Dottorato di Ricerca in **Visual and Media Studies** Ciclo **XXXVIII**

Curriculum in **Film and Media Studies**

Inventario delle cose italiane.

Mappature, movimenti di esplorazione e (ri)costruzione dell'Italia postbellica nella stampa periodica illustrata

Nome **Arianna** Cognome **Laurenti**

Matricola **1039976**

Tutor: **Prof.ssa Luisella Farinotti** Co-tutor: **Prof.ssa Elena Gipponi**

Coordinatore: **Prof. Vincenzo Trione**

ANNO ACCADEMICO
2024/2025

INDICE

Introduzione

1. *Il rotocalco italiano nel secondo dopoguerra*

1.1 Il periodico come oggetto di studio

1.2 La svolta disciplinare: dai Victorian Periodicals ai Periodical Studies

1.3 Gli studi sul periodico illustrato in Italia

1.4 La specificità del periodico illustrato

1.5 Il rotocalco italiano: contesto, funzioni, genealogie (1945-1954)

1.5.1 Oggetto, periodizzazione, fonti
1.5.2 Il rotocalco nel sistema dei media
1.5.3 Genealogie: continuità, modelli, trasformazioni
1.5.4 Il campo dei rotocalchi italiani (1945-1954)

2. *Sintassi, narrazioni e strategie del discorso fotografico*

2.1 Il "giornalista nuova formula": definizione e coordinate storiografiche

2.1.1 La costruzione della figura del fotoreporter: professionalizzazione e mitologia
2.1.2 Genesi di un modello: dalle sperimentazioni degli anni Trenta al secondo dopoguerra
2.1.3 La svolta del dopoguerra: nuove finalità della fotografia di stampa
2.1.4 Le riviste illustrate come laboratorio: pratiche editoriali e cultura visuale
2.1.5 ll rotocalco come dispositivo di mappatura del quotidiano

2.2 Il fototesto italiano: forme e definizioni

2.2.1 Liliana, ragazza italiana: il fototesto come costruzione di un modello nazionale
2.2.2 *Carreer Girl* e *Liliana, ragazza italiana*: confronto tra due modelli di modernità femminile
2.2.3 Miseria e marginalità in "Epoca": il caso *La miseria è clandestina*
2.2.4 La costruzione del quotidiano nei servizi di "Tempo"
2.2.5 Variazioni sulla normalizzazione del quotidiano: *Appuntamento alla roggia* e *Il circo*

3. *Fotogiornalisti a spasso per l'Italia: esplorazione del territorio e consumo visivo nei periodici del dopoguerra*

3.1 L'Italia a puntate: spirito di indagine e fotoreportage di attraversamento del Paese

3.1.1 Viaggi in Italia: sensibilità odeporica tra letteratura e fotografia

3.2 Il caso de "Le Vie d'Italia"

3.2.1 1946
3.2.2 1947
3.2.3 1948-1949
3.2.4 1950-1951
3.2.5 1953

3.3 Da patrimonio a consumo: la costruzione fotografica dell'Italia su “Epoca”

4. *Iconografie, tropi e figure della vacanza al mare sulle pagine dei periodici illustrati*

4.1 Itinerari e immaginari turistici nel tempo liberato del secondo dopoguerra
4.2 *Giro dalle spiagge italiane*: fotoinchieste seriali dalle spiagge sulle pagine di “Tempo”
4.3 *La spiaggia delle belle donne*: tipizzazioni femminili e corpi-paesaggio
4.4 La diva in vacanza
4.5 *Le spiagge degli altri*: identità balneare italiana a confronto con immagini straniere
4.6 Viaggio fra gli italiani in vacanza: i fototesti di Paolo Di Paolo su “La Settimana Incom Illustrata”

5. *Conclusioni*

5.1 Ghiottoni erranti dagli anni Trenta al miracolo economico
5.2 La cucina come inventario del Paese
5.3 Lo *Stivale allo spiedo*: il viaggio gastronomico come forma letteraria collettiva
5.4 “L’Illustrazione Italiana”: il processo di unificazione delle cucine
5.5 “Le Vie d’Italia”: *Quel che resta della cucina milanese*
5.6 “Epoca”: *Gli Italiani a tavola*

Bibliografia

Apparato iconografico

Introduzione

Nel secondo dopoguerra l'Italia attraversa una trasformazione che investe la struttura materiale del paese e le forme attraverso cui esso viene percepito, raccontato e progressivamente riconosciuto. Alla devastazione prodotta dal conflitto seguono la ricostruzione urbana, la ripresa industriale, il riassetto delle infrastrutture, l'intensificazione degli spostamenti interni e l'emergere di nuovi modelli di consumo. Mutano il paesaggio delle città, i ritmi della mobilità, gli spazi della domesticità, le pratiche del tempo libero e le aspirazioni sociali di una parte crescente della popolazione. A tali processi si accompagna una ridefinizione dell'immaginario collettivo: cambiano i luoghi cui viene attribuita centralità simbolica, gli oggetti associati al benessere, i comportamenti presentati come segni di modernità, le immagini attraverso cui il paese prova a guardarsi.

In questa fase la stampa periodica illustrata occupa una posizione centrale. Prima del pieno consolidamento della televisione come medium domestico nazionale, i rotocalchi e i periodici a larga diffusione costituiscono uno dei principali luoghi in cui l'attualità viene narrata, organizzata e resa visibile. La loro forza risiede nella combinazione di caratteristiche differenti: periodicità regolare, ampia circolazione, accessibilità economica, crescente centralità della fotografia, capacità di accostare cronaca, costume, viaggio, spettacolo, pubblicità e racconto della vita quotidiana. Proprio tale intreccio consente a queste pubblicazioni di accompagnare il lettore non soltanto nell'informazione sugli eventi, ma nella costruzione di un rapporto ordinario con il presente.

A differenza del quotidiano, legato all'urgenza della notizia, il rotocalco dispone di tempi più distesi e può trasformare gli avvenimenti in racconto visivo, inserirli entro sequenze riconoscibili, affiancarli a rubriche dedicate al consumo, al turismo o allo svago. A differenza del libro, mantiene una periodicità che crea familiarità e attesa, sedimentando nel tempo formule narrative ricorrenti. A differenza del cinema, entra stabilmente nello spazio domestico, può essere sfogliato individualmente o condiviso in famiglia, conservato, riletto, ritagliato, collezionato. In questa posizione intermedia tra informazione, intrattenimento e cultura materiale risiede una parte decisiva della sua incidenza storica.

Nel caso italiano questa funzione acquista un significato particolare. L'Italia repubblicana si presenta ancora come una realtà attraversata da forti squilibri regionali, economici e culturali. Coesistono aree industriali in rapida crescita e zone agricole arretrate, grandi città in espansione e province marginali, nuovi consumi urbani e persistenze tradizionali, maggiore mobilità e territori relativamente isolati. In un simile contesto, la stampa illustrata contribuisce a produrre immagini unificanti della penisola, mostrando ai lettori luoghi spesso non direttamente frequentati e proponendo una geografia comune di paesaggi, città, spiagge, strade, rituali sociali e modelli di vita.

L'Italia che emerge da queste pagine non coincide mai pienamente con la realtà empirica del tempo. È piuttosto il risultato di operazioni continue di selezione, gerarchizzazione e montaggio. Alcuni spazi

sono resi centrali, altri marginali; alcune pratiche vengono presentate come moderne, altre come residuali; certi territori diventano mete desiderabili, altri rimangono sfondo indistinto. In questo senso i rotocalchi non si limitano a descrivere il paese, ma partecipano attivamente alla definizione delle forme attraverso cui esso viene percepito.

Negli ultimi decenni la storiografia internazionale ha dedicato crescente attenzione al periodico come oggetto di ricerca autonomo. Gli studi raccolti sotto l'etichetta dei *periodical studies* hanno mostrato come riviste e giornali non possano essere ridotti a semplici contenitori di testi o immagini, ma vadano considerati forme mediali specifiche, caratterizzate da serialità, materialità editoriale, pluralità di codici espressivi e rapporto costante con pratiche concrete di lettura. Parallelamente, la storia della fotografia del Novecento ha rivolto maggiore attenzione al fotogiornalismo e alla circolazione delle immagini nella stampa illustrata. Nel caso italiano, la stagione dei rotocalchi del secondo dopoguerra è stata oggetto di contributi significativi dedicati a singole testate, a protagonisti del fotogiornalismo o alla storia della cultura di massa. Rimane tuttavia meno esplorato il rapporto tra stampa illustrata, costruzione visuale dello spazio nazionale e trasformazione della vita quotidiana nel periodo compreso tra ricostruzione e boom economico.

È entro questo quadro che si colloca il presente lavoro. La ricerca assume i periodici illustrati come fonti privilegiate per osservare non soltanto ciò che l'Italia è stata, ma il modo in cui ha imparato a vedersi e rappresentarsi mentre cambiava. Sulle pagine dei settimanali generalisti la modernizzazione non appare solo come processo economico o istituzionale, ma come esperienza resa quotidianamente visibile: nelle immagini di città in espansione, nei corpi esposti sulle spiagge, nelle strade percorse in automobile, nei nuovi interni domestici, nei viaggi regionali e nei repertori gastronomici.

Il titolo della tesi, *Inventario delle cose italiane*, citando il celebre viaggio di Guido Piovene, rinvia a questa funzione ordinatrice. Il termine inventario non indica una semplice enumerazione di elementi eterogenei, ma un'operazione di raccolta, classificazione e messa in relazione del visibile. Numero dopo numero, le riviste compongono repertori di luoghi, oggetti, figure sociali, rituali collettivi e desideri attraverso cui l'Italia del dopoguerra prende forma come totalità rappresentabile. Spiagge affollate, città in crescita, strade panoramiche, elettrodomestici, vacanze estive, cucine regionali, nuovi modelli corporei e forme emergenti del benessere vengono progressivamente ricondotti a un quadro nazionale comune.

Il concetto di inventario si lega strettamente a quello di mappatura. I periodici illustrati costruiscono infatti una cartografia culturale del paese, per cui la penisola viene ridefinita attraverso percorsi editoriali che trasformano il territorio in sequenza di immagini e racconti. La forma periodica favorisce questo processo, poiché consente di raccontare l'Italia per frammenti successivi: una

regione alla settimana, una città al mese, una costa estiva diversa ogni anno, un itinerario automobilistico, un'inchiesta provinciale. Ne deriva un paese costruito, per molti versi, a puntate.

All'interno di tale dispositivo assume particolare rilievo il viaggio interno. Una parte significativa del fotogiornalismo italiano del dopoguerra non si concentra su scenari esotici o internazionali, ma sull'attraversamento del proprio paese. Strade statali, ferrovie, litorali, centri storici, aree industriali, borghi rurali e periferie urbane diventano oggetto di osservazione sistematica. In questo contesto, i fotoreporter dei periodici illustrati assumono le vesti di viaggiatori nel proprio paese, incaricati di percorrere e rendere leggibile un'Italia ancora diseguale, frammentata e in rapido mutamento.

Rispetto al linguaggio fotografico, l'attenzione di questa tesi si concentra sul modo in cui l'immagine opera entro la forma periodica illustrata, dove acquisisce significato attraverso l'impaginazione, il rapporto con il testo, la serialità delle uscite, la compresenza della pubblicità e di materiali visuali eterogenei. Una copertina fotografica, una doppia pagina panoramica, una sequenza di immagini accompagnata da didascalie o un ritratto collocato in apertura di servizio incidono in modo diverso sulla lettura e sul valore attribuito ai temi trattati. Il fototesto tipico dei rotocalchi italiani nasce precisamente da questa interazione tra parola e immagine.

La serialità modifica ulteriormente il funzionamento delle fotografie. Il ritorno di certe iconografie — il traffico urbano, il corpo abbronzato, la famiglia in automobile, la spiaggia affollata, il borgo pittoresco, la tavola regionale— produce nel tempo repertori visivi stabili. Attraverso tale accumulazione alcune immagini cessano di apparire eccezionali per il lettore e diventano parte di un immaginario sempre più familiare. Una parte significativa della modernizzazione italiana entra nella sfera del visibile proprio attraverso questa attenzione alla normalità sociale.

Se il territorio costituisce uno dei principali oggetti di questa mappatura simbolica, un secondo asse decisivo riguarda la rappresentazione del tempo libero. Negli anni della ricostruzione avanzata e del boom economico, la vacanza, il soggiorno balneare, il turismo interno e le pratiche dello svago assumono una visibilità crescente. I rotocalchi intercettano e accompagnano questa trasformazione, facendo del tempo libero uno dei luoghi privilegiati in cui leggere il mutamento sociale.

Tra tutti i luoghi dello svago e della socialità espansa, la spiaggia occupa una posizione centrale. Nelle pagine dei periodici questa non appare soltanto come scenario naturale o destinazione stagionale, ma come laboratorio sociale in cui si rendono osservabili nuove posture del corpo, differenze di classe, modelli di consumo e aspirazioni collettive. Costumi da bagno, abbronzatura, gestualità rilassata, locali notturni deputati all'intrattenimento, stabilimenti e nuove infrastrutture turistiche segnalano una diversa relazione con il corpo, con lo spazio pubblico e con il benessere.

La geografia balneare viene spesso presentata come geografia sociale. Località come Capri, Portofino, Forte dei Marmi, Positano, Ostia o Rimini non funzionano soltanto come riferimenti geografici, ma

come segni culturali capaci di evocare prestigio, mondanità, autenticità, popolarità o consumo di massa. La stampa illustrata partecipa in modo rilevante alla produzione di queste gerarchie simboliche. L'ultima sezione della tesi è dedicata al viaggio gastronomico e al racconto della cultura culinaria italiana negli anni del boom economico. Questo capitolo, che funziona come conclusione, non introduce un tema estraneo ai precedenti, ma assume una funzione specifica nell'economia complessiva della ricerca. Il territorio alimentare costituisce infatti un terreno di verifica della tenuta del modello inventariale elaborato nei capitoli precedenti. Le stesse logiche di classificazione, mappatura seriale e ricomposizione identitaria che operano nella rappresentazione del territorio o del tempo libero si ritrovano, con adattamenti specifici, anche nel discorso gastronomico. Le cucine locali, i prodotti tipici, i piatti regionali e i percorsi del gusto vengono raccolti e ordinati in modo tale da rendere la varietà italiana in patrimonio leggibile e commestibile.

Dal punto di vista metodologico, la ricerca si fonda in misura essenziale sulla consultazione diretta di fonti primarie periodiche ("Epoca", "Tempo", "Le Vie d'Italia", "L'Illustrazione italiana", "La Settimana Incom Illustrata") e su un esteso lavoro d'archivio condotto nel corso del dottorato. L'indagine ha privilegiato lo spoglio sistematico di numerose annate complete e di lunghe serie continuative dei principali periodici compresi nel corpus, esaminati presso biblioteche, emeroteche e archivi pubblici e privati. Tale impostazione ha consentito di restituire la serialità del medium e di coglierne ricorrenze iconografiche, mutamenti grafici, trasformazioni editoriali e slittamenti di sensibilità nel tempo.

Il ricorso alle fonti di prima mano si è rivelato indispensabile per restituire il periodico nella sua concretezza materiale e seriale, così da permettere di tener conto di tutti gli aspetti materiali che tendono a scomparire nelle riproduzioni isolate o nelle citazioni decontestualizzate: formato, qualità della carta, resa tipografica delle immagini, impaginazione, rapporto tra contenuti redazionali e pubblicità, collocazione delle fotografie nella pagina, trasformazioni grafiche nel tempo.

La ricerca ha privilegiato testate illustrate di carattere generalista, rivolte a un pubblico ampio e costruite attorno all'intreccio di attualità, costume, viaggio, tempo libero e cultura visuale del quotidiano. Le diverse riviste sono state interrogate come dispositivi differenti di rappresentazione nazionale e studiate nelle diverse politiche editoriali. In modo particolare si è indagato il linguaggio fotografico promosso ed elaborato da ciascuna di esse. I periodici specialistici — dedicati esclusivamente alla fotografia, al cinema, alla moda o ai femminili in senso stretto — sono stati considerati in modo più marginale, poiché rispondono a logiche editoriali più settoriali. A partire da queste premesse, la ricerca prende avvio da una ricostruzione del quadro storiografico e metodologico entro cui si colloca questo studio, soffermandosi sul dibattito sviluppatosi nell'ambito dei periodical studies, sulle genealogie del rotocalco illustrato e sul ruolo assunto da queste pubblicazioni nel

sistema dei media del secondo dopoguerra. Su tali basi sarà poi possibile seguire i movimenti di esplorazione e le geografie simboliche costruite dalla stampa illustrata, attraverso cui l'Italia del dopoguerra prese progressivamente forma come spazio da osservare, attraversare e immaginare.

1. *Il rotocalco italiano nel secondo dopoguerra*

1.1 Il periodico come oggetto di studio

I *periodical studies* si sono consolidati negli ultimi due decenni come campo di ricerca dotato di proprie sedi istituzionali — riviste dedicate, associazioni, convegni — e di un dibattito metodologico ormai articolato. Questo capitolo ne ricostruisce le coordinate principali, con l'obiettivo di elaborare un quadro teorico adeguato allo studio dei settimanali illustrati italiani.

Il punto da cui si sviluppa la maggior parte degli studi è una constatazione condivisa, ovvero che il periodico si sottrae alle categorie individuate dall'analisi della storia letteraria. Come ha osservato Margaret Beetham in un intervento fondativo del 1989, il periodico si presenta come "a paradox of a form at once so evanescent and so enduring"[1]. Effimero nella sua natura di prodotto destinato a una fruizione immediata e poi all'obsolescenza, si rivela al tempo stesso capace di una persistenza che sfida le intenzioni dei suoi stessi produttori. Sopravvive nelle raccolte delle biblioteche, si sedimenta negli archivi e, soprattutto, attraverso i sempre più estesi progetti di digitalizzazione, permane come oggetto culturale accessibile all'analisi, sottraendosi alla temporalità limitata della sua circolazione originaria. Questa natura paradossale si manifesta innanzitutto sul piano della definizione dell'oggetto di studio. "Does the single number constitute our text or the whole run of numbers?", si domanda Beetham[2]. La domanda pone una questione dirimente per i *periodical studies*, considerando che dalle possibili risposte dipende l'intera impostazione metodologica dell'analisi. Il singolo numero può essere letto come un'unità autosufficiente, dotata di una propria coerenza interna; ma può anche essere interpretato come un frammento di una serie più ampia, il cui senso si dispiega solo nella successione temporale dei numeri. Questo progetto di tesi, volto allo studio del linguaggio fotografico promosso da alcune testate italiane del secondo dopoguerra, non può prescindere dall'analisi del periodico nella sua continuità seriale. Le forme del reportage fotografico si definiscono infatti attraverso la ripetizione e la variazione di modelli visivi, soluzioni di impaginazione e convenzioni editoriali che si consolidano nel tempo. L'analisi della continuità della pubblicazione consente dunque di comprendere il reportage non come un oggetto autonomo, ma come una forma narrativa che emerge all'interno della struttura mediale del rotocalco illustrato.
Il periodico si configura dunque come una forma al tempo stesso aperta e delimitata, "open-ended and end-stopped"[3], secondo la definizione proposta da Beetham. L'autrice ricorre a questo proposito

[1] M. Beetham, *Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre*, in "Victorian Periodicals Review", Vol. 22, n. 3, autunno 1989, p. 96.
[2] *Ibidem*
[3] *Ivi*, p. 99.

all'immagine di Giano bifronte ("Janus-like"), per sottolineare come il periodico sia strutturalmente orientato in due direzioni temporali: da un lato, richiama il passato della pubblicazione, riprendendone modelli formali, rubriche e convenzioni visive; dall'altro, si proietta verso il futuro, anticipando sviluppi e trasformazioni che si realizzeranno nei numeri successivi. Questa duplice temporalità si fonda su una dialettica costitutiva tra ripetizione e differenza. Come ha osservato James Mussell, "periodicals, just like any other serial text, are established through the interplay of sameness and difference, where changing content is presented through a set of features that recur, issue after issue"[4]. Nessun articolo viene letto isolatamente: ogni testo si colloca accanto ad altri sulla pagina, nel numero, e nei numeri precedenti; ogni numero richiama quelli che lo hanno preceduto e anticipa quelli che verranno. La ripetizione — di elementi grafici, di rubriche, di formati — non è accidentale ma il principio stesso che consente al periodico di costituirsi come entità riconoscibile nel tempo.

Mussell osserva che questa dimensione ripetitiva è stata a lungo trascurata dagli studi letterari, tradizionalmente attratti dall'eccezionale piuttosto che dal ricorrente: "Those trained in literary studies are particularly susceptible to the seduction of exceptionality, the telling difference that establishes the importance of this text amongst all others"[5]. Lo studio del caso significativo, del testo che si distingue, è una risposta al problema dell'abbondanza che finisce per lasciare il ripetitivo e il prevedibile in una zona d'ombra teorica. Eppure, sottolinea Mussell, è proprio la ripetizione a rendere i periodici ciò che sono: "the role of these features might be to be forgotten, but we cannot afford to do so if we are to understand what makes periodicals periodical"[6]. La serialità non è soltanto una modalità di pubblicazione, ma un principio organizzativo che stabilizza convenzioni grafiche, editoriali e narrative nel tempo. In questa direzione si colloca la proposta di Matthew Philpotts[7], che invita a spostare l'attenzione dalla singola unità testuale alla configurazione seriale e compositiva del periodico. Secondo Philpotts, la specificità della forma periodica non risiede nei singoli contenuti, ma nei pattern che emergono dalla loro organizzazione ricorrente: nella relazione tra elementi stabili e variabili, tra continuità e trasformazione, tra ripetizione e innovazione. Secondo questa lettura, la serialità non va intesa semplicemente come cadenza editoriale, ma come principio strutturale che organizza l'esperienza del lettore e produce riconoscibilità nel tempo. È questa trama di ricorrenze e variazioni – ciò che Philpotts definisce *texture* – a costituire l'identità del periodico come oggetto mediale.

[4] J. Mussell, *The Matter with Media*, intervento al convegno *What Is a Journal? Toward a Theory of Periodical Studies*, MLA Convention, Boston, 2013, p. 1.
[5] *Ibidem*
[6] *Ivi*, p. 7.
[7] M. Philpotts, *Defining the Thick Journal: Periodical Codes and Common Habitus*, paper presentato alla MLA Convention, Boston, 2013

Occorre tuttavia osservare che le categorie fin qui richiamate — serialità, ripetizione, texture — sono state elaborate prevalentemente a partire da periodici a dominante testuale. La loro applicazione al magazine illustrato, in cui la dimensione visiva partecipa alla definizione stessa della forma seriale, richiede un'indagine particolare che verrà affrontata nel capitolo successivo.

Il concetto di *texture* descrive come si produce l'identità del periodico, ma non spiega perché quella trama di ricorrenze risulti riconoscibile e operante per i lettori. È per spiegare questo meccanismo che Mussell ricorre al concetto di genere. Il periodico, osserva Mussell, è un genere a stampa: "a serial, but distinct (more or less) from both the newspaper and the work issued in parts"[8]. Il genere media tra l'enunciazione specifica e la situazione sociale in cui essa si produce: per chi scrive, offre un repertorio di forme ereditate e già note ai lettori; per chi legge, attenua la novità dei nuovi testi e li connette a formazioni esistenti. In questo senso, ogni nuovo numero di un periodico è già sintonizzato su una struttura virtuale che lo precede, e la ripetizione di tratti prevalentemente formali ne riafferma la presenza.

Se la ripetizione e la serialità garantiscono la continuità e la riconoscibilità del periodico nel tempo, questa stabilità formale non implica omogeneità interna. Al contrario, è proprio dentro una cornice seriale relativamente stabile che il periodico contiene una pluralità di forme, registri e materiali eterogenei. Il periodico è per definizione un oggetto composito, un "mixed genre" che accoglie al suo interno una pluralità di voci, di registri, di forme testuali[9]. Articoli di fondo e rubriche, racconti e poesie, cronache e pubblicità si affiancano sulla stessa pagina, producendo quello che Laurel Brake e Anne Humpherys, richiamandosi a Mikhail Bakhtin, hanno definito come "heteroglossia — dissonances among competing languages"[10]. Questa polifonia costituisce un tratto strutturale della forma periodica.

L'eterogeneità investe anche la dimensione autoriale. A differenza del libro, il periodico non si presenta come l'espressione unitaria di un singolo autore, ma come il risultato dell'interazione tra funzioni editoriali e soggetti diversi. La linea della rivista è definita dall'editore e dalla direzione, ma la sua realizzazione concreta implica il contributo di redattori, collaboratori, grafici, fotografi e impaginatori, ciascuno dei quali interviene nella costruzione del prodotto finale. Come osserva Beetham, la forma periodica è caratterizzata da una "heterogeneity of authorial voice"[11], ovvero da una dispersione dell'istanza enunciativa che rende il periodico un dispositivo composito, la cui identità non può essere ricondotta a una singola intenzione individuale. Questa articolazione plurale

[8] *Ivi*, p. 3.
[9] M. Beetham, *Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre*, cit., p. 97.
[10] L. Brake, A. Humpherys, *Critical Theory and Periodical Research*, in "Victorian Periodicals Review", vol. 22, numero 3, autunno 1989, p. 94.

[11] M. Beetham, *Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre*, cit., p. 97.

dell'autorialità assume un rilievo particolare nel caso dei magazine illustrati, in cui la produzione del significato dipende in larga misura dall'organizzazione delle immagini. Il reportage fotografico, infatti, non può essere considerato come il risultato esclusivo dello sguardo del fotografo, spesso non accreditato dalla rivista, ma deve essere compreso come risultato di un processo editoriale collettivo. La selezione delle fotografie, la loro sequenza, la relazione con il testo e la loro disposizione sulla pagina sono il risultato di scelte redazionali che contribuiscono in modo determinante alla costruzione del significato. Inoltre un approccio centrato sulle singole personalità risulterebbe poco produttivo nel contesto del rotocalco italiano dove spesso i servizi non sono firmati o firmati con pseudonimi. L'analisi deve piuttosto concentrarsi sui modelli formali, sulle modalità di impaginazione e sulle ricorrenze strutturali e tematiche che si stabilizzano all'interno della pubblicazione e che ne definiscono le politiche editoriali.

A queste difficoltà si aggiunge un problema materiale che ha conseguenze epistemologiche rilevanti. I periodici, osservano Sean Latham e Robert Scholes nel loro saggio del 2006, sono stati a lungo trattati come "containers of discrete bits of information" piuttosto che come "autonomous print objects" o "cultural objects" meritevoli di attenzione in quanto tali[12]. Questa concezione strumentale — il periodico come mero supporto di contenuti da estrarre e studiare altrove — ha prodotto pratiche di archiviazione e consultazione che hanno finito per cancellare la specificità materiale dell'oggetto. Le raccolte rilegate delle biblioteche, nota anche Beetham, hanno spesso eliminato le copertine, le pubblicità, i supplementi, tutto ciò che non rientrava in una concezione puramente testuale del periodico[13].

Latham e Scholes hanno definito questo fenomeno come "the hole in the archive"[14]: un vuoto sistematico che riguarda precisamente quegli elementi — le pubblicità, i paratesti, la materialità della pagina — che più di altri consentirebbero di comprendere il periodico nella sua specificità storica e culturale. "The culture of the past is alive in those advertising pages", osservano gli studiosi, sottolineando come la loro rimozione abbia impoverito la nostra comprensione del funzionamento dei periodici come oggetti culturali[15].

Il problema non è soltanto archivistico, ma epistemologico in quanto le pratiche di conservazione e riproduzione non si limitano a preservare il periodico, ma ne ridefiniscono implicitamente la natura, orientando le domande degli studiosi. In questa prospettiva, la perdita materiale coincide con una perdita di significato. Come ha argomentato George Bornstein nel suo studio sul modernismo e la testualità materiale, il testo letterario — e a maggior ragione il testo periodico — non consiste soltanto

[12] S. Latham, R. Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, in "PMLA", vol 121, numero 2, marzo 2006, pp. 518; 520; 528.
[13] M. Beetham, *Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre*, cit., p. 98.
[14] S. Latham, R. Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, cit., p. 520.
[15] *Ivi*, p. 521.

di parole, ma anche dei tratti semantici delle sue connotazioni materiali: "the literary text consists not only of words (its linguistic code) but also of the semantic features of its material instantiations (its bibliographic code)"[16]. Il "codice bibliografico" comprende elementi come il design della copertina, l'impaginazione, la spaziatura, ma anche i contenuti che circondano un testo all'interno del periodico — pubblicità, altri articoli, paratesti — che ne orientano la ricezione e l'interpretazione[17]. Riprendendo la riflessione di Jerome McGann, Bornstein sottolinea che "meaning is transmitted through bibliographical as well as linguistic codes": il significato non transita solo attraverso le parole, ma anche attraverso la forma materiale in cui quelle parole si presentano al lettore[18].

A questa consapevolezza si affianca un'ulteriore questione, particolarmente rilevante per lo studio della stampa illustrata. Se le pratiche archivistiche tradizionali hanno spesso mutilato il periodico eliminandone elementi considerati marginali, i processi di microfilmatura e digitalizzazione hanno introdotto una diversa forma di alterazione, legata alla trasformazione tecnica dell'oggetto. La riproduzione in bianco e nero di riviste originariamente stampate a colori, la perdita della qualità della carta, della grana tipografica, del formato e delle proporzioni materiali della pagina producono una significativa attenuazione del "codice bibliografico" di cui parla Bornstein. Nel caso dei rotocalchi illustrati del secondo dopoguerra, in cui la qualità di stampa, l'uso del colore e la resa tonale delle fotografie costituiscono elementi portanti della produzione di senso, questa scomparsa risulta particolarmente grave: la digitalizzazione rende accessibile il contenuto, ma rischia di appiattire la dimensione materiale e visiva che ne era componente fondamentale.

Nelle sue analisi sul codice bibliografico Bornstein sviluppa un'analogia con il concetto benjaminiano di "aura". Così come per Benjamin l'aura colloca l'opera d'arte nel tempo e nello spazio — ovvero nella storia — il codice bibliografico situa il testo nella sua contingenza storica originaria: "The bibliographic code corresponds to the aura and, like it, points to the work's 'presence in time and space.' Subsequent representations, particularly if they emphasize only the linguistic code, correspond to the withering of the aura"[19]. Le riproduzioni successive, che privilegiano il solo codice linguistico, corrispondono a un "appassimento" dell'aura — una perdita di quelle dimensioni storiche e politiche che il testo portava con sé nella sua forma originaria.

È dunque necessario elaborare metodologie specifiche per lo studio dei periodici, capaci di rendere conto della loro natura composita, seriale, materialmente situata. Non si tratta semplicemente di applicare ai periodici gli strumenti elaborati per altri oggetti — il libro, il testo letterario, il documento

[16] G. Bornstein, *Material Modernism: The Politics of the Page*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 6.
[17] *Ibidem*: "Such bibliographic codes might include cover design, page layout, or spacing, among other factors. They might also include the other contents of the book or periodical in which the work appears, as well as prefaces, notes, or dedications that affect the reception and interpretation of the work".
[18] J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991, citato in *ibidem*
[19] *Ibidem*

storico — ma di riconoscere che la forma periodica richiede un approccio specifico, attento alle sue peculiarità formali e alle condizioni materiali della sua produzione e circolazione. Come ha sintetizzato efficacemente Judith Yarros Lee, "periodicals differ substantially from other publications" — e questa differenza sostanziale esige di essere pensata con strumenti adeguati[20].

La necessità di un approccio specifico si impone con particolare evidenza rispetto al magazine illustrato. Come ha osservato Jaleen Grove[21], il magazine illustrato costituisce un ambiente multimodale in cui il significato emerge dall'interazione tra elementi verbali e visivi, dalla materialità della pagina e dalle modalità di fruizione del lettore. Le immagini non operano come semplici supporti al testo, ma come elementi dotati di una propria autonomia, la cui sequenza, disposizione sulla pagina e rapporto con titoli, didascalie e altri elementi grafici contribuiscono a definire una struttura narrativa che non può essere compresa separatamente dal medium che la ospita. Per i rotocalchi illustrati italiani del secondo dopoguerra, ciò significa ricollocare il reportage fotografico dentro il dispositivo editoriale che ne determinava la forma e la ricezione — riconoscendo nell'impaginazione, nella sequenza delle immagini e nel loro montaggio con la parola scritta non un corredo accessorio, ma il meccanismo attraverso cui il rotocalco costruiva e orientava lo sguardo del proprio lettore, contribuendo a modellare la cultura visuale del secondo dopoguerra.

[20] J. Y. Lee, citato in *The Rise of Periodical Studies,* cit., p. 529.
[21] J. Grove, *Embodyimg Word and Image: Magazines in Illustration Studie*s, in "Modernism/modernity"(Print Plus Platform), vol. 4, n.2, giugno 2019.

1.2 La svolta disciplinare: dai Victorian Periodicals ai Periodical Studies

Il 1989 segna un punto di svolta nella riflessione teorica sulla stampa periodica. Il numero speciale di "Victorian Periodicals Review" curato da Laurel Brake e Anne Humpherys si apre con una constatazione perentoria: "Nowhere has that 'resistance' [to theory] been more evident than in the research on Victorian periodicals"[22]. I vent'anni precedenti, osservano le curatrici, erano stati dedicati a un lavoro archivistico monumentale — bibliografie, repertori, studi su singoli editori e testate — ma raramente gli studiosi si erano interrogati sulla natura del rapporto tra il testo periodico e la realtà che esso pretende di rappresentare, né avevano avvertito la necessità di un "metacriticism" capace di "thinking about our thinking about periodicals"[23]. L'accumulazione di studi empirici, per quanto preziosa, non era sufficiente: "we cannot gain control over the field of Victorian periodical research through the accumulation of empirical studies alone", scrivono Brake e Humpherys, aggiungendo che "without that control, the usefulness of what we do is limited"[24].

Nello stesso numero, Lyn Pykett affronta il nodo metodologico con particolare lucidità, individuando un duplice problema: "defining the object of study, and devising an appropriate methodological framework within which to conduct that study".[25] Si tratta, osserva Pykett, non solo di stabilire cosa studiare, ma soprattutto come studiarlo: "not simply a question of what we need to know […] but it is also a question of how we need to know it, of what kinds of knowledge we need, what models we use, and what patterns we construct"[26]. La domanda è destinata a rimanere centrale: "What is a text in the field of periodicals study? Is it the individual essay? The issue? The volume? A run defined in some other way?"[27]. Per rispondere, Pykett propone di situare lo studio dei periodici all'intersezione tra studi storici, letterari, *cultural studies* e *media studies*, superando il modello che trattava la stampa periodica come semplice riflesso o sfondo della cultura — "the abandonment of the reflection/background model which dominated the earlier phase of periodicals study"[28].

Questo numero di "VPR*"* rappresenta dunque un momento programmatico: per la prima volta, un gruppo di studiosi rivendica esplicitamente la necessità di dotare la ricerca sui periodici di una cornice teorica autonoma, capace di interrogare non solo i contenuti delle testate ma anche le condizioni formali, materiali e discorsive che ne determinano il funzionamento. Come ha osservato Maria DiCenzo, quel fascicolo del 1989 "included what remain some of the most informative essays in the

[22] L. Brake, A. Humpherys, *Critical Theory and Periodical Research*, cit., p. 94.
[23] *Ibidem*
[24] *Ibidem*
[25] L. Pykett, *Reading the Periodical Press: Text and Context*, in *Victorian Periodicals Review*, in "Victorian Periodicals Review*"*, vol. 22, numero 3, autunno 1989, p. 100.
[26] *Ivi*, p. 101.
[27] *Ivi*, p. 105.
[28] *Ivi*, p. 104. Pykett propone di concepire il periodico come "methodological field" nel senso di Barthes, un sito di interdisciplinarità che sfida i confini tra campi di sapere tradizionalmente separati.

field on topics ranging from typology, seriality, paratextual elements, missing elements, preservation, heterogeneity, authorship, and reading practices"[29].

Il consolidamento istituzionale di questa prospettiva avviene quasi vent'anni dopo, con la pubblicazione nel 2006 del già citato saggio di Sean Latham e Robert Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, sulla rivista "PMLA"[30]. L'articolo sancisce l'esistenza di un campo emergente ma, a ben vedere, già in qualche modo perimetrato — i *periodical studies* — e ne traccia le coordinate teoriche e metodologiche. Latham e Scholes riprendono e radicalizzano le istanze avanzate nel 1989: i periodici non vanno più trattati come contenitori da cui estrarre singoli contributi, ma come "autonomous print objects", oggetti dotati di una coerenza interna che merita di essere indagata con strumenti specifici[31]. Il *cultural turn* che ha investito i dipartimenti di letteratura e storia, insieme allo sviluppo degli archivi digitali, rende possibile e necessario un approccio che superi la distinzione tradizionale tra *little magazines* e riviste a grande tiratura, tra oggetti "letterari" e oggetti "giornalistici". Ciò che conta è riconoscere ai periodici lo statuto di "cultural objects", oggetti culturali la cui specificità non si esaurisce né nella storia della letteratura né in quella del giornalismo[32]. Va segnalato che questa prospettiva ha un precedente significativo nella tradizione americana: già negli anni Trenta, Frank Luther Mott aveva concepito la storia delle riviste come storia culturale in senso ampio, rivendicando la necessità di "analyzing magazines as both literary texts and material objects, and placing them within the multiple contexts of intellectual and social developments and the economic and social conditions of authorship, publishing, and reception"[33].

L'intervento di Latham e Scholes ha avuto un impatto notevole, contribuendo alla fondazione di riviste dedicate — come il "Journal of Modern Periodical Studies", lanciato nel 2010 — e alla legittimazione accademica di un campo di ricerca fino ad allora disperso tra discipline diverse. Tuttavia, il saggio ha suscitato anche reazioni critiche. Maria DiCenzo ha osservato come l'articolo, "in its repeated stress on 'new,' […] generated an account of an emerging field, replete with uncharted data, unanswered questions, and ready for new kinds of inquiry, largely due to the digitization of archives"[34]. Questa "rhetoric of newness", secondo DiCenzo, ha finito per oscurare contributi precedenti altrettanto rilevanti:

---

[29] M. DiCenzo, *Remediating the Past: Doing "Periodical Studies" in the Digital Era*, in «ESC: English Studies in Canada», vol 41, n. 1, marzo 2015, p. 28.
[30] S. Latham, R. Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, *cit.,* pp. 517-531.
[31] *Ivi*, p. 529.
[32] *Ivi*, p. 521.
[33] F.L. Mott, *A History of American Magazines*, 5 vol., Harvard University Press, Cambridge 1930-1968; la citazione è tratta da S.E. Casper, *Periodical Studies and Cultural History/Periodical Studies as Cultural History*, in "Victorian Periodicals Review", vol. 29, n. 3, 1996, p. 262. Come osserva Casper, la "reflection theory" di Mott, cioè l'idea che i periodici riflettano la società, è stata successivamente superata da "a more reciprocal vision of the relationships among magazines (and their editors and publishers), authors and literary works, and reading publics" (*ibidem*).
[34] M. DiCenzo, *Remediating the Past: Doing "Periodical Studies" in the Digital Era*, cit., pp. 22-23.

> Many issues raised in the wake of the digital revolution are not new at all, even if they seem more urgent or couched in new terminology. The very claims to disciplinary and methodological newness, while rhetorically effective, have contributed to obscuring earlier, yet highly relevant, scholarship[35].

La digitalizzazione, secondo la prospettiva di DiCenzo avrebbe solo reso più acute alcune questioni già poste nel 1989, "but it has not affected fundamental questions about the periodical as object of study"[36]. A questo si aggiunge un rischio epistemologico che Patrick Leary ha efficacemente definito "offline penumbra": "the increasingly remote and unvisited shadowland into which even quite important texts fall if they cannot yet be explored, or perhaps even identified, by electronic means"[37]. Se un periodico non è digitalizzato, rischia semplicemente di non esistere per la ricerca contemporanea — un problema particolarmente evidente per le pubblicazioni marginali, effimere o prodotte al di fuori dei circuiti anglosassoni che dominano i grandi progetti di digitalizzazione. Da qui l'invito di DiCenzo a non ricominciare ogni volta da zero: "Rather than asking what can we do that is new, we might consider how to avoid reinventing the wheel, how to acknowledge and work with the scaffolding already in place across a variety of disciplines"[38].

A quasi un decennio dalla pubblicazione del saggio di Latham e Scholes, Patrick Collier ha proposto un bilancio critico che mette in luce alcune aporie irrisolte. Nel suo contributo del 2015, significativamente intitolato *What Is Modern Periodical Studies?*, Collier osserva che il campo ha conosciuto un'espansione notevole sul piano dei materiali studiati, ma che questa espansione non si è tradotta in un corrispondente ampliamento concettuale: "literary modernism […] remain the leading conceptual frameworks through which periodicals of the early twentieth century are viewed"[39]. Il rischio, avverte Collier, è quello di "simply reproducing 'a modernist map of twentieth—century literary and cultural history"[40].

La critica più incisiva riguarda però la questione dell'"oggetto di conoscenza" — una questione che, come si è visto, già Pykett aveva posto nel 1989. Collier constata che "there is no agreement on what the object of knowledge is in modern periodical studies, or even much in the way of explicit discussion of it"[41]. In assenza di un'opinione condivisa, gli studiosi tendono a trattare i periodici come finestre su campi di indagine preesistenti — il modernismo letterario, la storia culturale, i *gender studies* — piuttosto che come oggetti autonomi dotati di una logica propria. "It appears to be very difficult to study the periodical as 'an artifact in its own right'", osserva Collier, "given the

[35] *Ivi*, p. 20.
[36] *Ivi*, p. 28.
[37] P. Leary, citato in P. Collier, *What Is Modern Periodical Studies*?, in "Journal of Modern Periodical Studies", vol. 6, n. 2, 2015, p. 97.
[38] M. DiCenzo, *Remediating the Past: Doing "Periodical Studies" in the Digital Era*, cit., p. 28.
[39] P. Collier, *What Is Modern Periodical Studies*?, p. 94.
[40] *Ibidem*
[41] *Ibidem*

conventions of critical writing and the pressures of the predominant strains in the critical discourses to which periodical studies addresses itself"[42]. Il risultato è che "most of the essays […] are not addressed to one another or to a coherent critical discourse on 'modern periodical studies.' Rather, at the deepest level, where they make their claims to value, these studies are addressed to longer—standing, more established fields of inquiry"[43].

La proposta di Collier è di tornare all'indicazione originaria di Latham e Scholes, assumendola però in modo più radicale: "The way to forge modern periodical studies into a coherent field […] lies for me, finally, in what Scholes and Latham said in 2006: treating the periodical — and the larger field of periodicals — as 'an autonomous object of study' to the greatest degree possible"[44]. Questo significa, sul piano metodologico, "starting out without having decided in advance where your periodical's value lies", leggendo i contenuti di un periodico "as a strange object whose codes exceed the ones we are equipped to see, as a potential source of new critical inquiries and conversations rather than as a window onto preexisting, valued critical categories"[45]. Il punto di partenza dovrebbe essere "only one assumption: that the periodical is valuable simply because it exists — because it once performed some desirable functions for some number of people — and set as our first conceptual task reaching some hypotheses on what those functions were"[46].

Questa indicazione metodologica si accompagna a un dibattito sulle pratiche di lettura. La disponibilità crescente di archivi digitali ha reso possibili nuove modalità di approccio ai periodici, dal *distant reading* teorizzato da Franco Moretti[47] — che immagina i testi non tanto da leggere quanto da processare attraverso metodi computazionali — all'attenzione per la materialità dell'oggetto, che Leah Price definisce anch'essa una forma di "not reading", cioè una focalizzazione sul testo inteso come oggetto materiale con una varietà di usi, piuttosto che principalmente come struttura linguistica[48]. Tra questi estremi, Margaret Cohen ha teorizzato un *surface reading* particolarmente adatto allo studio dei periodici: una lettura che non cerca contenuti nascosti sotto la superficie del testo, ma analizza e categorizza le caratteristiche di quella superficie. Questo metodo, in cui Cohen include una varietà di strategie, dal "reading for patterns" al "just-reading" al "just-enough reading", è tanto appropriato per leggere i periodici quanto per leggere la letteratura non canonica – su cui Cohen ha postulato il suo metodo — perché nessuno di questi corpus si comporta in maniera

[42] *Ivi*, p. 101.
[43] *Ibidem*.
[44] *Ivi*, p. 109.
[45] *Ibidem*
[46] *Ibidem*
[47] Modalità di lettura più focalizzata sull'individuare ampi pattern e morfologie generiche che non sull'interpretare dettagli di singoli testi. Per le origini dell'espressione si veda F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, in "New Left Review", gennaio-febbraio 2000, pp.54-68.
[48] L. Price, *From The History of a Book to a 'History of the Book'*, in "Representations", vol. 108, n. 1, 2009, p. 120, citato in M. DiCenzo, *Remediating the Past: Doing "Periodical Studies" in the Digital Era*, cit., p. 27.

prevedibile con le categoriche storico-letterarie dominanti[49]. Sul fronte del close reading, invece, Collier sostiene che questa modalità di lettura "in a periodical reveals how its multiple internal forms — letterpress, advertising, text, image, paper, page design — interact in a historical moment to give order and meaning to a multiplex reality"[50].

Per queasta ricerca come già accennato, sarà necessario un approccio che combini close reading – soprattutto nell'analisi dei singoli servizi all'interno delle specifiche testate – e una forma di distant reading, che prevede l'accostamento delle diverse testate nel periodo temporale preso in esame al fine di individuarne ricorrenze ed eccentricità, sia nei temi che nello stile fotogiornalistico.

Di fronte a questa pluralità di approcci, DiCenzo propone di rinunciare all'illusione di una teoria totalizzante. Riprendendo la formula di Ann Ardis, che invoca una "post—disciplinary convergence of methodologies" capace di "supplement/complement the text—based close reading practices of literary studies with the object—based methodologies of visual studies, book history, and material culture studies" [51], DiCenzo suggerisce che più di una "convergence" sia auspicabile una "constructive divergence": "an ecology of methods, in which we aim for biodiversity instead of monocultures — for diversity and pluralism"[52]. Questo orientamento trova espressione nel doppio numero speciale "Magazines and/as Media" curato da Faye Hammill, Paul Hjartarson e Hannah McGregor nel 2015, che esplora i periodici come "complex media artefacts whose relation to their cultural and political contexts is articulated through rhythms of seriality, patterns of remediation, and material systems of production and circulation"[53].

Negli anni successivi, il dibattito sui *periodical studies* ha conosciuto ulteriori sviluppi. Se Latham e Scholes nel 2006 avevano insistito sull'"autonomy and distinctiveness of periodicals as cultural objects", la ricerca più recente ha in parte superato questa posizione. Come osservano Jutta Ernst e Oliver Scheiding nell'introduzione al volume *Periodical Studies Today*, il campo si è mosso verso una concezione del periodico non tanto come oggetto autonomo, quanto piuttosto come

[49] M. Cohen, *Narratology in the Archive of Literarure*, in "Representations", vol. 108, n.1, 2009, pp. 59-61. Sul surface reading si veda anche nello stesso volume di "Representations" S. Best, S. Marcus, *Surface Reading: An Introduction*.
[50] *Ivi*, p. 108.
[51] A. Ardis, *Towards a Theory of Periodical Studies*, MLA Convention, Boston 2013.
[52] M. DiCenzo, *Remediating the Past: Doing "Periodical Studies" in the Digital Era*, cit., p. 36. Sulla necessità di abbracciare il paradosso metodologico dei periodical studies, si veda anchea M. N. Powell, *Afterword: We Other Periodicalists, or, Why Periodical Studies*?, in "Tulsa Studies in Women's Literature", vol. 30, n. 2, 2011, pp. 441-450, che propone di adottare la "negative capability" keatsiana come disposizione euristica: "for almost every sweeping generalization about what periodicals 'do,' it is possible to find compelling examples of them doing precisely the opposite" (p. 441).
[53] F. Hammill, P. Hjartarson, H. McGregor, *Introduction: Magazines and/as Media: Periodical Studies and the Question of Disciplinarity*, in "Journal of Modern Periodical Studies", vol. 6, n. 2, 2015, p. 7. Il doppio numero speciale raccoglie contributi che esplorano i periodici "as miscellany, as database, or as network, all metaphors that emphasize patterns of repetition, interlocking systems of mediation, and a certain ludic interplay of objects that resist easy differentiation and categorization" (*ivi*, p. 1).

"sociomaterial textuality", ovvero come "net/works that exist both inside and outside the medium — evolving from volatile interconnected webs that sustain them"[54]. Questa prospettiva relazionale invita a considerare i periodici come "dynamic assemblages of sociomaterial and multimodal interconnections", assemblaggi che intrecciano condizioni socioeconomiche, cornici ideologiche e legali, organizzazioni istituzionali, reti di attori e ambienti comunicativi[55].

Il superamento di una visione del periodico come oggetto isolato si accompagna a un rinnovato interesse per la sua dimensione infrastrutturale e affettiva. Riprendendo il concetto di *affordance* introdotto dallo psicologo James Gibson, Ernst e Scheiding osservano che "the affordance of a periodical invites the reader not only to interact with it as a recognizable object of words and images across multiple issues, but also to follow its multiple paths that together form the periodical's lifeworld through which people and things move"[56]. Il periodico emerge così come un "multi-agent system" che coinvolge agenti umani — editori, giornalisti, traduttori, tipografi, lettori — e agenti non umani — redazioni, fonderie tipografiche, carta, macchine da stampa, edicole[57]. Questa prospettiva consente di indagare le pratiche materiali e comunicative che sostengono la produzione e la circolazione dei periodici, superando l'approccio esclusivamente testuale che aveva caratterizzato le prime fasi della disciplina.

Sul piano metodologico, un contributo decisivo viene dalla nozione di "periodical codes" elaborata da Peter Brooker e Andrew Thacker nell'introduzione alla loro *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* del 2009. Adattando il concetto di "bibliographic codes" proposto da Jerome McGann, e già esaminato nel paragrafo precedente, Brooker e Thacker individuano un insieme di caratteristiche che definiscono l'identità di un periodico: "page layout, typefaces, price, size of volume […], periodicity of publication […], use of illustrations […], use and placement of advertisements, quality of paper and binding, networks of distribution and sales, modes of financial support, payment practices towards contributors, editorial arrangements, or the type of material published"[58]. Questi codici — che comprendono elementi interni al testo e elementi esterni come le pratiche editoriali e finanziarie — offrono un framework per l'analisi comparativa dei periodici. Philpotts ha ulteriormente sistematizzato questa proposta, formalizzando i codici in cinque categorie — temporale (periodicità, regolarità, longevità), materiale, economico, sociale e compositivo

[54] J. Ernst, O. Scheiding, *Introduction: Periodical Studies as a Transepistemic Field*, in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), *Periodical Studies Today*, Brill, Leiden-Boston 2022, pp. 1-2.
[55] *Ivi*, p. 13.
[56] *Ivi*, p. 10.
[57] *Ivi*, p. 11.
[58] P. Brooker, A. Thacker, *General Introduction*, in P. Brooker, A. Thacker (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I: *Britain and Ireland 1880-1955*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 6. L'adattamento del concetto di "bibliographic codes" di Jerome McGann consente a Brooker e Thacker di includere nell'analisi elementi che "extend beyond the confines of the material object, but that exercise a strong influence on it" (*ibidem*).

(testuale, visivo e di design) — e introducendo la nozione di "thick journal" per designare quei periodici la cui identità deriva dall'allineamento coerente di tutti questi codici[59]. Questo approccio, ripreso anche da Ernst e Scheiding nel loro volume, consente di tenere insieme l'analisi dei contenuti e quella delle condizioni materiali e sociali che rendono possibile la pubblicazione.

Un'ulteriore proposta teorica, avanzata da Gustav Frank e Madleen Podewski, invita a concepire i periodici come "little archives", piccoli archivi che occupano una posizione intermedia tra la notazione effimera del quotidiano e la sistematizzazione duratura del libro[60]. In questa prospettiva, i periodici non si limitano a trasmettere contenuti già formati, ma svolgono una funzione specifica di negoziazione della conoscenza: "temporarily archiving and negotiating these particles are crucial functions in dealing with knowledge"[61]. Tale funzione si realizza attraverso la giustapposizione sulla stessa pagina o nello stesso numero di elementi eterogenei — testi, immagini, pubblicità — che entrano in relazione secondo logiche proprie del medium, creando quello che Frank e Podewski chiamano un "medium—specific order"[62] .È questa capacità di mettere in contatto frammenti di sapere provenienti da ambiti diversi — "bringing together different substances by printing them in conjunction within the same issue or even on the same page" — che rende i periodici agenti cruciali nella produzione e circolazione della conoscenza moderna[63].

Il quadro teorico e metodologico che emerge dagli snodi di questo percorso — dall'attenzione per la specificità formale del periodico alla consapevolezza della sua natura relazionale e multimodale — deve ora confrontarsi con le specificità del caso italiano, dove il periodico illustrato ha occupato a lungo una posizione marginale nel panorama accademico, tra tradizioni disciplinari consolidate che ne hanno lambito i confini senza mai farne il centro della propria indagine. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, le ragioni di questa marginalità sono al tempo stesso culturali, istituzionali e infrastrutturali, e la loro comprensione risulta indispensabile per situare la presente ricerca nel campo degli studi.

[59] M. Philpotts, *Defining the Thick Journal*: Periodical Codes and Common Habitus, MLA Convention, Boston 2013; su questo si veda anche anche M. Philpotts, *The Role of the Periodical Editor: Literary Journals and Editorial Habitus*, in "Modern Language Review", vol. 107, n. 1, 2012, pp. 39-64. Philpotts propone di concettualizzare l'identità di un periodico come "common habitus" nel senso di Bourdieu, ovvero un insieme condiviso di disposizioni che generano pratiche e percezioni.

[60] G. Frank, M. Podewski, *The Object of Periodical Studies*, in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), *Periodical Studies Today*, cit., pp. 29-53..

[61] *Ivi*, p. 31.

[62] *Ivi*, p. 43: "periodicals create their own elements and entities, and these are products of their medium-specific logic".

[63] Ivi, p. 31.

1.3 Gli studi sul periodico illustrato in Italia

Se il quadro teorico delineato nei capitoli precedenti mostra come i *periodical studies* si siano costituiti come campo disciplinare a partire dalla tradizione anglosassone, occorre ora interrogare la posizione che il periodico illustrato occupa nel panorama accademico italiano. Per farlo è necessario attraversare diverse tradizioni di studio che hanno assunto il periodico come oggetto di indagine più per i suoi contenuti che per indagarne la fisionomia. Non si tratta di stilare un inventario di assenze, quanto piuttosto di ricostruire le ragioni culturali e istituzionali per cui un oggetto tanto diffuso e influente come il rotocalco — che nel dopoguerra raggiungeva milioni di lettori ogni settimana — sia rimasto così a lungo ai margini dell'attenzione accademica.

La tradizione più consolidata è quella della storia della stampa e dell'editoria. L'Italia dispone in questo ambito di opere di riferimento di ampio respiro: la *Storia della stampa italiana* diretta da Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia in sette volumi, abbraccia un arco di tempo che si dipana per secoli, dal Cinquecento al Novecento con un approccio prevalentemente storico-politico;[64] le sintesi di Paolo Murialdi sulla storia del giornalismo offrono una cornice istituzionale e professionale;[65] David Forgacs, formatosi nell'ambito dei *cultural studies* britannici, ha offerto la lettura forse più organica della cultura italiana come sistema industriale integrato: *L'industrializzazione della cultura italiana*[66] analizza editoria, cinema, radio e stampa come componenti di un medesimo ecosistema mediale, superando le tradizionali partizioni disciplinari; con Stephen Gundle, con cui ha lavorato a *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*[67], l'indagine si è estesa ai consumi culturali e alle industrie mediali del ventennio cruciale per la nascita del rotocalco, dedicando ampio spazio all'editoria periodica, ai fumetti e ai modelli di consumo. A questo si aggiunge la curatela, con Robert Lumley, di *Italian Cultural Studies: An Introduction*[68], che ha contribuito a portare esplicitamente il *framework* dei *cultural studies* sul caso italiano. Il fatto che una prospettiva così integrata sia maturata nell'ambito della tradizione anglosassone conferma, indirettamente, le difficoltà che questo tipo di sguardo incontrava nel panorama italiano. Forgacs ha il merito di aver collocato le riviste all'interno di un'ecologia mediale più ampia; se il rapporto testo-immagine non rientra tra i suoi interessi primari, questo dipende dalla scala del suo progetto, che privilegia le dinamiche di sistema rispetto all'analisi dei singoli dispositivi testuali.

[64] V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, 7 voll., Laterza, Roma-Bari 1976-2002.
[65] P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, il Mulino, Bologna 2006.
[66] D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, il Mulino, Bologna 2000 [1990].
[67] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007.
[68] D. Forgacs, R. Lumley (a cura di), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1996.

Sul versante più specificamente italiano, la storiografia dell'editoria ha prodotto lavori di grande solidità. Irene Piazzoni ha ripercorso l'intera parabola dell'editoria italiana novecentesca[69]; Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria hanno tracciato una storia complessiva degli editori italiani[70]. Enrico Decleva ha dedicato ad Arnoldo Mondadori una monografia esemplare che tocca anche il ruolo dei periodici nella strategia dell'editore, pur analizzandoli come imprese, non come oggetti visivi[71]. Nella stessa direzione si colloca il volume curato da Fausto Colombo, *Libri, giornali e riviste a Milano* che ricostruisce la storia dell'editoria milanese dall'Ottocento al dopoguerra in una prospettiva sociale, attenta alle persone e alle dinamiche di innovazione piuttosto che alla dimensione filologica del testo[72]. Nello specifico del settimanale d'attualità, il saggio di Nello Ajello nel sesto volume della collana Laterza resta un contributo fondamentale[73]. Il contributo di Ajello ripercorre l'evoluzione del settimanale illustrato, o come "a figure"[74] come lo definisce l'autore, con uno sguardo vigile e accorto alle congiunture politiche ed economiche e alla sociologia dei consumi culturali. Dall'invito di Tranfaglia ad approfondire oltre alla storia della stampa e a quella dei suoi protagonisti anche le strutture e gli apparati che hanno reso possibile il successo dell'editoria settimanale[75], si sviluppa *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate* che si propone, sul modello degli studi provenienti dagli Stati Uniti, di "illustrare gli intrecci tra evoluzione dell'informazione, e dei mezzi che la veicolano, e il sistema industriale che sta alle loro spalle facendo specifico riferimento al mondo dei rotocalchi che hanno determinato quel 'fenomeno Italia' che rende così diverso il nostro Paese"[76]. Accanto a questa storiografia esiste poi una cospicua memorialistica editoriale — da Enzo Bettiza a Bruno Cobianchi, da Enzo Biagi a Guido Lopez e Giancarlo Mazzuca — che offre testimonianze preziose sulla vita delle redazioni, ma che resta nell'ordine del racconto personale[77]. Ciò che accomuna questa tradizione, nel suo complesso, è il privilegio accordato alla dimensione testuale,

[69] I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021.
[70] N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari 2007.
[71] E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, UTET, Torino 1993. A cura di Decleva si veda anche A. Cadioli, E. Decleva, V. Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, Milano 1999.
[72] F. Colombo (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, Abitare Segesta, Milano 1998.
[73] N. Ajello, *Il settimanale d'attualità*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana del Neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 173-248.
[74] *Ivi.*, p. 177
[75] M. Lombardo, F. Pignatel, *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, Editori Riuniti, 1985 Roma p. 3
[76] *Ibidem*
[77] Tra i numerosi contributi si ricordano: E. Bettiza, *Via Solferino*, Rizzoli, Milano 1962; E. Biagi, *Dinastie*, Mondadori, Milano 1988; G. Mazzuca, *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Longanesi, Milano 1991; G. Lopez, *I verdi i viola e gli arancioni*, Mursia, Milano 1972; P.B. Cobianchi, *Mille appunti di una vita in Rizzoli 1967-1990*, La Vita Felice, Milano 1998. Sulla memorialistica editoriale come categoria critica cfr. D. De Cristofaro, *Memorialistica editoriale. Teoria e critica delle opere autobiografiche di editori-autori moderni e contemporanei*, tesi di dottorato, Université de Normandie/Università di Siena, 2023.

istituzionale e politica della stampa: il periodico vi compare come veicolo di contenuti scritti e come attore del dibattito pubblico, mentre la sua dimensione visiva resta sullo sfondo.

Una delle prime riflessioni sistematiche sulla stampa periodica come oggetto di ricerca è rappresentata dall'attività di Arturo Carlo Quintavalle e dal volume *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*[78]. Inserendosi nel clima teorico della semiologia e degli studi sulle comunicazioni di massa, Quintavalle individuava nei settimanali illustrati uno dei luoghi privilegiati di costruzione delle moderne mitologie collettive. Attraverso l'analisi comparata di trentacinque testate e un approccio strutturale e tipologico, volto a individuare costanti formali, ricorrenze e modelli di rappresentazione, la rivista viene indagata non attraverso singoli articoli o autori, ma come sistema di relazioni tra immagini, testi, generi e modelli culturali. Questa prospettiva guarda ai periodici come a una forma di "mitografia del presente", interessandosi ai processi di produzione e circolazione dei miti della società industriale. Pur all'interno di un diverso orizzonte teorico, *La bella addormentata* anticipava così alcune questioni che sarebbero divenute centrali negli studi sulla cultura visuale e, più tardi, nei *periodical studies*, contribuendo a riconoscere alla stampa illustrata una specifica autonomia metodologica e un ruolo attivo nella costruzione dell'immaginario contemporaneo.

Dall'altro versante, la ricostruzione della storia della fotografia italiana ha conosciuto uno sviluppo più lento e discontinuo. La prima sintesi sistematica, la *Storia della fotografia italiana* di Italo Zannier, arriva quasi un decennio dopo l'avvio della collana Castronovo-Tranfaglia[79]; la *Storia della fotografia in Italia* di Gabriele D'Autilia, che propone la fotografia come agente di storia, segna un avanzamento importante, ma la collocazione della disciplina in accademia resta incerta[80]. Quando la fotografia viene studiata, lo è per lo più come fotografia d'autore o come fonte documentaria per la storiografia, più raramente come elemento strutturale della pagina periodica — cioè nella sua relazione con il testo, il *layout*, la serialità del formato. In questa contesto, un contributo significativo è rappresentato da *Storia culturale della fotografia italiana. Dal neorealismo al postmoderno*[81] di Antonella Russo, che sposta l'attenzione dagli autori ai contesti culturali, istituzionali ed editoriali entro cui le immagini vengono prodotte, diffuse e recepite, contribuendo a restituire la fotografia come fenomeno culturale e mediale inserito in più ampi processi di costruzione della visualità contemporanea.

---

[78] A. C. Quintavalle (a cura di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, Università di Parma-Ist. Di Storia dell'Arte di Parma 1972.

[79] I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1985.

[80] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012. Si veda anche G. D'Autilia, *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

[81] A. Russo, Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno, Einaudi, Torino 2011.

Un'eccezione significativa è rappresentata dal lavoro che Uliano Lucas e Tatiana Agliani hanno condotto nell'arco di oltre quattro decenni. Da *L'informazione negata*[82] alla curatela del ventesimo Annale einaudiano sull'immagine fotografica[83], fino alla sintesi di *La realtà e lo sguardo*[84], il loro lavoro si è distinto per la volontà di restituire la fotografia al suo contesto editoriale, con accento sulle redazioni, le scelte dei direttori, la grafica, le logiche di selezione e di taglio. I contributi di Agliani sul rotocalco[85] costituiscono il ponte più avanzato tra storia della fotografia e studio del periodico. Resta tuttavia una soglia che il loro approccio, prevalentemente storico—informativo, non varca: l'analisi sistematica del rapporto testo-immagine *sulla pagina* come costruzione di significato.

La distanza tra le due tradizioni — quella della stampa, consolidata ma orientata al testo scritto, e quella della fotografia, più fragile e orientata all'autore — ha radici culturali profonde. La tradizione umanistica italiana, costruita attorno al primato del testo scritto e influenzata dall'estetica idealista di Benedetto Croce, era strutturalmente meno predisposta ad accogliere un oggetto come il rotocalco, che fonde testo e immagine in un'unità inscindibile e appartiene alla sfera della cultura popolare e commerciale.

Non è un caso che la ricezione dei *visual studies* in Italia sia stata significativamente tardiva. La svolta visuale — il *pictorial turn* di Mitchell, l'*iconic turn* di Gottfried Boehm — si afferma nel mondo anglosassone tra gli anni Ottanta e Novanta; il primo manuale italiano, la *Cultura visuale* di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, esce solo nel 2016, oltre vent'anni dopo i testi fondativi[86]. Il PRIN 2015 su *Cultura visuale in Italia*, coordinato da Michele Cometa e significativamente promosso dalla comparatistica letteraria, ha rappresentato il primo progetto nazionale in questo ambito, generando un polo di ricerca che ha poi prodotto il primo insegnamento universitario dedicato, un convegno internazionale e il volume collettivo curato da Cometa, Roberta Coglitore e Valeria Cammarata[87]. Lo stesso Cometa ha usato il termine *testolatria* per descrivere il pregiudizio che i *visual studies* hanno dovuto superare nella tradizione italiana. Tuttavia, anche questa corrente si è concentrata inizialmente su questioni teoriche — lo sguardo, il dispositivo, il regime scopico — più che su oggetti concreti come la stampa periodica illustrata.

---

[82] U. Lucas, R. Bizziccari (a cura di), *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, Dedalo, Bari 1981.
[83] U. Lucas, T. Agliani, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in U. Lucas (a cura di), *L'immagine fotografica 1945-2000*, Storia d'Italia, Annali 20, Einaudi, Torino 2004.
[84] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino 2015.
[85]Si ricorda in particolare: T. Agliani, "Il settimanale *Tempo* e la nascita del racconto fotografico in Italia", in S. Fiorentino, M. Maffioli, R. Valtorta (a cura di), *Storie della fotografia in Italia*, Pearson, Milano 2024, pp. 277-287; T. Agliani, *Agli albori del rotocalco. Cultura visiva e racconto per immagini* su "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024, pp. 47-65.
[86] W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994; G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, Fink, München 1994; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
[87] R. Coglitore, V. Cammarata (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Meltemi, Milano 2022.

Anche le discipline che più direttamente hanno avuto a che fare con i periodici ne hanno colto aspetti parziali. La linguistica italiana ha prodotto una tradizione solida di studi sulla lingua dei giornali — da Maurizio Dardano a Ilaria Bonomi e Riccardo Gualdo — ma con un'attenzione quasi esclusiva ai quotidiani[88]. L'unica analisi linguistica sistematica dedicata ai rotocalchi novecenteschi è quella di Milena Romano che ha studiato "Gente" e "Oggi" lungo sei decenni come veicoli di "popolarizzazione" linguistica; ma anche in questo caso l'approccio resta strettamente verbale[89]. La stampa femminile ha ricevuto un'attenzione più articolata, di cui sono esempio il volume di Silvia Franchini e Simonetta Soldani[90], la pioneristica indagine di Milly Buonanno[91], gli studi di Rita Carrarini sulla stampa di moda. Nello stesso contesto Patrizia Landi ha ricostruito i primi passi di "Grazia" tra innovazione e informazione nel volume curato da De Berti e Piazzoni[92]; Silvia Vacirca ha di recente dedicato una monografia a "Bellezza", la rivista di moda lanciata dall'Ente nazionale della moda nel 1941, ricostruendone il ruolo nella definizione di un modello di femminilità e di gusto durante il secondo conflitto mondiale[93]. Anche in questi casi, nonostante ci siano evidenti aperture verso gli studi di genere e contributi comparativi che stabiliscono connessioni con i *periodical studies* anglosassoni, l'attenzione prevalente va ai contenuti e alla storia editoriale, non alla costruzione visiva del messaggio[94]. La pubblicità, infine, componente strutturale del periodico che ne finanzia l'esistenza e ne plasma l'estetica, è stata studiata come fenomeno autonomo dalla storia della comunicazione[95] e come testo isolato dalla semiotica (nella tradizione di Barthes, Eco, Floch, Traini), ma mai come parte integrante della pagina periodica[96].

Se si guarda alle singole testate, il quadro conferma questa frammentazione. Le riviste di cinema e le riviste letterarie sono state ampiamente studiate per i loro contenuti testuali; testate come "Omnibus", "Oggi" e "L'Europeo" sono state trattate dalla storia del giornalismo come imprese editoriali; la "Domenica del Corriere" ha ricevuto attenzione per le illustrazioni di Achille Beltrame e Walter

[88] M. Dardano, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Laterza, Roma-Bari 1986; I. Bonomi, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '00 ai quotidiani on line*, Cesati, Firenze 2002; R. Gualdo, *L'italiano dei giornali*, Carocci, Roma 2007.
[89] M. Romano, *La «popolarizzazione» di lingua e cultura nell'Italia del Novecento. Il rotocalco dagli anni Cinquanta a oggi, tra editoria cartacea ed editoria multimediale*, tesi di dottorato, Università di Catania, 2012-2013.
[90] S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004.
[91] M. Buonanno, *Naturale come sei. Indagine sulla stampa femminile*, Guaraldi, Rimini 1975.
[92] P. Landi, *La rivista ideale per la donna italiana". I primi passi di Grazia tra innovazione e informazione*, in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009, pp. 235-305.
[93] S. Vacirca, *Fashion Submission. Documenting Fashion, Taste and Identity in WWI Italy through "Bellezza" Magazine*, Mimesis, Milano 2023.
[94] R. Carrarini, *La stampa di moda dall'Unità a oggi*, in C.M. Belfanti, F. Giusberti (a cura di), *La moda*, Einaudi, Annali 19, Torino 2003, pp. 797-834.
[95] V. Codeluppi, *Storia della pubblicità italiana*, Carocci, Roma 2013.
[96] R. Barthes, *Rhétorique de l'image* (1964), trad. it. in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985; U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968; J.-M. Floch, *Semiotica, marketing e comunicazione*, Franco Angeli, Milano 1992; S. Traini, *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano 2008.

Molino, ma nell'ambito della storia dell'illustrazione; il volume *Arte moltiplicata. L'immagine del' 900 nello specchio dei rotocalchi* a cura di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina e Antonello Negri – in cui ha trovato espressione una parte dei risultati della ricerca del PRIN *La moltiplicazione dell'arte e delle sue immagini. La cultura visiva in Italia nell'epoca della riproducibilità tecnica: dalle riviste illustrate del secondo Ottocento a rotocalchi e quotidiani della contemporaneità* — ha aperto la prospettiva della circolazione delle immagini d'arte nei rotocalchi, ma con un interesse per ciò che i rotocalchi trasmettevano, non per come lo trasmettevano[97]. A uno sguardo analogo è riconducibile la tesi di dottorato di Mariella Milan — pubblicata nel 2015 in una versione rivista con il titolo di *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*[98] — che parte da uno spoglio sistematico di diciotto periodici di attualità, consultati nelle annate 1960—1964, per tentare una mappatura dell'immagine e del sistema dell'arte contemporanea veicolati dalla stampa generalista nei primi anni Sessanta. Un'eccezione è costituita dalle riviste di fotoromanzo — "Grand Hotel", "Bolero Film", "Sogno" — che in quanto dispositivi intrinsecamente fondati sulla sequenza fotografica hanno costretto gli studiosi ad affrontare la dimensione visiva sebbene come veicoli di un genere piuttosto che come periodici[99]. Il contributo di De Berti, *Dallo schermo alla carta* che studia le riviste cinematografiche come paratesti del film in prospettiva intermediale, costituisce in questo senso un lavoro pionieristico[100]. In una direzione simile si colloca la tesi di dottorato di Anna Gilardelli, *Il cinema nei rotocalchi di attualità politica e cultura. 1950-1954*, che indaga la presenza del cinema nei settimanali d'attualità ("Oggi", "Epoca", "L'Europeo") del primo quinquennio degli anni Cinquanta[101]. Tra i primi studi a prendere il rotocalco come oggetto di indagine autonoma si colloca il volume di Silvia Pizzetti, *I rotocalchi e la storia*[102] dedicato alla divulgazione storica nei periodici illustrati tra il 1950 e il 1975. Pizzetti analizza il modo in cui testate come *"*Oggi"*, "*Epoca"*, "*L'Europeo*"* e *"*Storia Illustrata" hanno costruito narrazioni del passato recente — dal fascismo alla Resistenza, dalla guerra d'Etiopia alla Primavera di Praga — attraverso rubriche, inserti, biografie seriali e rievocazioni. Lo studio ha il merito di riconoscere ai rotocalchi una funzione culturale specifica, quella di mediatori tra storiografia e pubblico di massa, in un'epoca in cui la televisione non aveva ancora assunto questo ruolo. L'approccio resta tuttavia contenutistico: Pizzetti indaga cosa

[97] E. Cinelli, S. Fergonzi, A. Messina, M. Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '00 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013.
[98] M. Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia*, Quodlibet, Macerata 2015.
[99] A. Bravo, *Il fotoromanzo*, il Mulino, Bologna 2003; S. Turzio, *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Meltemi, Milano 2019; E. Detti, *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, La Nuova Italia, Firenze 1990.
[100] R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000. Per uno studio recente dei cineromanzi si veda G. Landrini, *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)*, Meltemi, Roma 2022.
[101] A. Gilardelli, *Il cinema nei rotocalchi di attualità politica e cultura. 1950-1954*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2010.
[102] S. Pizzetti, *I rotocalchi e la storia. La divulgazione storica nei periodici illustrati (1950-1975)*, Bulzoni, Roma 1982.

i rotocalchi raccontano della storia, non come lo raccontano sul piano visuale e compositivo: il rapporto tra testo, fotografia e impaginazione non entra nel campo di analisi.

Un primo contributo finalizzato a fissare il perimetro e l'approccio dei *periodical studies* nel contesto italiano va riconosciuto alle ricerche di Raffaele De Berti e Irene Piazzoni. Si ricorda qui in particolare il lavoro intorno al convegno *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra* del 2008 che raccoglie interventi di studiosi provenienti da diverse discipline tra cui "storici dell'Italia contemporanea, del giornalismo, del cinema, della lingua, della letteratura, dell'arte, della fotografia", invocando l'approccio interdisciplinare come "imprescindibile per decodificare un prodotto editoriale così complesso, sfaccettato, semanticamente denso qual è il rotocalco italiano nel suo apparire e nel suo evolversi, tra anni Trenta e Quaranta"[103].

Come ricordato da De Berti e Piazzoni, studi sul settimanale a rotocalco non sono mancati anche prima del convegno milanese ma sempre in forma di interventi episodici, frammentari e disorganici. Si tratta spesso – come in parte ricostruito in questa breve disamina — di studi ad ampio raggio, che esaminano il panorama della stampa periodica dal punto di vista degli editori, delle loro biografie, del posizionamento delle riviste nel mercato editoriale, senza affondi specifici che, se da un lato rischiano di sembrare compilatori, dall'altro hanno il merito di offrire ricostruzioni storiche e dati utili a tracciare il profilo del periodico

Il settimanale "Tempo" resta probabilmente la testata che ha ricevuto l'attenzione più consistente in quanto organismo visivo-testuale, grazie soprattutto ai contributi di Agliani e Riccardo Lascialfari[104]. All'indagine di "Tempo" è dedicata un numero significativo di interventi nel volume *Immagini e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*[105].

Va tuttavia rilevata l'assenza di studi monografici su testate diffusissime come "Epoca", "Gente", "Oggi", "La Settimana Incom Illustrata".

Un fattore che contribuisce a questa situazione è il deficit infrastrutturale nella digitalizzazione dei periodici. L'Emeroteca Digitale della Biblioteca Nazionale Braidense, il progetto più ambizioso, comprende circa nove centosessanta testate ma l'accesso al materiale protetto resta limitato. Altre

---

[103] R. De Berti, I. Piazzoni, *Introduzione*, in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerr*a, cit., p. IX.

[104] S. Lascialfari, *Tempo. Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori. 1939-1943*, in "Italia Contemporanea*"*, n. 228, settembre 2002, pp. 439-468.

[105] Si segnala in particolare: D. Boemia, *La letteratura alla prova dei rotocalchi italiani. I primi novantasei numeri di "Tempo" (1939-1941),* in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta,* cit., pp. 95-128; V. Di Rosa, *Lo spazio dell'arte nella prima serie di "Tempo" (1939-1943)*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta,* cit., pp. *129-144; E. Gipponi, Il "Tempo" del colore. Aspetti tecnologici, culturali e ideologici del colore nella prima serie di "Tempo",* in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, cit., pp*. 145-176; S. Locati, Il rapporto testo-immagine nella sezione Cinema delle edizioni estere di "Tempo": tra Hollywood, Europa e autarchia,* in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta,* cit., pp. 177-214.

iniziative di digitalizzazione confermano il quadro: BiASA, l'emeroteca digitale della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, offre centodiciassette testate specialistiche dal XVIII ai primi decenni del XX secolo, dall' "Archivio storico lombardo*"* al "Bollettino d'arte*"*; GiSID, il progetto della Biblioteca del Senato, rende accessibili circa settanta periodici di età illuministica, risorgimentale e postunitaria — da "Il Caffè" di Verri a "Il Conciliatore" di Pellico e Berchet, da I"l Lampione" di Collodi ai fogli satirici ottocenteschi —, ora confluiti in Internet Archive; Internet Culturale, il portale dell'ICCU, aggrega le collezioni digitali delle biblioteche italiane, inclusa un'Emeroteca Digitale Italiana di oltre sessanta testate settecentesche e ottocentesche. Il recente progetto PNRR della Regione Emilia Romagna – che prevede di digitalizzare pubblicazioni dal 1698 al 1955, destinate a confluire nel primo nucleo dell'Emeroteca digitale regionale — rappresenta il primo intervento italiano su larga scala dedicato specificamente ai periodici. Si tratta in tutti i casi di stampa locale, specialistica o preunitaria: i grandi rotocalchi illustrati novecenteschi restano esclusi.
Un contributo non trascurabile è quello offerto dalla Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma sul cui database è possibile consultare diverse riviste dal secondo Ottocento alla metà del Novecento, alcune delle quali ("Epoca", "Tempo") quasi del tutto coperte nelle singole annate.
Il confronto con le grandi infrastrutture anglosassoni e francesi — i *British Periodicals* di Gale/Cengage con quasi cinquecento testate, Gallica della Bibliothèque nationale de France, la *Illustrated London News Historical Archive* dal 1842 al 2003 — evidenzia tuttavia una distanza considerevole. Questo deficit è al tempo stesso causa e conseguenza della marginalità degli studi: l'assenza di ricerche consolidate riduce la domanda di digitalizzazione, e la scarsità di fonti digitali scoraggia a sua volta nuove ricerche.
Il quadro si chiarisce ulteriormente nel confronto internazionale. Il già menzionato volume *Periodical Studies Today* attesta la maturità del campo a livello globale, con contributi che spaziano dalla serialità alla materialità, dalla multimodalità all'atmosfera. Andrew King nel suo progetto *International History of Magazines*, osserva che gli studi accademici sistematici in Italia cominciano solo con Castronovo e Tranfaglia, che il focus prevalente è sulle riviste letterarie e sul loro ruolo ideologico, e che permangono ampie lacune[106]. Lo scarto è anche concettuale. In Gran Bretagna, la "Research Society for Victorian Periodicals", le riviste dedicate come la "Victorian Periodicals Review" e centri in numerose università costituiscono un'infrastruttura disciplinare senza equivalenti italiani; gli Stati Uniti possono contare su filoni consolidati come i *Life Magazine Studies* e su una tradizione di *magazine journalism studies* nei dipartimenti di giornalismo, di cui la serie di conferenze

[106] A. King, *International History of Magazines 2: Italy*, blog post, 27 settembre 2015, blogs.gre.ac.uk/andrewking. Cfr. anche A. King, *Magazines, History of*, in *International Encyclopedia of Communication*, vol. 6, Blackwell, Oxford 2008, pp. 2748-2752.

Mapping the Magazine promossa da Holmes a Cardiff e il relativo volume collettivo rappresentano un punto di riferimento[107].

Eppure, a partire dalla metà degli anni Dieci, e con un'accelerazione significativa nel biennio 2024-2025, questo quadro ha cominciato a mutare. Una serie di studi provenienti da discipline diverse riconosce il periodico illustrato come oggetto culturale complesso e irriducibile alla sola dimensione testuale. Il già citato *Arte moltiplicata* ha aperto la strada dal versante della storia dell'arte; Simona Arillotta con *Mezzogiorno a fuoco*[108] ha studiato l'immagine del Meridione nella stampa illustrata; Fabio Andreazza e Eleonora Sforzi con *Cinema e consumi nelle riviste italiane*[109] hanno offerto il primo sguardo ad ampio spettro sul rapporto tra cinema, consumi e riviste; il manuale di Fiorentino, Maffioli e Valtorta ha aggiornato la storiografia fotografica, includendo anche l'analisi del linguaggio del fotogiornalismo, in particolare su "Tempo"[110]. È significativo, tuttavia, che non esista a tutt'oggi un PRIN specificamente dedicato ai periodici illustrati come oggetto autonomo: i progetti più vicini all'area — dal PRIN di Cometa sulla cultura visuale a *Il pollo ruspante. Il cinema e la nuova cultura dei consumi in Italia (1950-1973)* coordinato da Federico Vitella, dalla *Fotografia femminista italiana* di Federica Muzzarelli a *Gola. Representation of gastronomic culture, nutrition and food in the Italian media system (1954-1990)* di cui è responsabile Gabriele Rigola— toccano i periodici come fonti o come contesti, non come oggetti di indagine in sé.

In questo panorama, un ruolo di primo piano è quello riconosciuto al gruppo IUPS (IULM University for Periodical Studies), polo istituzionale italiano esplicitamente dedicato ai *periodical studies*.

A partire dal 2022, il gruppo si è orientato allo studio del rapporto testo-immagine nei periodici illustrati, i cui risultati sono confluiti nel volume curato da Boemia, Gipponi e Locati, *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, dedicato al rapporto testo-immagine nei periodici del periodo[111].

A questo è seguito il convegno *I periodici illustrati nell'Italia del secondo dopoguerra* (IULM, 30 novembre-1 dicembre 2023) che ha esteso l'analisi al periodo 1945-1957, dando luogo al numero monografico di "Elephant & Castle*"* 35 del 2025, curato da Boemia, Gipponi, Lalatović e Locati, che

[107] T. Holmes (a cura di), *Mapping the Magazine: Comparative Studies in Magazine Journalism*, Routledge, London 2008 (originariamente pubblicato come numero speciale di "Journalism Studies", vol. 8, n.4, 2007). Il volume raccoglie contributi di Hartley, Abrahamson, Johnson, Roessler e Benwell, e nasce dalla constatazione che le riviste, pur essendo il medium di massa più prolifico, restano largamente trascurate dalla ricerca accademica rispetto ai quotidiani.

[108] S. Arillotta, *Mezzogiorno a fuoco. L'immagine del meridione nella stampa illustrata del secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2023.

[109] F. Andreazza, S. Sforzi (a cura di), *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni settanta*, Marsilio, Venezia 2024.

[110]S. Fiorentino, M. Maffioli, R. Valtorta (a cura di), *Storie della fotografia in Italia,* Pearson, Milano 2024.

[111] D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta,* cit.

colloca esplicitamente l'indagine nella cornice dei *periodical studies* e definisce il periodico come "dispositivo culturale sfaccettato"[112].

Il convegno successivo *Testo e immagine nei periodici illustrati dell'Italia del boom* (4-5 dicembre 2025), copre gli anni 1954-1967 con relazioni che spaziano dal cinema in pagina alle culture giovanili, dalla letteratura alle riviste d'arte, dalle culture industriali alle dinamiche intermediali: un'ampiezza di approcci che riflette la vocazione interdisciplinare del gruppo.

Tra i convegni più recenti dedicati ai periodici illustrati si segnala inoltre *Testi, immagini, formati, strutture: i nuovi linguaggi del giornalismo tra e Otto e Novecento. Modelli e circuiti nazionali e transnazionali* organizzato da Irene Piazzoni, Fabio Guidali e Raffaele De Berti e svoltosi a dicembre 2024 presso l'Università degli Studi di Milano che si è posto l'obiettivo di guardare alle pubblicazioni a stampa in ottica interdisciplinare, come territori di elaborazione di formule specifiche. Tra le linee di indagine suggerite dall'occasione del convegno c'erano quelle del rapporto testo—immagine, il ruolo della rivista o del genere nella costruzione degli immaginari, la continuità o lo scarto nei formati, le ibridazioni e le metamorfosi. Rispetto ai temi del fotogiornalismo si segnalano i convegni a cura di Massimiliano Gaudioso e Anna Masecchia *Il fotogiornalismo nel sistema dei media (1936-1972)* — di cui è in corso la pubblicazione degli atti —nel 2024 e *Il fotogiornalismo verso una cultura visuale globale (1969-1997)* nel 2025.

Il percorso che si è tracciato in queste pagine mostra un campo di studi in transizione. Da un lato, le tradizioni consolidate della storia della stampa, della storia della fotografia, della linguistica, degli studi di genere e della semiotica pubblicitaria hanno prodotto un patrimonio di conoscenze ricco, ma strutturalmente frammentato, per cui ciascuna disciplina ha illuminato un aspetto del periodico illustrato — i contenuti, gli autori, la lingua, i modelli culturali, il sistema economico — senza mai farne il centro di un'indagine unitaria. Dall'altro, il lavoro recente del gruppo IUPS, il volume di De Berti e Piazzoni, i contributi di Lucas e Agliani, la stagione di studi 2024-2025 testimoniano una nuova convergenza, nella quale il periodico illustrato comincia a essere riconosciuto come oggetto autonomo di indagine interdisciplinare.

È in questo spazio tra le tradizioni esistenti e le prospettive che si stanno aprendo che si colloca la presente ricerca.

[112] *Elephant & Castle*, n. 35, 2025, numero monografico "*I periodici illustrati nell'Italia del secondo dopoguerra*", a cura di D. Boemia, E. Gipponi, J. Lalatović, S. Locati.

1.4 La specificità del periodico illustrato

Le riflessioni teoriche fin qui richiamate — dalla dialettica tra apertura e chiusura di Beetham alla proposta di trattare il periodico come oggetto autonomo di Latham e Scholes, fino alla "constructive divergence" metodologica di DiCenzo — si sono sviluppate prevalentemente a partire dallo studio di periodici a dominante testuale: le grandi reviews vittoriane, i *little magazines* modernisti, i quotidiani. Questo progetto si interessa, invece, alle possibilità di analisi che si sviluppano quando l'oggetto di indagine è un periodico in cui la componente visiva non si limita a illustrare il testo, ma ne costituisce l'elemento strutturante. È questa la domanda che si pone con particolare urgenza per lo studio dei rotocalchi illustrati, e più in generale per quella categoria di pubblicazioni che Ann Ardis ha definito come caratterizzate da "dynamic conjunctions of written and visual" materials"[113].

Come osserva Ardis, i metodi di classificazione generica basati sul testo risultano inadeguati "for analysing the […] newly, and frequently hyper—visual, multi—media formats of turn—of—the—twentieth—century magazines" [114]. L'inadeguatezza non è semplicemente metodologica, ma epistemologica, in quanto la forma del periodico illustrato sfida le categorie interpretative elaborate per oggetti a dominante testuale. Mark Turner ha formulato la stessa critica in termini ancora più netti: "We have too often conflated the complexities of 'serialization' with 'serial fiction,' forgetting all that other material also published in parts that makes up the sprawling content of nineteenth—century serial print culture"[115]. Quando il periodico incorpora immagini, impaginazione, pubblicità e paratesti visivi come parte integrante del proprio significato, gli strumenti concepiti per analizzare la parola scritta non sono più sufficienti.

Il problema del rapporto tra parola e immagine, naturalmente, precede i periodical studies e ha alle spalle una tradizione teorica consolidata. Il punto di partenza resta la "Rhétorique de l'image" di Roland Barthes, che per prima ha posto la questione in termini analitici, distinguendo due funzioni fondamentali del testo rispetto all'immagine: l'*ancrage* e il *relais*[116]. Nell'*ancrage*, il testo dirige il lettore tra i significati possibili dell'immagine, selezionandone alcuni e escludendone altri — una funzione di controllo che Barthes definisce "répressive"[117]. Nel *relais*, invece, parola e immagine stanno in un rapporto di complementarità: il testo aggiunge informazioni che l'immagine non contiene, e i due codici procedono insieme come frammenti di un sintagma più generale. Barthes sviluppa l'analisi a partire dalla pubblicità — un messaggio volutamente intenzionale, scelto proprio

[113]A. Ardis, *Towards a Theory of Periodical Studies*.
[114]*Ibidem*.
[115]M. Turner, *Periodical Time in the Nineteenth Century*, in "Media History", vol. 8, n. 2, 2014, pp. 183.
[116]R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, in "Communications", vol. 4, 1964, pp. 40-51.
[117]*Ivi*, p. 44: «Le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres [...] il le téléguide vers un sens choisi à l'avance».

per la trasparenza della sua retorica —, ma la distinzione tra *ancrage* e *relais* si rivela operativa ben oltre quel contesto: nella pagina del rotocalco, dove didascalie, titoli e testo corrente interagiscono con fotografie, illustrazioni e inserzioni pubblicitarie, le due funzioni si alternano e si sovrappongono in modo sistematico.

La riflessione di W.J.T. Mitchell ha portato questa problematica a un livello ulteriore. In *Picture Theory* Mitchell propone una tipologia del rapporto tra parola e immagine che si articola in tre gradi di integrazione: l'*image/text*, con la barra obliqua, designa la problematica generale del rapporto tra visivo e verbale in quanto territori distinti; l'*image-text*, con il trattino, indica una relazione articolata ma in cui i due poli restano riconoscibili, come accade nella didascalia che accompagna una fotografia; l'*imagetext*, fuso in un'unica parola, nomina quei casi in cui la componente visiva e quella verbale sono così strettamente intrecciate da costituire un'unità inscindibile[118]. La distinzione non è puramente tassonomica: è uno strumento analitico che consente di riconoscere i diversi gradi di fusione e tensione tra parola e immagine all'interno di uno stesso oggetto. Un rotocalco contiene simultaneamente tutti e tre i livelli: l'*image/text* nella separazione tra blocchi di testo e blocchi fotografici, l'*image-text* nel servizio illustrato con le sue didascalie, l'*imagetext* nella copertina o nell'inserzione pubblicitaria dove parola e immagine sono progettate come un tutto unico[119].

È a partire da queste premesse che il contributo di Vincent Fröhlich acquista il suo rilievo specifico per lo studio dei periodici illustrati. Fröhlich ha osservato che, nelle riviste illustrate, il rapporto tra testo e immagine si configura spesso in modo inverso rispetto a quanto accade nelle pubblicazioni a dominante testuale: "instead of the text being illustrated, the image is explained, described, and supplemented with additional information"[120]. Non è il testo a generare l'immagine, ma l'immagine a sollecitare il testo come corredo esplicativo — una configurazione che corrisponde sistematicamente alla funzione di *ancrage* individuata da Barthes, ma qui elevata a principio strutturale dell'intera pubblicazione. Per rendere conto di questa specificità, Fröhlich propone un concetto "espanso e aperto" di serialità: non la sola narrazione seriale, ma la serialità intesa come "connections and ordering schemes"[121]. Questa prospettiva allargata consente di riconoscere che ogni elemento visivo — fotografia, illustrazione, pubblicità, titolo — entra in relazione con gli elementi che lo circondano sulla stessa pagina, sulla doppia pagina, all'interno del numero e attraverso i numeri

[118]W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, in particolare pp. 83-107.

[119] Si segnala qui il contributo di Raffaele De Berti, *Storie fotografiche di personaggi famosi nel rotocalco "Oggi" (1945-1949)*, in cui queste categorie vengono applicate allo studio delle modalità di costruzione fotografica di "Oggi", in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, cit., pp. 225-251.

[120]V. Fröhlich, *Serial Concordances and Discordances: Visual Seriality in Illustrated Periodicals*, in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), *Periodical Studies Today* p. 168.

[121]*Ivi*, p. 158.

successivi: “each element enters into numerous relationships with the elements that accompany or frame it and to which the element itself refers or is referred to”[122].

La conseguenza metodologica è che l’analisi di singoli elementi isolati dal loro contesto perde di senso, “precisely because each element is part of a serial structure and a heteroglot setting”[123]. Un’unità di analisi particolarmente significativa diventa allora la doppia pagina: come osserva Fröhlich, “an important unit for journals is the double-page spread because it is ultimately what the recipient is confronted with most of the time”[124]. La composizione della doppia pagina — con i suoi allineamenti, le sue simmetrie, i suoi contrasti — invita il lettore a stabilire connessioni tra elementi apparentemente eterogenei. Come ha osservato lo storico dell’arte Tom Gretton, questa specificità richiede un ripensamento radicale delle unità di analisi: “Neither the article, the picture nor the page is an adequate representation of the journal; even the single issue is still not in any real sense ‘the journal’”[125].

A queste riflessioni sulla serialità visiva e sulle unità di analisi si affianca, negli sviluppi più recenti dei *periodical studies*, un’attenzione crescente per la multimodalità del periodico. Ernst e Scheiding, nell’introduzione a *Periodical Studies Today*, definiscono i periodici come “semiotic—imaginary artifacts”, ovvero “things produced primarily with the intention of transporting signs and imaginations calculated to affect people”[126]. Questi artefatti multimodali includono testi, immagini e segnali acustici, e il loro funzionamento non può essere compreso analizzando separatamente le singole componenti. La proposta è di studiare i periodici attraverso un insieme di “codici” temporale, materiale, economico, sociale e compositivo — quest’ultimo comprensivo delle dimensioni testuale, visiva e di impaginazione.

La specificità del periodico illustrato risiede dunque non nella semplice presenza di immagini, ma nel modo in cui testo e immagine interagiscono all’interno di una struttura seriale e materiale determinata. È questa interazione — che si realizza sulla pagina, attraverso le pagine, e attraverso i numeri — a costituire l’oggetto proprio di un’analisi che voglia prendere sul serio la forma del periodico illustrato. Come ha osservato Geoffrey Belknap a proposito della fotografia, “the periodical — with its own type of seriality — is an inextricable component of the seriality of photography”[127]. La fotografia non esiste nel periodico come elemento isolato, ma come parte di una rete di relazioni visive e testuali

[122]*Ivi*, p. 161.
[123]*Ivi*, p. 160.
[124]*Ivi*, p. 164.
[125]T. Gretton, *The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris*, in “Art History”, vol. 33, n. 4, 2010, p. 680.
[126]J. Ernst, O. Scheiding, *op. cit.*, in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), *Periodical Studies Today*., pp. 1-26, qui p. 4.
[127]G. Belknap, *From a Photograph: Authenticity, Science and the Periodical Press, 1870–1890*m Bloomsbury Academic, London 2016, p.12.

che ne determinano il significato. È la prospettiva adottata da Gervais e Morel in *The Making of Visual News* — a cui si guarderà come riferimento in questo progetto di tesi — che analizzano le fotografie di attualità nel contesto della loro presentazione originale in pagina, restituendo centralità alle figure dei *picture editors* e dei direttori artistici — responsabili della selezione, del taglio e dell'impaginazione delle immagini — nella costruzione della notizia visiva[128]. Lo studio copre le grandi testate illustrate di Stati Uniti, Regno Unito, Francia e Germania — da "Life" a "Picture Post", dalla "Berliner Illustrirte Zeitung" a "VU" — ma non l'Italia, confermando ancora una volta la marginalità del caso italiano in questo ambito di studi.

Queste indicazioni teoriche e metodologiche risultano particolarmente pertinenti per lo studio dei rotocalchi italiani del secondo dopoguerra, che si esamineranno in queste pagine. Testate come "Epoca", "Tempo", "L'Europeo" e "La Settimana Incom Illustrata" si caratterizzano precisamente per quella inversione del rapporto testo-immagine che Fröhlich ha analizzato sul piano teorico: non un testo illustrato da fotografie, ma una costruzione visiva in cui il testo interviene come corredo esplicativo. Il fototesto, il servizio illustrato, il reportage fotografico sono forme in cui la fotografia non opera come immagine singola ed emblematica, ma come sequenza narrativa modellata sul linguaggio cinematografico e pensata fin dall'origine per la doppia pagina del settimanale. Il modello internazionale del *photo-essay*, formalizzato su "Life" a partire dal 1936 e fondato sul principio di una fotografia capace non solo di documentare ma di commentare e interpretare, viene adottato e rielaborato dai rotocalchi italiani nel dopoguerra, con esiti e scarti che meritano un'analisi specifica. Studiare queste forme significa adottare la doppia pagina come unità di analisi privilegiata — quella stessa unità che Fröhlich ha indicato come ciò con cui il lettore si confronta concretamente — e interrogarsi non solo sul linguaggio fotografico dei singoli reporter, ma sull'intero dispositivo editoriale che ne determina il significato: il taglio delle immagini, la costruzione della sequenza, la relazione tra fotografia e didascalia, la disposizione degli elementi sulla doppia pagina, il ruolo delle figure redazionali — direttori artistici, *picture editors*, grafici — nella trasformazione del materiale fotografico in racconto giornalistico. Sulla doppia pagina del rotocalco convergono e interagiscono tutti i livelli individuati da Mitchell: la separazione tra blocchi di testo e blocchi fotografici, la didascalia che accompagna l'immagine, la copertina o l'inserzione pubblicitaria dove parola e immagine sono fuse in un'unità inscindibile. È questo spazio composito — e non il singolo articolo, la singola fotografia o la singola pagina — che costituisce l'oggetto proprio dell'analisi. Significa inoltre leggere la serialità visiva che attraversa i numeri successivi di una stessa rivista: non la ripetizione di un messaggio dato, ma l'elaborazione progressiva di un racconto sulle trasformazioni

[128]T. Gervais, G. Morel, *The Making of Visual News: A History of Photography in the Press*, Routledge, London 2017. Per un quadro più ampio sulla cultura visuale della notizia, si veda. il volume collettivo curato da J.E. Hill e V.R. Schwartz, *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*, Bloomsbury, London 2015.

del Paese, attraverso ritorni tematici, variazioni iconografiche e accumulazioni che costruiscono nel tempo un immaginario condiviso.

L'insieme di queste operazioni — montaggio, sequenza, relazione tra parola e immagine, composizione sulla pagina — converge verso una forma che la riflessione critica ha designato con il termine di fototesto: un artefatto, nella definizione di Peter Wagner, in cui segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini[129]. Il concetto ha conosciuto fortuna soprattutto in ambito letterario, ma come ha sottolineato Michele Cometa, "l'ispirazione originaria dei fototesti sta proprio nelle sperimentazioni del fotogiornalismo novecentesco"[130]. Lo conferma il caso emblematico di Elio Vittorini, che elabora la sua idea di "racconto per fotografie" non a partire dalla letteratura, ma dall'esperienza redazionale con "Il Politecnico": è dentro il periodico illustrato che si forma quella logica compositiva cinematografica — il valore non nella singola immagine, ma nell'accostamento e nel riverbero che una produce sull'altra — che poi migrerà nella sperimentazione letteraria[131]. La presente ricerca si colloca su questo versante giornalistico. Il fototesto che qui interessa è quello elaborato sulle pagine di "Tempo" e di "Epoca": il servizio concepito fin dall'origine come unità inscindibile di fotografie e testo, dove il taglio delle immagini, la costruzione della sequenza, la relazione tra fotografia e didascalia, la disposizione sulla doppia pagina producono un senso irriducibile alla somma delle parti. Una forma che presuppone un operatore capace di pensare simultaneamente in parole e in immagini, e una struttura redazionale capace di tradurre quel pensiero in impaginazione. Nel capitolo seguente verranno esaminati i modelli editoriali che confluiscono nel rotocalco italiano e le figure professionali che ne determinano il linguaggio visivo.

1.5 Il rotocalco italiano: contesto, funzioni, genealogie (1945-1954)

1.5.1 Oggetto, periodizzazione, fonti

L'arco cronologico individuato per questo progetto è delimitato da due cesure significative: da un lato, la ripresa dell'attività editoriale dopo la Liberazione, quando nel luglio 1945 "Oggi", tra le prime, riprende le pubblicazioni e, nel settembre dello stesso anno, escono "L'Europeo" e "Il Politecnico";

[129]P. Wagner, *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*, in P. Wagner. (a cura di.), *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, vol. 6, de Gruyter, Berlin-New York 1996, pp. 1-40.

[130]M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 69. Sul fototesto, per quanto più di natura letteraria, si segnala anche tra le recenti pubblicazioni: G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020; L. Marfè, *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Olschki, Firenze 2021.

[131]M. Rizzarelli, *«Una terza forma che sta nascendo»: Vittorini e il fototesto*, in *ivi*, pp. 195-224.

dall'altro, la metà degli anni Cinquanta, quando l'avvento della televisione ridefinisce in modo sostanziale il sistema mediale. Il termine *ante quem* del 1954 coincide con l'avvio delle trasmissioni televisive regolari della RAI (3 gennaio 1954), che contribuisce ad avviare l'erosione del primato del settimanale illustrato come principale veicolo di immagini nella sfera domestica.

L'oggetto di indagine è costituito dai periodici illustrati a stampa rotocalcografica, con particolare attenzione alle testate di attualità rivolte a un pubblico generalista: "Oggi", "L'Europeo, "Tempo" (1946), "La Settimana Incom" (1948; nel 1950 diventa "La Settimana Incom Illustrata"); "Epoca" (1950) Restano ai margini dell'analisi, pur venendo considerati per il loro peso nel mercato editoriale, i periodici femminili, i fotoromanzi e la stampa di partito. La scelta risponde a un criterio di pertinenza rispetto al tema della ricerca. È, infatti, nei settimanali di attualità che si elaborano le forme della rappresentazione fotografica dell'Italia moderna oggetto dei capitoli successivi.

Sul piano delle fonti, l'indagine si basa sull'esame diretto delle annate delle testate considerate, con particolare attenzione ai numeri del 1950-1954, fase di consolidamento delle formule editoriali. Le fonti, consultate presso Emeroteche e Biblioteche, sono integrate dai testi di storia dell'editoria, storia della fotografia, saggi sui *periodical studies*, già segnalati nel paragrafo precedente.

1.5.2 Il rotocalco nel sistema dei media

Nel secondo dopoguerra, la ripresa della stampa italiana si colloca all'interno di un piu ampio processo di ricostruzione materiale e simbolica che investe l'intero sistema dei media. La fine del conflitto e la caduta del regime fascista determinano una profonda trasformazione dello spazio pubblico, segnato dal venir meno dei dispositivi di censura e dal riemergere di una pluralità di voci e di posizioni. In questo contesto, giornali e riviste sono chiamati a svolgere un ruolo centrale nella riorganizzazione dell'informazione e nella mediazione tra l'esperienza della guerra appena conclusa e la costruzione di una nuova normalità. La storiografia ha tuttavia a lungo trascurato il rotocalco come oggetto di indagine in questi processi di intercettazione e messa in forma di fenomeni che investono la collettività emersa dalla guerra, restituita al tempo libero e tesa verso una nuova società dei consumi. Come ha, infatti, osservato Andrea Sangiovanni, nel dopoguerra i media non si limitano a trasmettere notizie, ma contribuiscono in modo attivo alla ridefinizione dei confini tra sfera privata, dimensione collettiva e immaginario sociale. La stampa diventa uno strumento fondamentale per l'orientamento dei cittadini all'interno di una realtà in rapido mutamento, offrendo chiavi di lettura del presente e favorendo la ricostituzione di pratiche di partecipazione alla vita pubblica[132]. I dati di diffusione

[132] A. Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra a oggi*, Donzelli, Roma 2021, pp. 9-68.

rivelano un fenomeno di proporzioni inattese: nel 1952 si vendevano in Italia circa trenta volte il numero di copie di settimanali rispetto all'anteguerra. L'esplosione delle testate — da sei quotidiani autorizzati nel 1939 a oltre 130 nel 1945 — rivela una domanda che il sistema dell'informazione fascista non era riuscito a intercettare e che i quotidiani del dopoguerra, interessati piu al proprio ruolo politico che alle vendite, continuavano a trascurare[133].

Forgacs e Gundle hanno mostrato come il passaggio dal fascismo al dopoguerra si configuri meno come una cesura radicale e più come un processo di riadattamento delle forme della cultura di massa: le strategie commerciali stabilite negli anni Trenta — il divismo, la serialità, l'integrazione tra immagine e testo — continuarono quasi immutate negli anni Cinquanta[134]. Questa ipotesi di continuità invita a riconsiderare il ruolo svolto dal rotocalco nella transizione italiana. I quotidiani, come osservava Enzo Forcella nel saggio del 1959, parlavano a "circa millecinquecento lettori: i ministri e i sottosegretari (tutti), i parlamentari (parte), i dirigenti dei partiti, quelli che contano nei sindacati, nell'industria e nell'agricoltura, e alti prelati. Il resto non conta, anche se il giornale vende trecentomila copie"[135]. La provocazione di Forcella coglie un dato strutturale: il giornalismo politico italiano si rivolge a un'élite ristretta, autoreferenziale, interessata al gioco delle correnti e delle nomine piu che all'informazione dei cittadini.

I settimanali illustrati intercettano invece una domanda di natura diversa: non l'informazione politica, ma forme narrative capaci di raggiungere pubblici altrimenti esclusi dai circuiti della comunicazione. In un Paese che nel 1951 conta ancora il 12,9% di analfabeti e dove il 63,5% della popolazione non aveva completato la scuola elementare, la fotografia si rivela capace di parlare anche a chi incontra difficolta con il testo scritto. Le immagini dei settimanali raggiungono le case dei contadini meridionali, degli operai delle periferie industriali, delle donne che il suffragio universale del 1946 ha appena ammesso alla cittadinanza politica. Il rotocalco occupa una posizione strategica nel sistema dei media, funzionando come dispositivo di raccordo tra sfere altrimenti separate: il cinema e la dimensione domestica, l'informazione e l'intrattenimento, le culture regionali e l'immaginario nazionale. Come ha argomentato Benedict Anderson, i mass media partecipano alla costruzione di "comunità immaginate": creando simultaneità tra lettori dispersi geograficamente — la lettura mattutina del giornale come "cerimonia di massa" —, diffondendo immagini condivise degli eventi nazionali, contribuiscono a formare una "società" percepita come comunità[136]. In un Paese che il fascismo aveva tentato di unificare dall'alto attraverso i cinegiornali LUCE e la radio EIAR, e che la guerra civile del 1943-45 aveva frammentato lungo linee politiche e geografiche, i rotocalchi del

[133] N. Ajello, *Il settimanale d'attualità,* cit., p. 208.
[134] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società 1936-1954*, cit., p. 137.
[135] E. Forcella, *Millecinquecento lettori*, in "Tempo presente", vol. IV, n. 6, giugno 1959, pp. 451-458.
[136] B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, citato in D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società 1936-1954,* cit., p. 46.

dopoguerra propongono nuovi repertori visivi condivisi: i volti delle star del cinema, le immagini della ricostruzione, i reportage dalle diverse regioni, le fotografie dei politici e dei prelati. La fotografia assolve una funzione che Tullio De Mauro ha attribuito alla televisione: contribuire all'unificazione linguistica e culturale del Paese, diffondendo modelli di comportamento e riferimenti comuni[137]. Il rotocalco tuttavia precede la televisione di un decennio, preparando il pubblico all'alfabetizzazione visiva.

Accanto a questa funzione integrativa, il settimanale illustrato si colloca in una posizione intermedia tra i due media che negli anni Cinquanta dominano il tempo libero degli italiani: il cinema e la radio. Il cinema italiano conosce negli anni Cinquanta il suo apogeo: nel 1955 si contano 819 milioni di biglietti venduti, pari a circa diciassette ingressi per abitante all'anno; le sale cinematografiche sono oltre 10.000, diffuse anche nei centri minori. La radio raggiunge 5 milioni di abbonati nel 1955 e rappresenta il principale strumento di intrattenimento domestico. Con il cinema il rotocalco condivide la centralità dell'immagine e del divismo: le copertine di "Oggi", "Tempo" ed "Epoca" prolungano e moltiplicano la presenza delle star cinematografiche — da Gina Lollobrigida a Sophia Loren, da Silvana Mangano a Lucia Bosé[138], da Vittorio Gassman ad Alberto Sordi, da Marcello Mastroianni a Totò —, costruendo un sistema integrato di notorietà che alimenta entrambi i media. Le fotografie di scena, le immagini rubate dai set, i ritratti posati negli studi dei fotografi di Cinecitta circolano dai rotocalchi alle pareti delle camere da letto, creando un'iconografia condivisa. Questa "fame di immagini" caratterizza il consumo culturale del dopoguerra italiano[139].

Con la radio il rotocalco condivide la capacità di raggiungere il pubblico domestico, ma offre una dimensione visiva che il mezzo radiofonico non è in grado di garantire. Il settimanale illustrato funziona cosi come raccordo tra l'esperienza collettiva della sala cinematografica e quella privata dell'ascolto casalingo, portando l'immagine all'interno dello spazio domestico. A differenza del cinema, il periodico consente una fruizione svincolata dagli orari delle proiezioni e dal costo del biglietto. Funziona anche come archivio domestico: può essere conservato, sfogliato in momenti diversi, ritagliato, collezionato e accumulato. Le immagini dei settimanali entrano nelle case, vengono appese alle pareti delle cucine e delle camere, incollate nei quaderni delle ragazze, collezionate in album. Questa materialità dell'oggetto— la carta patinata che si tocca, le pagine che si sfogliano, le immagini che si ritagliano — costituisce una dimensione spesso trascurata dall'analisi, ma decisiva per comprenderne la funzione sociale.

[137] T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1963, pp. 123-136.
[138] In particolare per l'immagine delle dive del cinema italiano sulle pagine dei rotocalchi si veda F. Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024, soprattutto pp. 183-240.
[139] M.A. Pellizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, Contrasto, Roma 2011.

È proprio questa combinazione unica di visualità, domesticità e cadenza regolare a rendere il rotocalco vulnerabile all'avvento della televisione. Quando il 3 gennaio 1954 la RAI avvia le trasmissioni regolari, il nuovo medium offre esattamente ciò che il settimanale illustrato aveva garantito in esclusiva: immagini dentro lo spazio domestico, con una regolarità che diventa quotidiana. Ma la televisione aggiunge ciò che il rotocalco non può offrire — il movimento, il suono, l'immediatezza — e soprattutto non richiede competenze di lettura, raggiungendo così anche quel pubblico analfabeta o semianalfabeta che i periodici illustrati avevano solo parzialmente intercettato. Il rotocalco non scompare, ma perde la propria unicità funzionale: da unico veicolo di immagini nella sfera privata diventa uno tra i media disponibili, costretto a ridefinire il proprio ruolo in un sistema che si è fatto più complesso.

Questa funzione di mediazione non è tuttavia neutra. Il rotocalco si configura al tempo stesso come veicolo di americanizzazione — i modelli di riferimento sono "Life", "Look", "Paris—Match", i finanziamenti per l'acquisto dei macchinari per la stampa dei rotocalchi di Mondadori giungono attraverso il Piano Marshall — e come spazio di elaborazione di immaginari nazionali. Promuove stili di vita d'oltreoceano — l'automobile, il frigorifero, la lavatrice, la villeggiatura, il tempo libero come consumo —, ma li incrocia con la nostalgia monarchica che anima le pagine di "Oggi", con il continuo richiamo al cattolicesimo che trova spazio anche nelle testate laiche (i reportage dal Vaticano, le immagini di Pio XII), con le tradizioni regionali che emergono nei servizi fotografici sul folklore e sulle feste popolari, che saranno oggetto di indagine nei capitoli successivi dedicati alla messa in immagine dei viaggi In Italia. Le tensioni che attraversano le principali testate del periodo — il neorealismo sociale che caratterizza la prima fase di "Epoca" in antitesi al divismo consolatorio di "Oggi", il giornalismo d'inchiesta dell'"Europeo" distante dall'intrattenimento più attento all'aspetto visivo di "Tempo" — sono tutte declinazioni di un'ambivalenza costitutiva che permea tutte le testate.

1.5.3 Genealogie: continuità, modelli, trasformazioni

La stampa periodica del secondo dopoguerra non si afferma all'improvviso. Come già ricordato, in tutte le principali industrie culturali italiane, nonostante gli sconvolgimenti degli anni di guerra, molte delle strategie commerciali stabilite negli anni Trenta continuarono quasi immutate negli anni Cinquanta[140]. Le imprese culturali — da Mondadori a Rizzoli, da Bompiani a Einaudi — sviluppano uno stile editoriale/industriale specifico fortemente informato dalle loro figure chiave: editori,

[140] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società 1936-1954,* cit., p. 138.

direttori, grafici. La frammentazione degli interventi statali nella sfera culturale — a differenza di quanto accadeva nella Germania nazista o nell'Unione Sovietica – si rivela vantaggiosa, consentendo loro di perseguire strategie imprenditoriali in relativa libertà. Né nel periodo fascista né in quello postbellico le élite politiche italiane agirono come blocco monolitico nella risposta alla moderna cultura commerciale: i tentativi di contenere lo sviluppo culturale entro confini nazionali fallirono di fronte all'attrattiva dei modelli americani, e il modello prevalente fu di apertura e importazione[141], per quanto poi questi modelli venissero sempre addomesticati una volta ricondotti nell'immaginario nazionale.

Sul piano degli esempi stranieri, questa apertura spiega l'influenza esercitata sul rotocalco italiano dalle esperienze europee e americane, di cui si discuterà più approfonditamente nel capitolo successivo. La nascita del fotogiornalismo moderno si colloca agli inizi del '900, in Germania, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, con un'importante accelerazione negli anni Venti favorita dall'introduzione di nuove macchine fotografiche piu leggere e versatili — la Leica (1925), l'Ermanox (1924), la Rolleiflex (1929) — che consentivano di fotografare in condizioni di luce naturale e in situazioni di movimento[142]. Dalla Germania weimariana proviene uno dei riferimenti piu influenti: la "Berliner Illustrirte Zeitung" (BIZ), che sotto la guida del caporedattore Kurt Korff raggiunge nel 1930 la tiratura di quasi due milioni di copie[143]. La BIZ sperimenta per prima l'uso della fotografia non come semplice illustrazione del testo, ma come elemento narrativo autonomo: le immagini sono disposte in sequenze che raccontano una storia, secondo un montaggio che richiama quello cinematografico.

Sarà tuttavia l'americana "Life" a esercitare l'influenza più duratura sui rotocalchi italiani e non del dopoguerra. Il settimanale, fondato da Henry Luce nel novembre 1936, dichiara il proprio programma nel primo numero:

> Vedere la vita; vedere il mondo; essere testimoni dei grandi avvenimenti; osservare i volti dei poveri e i gesti dei superbi; vedere cose strane — macchine, eserciti, moltitudini, ombre nella giungla e sulla luna; vedere il lavoro dell'uomo — i suoi dipinti, le sue torri, le sue scoperte; vedere cose lontane migliaia di chilometri, cose nascoste dietro i muri e nelle stanze, cose pericolose da avvicinare; le donne che gli uomini amano e molti bambini; vedere e avere il piacere di vedere; vedere e stupirsi; vedere e imparare[144].

Per quanto riguarda le premesse italiane, queste si collocano già negli anni Venti, in parallelo con lo sviluppo dell'industria cinematografica. Angelo Rizzoli era stato nel 1924 uno dei primi editori

---

[141] *Ivi*, p. 139.
[142] R. Whelan, *Robert Capa e l'ascesa della stampa illustrata*, in R. Whelan (a cura di), *Questa è la guerra! Robert Capa al lavoro*, Contrasto, Milano 2009, pp. 10-15.
[143] A. Lange, *Berliner Illustrirte Zeitung*, in G. D'Autilia (a cura di), *Dizionario della fotografia*, vol. I, Einaudi, Torino 2007, pp. 84-85.
[144] Citazione contenuta in L. Wainwright, *The great american magazine: an insider history of Life*, Knopf, New York, 1986, p. 359.

italiani a importare dalla Germania una stampatrice a rotocalcografia, la tecnica che consente di stampare immagini fotografiche su carta patinata con alta qualità e costi contenuti[145]. Nel 1927 Arnoldo Mondadori gli cede diverse testate periodiche, e Rizzoli da stampatore diventa editore. La trasformazione di "Novella" è emblematica di questi passaggi: con Mondadori la rivista pubblicava racconti di Pirandello e D'Annunzio con scarse tirature; Rizzoli la trasforma in rotocalco popolare settimanale, portandola a 150.000 copie grazie alle fotografie delle dive del cinema muto[146]. Come ricorderà Cesare Zavattini, che lavora per Rizzoli tra il 1930 e il 1936 come redattore e autore di soggetti cinematografici: "Bastava pubblicare la faccia di una certa diva che "Novella" saliva di diecimila copie"[147]. Il divismo cinematografico — la costruzione di personalità pubbliche attraverso la circolazione delle immagini — diventa così la leva commerciale del rotocalco, secondo un meccanismo che si consoliderà nel dopoguerra e che stabilisce una simbiosi tra industria cinematografica e stampa periodica.

Il 3 aprile 1937 Rizzoli lancia il primo settimanale illustrato italiano di stile moderno, "Omnibus", diretto da Leo Longanesi. Come ha scritto Nello Ajello, in "Omnibus*"* si trovano riuniti per la prima volta la tecnica di stampa rotocalcografica, i criteri d'impaginazione derivati dalla grafica tedesca e americana, il gusto della fotografia documentaria e della vignetta satirica che saranno poi adottati dai migliori settimanali del dopoguerra[148]. Longanesi, figura eccentrica e irriducibile, anticonformista di destra ma allergico ai conformismi del regime, sperimenta un uso della fotografia che la letteratura riconosce come eversivo, non per il contenuto delle immagini, ma per l'uso che ne viene fatto, con accostamenti a contrasto, decontestualizzazioni in stile surrealista, didascalie ironiche che ribaltano il senso dell'immagine[149]. La rivista viene soppressa dalla censura fascista nel gennaio 1939, ma dalle sue ceneri nascono nello stesso anno due testate destinate a segnare la storia del giornalismo italiano: "Oggi" di Rizzoli, diretto inizialmente dallo stesso Longanesi, e "Tempo" di Mondadori. Quest'ultimo adotta in modo esplicito la formula di "Life", tanto da apparire una copia italiana del modello americano[150]. Bruno Munari, in qualità di direttore grafico, crea un'impaginazione innovativa, strutturata attorno all'uso del bianco, alla disposizione asimmetrica delle immagini, a una nuova e ritmica gerarchia visiva che sarà ripresa anche nei primi numeri di "Epoca".

1.5.4 Il campo dei rotocalchi italiani (1945-1954)

[145] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società 1936-1954, cit*., p. 148.
[146] N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, cit., pp. 340-345.
[147] C. Zavattini, *Un'autobiografia*, Einaudi, Torino 2002, p. 68.
[148] N. Ajello, *Il settimanale d'attualità,* cit., p. 185.
[149] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 231.
[150] E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., pp. 240-243.

Nel luglio 1945, a poche settimane dalla fine della guerra in Europa, Rizzoli ottiene dall'amministrazione militare alleata l'autorizzazione a ripubblicare "Oggi", affidandone la direzione a Edilio Rusconi, giovane giornalista che aveva già collaborato con la testata prima della guerra. Si tratta di una scelta che si rivelerà decisiva per il successo commerciale del settimanale: Rusconi aveva firmato un contratto a provvigione che prevedeva un premio consistente per ogni copia venduta oltre una soglia minima, che lo incentiva a esplorare attentamente i gusti del pubblico e ad adeguare la formula editoriale alla domanda[151]. L'obiettivo di accontentare i desideri dei lettori segna lo spartiacque fra il giornalismo dei settimanali e quello dei quotidiani, interessati più alle dinamiche interne al campo politico che alle aspettative dei lettori[152]. Questa inversione della scala delle priorità — l'intrattenimento prima dell'informazione politica —costituisce la vera rivoluzione del rotocalco popolare.

Nel settembre 1945 esce "L'Europeo", edito da Gianni Mazzocchi e diretto da Arrigo Benedetti. Il settimanale rappresenta il tentativo di coniugare qualità giornalistica e comunicazione popolare, come una versione italiana e "corretta" del modello anglosassone: una sfida ai quotidiani, di cui adotta significativamente il grande formato lenzuolo anziché il formato più maneggevole dei rotocalchi popolari[153]. A differenza di Longanesi, figura della destra anticonformista, Benedetti è stato partigiano nelle formazioni di Giustizia e Libertà, ed è repubblicano, laico, progressista. Il suo stile giornalistico rompe con la tradizione italiana: usa il tempo indicativo anziché il congiuntivo e il condizionale, strumenti della reticenza e dell'allusione; porta la cronaca nella politica e nell'economia, smascherando gli interessi dietro le dichiarazioni ufficiali. Aveva già dimostrato una particolare sensibilità verso la fotografia nell'esperienza di codirezione di "Oggi" nel 1939-40; ora accentua il gusto per un tipo di foto violenta e cruda, lo scatto singolo – anziché la sequenza come "Tempo" e "Epoca" — realizzato con il flash che coglie il momento decisivo, nella tradizione del fotogiornalismo anglosassone[154]. La rivista diventa formativa per una nuova generazione di giornalisti— Manlio Cancogni, Eugenio Scalfari, Camilla Cederna, Giorgio Bocca — e pur non superando mai le centomila copie conquista un'influenza che va ben oltre le tirature[155].

La testimonianza di Scalfari, per quanto partecipe della retorica dell'innovazione, coglie alcuni tratti significativi dell'esperienza di "L'Europeo":

[151] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società 1936-1954,* p. 150.
[152] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 234.
[153] A. Cellinese, *Le riviste fotografiche: Life, Look e l'importazione di uno stile americano*, in E. Scarpellini, J.T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 134.
[154] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 157.
[155] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 274.

> "L'Europeo" dal grande formato—lenzuolo era stato il primo giornale del dopoguerra, portatore ed interprete di un modo nuovo di vedere le cose, molto 'americano' e quindi molto antiprovinciale, un presentimento in rotocalco di quella che poi sarebbe stata la civiltà delle immagini televisive, ma con un approccio dissacrante ai fatti e ai personaggi, un gusto vivissimo di non rispettare alcun tabù e alcuna autorità costituita[156].

La vicenda successiva della testata mostra tuttavia i limiti di questa posizione. Nel 1953 "L'Europeo" viene acquistato da Angelo Rizzoli, per farne un settimanale allineato su posizioni centriste e filogovernative. Nel maggio 1954 Benedetti viene sollevato dalla direzione: la testata abbandona progressivamente il giornalismo d'inchiesta per alternare articoli di politica interna ed estera a servizi fotografici di mondanità, moda e cinema, secondo una formula piu vicina a quella dei concorrenti[157]. Due anni dopo Benedetti fonderà "L'Espresso" insieme agli editori Adriano Olivetti, Carlo Caracciolo e Roberto Tumminelli, con l'idea di dare veste giornalistica alle battaglie politiche e di costume di "Il Mondo" di Pannunzio: contenuti alti e metodo da rotocalco, rigore intellettuale e capacità di raggiungere un pubblico ampio[158]. Nello stesso mese del settembre 1945 esce "Il Politecnico" di Elio Vittorini, esperienza breve (cesserà le pubblicazioni nel 1947) ma fondamentale per la riflessione sul rapporto tra cultura e politica, che contribuisce alla costruzione di un giornalismo fatto anche con la fotografia, nell'ambito di una cultura nuova, non più elitaria e formalistica[159].

Nel gennaio 1946 rinasce "Tempo", diretto da Arturo Tofanelli per l'editore Aldo Palazzi: non ideologico ma filogovernativo e moderatamente moralista, che raggiunge alla fine degli anni Cinquanta il mezzo milione di copie settimanali[160]. Le tre testate fin qui accennate sviluppano approcci diversi all'uso della fotografia, che riflettono le rispettive posizioni nel campo giornalistico: "Oggi" indugia sulla vita privata delle celebrità, penetrando negli spazi domestici e ritraendo i personaggi in pose stereotipe che costruiscono un'immagine familiare e rassicurante; "L'Europeo" si ferma alla cronaca, privilegiando lo scatto singolo e incisivo che coglie il momento rivelatore; "Tempo" cerca di avvicinare l'argomento da un punto di vista insolito, sviluppando la formula del reportage fotografico a più immagini[161].

Milano diventa il catalizzatore dei periodici illustrati, contemporaneamente al fiorire delle sue industrie e della pubblicità, che trova nei rotocalchi il principale veicolo di diffusione. "Oggi", "L'Europeo", "Epoca", "Le Ore", "Gente", "Panorama" hanno sede a Milano, capitale economica del Paese e centro dell'industria culturale; solo "Il Mondo" e "L'Espresso" hanno sede a Roma. Nel 1953

---

[156] E. Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto. Storia di un gruppo dal «Mondo» alla «Repubblica»*, Einaudi, Torino 2009, p. 176.
[157] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., pp. 200-201.
[158] N. Ajello, *Il settimanale d'attualità*, cit., p. 198.
[159] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia,* cit., p. 182.
[160] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 275.
[161] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia,* cit., p. 173.

“Le Ore”, diretto da Salvato Cappelli, si presenta programmaticamente come “il fratello tascabile e fedele del cinematografo e della televisione”. Il mercato si struttura rapidamente attorno a grandi gruppi editoriali che operano come vere e proprie holding: Rizzoli possiede “Oggi”, “L'Europeo”, “Candido”, “Annabella”; Mondadori controlla “Epoca”, “Grazia” e “Topolino”; Palazzi pubblica “Tempo”, “Visto”, “Marie Claire”; ai fratelli Del Duca appartengono “Grand Hotel” e “Bolero”. Come osserva Ajello, queste concentrazioni editoriali rappresentano il dato strutturale del mercato degli anni Cinquanta[162]. In contemporanea le agenzie fotografiche migliorano la loro organizzazione e distribuzione: le principali agenzie italiane sono la Publifoto di Vincenzo Carrese, la Farabola, la Rotofoto di Fedele Toscani, la Interfoto di Dino Jarach. Accanto a esse operano le agenzie straniere che hanno aperto sedi in Italia seguendo l'avanzata delle truppe alleate: le americane Associated Press, United Press e International News Photos, la britannica Reuters, la francese AFP[163].

Il caso di “Epoca” illumina le tensioni che attraversano il sistema dei rotocalchi e più in generale il rapporto tra cultura e mercato nell'Italia del dopoguerra. Nel 1950 Arnoldo Mondadori, dopo aver ceduto “Tempo” a Tofanelli, fonda la nuova testata affidandola al figlio Alberto e a Cesare Zavattini, il principale teorico del neorealismo cinematografico. Il progetto è ambizioso e coniuga il modello commerciale dei rotocalchi stranieri (“Life”, “Look”, “Paris-Match”) con le istanze documentarie del neorealismo: un giornale tutto d'immagini, incentrato sull'informazione e l'indagine sociale, in esplicita polemica con gli indirizzi della stampa del periodo[164]. Sul piano tecnico, la testata beneficia degli investimenti resi possibili dai prestiti del piano Marshall per l'acquisto di una moderna rotativa Cottrell. Si delinea qui una contraddizione significativa: il progetto di ispirazione neorealista — con la sua retorica della gente comune e la sua critica implicita all'egemonia americana — si realizza materialmente grazie ai finanziamenti americani, in una congiuntura politica segnata dalla guerra fredda e dall'egemonia statunitense sulla ricostruzione italiana.

L'editoriale del primo numero (14 ottobre 1950) presenta i servizi di Robert Capa dall'Europa dell'Est con una dichiarazione programmatica: “Lei, lettore, ha già capito come il nostro sia lo sforzo di raccontare i fatti e le cose d'ogni paese e di raccontarle fotograficamente”. La copertina, significativamente, non mostra una maggiorata del cinema come facevano i concorrenti, ma Liliana, ragazza italiana, una commessa della gelateria Motta. Il testo interno esplicita la poetica zavattiniana: “Questo è il giornale che racconta la vostra storia, vi cerca in mezzo alla gente, vi fa protagonisti del tempo”[165]. La rubrica *Italia domanda*, concepita da Zavattini, traduce questa ideologia in una forma

[162] N. Ajello, *Il settimanale d'attualità*, cit., p. 198.
[163] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia,* cit., 161.
[164] *Ivi*, p. 204.
[165] *Epoca*, vol. I, n. 1, 14 ottobre 1950, p. 13.

partecipativa: i lettori inviano domande che la redazione gira a personaggi noti, costruendo un dialogo tra "la gente" e le istituzioni.

Il progetto entra rapidamente in crisi. Come avrebbe ricordato Guido Lopez, responsabile dell'ufficio stampa Mondadori, "il pubblico dei rotocalchi voleva specchiarsi sulle regine, non sulle ragazze dei gelati"[166]. Già con il quinto numero, una copertina dedicata al film kolossal *Quo Vadis* (1951) di Mervyn LeRoy segna il cedimento al divismo hollywoodiano. Zavattini abbandona la collaborazione accusando un indirizzo eccessivamente filoamericano, contrario alla vocazione neorealista del progetto; nel dicembre 1951 lo stesso Alberto Mondadori lascia la direzione. Occorre tuttavia chiedersi se il "fallimento" del progetto Mondadori-Zavattini non riveli piuttosto i limiti strutturali di un'operazione che pretendeva di coniugare istanze documentarie del cinema neorealista e logiche di mercato di massa, retorica della "gente comune" e circolazione delle immagini come merce. La successiva gestione di Arnoldo Mondadori, dal 1953, ridefinisce la formula puntando sulla spettacolarità del colore — acquistando interi servizi e supplementi illustrati dal gruppo Time -Life — e sulle collaborazioni internazionali. Con la direzione di Enzo Biagi, dal 1956, "Epoca" introduce grandi inserti a colori sull'arte e 'la storia dell'uomo e si orienta verso un pubblico che il fondatore aveva definito come la "borghesia che produce e che lavora"[167]: formula che tradisce un'ideologia del ceto medio modernizzatore — urbano, laico, europeista — non priva di implicazioni politiche nel contesto della guerra fredda e della costruzione del consenso centrista.

La contrapposizione tra "Epoca" e "Oggi" — modernizzazione versus tradizione, borghesia produttiva versus nostalgia monarchica — consente di problematizzare le categorie interpretative troppo nette. Se "Epoca" propone l'immagine di un'Italia proiettata verso la modernità europea e americana, "Oggi" incarna quello che Ajello ha definito, con formula caustica, "l'organo ufficiale del fariseismo piccolo—borghese": un'Italia stretta intorno al suo re lontano (Umberto II in esilio) e al suo papa vicino (Pio XII) [168] . Ma questa dicotomia rischia di riprodurre acriticamente le autorappresentazioni delle testate, che costruiscono la propria identità editoriale anche attraverso la differenziazione dai concorrenti. L'analisi delle politiche fotografiche evidenzia convergenze non meno significative delle differenze: i reporter di "Oggi" penetrano negli spazi domestici delle celebrità, costruendo una rappresentazione che D'Autilia ha accostato al linguaggio pubblicitario. Il modello fotografico di grandi blocchi di immagini con didascalie esplicative rivela una propensione strutturale per la fotografia mitopoietica, che costruisce personaggi e narrazioni, piu che per quella

[166] G. Lopez, *I verdi i viola e gli arancioni*, citato in U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia,* cit., p. 208.
[167] *Ibidem*
[168]N. Ajello, *Il settimanale d'attualità,* cit., p. 196.

documentaria che registra eventi[169]. Ma questa propensione attraversa l'intero sistema dei rotocalchi, al di la delle differenze di posizionamento editoriale.

La storiografia ha distinto il settore dei rotocalchi popolari ("Oggi", "Epoca", "Tempo") da quello dei settimanali riconducibili a una matrice "longanesiana", colti, elitari, rivolti a un pubblico ristretto di intellettuali e professionisti[170]. Il discrimine risiederebbe nell'uso dell'immagine: le riviste colte ("Il Mondo", "L'Espresso") pubblicano fotografie a commento di un testo, con didascalie provocatorie e anticonvenzionali che rovesciano il senso apparente dell'immagine; i rotocalchi popolari privilegiano servizi fotografici autonomi con didascalie descrittive. "Il Mondo" di Mario Pannunzio, fondato nel 1949, rappresenta l'esempio paradigmatico del primo modello, poichè propone un uso dell'immagine in chiave longanesiana, ironica e decostruttiva[171]. Ma questa distinzione non deve oscurare le ibridazioni e i transiti tra i due modelli: lo stesso Longanesi fu tra gli artefici del rotocalco popolare con "Omnibus", e molti fotografi lavorano indifferentemente per testate colte e generaliste. Le diverse riviste sviluppano politiche fotografiche distinte, particolarmente evidenti nel trattamento delle dive e delle celebrità: "Epoca" predilige il ritratto di studio, con illuminazione controllata e pose costruite; "Oggi" segue la vita familiare dei personaggi, penetrando negli spazi domestici; "Le Ore" si rivolge a uno sguardo più voluttuoso, indugiando sui corpi femminili; il nuovo "Europeo" post-Benedetti abbandona la graffiante foto di cronaca e usa l'immagine come proiezione di nuovi stili di vita, secondo funzioni sempre più affini ai messaggi pubblicitari[172]. Al di là delle differenze di stile e di pubblico, tutti questi settimanali condividono una medesima funzione: la costruzione di un immaginario collettivo attraverso la ripetizione di figure e narrazioni riconoscibili.

[169] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 274.
[170] *Ivi*, p. 272.
[171] *Ivi*, p. 287.
[172] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia,* cit, pp. 200-201;. G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 290.

2. Sintassi, narrazioni e strategie del discorso fotografico

2.1 Il "giornalista nuova formula": definizione e coordinate storiografiche

Nel 1943, in un contributo all'annuario *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* curato da Ermanno Federico Scopinich e pubblicato da Domus[173], Federico Patellani introduce l'espressione *giornalista nuova formula* per definire un modello professionale emergente, destinato a ridefinire in profondità il rapporto tra fotografia e racconto giornalistico. Con questa espressione Patellani individua una figura che non coincide più né con il fotografo che illustra un testo altrui, né con il cronista che affida ad altri la documentazione visiva, ma con un operatore capace di concepire il servizio giornalistico come unità narrativa integrata di immagini e parole[174].

Questa definizione, formulata in un momento precedente alla fine del conflitto, anticipa e orienta una trasformazione che si compirà pienamente nel secondo dopoguerra, quando i rotocalchi italiani assegneranno alla fotografia un ruolo strutturale nell'economia del racconto giornalistico[175]. La novità non riguarda esclusivamente l'intensificazione dell'uso delle immagini, ma investe il modo stesso di pensare il servizio: non più un testo accompagnato da fotografie, bensì una costruzione visiva e verbale concepita fin dall'origine per la pagina del settimanale illustrato.

Scrive Patellani che prima della teorizzazione di questo modo di impiegare la fotografia:

> la partecipazione del cronista fotografo alla composizione del giornale era poca cosa. Per lo più si trattava di foto fornite da agenzie, e nessun argomento poteva considerarsi esaurito con la trattazione fotografica; queste fotografie, inserite in un articolo, avevano sapore illustrativo, ed eccezionalmente di sottolineazione visiva dei fatti ritenuti più importanti[176].

Nella ricostruzione di Patellani, in questo sistema nessun argomento poteva dirsi esaurito attraverso la trattazione fotografica, che restava marginale rispetto alla scrittura giornalistica[177]. Il *giornalista nuova formula* rovescia questa gerarchia. Secondo Patellani, il settimanale "Tempo", fondato nel 1939, rappresenta il primo tentativo sistematico di importare in Italia un modello di giornalismo costruito su "ricchi servizi fotografici, commentati da didascalie", dove la fotografia non funge da "decorazione al testo" ma ne costituisce la struttura portante[178]. In questo contesto prende forma questa nuova figura ibrida, che sostituisce l'inviato "vecchio sistema", costretto ora, oltre che a

[173] E. F. Scopinich (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia,* Editoriale Domus, Milano 1943
[174] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Contrasto, Roma 2010, pp. 130-134.
[175] *Ivi*, p. 127-129; G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, *cit*., pp. 244-245.
[176] F. Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in E. F. Scopinich (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, cit., p. 125.
[177] *Ibidem*
[178] *Ibidem*

scrivere, anche a "vedere fotograficamente"[179]. La pervasività di questo nuovo sguardo è tale che persino i giornalisti meno inclini all'uso della macchina fotografica finiscono per concepire i propri articoli presupponendo l'integrazione delle immagini[180].

Per Patellani, la fotografia "ha vinto per la sua impareggiabile comunicatività"[181], perché "costringe a presentare i fatti nella maniera più incisiva, più comunicativa, più giornalistica"[182]. Il valore estetico dell'immagine non è negato, ma subordinato alla sua funzione documentaria e narrativa: il compito principale del giornalista è quello di "fare fotografie che documentino il lettore; se vuole, se è capace, faccia poi belle fotografie, interpreti ciò che vede"[183]. In questa prospettiva, il confronto privilegiato non è più con le arti figurative ma piuttosto con il linguaggio cinematografico, assunto come modello di una "fotografia di movimento" [184] che richiede di individuare il momento narrativamente significativo.

A partire dall'esperienza di "Tempo", che fa proprio e adatta il modello fotografico del settimanale americano "Life", sulle pagine della stampa illustrata si avvia una riflessione sul rapporto tra testo e immagine che coinvolge anche il ruolo del giornalista-fotografo. Nel numero 26 del 30 giugno 1946, "L'Europeo" pubblica nella sezione "Fotografia"[185] un editoriale, intitolato *Il gusto dell'attualità*, che stila brevemente alcune delle caratteristiche del nuovo giornalismo fotografico, anche nella sua relazione con il testo scritto. Vi si afferma che:

> il giornalismo fotografico ha bisogno soprattutto di immediatezza […] uno dei maggiori pregi del giornalismo fotografico è dare l'impressione netta che la realtà viene colta nel suo continuo movimento. Niente lirismo, niente effetti di luce, niente inquadrature vistose o volutamente strambe. […] La fotografia giornalistica deve dare direttamente, ed in maniera violenta, un fatto. Cogliere di questo fatto gli aspetti essenziali. […] Così ad una fotografia giornalisticamente riuscita non deve essere sottoposta alcuna didascalia illustrativa. La foto di per sé deve bastare. La didascalia dovrà inquadrare l'avvenimento nella storia, nello spazio, nel tempo; ma non dovrà indugiarsi ad illustrare ciò che è già esaurientemente descritto[186].

Riflessioni analoghe compaiono anche sulle riviste specialistiche. Nel luglio 1947 Armando Silvestri firma sulle pagine di "Ferrania" un articolo, *La fotografia nell'illustrazione di periodici*, che, a partire dalla constatazione che "i periodici italiani rigurgitano di fotografie"[187], analizza le modalità di costruzione del reportage illustrato. Questo si ottiene solitamente con due modalità:

---

[179] *Ivi*, p. 127.
[180] *Ibidem*
[181] *Ibidem*
[182] *Ibidem*
[183] *Ivi,* p. 130.
[184] *Ibidem*
[185] Si tratta della prima segnalazione della sezione sulla rivista.
[186] *Il gusto dell'attualità*, in "L'Europeo", anno II, n.26, 30 giugno 1946, p. 4.
[187] A. Silvestri, *La fotografia nell'illustrazione di periodici*, in "Ferrania", anno I, n. 7, luglio 1947, p. 3.

> adattando allo scritto fotografie che con esso hanno in comune soltanto il soggetto […], ovvero pubblicando un articolo 'fatto su misura' ad una o un gruppo di fotografie […]. Il primo tipo di illustrazione fotografica è il più universale; si ottiene raccogliendo fotografie negli archivi, nelle agenzie fotografie o presso le case e le ditte interessate dall'argomento trattato e legando tali foto — spesso provenienti da tutt'altra direzione che l'articolo stesso — al testo mediante didascalie opportunamente congegnate. Il secondo tipo di illustrazione fotografica generalmente accompagna un testo bell'e fatto, o per lo meno un embrione di testo che la redazione si incarica di elaborare e completare, ed appartiene nella maggior parte dei casi a soggetti che vanno classificati fra i cosiddetti di *attualità* (politica, economia, cronaca), oppure fra i cosiddetti di *varietà* (generici, ad esempio sul mercato nero, la pesca delle balene, la vita in paesi lontani, ecc). Tutto questo materiale, provveduto alle redazioni da organizzazioni internazionali (le agenzie fotografiche, che in massima parte sono consociate o gestite da agenzie di informazione), è costituito da istantanee, da materiale documentario, da fotografie rare (istantanee di animali, microfotografie, documentazioni di viaggiatori, ecc.) non è mai costituito da fotografie studiate[188].

Già in questi primi interventi emerge con chiarezza un dato strutturale: il nuovo modello di giornalista non si definisce soltanto per le competenze tecniche o per l'uso della macchina fotografica, ma per la capacità di concepire il servizio come una forma integrata di racconto, in cui immagini, testi e impaginazione concorrono alla produzione di senso.

2.1.1 La costruzione della figura del fotoreporter: professionalizzazione e mitologia

Le riflessioni sul nuovo codice giornalistico non si esauriscono con la fine degli anni Quaranta. Per tutti gli anni Cinquanta i periodici illustrati a larga diffusione si configurano come spazi privilegiati di elaborazione della cultura fotografica, ospitando articoli, rubriche e servizi che contribuiscono a definire sia le modalità di lettura delle immagini fotografiche sia la fisionomia professionale del fotoreporter. In questo contesto, la stampa illustrata non si limita a diffondere fotografie, ma interviene attivamente nella costruzione di un'immagine pubblica della professione, promuovendo un vero e proprio racconto della figura del fotogiornalista.

Un tratto caratteristico di questa fase è il coinvolgimento diretto dei fotografi nei momenti riflessivi sul proprio lavoro. Attraverso articoli, interviste e testimonianze, i reporter contribuiscono a modellare un'epica della professione, fondata sul racconto delle difficoltà operative, dei rischi affrontati e delle competenze richieste per la realizzazione dei servizi. Questa autorappresentazione si colloca all'incrocio tra divulgazione e legittimazione professionale, e risponde alla crescente circolazione sociale della fotografia nel paesaggio mediale del dopoguerra. Un esempio significativo

[188] *Ibidem*

di questo processo è offerto dall'articolo *Siamo tutti fotografi!*[189] (figg. 1-2), pubblicato su "Vie Nuove" il 30 giugno 1952.

Il servizio affianca un testo firmato da Lucio Carboni a una fotografia a colori (fig.1) di Foto Bosio, che ritrae un fotografo nell'atto di inquadrare una coppia in un momento di svago. Se l'immagine rimanda, per stile, soggetto e colore, ai territori della fotografia pubblicitaria o di lifestyle, il testo sviluppa invece una riflessione articolata sulla figura del fotoreporter, muovendo da una contrapposizione ormai consolidata tra fotografi dilettanti e professionisti.

Carboni attinge alla propria esperienza per descrivere la fascinazione esercitata nel secondo dopoguerra dal modello del reporter "d'assalto", evidenziando al contempo la diffusione di un linguaggio fotografico ormai familiare al pubblico dei rotocalchi. Allo stesso tempo, mette in luce la familiarità diffusa di un linguaggio specifico della fotografia sulla stampa illustrata: confessa di sognare le grandi riviste con i grandi titoli e la dicitura "fototesto dal nostro inviato speciale". Il riferimento ricorrente ai grandi settimanali illustrati e alla dicitura "fototesto dal nostro inviato speciale"[190] segnala l'emergere di una consapevolezza diffusa circa la centralità della fotografia nel racconto giornalistico. Carboni colloca così il suo vissuto in un momento di trasformazione della professione, un "momento in cui il fotoreporter rivoluzionava completamente la tecnica fotografica, che risentiva ancora, fino a una quindicina di anni prima, del retaggio della fotografia d'arte, o della fotografia da cavalletto; nelle quali, prerogative indispensabili erano le qualità tecniche sia in partenza che nella resa"[191]. Lo scarto si registra proprio quando, pur di fronte a un notevole miglioramento delle possibilità tecniche, la perfezione stilistica diventa secondaria rispetto alla capacità di selezionare il momento narrativamente drammatico. "Oggi", scrive Carboni,

> a prescindere dal fatto che il mezzo meccanico si è reso più docile e più pronto a qualunque spericolatezza tecnica, il fotoreporter è tentato di sacrificare volentieri la perfettissima resa tecnica ad un'inquadratura efficace, che dia cioè con immediatezza folgorante l'immagine più drammatica dell'avvenimento che si vuole ritrarre, perché l'immagine che egli ritrae è destinata alla stampa, che dovrà divulgarla in milioni di copie; suscitare cioè in milioni di cuori la medesima emozione provata dal fotoreporter che ha vissuto l'avvenimento"[192].

Il fotoreporter viene presentato come una figura capace di coniugare prontezza tecnica e sensibilità narrativa, sacrificando talvolta la perfezione formale in favore dell'efficacia comunicativa.

La riflessione di Carboni si colloca in continuità con quanto già rilevato da Patellani, ma amplia la prospettiva includendo anche il ruolo del pubblico. Le modalità del guardare introdotte dal cinema, osserva Carboni, influenzano non solo lo sguardo del fotografo, ma anche quello del lettore,

[189] L. Carboni, *Siamo tutti fotografi!*, in "Vie Nuove", anno VII, n. 24, 16 giugno 1952, pp. 7.
[190] *Ibidem*
[191] *Ibidem*
[192] *Ibidem*

"suggerendo al primo determinati *tagli,* con primi piani e campi lunghi, e al secondo un determinato modo d'osservare la fotografia, spostando l'attenzione dalla *bellezza tecnico-artistica*, alla *verità*, al *fatto*, al *dramma* che la foto stessa narra"[193]. La validità della fotografia del dopoguerra si misura allora sul piano del racconto per interpretare e venire incontro "al nuovo gusto del *lettore-spettatore*"[194], abituato a decifrare il reale attraverso sequenze visive.

Questa trasformazione del racconto fotografico è accompagnata da una progressiva codificazione iconografica della figura del fotoreporter. La pagina successiva di "Vie Nuove" propone le testimonianze di quattro reporter: Gastone Bosio, Pasquale De Santis, Tullio Farabola e Ivo Meldolesi affiancate da fotografie (fig. 2) che li ritraggono in azioni tipiche del mestiere: lo sviluppo del rullino, il controllo dell'obiettivo, la preparazione dell'attrezzatura[195]. Si delinea così un repertorio visivo destinato a stabilizzarsi nel tempo, che fissa l'immagine del reporter come operatore tecnico, uomo d'azione e testimone diretto degli eventi.

A questo processo concorre anche la promozione di iniziative che coinvolgono attivamente i lettori. Il concorso per una fotocronaca indetto da "Vie Nuove" e presentato in calce al servizio sui reporter invita il pubblico ad applicare quella sensibilità fotografico-narrativa esplicitata nel servizio, contribuendo a diffondere una grammatica condivisa dello sguardo. Nello stesso anno sulla "Settimana Incom Illustrata" il fotoreporter è inserito tra le professioni nuove[196], accanto all'agente pubblicitario, all'investigatore privato, all'attore di cinema, all'insegnante di dizione, allo sceneggiatore e all'indossatrice, attività ritenute attuali e redditizie, per le quali non è richiesta una laurea:

> Il fotoreporter, brutta parola, bella attività, è una delle classiche 'professioni nuove'[…] Per iniziare con possibilità di successo la carriera di fotoreporter è necessario – oltre naturalmente alla passione e alla 'mano' nel fotografare – una non comune solidità di nervi perché ci si può trovare a dover affrontare e risolvere nello spazio di frazioni di secondo situazioni imprevedibili. Non basta accorgersi che si sanno fare – da dilettanti – delle belle fotografie[197].

Con la fine degli anni Cinquanta, questi momenti di presentazione e autorappresentazione si fanno sempre più frequenti. "Epoca*"* assume un ruolo centrale in questo processo, promuovendo concorsi e rubriche che contribuiscono a consolidare la visibilità sociale dei fotografi. A partire dal numero 397 del maggio 1958 la rivista promuove un concorso in collaborazione con Zeiss Ikon, dal titolo *Riconoscete questa foto?*, (figg. 3-5) in cui i lettori sono invitati a riconoscere, a partire da un

[193] *Ibidem*
[194] *Ibidem*
[195] *Quattro assi dell'occhio quadrato vi rivelano i loro mezzi di lavoro*, in ivi, p. 8.
[196] P. Solari, *Sette professioni senza laurea*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno V, n. 20, 17 maggio 1952, pp. 35-37.
[197] *Ivi*, p. 35.

particolare ritagliato e ingrandito, una delle fotografie apparse sullo stesso numero. Al concorso si affianca una rubrica che ospita testimonianze di fotografi celebri — Henri Cartier-Bresson, Cornel Lucas, Federico Patellani, Mario De Biasi — che elargiscono consigli tecnico— stilistici. Come sottolinea Tiziana Serena, le biografie dei fotografi ricalcano il modello dell'americana "Popular Photography", improntato al topos del fotografo come *enfant prodige* che fin da giovanissimo si avvia sulla strada della fotografia, spinto da un talento precoce e da una forte vocazione[198].

Nel 1960, a dieci anni dalla fondazione, il numero 500 di "Epoca" pubblica un lungo servizio celebrativo, *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo* (figg. 6-19), che ripropone le copertine e i servizi considerati più rappresentativi della rivista. Il servizio funziona oltre che come momento celebrativo, come sintesi dei generi fotografici ospitati dalla testata: il fototesto documentaristico-cronachistico (*Liliana, ragazza italiana*, con la protagonista fotografata nella stessa posa della prima copertina del 1950) (figg. 7-8); la serie enciclopedica a colori (*Il mondo in cui viviamo*, *I maestri della pittura italiana*, *Storia delle religioni*, *Le meraviglie della vita sulla Terra*) (figg. 9-10); i ritratti "intimi" di divi e figure istituzionali (i servizi concessi dai pontefici Pio XII e Giovanni XXIII) (figg. 11-12); il reportage di attualità modellato sulle formule del fotogiornalismo internazionale, in cui si forgia l'epica del reporter- eroe (il servizio di Mario De Biasi durante l'assedio di Budapest nel 1956) (figg. 13-14); il giornalismo di cronaca nera (i casi Bellentani e Montesi) (figg. 15-16); i servizi posati delle dive del cinema italiano (figg. 17-18). Nel loro insieme, queste riflessioni contribuiscono a costruire e a rafforzare una rappresentazione del fotoreporter come figura moderna e autorevole, pur all'interno di un sistema editoriale che continua a limitare fortemente l'autonomia del fotografo. La mitologia professionale che si sviluppa sulle pagine dei rotocalchi non coincide dunque con un reale riconoscimento di piena autorialità, ma svolge una funzione di legittimazione simbolica, preparando il terreno per l'integrazione sempre più stretta tra fotografia, testo e progetto editoriale che caratterizzerà tutto il fotogiornalismo italiano del secondo dopoguerra.

La figura del fotoreporter e lo sguardo sulla realtà italiana che produce nei suoi fotosaggi si collocano, infatti, all'intersezione di alcune questioni che attraversano la fotografia italiana del dopoguerra: gli effetti dell'impaginazione sulle riviste; il dialogo con altri campi della cultura italiana come l'antropologia, la letteratura e il cinema; la frattura, già evocata, tra amatori e professionisti e la querelle relativa allo statuto artistico della fotografia[199]. Al tempo stesso il ruolo del fotografo si inserisce all'interno della redazione che orienta il suo sguardo in funzione delle politiche fotografiche della rivista e delle esigenze di costruzione del fototesto. Come afferma Tiziana Serena:

---

[198] T. Serena, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche*, in B. Cinelli, F. Fergonzi, M. G. Messina, A. Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2013, p. 136.

[199] M. A. Pellizzari, *Percorsi della fotografia italiana,* cit., pp, 107-108.

> proprio l'esigenza di costruire partiture narrative ha portato le redazioni ad adattare le fotografie alle esigenze editoriali. Il taglio sulle fotografie non opera solo sui bordi per focalizzare sulla narratività interna dell'immagine, ma recide il riconoscimento autoriale, quindi il livello professionale del fotografo. Il taglio enfatizza il significato formale e contenutistico della fotografia, diventa l'azione in cui l'*editing* si fa indizio dell'uso sociale a cui la fotografia è destinata: della sua prima ricezione e della trasformazione che subirà[200].

Sul piano storico, tale trasformazione non avviene in modo improvviso né in totale discontinuità con il periodo precedente. Come osserva Gabriele D'Autilia, molte delle competenze tecniche e professionali del fotogiornalismo italiano si formano già negli anni Trenta e durante il conflitto, all'interno di un sistema mediatico controllato ma tecnologicamente avanzato[201]. D'Autilia individua già nei primi decenni del Novecento i segnali di una semplificazione delle tecniche e generalizzazione delle pratiche[202] che investono anche il consumo della stampa popolare e la familiarizzazione dei lettori con l'immagine fotografica. Tuttavia, nel dopoguerra cambia radicalmente la funzione attribuita alla fotografia: da strumento di propaganda o di documentazione episodica, essa diventa elemento strutturale del racconto giornalistico seriale.

È proprio in questa trasformazione funzionale che si colloca la rottura introdotta dal *giornalista nuova formula*. Patellani sottolinea come la competenza centrale del reporter non risieda più nella singola immagine efficace, ma nella capacità — complice l'influenza del linguaggio cinematografico — di pensare per sequenze, anticipando il montaggio e l'organizzazione narrativa del servizio[203]. Questa attenzione alla sequenza introduce una concezione temporale del racconto che distingue nettamente il fotogiornalismo del dopoguerra dalle pratiche precedenti. Come rileva Paolo Morello, il rotocalco diventa in questi anni uno spazio privilegiato per la costruzione di narrazioni visive estese, capaci di accompagnare il lettore attraverso percorsi di senso articolati e riconoscibili[204], un vero e proprio "serbatoio di forme e modelli fotografici"[205]. Il *giornalista nuova formula* si colloca pienamente all'interno di questo dispositivo, operando come garante della coerenza narrativa. Allo stesso tempo, questa figura professionale non può essere interpretata come quella di un autore isolato: il suo lavoro si svolge all'interno di un sistema editoriale complesso, che comprende la redazione, l'editing e la messa in pagina. Come sottolinea Russo, la modernizzazione del giornalismo illustrato italiano passa anche attraverso una crescente integrazione tra reporter e struttura redazionale, che contribuisce a definire nuovi standard narrativi e visivi[206].

---

[200] T. Serena, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche*, cit., p. 130.
[201] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 177.
[202] *Ibidem*
[203] F. Patellani, *Il giornalista nuova formula*, cit., p. 134.
[204] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., p. 129.
[205] T. Serena*, Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche*, cit., p. 133.
[206] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011, p.57.

In questo senso, il *giornalista nuova formula* assume un ruolo di mediazione culturale. Il suo sguardo non è neutrale né puramente documentario, ma orientato alla selezione e all'organizzazione del reale secondo criteri narrativi e simbolici condivisi. Come osserva D'Autilia, il giornalismo di massa del dopoguerra contribuisce in modo decisivo alla costruzione di un immaginario collettivo, offrendo al pubblico strumenti per interpretare una realtà sociale in rapida trasformazione [207] . La definizione del *giornalista nuova formula* va dunque letta non solo come descrizione di una nuova professionalità, ma come indicatore di un più ampio mutamento del sistema dei media. Attraverso questa figura, il fotogiornalismo italiano si dota di un operatore capace di rispondere alle esigenze narrative, culturali e pedagogiche del dopoguerra, ponendo le basi per quella funzione inventariale, quello spirito di inchiesta[208], che sarà centrale nei rotocalchi e nei prodotti culturali degli anni Cinquanta.

2.1.2 Genesi di un modello: dalle sperimentazioni degli anni Trenta al secondo dopoguerra

Il modello del *giornalista nuova formula* non può essere compreso pienamente se isolato dal contesto storico e professionale che lo precede. Come hanno mostrato le ricerche di Gabriele D'Autilia, Uliano Lucas, Tatiana Agliani e Raffaele De Berti, la fotografia italiana del secondo dopoguerra non nasce su un terreno vergine, ma si sviluppa a partire da pratiche, competenze e figure professionali già attive negli anni Trenta e durante il conflitto. In questo senso, il passaggio al dopoguerra va interpretato non come una frattura assoluta, ma come un processo di riorientamento e ridefinizione delle funzioni della fotografia all'interno del sistema dei media. Dal punto di vista tecnico e operativo, molte delle competenze del fotogiornalismo erano già consolidate nel periodo precedente. I fotografi attivi negli anni del fascismo e della guerra possiedono già una padronanza degli strumenti, una familiarità con la produzione seriale delle immagini e un'esperienza diretta del lavoro per la stampa illustrata. Come osservano Lucas e Agliani, ciò che cambia radicalmente nel dopoguerra non è tanto la capacità di produrre immagini, quanto il senso attribuito alla pratica fotografica e il contesto discorsivo in cui essa viene inserita. Nell'Italia della ricostruzione i settimanali che riprendono le pubblicazioni già pochi mesi dopo la fine del conflitto, scoprono "nella fotografia uno strumento efficace per parlare ai propri lettori, incuriosirli, sviluppare e arricchire le notizie offerte in forme più concise dei quotidiani, […] individuando nella fotografia una forma di comunicazione diretta, un valido strumento di racconto e di indagine"[209].

[207] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 246.
[208] L. Malavasi, « *Ogni curiosità va soddisfatta* ». *Spirito d'inchiesta e industria culturale*, in E. Dagrada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, "CinemaeStoria", anno V, n.1, 2016, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 137-149.
[209] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino 2015, p. 165.

È su questo piano che si colloca la trasformazione che conduce alla figura del *giornalista nuova formula*. Nel periodo precedente, la fotografia di stampa tendeva a essere subordinata a una funzione illustrativa o propagandistica, inserita in un sistema comunicativo fortemente gerarchizzato. Anche quando assumeva una dimensione narrativa, restava spesso vincolata alla logica dell'immagine emblematica o dell'episodio esemplare [210] . Nel dopoguerra, invece, la fotografia viene progressivamente liberata da questa funzione ancillare e diventa parte costitutiva del racconto giornalistico. Lucas e Agliani sottolineano come la stagione del "neorealismo fotografico"[211] e del fotogiornalismo del dopoguerra introducano una diversa relazione con il reale, fondata sull'osservazione, sulla durata e sulla prossimità ai soggetti. In questo contesto, il *giornalista nuova formula* si distingue dalle figure precedenti proprio per la sua capacità di costruire narrazioni visive estese, che non cercano l'eccezionalità dell'evento, ma la leggibilità del quotidiano. Al tempo stesso, gli studi riconoscono ormai in maniera concorde l'esistenza di aree di continuità tra gli anni Trenta e il dopoguerra, in particolare osservando l'esperienza del primo e del secondo "Tempo"[212]. La continuità riguarda non solo le figure professionali chiamate a raccontare il paese — tra cui operatori d'agenzia come Vincenzo Carrese, fondatore di Publifoto, Tullio Farabola, Ivo Mendolesi, Sandro Vespasiani e Porry Pastorel dell'agenzia Vedo — ma anche la struttura del racconto per immagini e le scelte iconografiche. In alcuni casi, queste lasciano intendere margini di libertà espressiva difficilmente immaginabili negli anni Trenta, pur all'interno di testate per alcuni aspetti sostenute dal regime come "Tempo". Tatiana Agliani individua proprio in questi margini una delle chiavi per comprendere la novità rappresentata dal periodico, rilevando come alcuni servizi, pur prendendo spunto da temi cari al regime, mostrino

> scene di vita quotidiana, spaccati della società italiana, del lavoro, dei ceti popolari che adottano un tono intimo, lontano dalla prosopopea del fascismo, dalla retorica della romanità […], ma anche dal tipo di racconto per immagini degli altri settimanali, incentrato sull'attualità delle notizie da un lato e sull'intrattenimento dall'altro. Rispetto al giornalismo incalzante e incisivo di stampo anglosassone, pure preso a modello dal direttore della testata, i toni risultano in concreto più vicini a quelli francesi, del cinema del realismo poetico di Marcel Carné, di una fotografia "stradale", di sensazione […] Soprattutto, sono lo specchio di una cultura che affonda le sue radici […] nella fascinazione per un'Italia minore […] che convive con il fascismo e poi gli sopravvive.

[210] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., pp. 181-182.
[211] Per una disamina della fotografia neorealista, di cui si discuterà in modo più approfondito nel capitolo successivo si veda: E. Taramelly, *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Società Editrice Internazionale, Torino 1995; E. Viganò (a cura di), *NeoRealismo: la nuova immagine in Italia*, Admira, Milano 2006; G. Tani (a cura di), *Tendenze della fotografia italiana: gli anni del Neorealismo*, Federazione italiana associazioni fotografiche, Torino 2001.
[212] Per un approfondimento sulla fotografia su "Tempo" e sulla genesi della rivista si veda C. Magnanini, *«Chi ha "Tempo" non aspetti "Life"». Un fotogiornale negli anni della guerra (1939-1943)*, in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit., pp. 305-343; T. Agliani, *Il settimanale "Tempo" e la nascita del fotogiornalismo fotografico in Italia*, in G. Fiorentino, M. Maffioli, R. Valtorta (a cura di), *Storie della fotografia in Italia*, *cit*., pp. 277-287; R. Lascialfari, *«Tempo». Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori 1939-1943, cit*., pp. 439-468.

> Troviamo servizi sul primo giorno di scuola, sulle lavandaie del Ticino, sul lavoro delle mondine, sui mercati popolari o sugli orti delle periferie milanesi che sorprendono per la loro delicatezza[213].

La dimensione della scoperta delle diverse realtà sociali e culturali spesso attribuita alla nascita della fotografia "neorealista", attraversa in realtà la cultura visiva italiana lungo traiettorie diverse: dal lavoro di mappatura di Giacomo Pozzi— Bellini allo sguardo surrealista e "stralunato" di "Omnibus" fino al realismo fotogiornalistico di "Tempo e alle indagini di Giuseppe Pagano pubblicate su "Casabella"[214]. Queste esperienze costituiscono il sostrato su cui si innesterà la figura del *giornalista nuova formula.* Come osservano Lucas e Agliani, nel dopoguerra si assiste a un progressivo spostamento dall'immagine come prova all'immagine come racconto e interpretazione[215] in cui il rotocalco diventa uno spazio di mediazione tra professione e soggettività del fotografo, nonché di assimilazione e riformulazione dei modelli della fotografia umanista francese e di quella realista americana.

Per comprendere pienamente questo quadro è necessario collocare le esperienze italiane all'interno della storia più ampia della stampa illustrata europea. Raffaele De Berti definisce il rotocalco come "la nuova forma moderna della stampa periodica a larga diffusione" che trova il suo primo sviluppo tra le due guerre e la piena affermazione nel secondo dopoguerra[216]. Grazie alla tecnica di stampa adottata, il rotocalco consente la produzione di riviste a basso costo in cui la fotografia assume un ruolo centrale e diventa terreno di sperimentazione grafica, dal fotomontaggio al collage, in dialogo con i modelli delle avanguardie[217]. De Berti inscrive la nascita del rotocalco in un più ampio cambiamento culturale che investe l'Europa tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, legato alla trasformazione dell'esperienza dello spazio e del tempo prodotta da innovazioni come fotografia, cinema e mezzi di trasporto moderni. In questo contesto emerge la figura del "lettore- spettatore", un soggetto che sperimenta la dimensione visiva nelle grandi città, "non solo frequentando le sale cinematografiche nel tempo libero, ma camminando per le strade dove lo sguardo è continuamente attratto dai cartelloni pubblicitari e dalle insegne luminose"[218]. Il rotocalco si indirizza così a un pubblico sempre più abituato a percepire la realtà attraverso un "occhio del Novecento" modellato dal cinema e dalla fotografia[219]. Su questo sfondo si afferma il fotogiornalismo in senso moderno con

[213] T. Agliani, *Il settimanale "Tempo" e la nascita del racconto fotografico in Italia*, cit., p. 281.
[214] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 253.
[215] T. Agliani, U. Lucas, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 169.
[216] R. De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, cit., p. 13.
[217] *Ibidem*
[218] *Ibidem*
[219] F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, citato in *ibidem*

la pubblicazione sui rotocalchi di fotografie che, da illustrazione del testo, iniziano ad assumere un significato autonomo e, montate in serie, compongono un racconto per immagini[220].

Sul piano internazionale, uno dei primi modelli per il rotocalco europeo è rappresentato dalla tedesca "Berliner Illustrirte Zeitung", che dal 1924 al 1933, sotto la guida di Kurt Korff diventa un caso esemplare di moderna rivista illustrata, nella quale l'immagine prevale sul testo e l'innovazione grafica punta a impaginazioni caratterizzate da montaggi in stile cinematografico[221]. La rivista, ospita le fotografie di autori come Erich Salomon, inventore della *candid camera*, e Alfred Eisenstaedt, che nel 1936 sarà tra i primi fotografi assunti stabilmente da "Life". Lo stesso Korff, nel 1927, teorizza il legame tra cinema e stampa illustrata, nel segno della modernità della fruizione dei prodotti dell'industria culturale:

> Non è un caso che lo sviluppo del cinema e quello del "Berliner Illustrirte Zeitung" siano andati di pari passo. Con la vita che diventava più frenetica e le persone che avevano sempre meno voglia di sedersi per gustarsi una rivista in santa pace, era necessario trovare una forma di presentazione illustrata di maggior impatto che non avrebbe deluso i lettori già al primo sguardo[222].

È in questo contesto che nasce il fotogiornalismo in senso moderno. Come osserva Gisèle Freund, "soltanto nel momento in cui l'immagine diventa essa stessa capace di raccontare un avvenimento in una serie di fotografie, mentre il testo si riduce a semplici didascalie, ha inizio il fotogiornalismo"[223]. La svolta decisiva si deve a Stefan Lorant, direttore della "Münchner Illustrirte Presse" che, al contrario di Korff che predilige la fotografia isolata, intuisce che le riviste illustrate dovrebbero favorire i reportages in grado di raccontare una storia attraverso una serie di immagini[224]. Il fotoreportage assume così una struttura narrativa definita: "deve avere un inizio e una fine, definiti da luogo, tempo e azione, come nel teatro"[225]. Ma l'innovazione più significativa riguarda la scelta dei soggetti. Lorant, infatti, si rende conto per primo che il pubblico non vuole essere informato soltanto sui fatti e sugli eventi che coinvolgono grandi personalità, e che "l'uomo della strada s'interessa a soggetti attinenti alla propria vita"[226]. Questa intuizione — che secondo Freund segnerà la fortuna della rivista "Life" — anticipa anche la logica del fototesto italiano sulla sfera della quotidianità.

---

[220] R. De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, cit., p.9.
[221] *Ivi*, pp. 20-21.
[222] K. Korff citato in R. Whelan, *Robert Capa e l'ascesa della stampa illustrata*, in R. Whelan (a cura di), *Questa è la guerra! Robert Capa al lavoro*, cit., p. 20, ripreso in R. De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, cit., p. 21.
[223] G. Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976 [1974], p. 96.
[224] *Ivi*, p. 104.
[225] *Ivi*, p. 105.
[226] *Ibidem*

In Francia il modello più innovativo è rappresentato da "Vu", fondato da Lucien Vogel nel 1928. Come osserva De Berti, in "Vu" si possono cogliere "sia la tendenza più vicina alle avanguardie con un montaggio delle immagini movimentato e discontinuo che la tendenza più realistica del reportage e del fotosaggio che narra un fatto o una storia, o approfondisce un tema con un montaggio fotografico più lineare e diacronico"[227]. La rivista francese rappresenta dunque uno snodo cruciale nella transizione tra le due tendenze, ospitando fotografi come Brassaï, Kertész, Cartier- Bresson e Robert Capa, che vi pubblica nel settembre 1936 la celebre fotografia del miliziano spagnolo. Lo stesso Henry Luce, fondatore di "Life", riconosce in diverse occasioni il debito della sua rivista nei confronti del modello europeo, sostenendo che senza il precedente di "Vu", non sarebbe stata pensabile l'esperienza di "Life".

Nel panorama nazionale, una tappa fondamentale nell'evoluzione del rotocalco è rappresentata da "Omnibus", il settimanale di attualità politica e letteraria diretto da Leo Longanesi e pubblicato da Rizzoli dall'aprile 1937 al gennaio 1939. De Berti lo definisce "una sorta di "padre nobile" del rotocalco italiano, il cui modello ispiratore è quello dei rotocalchi francesi e in particolare "Marianne" di Emmanuel Berl[228]. È tuttavia, come già accennato, con "Tempo" che si compie il passaggio decisivo verso il fotogiornalismo moderno, attraverso l'adozione sistematica del fotosaggio, ad opera soprattutto di Federico Patellani e Lamberti Sorrentino, e di una grafica innovativa curata da Bruno Munari, in dialogo esplicito con i modelli internazionali, tanto da essere definito una copia italiana di "Life". Il riferimento a "Life" merita un approfondimento rispetto alla messa in forma e alla teorizzazione della formula del *photo-essay*. Il magazine americano lanciato il 23 novembre 1936, nasce dalla confluenza di competenze europee emigrate negli Stati Uniti. Il già citato Kurt Korff viene assunto come consulente da Time Inc. di proprietà di Henry Luce nel 1935 e trasferisce oltreoceano le strategie che avevano decretato il successo della stampa illustrata tedesca[229]. L'emigrazione dei fotografi tedeschi dopo il 1933 consolidò questo trasferimento, tutti coloro che avevano creato il fotogiornalismo moderno in Germania diffonderanno le loro idee all'estero e eserciteranno un'influenza decisiva sulla trasformazione dei giornali illustrati in Francia, in Inghilterra, negli Stati Uniti. In particolare "Life" riunisce attorno a sé gli eccellenti fotografi fuggiti dalla Germania hitleriana e trova validi consiglieri negli ex collaboratori dei giornali illustrati tedeschi, come Korff e Szafranski, entrambi provenienti dalla "Berliner Illustrirte".

Per questi discorsi che riguardano l'adozione e la trasmigrazione di modelli e linguaggi fotografici è importante guardare al servizio *The Camera as Essayist* (figg. 20-21) pubblicato sul numero del 26

[227] R. De Berti*, Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, cit., p. 29.
[228] *Ivi*, p. 42.
[229] T. Gervais, *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Textuel, Paris 2015, pp. 149-151; si veda anche C. Zoe Smith, *Germany's Kurt Korff: an Emigré's Influence on Early Life*, in "Journalism & Mass Communication Quarterly", vol. 65, n. 2, 1988, pp. 412-424.

aprile 1937 in cui si formalizza la politica fotografica perseguita dalla rivista "Life" che, riconoscendo una soggettività al reporter e alla macchina fotografica, fa della fotografia un mezzo di comunicazione più che uno strumento di registrazione. Prendendo spunto dalla documentazione di una giornata al college femminile Vassar il servizio formalizza una definizione del *photo-essay*, ne diventa un manifesto, teso a dimostrare come una serie di fotografie potesse sostituire un testo scritto. Il termine saggista, riconoscendo un'inedita personalizzazione alla macchina fotografica, indica che il ruolo della fotografia non deve essere quello di strumento passivo di cronaca, ma di mezzo per interpretare e commentare la realtà. Non più finestra sul mondo, ma sua rappresentazione, intimamente connessa al suo referente, ma comunque risultato di una messa in forma.

Nel breve testo si legge che:

> when people think of the camera in journalism they think of it as a *reporter* — the best of reporters: the most accurate of reporters: the most convincing of reporters. Actually, as LIFE has learned in its first few months, the camera is not merely a reporter. It can also be a *commentator*. It can comment as it reports. It can interpret as it presents. It can picture the world as a seventeenth century essayist or a twentieth century columnist would picture it. A photographer has his style as an essayist has his. He will select his subjects with equal individuality. He will present them with equal manner. The sum total of what has to say will be equally his own. [..] Together these twenty— four pictures give an impression of that college as personal and as homogeneous as any thousand words of Joseph Addison[230].

L'articolo enuclea alcuni degli aspetti che verranno adottati, sia pure con difficoltà e risultati disomogenei, anche dai rotocalchi italiani: la demitizzazione dell'oggettività fotografica; lo spostamento della funzione della fotografia da documentazione a interpretazione e racconto; il riconoscimento dello stile, e quindi dell'autorialità, ai fotografi, l'equiparazione del linguaggio visivo a quello verbale. Per spiegare questa teorizzazione del *photo- essay* viene scelto un servizio di ventiquattro foto di Alfred Eisenstaedt già apparso nel numero del primo febbraio[231] (figg. 22-29), qui impaginato con un ritmo più dinamico e serrato. Invece di limitarsi a mostrare l'architettura del college, le immagini catturano l'esperienza studentesca, i momenti di studio e la cultura del campus, trasformando il college in un "testo" visivo da leggere. Il ritmo narrativo incalzante della sequenza visiva è suggerito dall'accostamento di immagini diverse: inquadrature d'insieme per contestualizzare l'ambiente, ritratti di studentesse per rendere più umano il racconto e mostrare le relazioni tra le persone, piani medi e dettagli e close up che focalizzano l'attenzione su elementi specifici. L'attenzione riservata al saggio fotografico come modalità espressiva su "Life" è tale da introdurre sulla rivista dall'agosto 1937 una specifica rubrica a tema *Photographic Essay*.

---

[230] *The Camera as an Essayist*, in "Life", 26 aprile 1937, pp. 62-63; il corsivo è di chi scrive.

[231] *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, fotografie di Alfred Eisenstaedt, in "Life", 1 febbraio 1937, pp. 24-31.

Tuttavia, come ha dimostrato Thierry Gervais, questa enfasi sull'autorialità del fotografo convive con un controllo redazionale stringente: tra il 1937 e il 1962, "Life" pubblica 1.292 *photo— essay*, ma soltanto 418 di questi lunghi reportage sono opera di un singolo fotografo, mentre gli altri risultano dall'assemblaggio di immagini provenienti da fonti diverse[232]. Il *photo- essay* occupa peraltro solo il 10% circa delle pagine di ogni numero: il successo del magazine dipende in larga misura dalle celebrità in copertina, dalla varietà del sommario e dalla pubblicità, che arriva a occupare fino al 50% dello spazio[233]. Il mito del fotografo— saggista, pur contribuendo alla consacrazione professionale del fotogiornalismo, maschera dunque il ruolo determinante delle équipe redazionali nella costruzione del prodotto finale.

2.1.3 La svolta del dopoguerra: nuove finalità della fotografia di stampa

È su questo terreno che si innesta la trasformazione del secondo dopoguerra in Italia. Se De Berti sottolinea come il rotocalco costituisca già negli anni Trenta un "laboratorio" per la sperimentazione di forme narrative ibride, nella lettura proposta da Lucas e Agliani si precisa la discontinuità che si registra prima e dopo la guerra: non una frattura nelle competenze tecniche, ma una ridefinizione delle finalità della pratica fotografica.

La rottura è profonda soprattutto sul piano delle finalità. Nel dopoguerra la fotografia viene progressivamente sottratta a una funzione prescrittiva e celebrativa per essere riorientata verso una dimensione conoscitiva e informativa. Paolo Morello colloca questa svolta all'interno di una più ampia "mappatura del paesaggio nazionale", una funzione inventariale che la fotografia assume nel raccontare un Paese che da "negato" torna visibile a se stesso[234]. Il *giornalista nuova formula* incarna questo passaggio: eredita le strutture narrative della stampa illustrata, ma le mette al servizio di un racconto aperto, orientato all'osservazione del quotidiano e alla restituzione delle trasformazioni sociali.

La convergenza tra le letture proposte da De Berti, Lucas, Agliani e Morello consente di evitare una contrapposizione schematica tra periodo fascista e dopoguerra. Come si è visto, già nei servizi di "Tempo" degli anni Trenta emerge quella sensibilità per l'"Italia minore" che nel dopoguerra diventerà una delle cifre del fotogiornalismo cosiddetto neorealista.

Se i rotocalchi del dopoguerra si rivolgono a un pubblico nuovo e socialmente più ampio[235], è proprio attraverso la figura del giornalista nuova formula che il pubblico viene accompagnato nella lettura

[232] Statistiche in T. Gervais, *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, cit., p. 168.
[233] *Ivi*, pp. 159-160.
[234] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., p. 129.
[235] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, cit., pp. 137-157.

del reale. Tuttavia, come evidenzia Uliano Lucas nella sua riflessione sull'"informazione negata"[236], figure autoriali come quella di Federico Patellani restano piuttosto episodiche nel panorama editoriale italiano. Patellani — laureato in legge e fotoamatore fin dagli anni della guerra d'Etiopia, dove, in veste di ufficiale del Genio, realizza con la sua Leica un fotoservizio che alterna alla documentazione della vita militare la rappresentazione di usi e costumi locali e che pubblicherà al suo rientro su "L'Ambrosiano" e "L'Illustrazione italiana" — entra a far parte della redazione di "Tempo" nell'agosto del 1939[237]. Già in questa fase iniziale, rivela quella capacità di coniugare urgenza di documentazione e senso della composizione di cui darà prova matura nel dopoguerra. Uomo colto, che si forma al linguaggio dell'immagine grazie alla passione per la pittura e all'amicizia con gli artisti del caffè Craja, Patellani è tra i pochi fotografi del suo tempo a dimostrare una reale padronanza del mezzo: sa giocare sui diversi piani del fotogramma, costruire il reportage sfruttando obiettivi diversi, comprendere il nesso tra scelte estetiche e valori semantici della fotografia[238].

Nei reportage della ricostruzione pubblicati su "Tempo", Patellani contribuisce a rivelare un Paese in cui, pur tra le macerie e la pesante eredità della guerra, iniziano a manifestarsi i primi accenni di un processo di maturazione di desideri che sfocerà poi nel complesso ingresso nella società dei consumi. Il suo sguardo si sofferma sui concorsi di bellezza, sull'avanspettacolo, sulle figure femminili destinate a diventare protagoniste del cinema italiano. Sul primo numero di "Tempo", riedito nel 1946, pubblica il servizio *Sonno* (figg. 30-31), in cui immagini di figure addormentate traducono la ricostruzione come un lungo processo di riparazione simbolica, equiparato al risveglio dopo un lungo sonno riparatore[239].

Patellani, come gran parte dei fotoreporter italiani, non ha un campo d'azione privilegiato: negli stessi anni documenta le macerie dei bombardamenti, realizza ritratti di uomini politici, coglie la vivacità del cinema e dei concorsi di bellezza. Si muove con agilità tra temi diversi, da quelli di attualità a quelli di costume, mantenendo un equilibrio compositivo e una capacità di osservazione che gli consentono di "coniugare più stili che vanno da quello cinematografico a quello pittorico e letterario"[240]. In questo senso, si configura come interprete attento del clima della ricostruzione, capace di raccontare un'Italia sospesa tra miseria e aspirazioni. Proprio per queste caratteristiche, Patellani rappresenta una delle incarnazioni più compiute del fotogiornalista nuova formula, pur rimanendo un'eccezione nel panorama italiano. Come affermano Lucas e Agliani: "nessuno meglio di Patellani sa raccontare l'esplodere di questa esultazione febbrile su uno sfondo paradossale di macerie e devastazione. Nessuno sa raccontare, con altrettanto acume e leggerezza, questa Italia che

[236] U. Lucas, M. Bizziccari (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, cit.
[237] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 116.
[238] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi,* cit., p. 249.
[239] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., p. 128.
[240] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 175.

oscilla tra miseria e sogni"[241]. Eccezione nel panorama italiano, ha un precedente nei fotoreporter tedeschi degli anni Venti che, non solo fotografano ma redigono testi e didascalie. Tra Patellani e Salomon esiste anche un parallelo biografico: entrambi si formano come avvocati, per poi convertirsi al fotogiornalismo. Proprio in riferimento a Salomon, Freund segnala il passaggio nella posizione sociale del fotoreporter, — non più appartenente alle classi subalterne ma alla borghesia colta[242] — un passaggio che come più volte affermato non si verifica ancora in Italia, ma che si attaglia alla figura di Patellani.

Questa eccezionalità mette in luce i limiti strutturali del sistema editoriale italiano del dopoguerra. Le agenzie fotografiche non investono sui fotografi come avviene all'estero e manca un pubblico capace di richiedere un'informazione visiva moderna, così come figure professionali all'interno delle redazioni in grado di elaborare una vera politica dell'immagine.

Bruno Munari, della sua esperienza da art director per "Tempo", ricorda con amarezza come i giornalisti italiani fossero del tutto privi di cultura visiva, digiuni della grammatica dell'immagine: erano soliti portare in redazione gli articoli con un'idea di impaginazione spesso banale e di cattivo gusto[243] .

Tali condizioni impediscono il formarsi di strutture cooperative analoghe alla Magnum e limitano l'affermazione di un'autorialità fotografica forte. Anche in una rivista fortemente orientata all'immagine come "Epoca", sarà solo nel 1958 che un fotografo, Mario De Biasi, entrerà stabilmente nella redazione al pari di un giornalista.

Più che al riconoscimento dell'autorialità del fotografo, la più sostanziale discontinuità nel fotogiornalismo del dopoguerra emerge in relazione alla serialità. Se durante la guerra la ripetizione delle immagini risponde prevalentemente a una funzione di stabilizzazione del messaggio, nel dopoguerra la serialità diventa uno strumento di esplorazione e di costruzione progressiva del senso. La fotografia si orienta verso una pratica di lunga durata, con servizi che si dipanano per diversi numeri e che si costruiscono attraverso il montaggio di numerose immagini, capace di accompagnare i mutamenti sociali e di restituirne le contraddizioni. Il giornalista nuova formula si colloca precisamente in questo slittamento: non produce immagini funzionali a un discorso già dato, ma partecipa attivamente alla costruzione di un racconto visivo che si sviluppa nel tempo, attraverso servizi, ritorni tematici e accumulazioni seriali. È in questo passaggio — dove convergono l'eredità formale individuata da De Berti, la ridefinizione delle finalità descritta da Lucas e Agliani e la

[241] *Ivi*, pp. 171-172.
[242] G. Freund, *Fotografia e società*, cit., pp. 98-99.
[243] B. Munari, *Chi ha Tempo non aspetti Life*, in F. Patellani, *Documenti e notizie raccolti in trent'anni di viaggi nel sud*, Editphoto, Milano 1977, p. 41.

funzione inventariale teorizzata da Morello – che il fotogiornalismo del dopoguerra assume un ruolo centrale nella costruzione di una nuova pedagogia dello sguardo.

2.1.4 Le riviste illustrate come laboratorio: pratiche editoriali e cultura visuale

Nel secondo dopoguerra le redazioni dei rotocalchi illustrati si configurano come veri e propri laboratori di sperimentazione del nuovo giornalismo fotografico. Lontane dall'essere semplici luoghi di assemblaggio dei materiali, esse operano come spazi di mediazione e di progetto, in cui lo sguardo fotografico viene selezionato, organizzato e orientato secondo precise strategie narrative. In questa prospettiva, risulta più produttivo concentrare l'analisi non sui singoli autori, spesso neppure accreditati, ma sulle politiche fotografiche promosse dalle testate, intese come dispositivi collettivi di produzione del senso. In questa fase, la circolazione delle immagini è ancora irregolare e frammentaria. Le fotografie non provengono sistematicamente dalle grandi agenzie internazionali, ma arrivano alle redazioni attraverso una rete eterogenea di collaboratori locali, dilettanti esperti e fotografi professionisti privi di un inquadramento stabile. Questa condizione rende la redazione un nodo cruciale del processo di significazione: non è l'immagine isolata a produrre senso, ma il modo in cui viene inserita all'interno di un discorso visivo più ampio, costruito attraverso selezione, montaggio e impaginazione. Quella che potrebbe apparire come una specifica debolezza del sistema italiano — la subordinazione del fotografo al giornalista di penna e alla struttura redazionale — si rivela in realtà un tratto condiviso anche dal contesto internazionale. Come hanno mostrato gli studi sul funzionamento dei grandi magazine illustrati, anche in riviste come "Life", il fotografo opera all'interno di una gerarchia che ne limita fortemente l'autonomia. La produzione del racconto giornalistico è affidata alla redazione, che stabilisce quali immagini pubblicare, come disporle sulla pagina e come corredarle di titoli e didascalie. Tra il fotografo e la redazione un ruolo di mediazione è svolto dal *picture editor*. Nei rotocalchi italiani del dopoguerra, dove questa figura è sostanzialmente assente, le funzioni di selezione e organizzazione delle immagini sono distribuite tra caporedattore, art director e giornalisti, senza che emerga una competenza editoriale autonoma centrata sull'immagine. È uno scarto strutturale rispetto al modello americano, che avrà conseguenze durature. Nonostante le formulazioni teoriche introdotte da Patellani, all'interno della redazione il fotografo è "gerarchicamente sottoposto alle decisioni del giornalista di cui accompagna il pezzo e che gli dice cosa deve fare; poi sarà compito dell'art director impaginare le foto"[244].

In questo contesto, il fotoreporter assume una responsabilità duplice. Da un lato, è chiamato a selezionare e "leggere" la fotografia, interpretandola e collocandola entro una sequenza capace di

[244] G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 279.

orientare la comprensione del lettore; dall'altro, contribuisce a indirizzare la produzione stessa delle immagini, suggerendo soggetti, inquadrature e sviluppi narrativi coerenti con la linea editoriale del rotocalco[245].

La *nuova formula* non si configura dunque soltanto come un ruolo individuale, ma come una pratica collettiva, che nasce dal dialogo quotidiano tra grafici, impaginatori, caporedattori, cronisti e fotografi. All'interno di questo dispositivo, il fotografo impara progressivamente a ragionare per sequenze, articolando il servizio attraverso nodi visivi ricorrenti — apertura, immagine— guida, chiusura — e abbandonando la centralità dell'evento eccezionale a favore di una narrazione fondata sulla continuità del quotidiano[246].

Il confronto con il modello americano è illuminante. A "Life", la tensione tra autorialità del fotografo e controllo redazionale è costante. Il caso più noto è quello di W. Eugene Smith. Nel 1954, dopo la pubblicazione del reportage su Albert Schweitzer, Smith ingaggia un lungo confronto epistolare con il direttore Edward Thompson, rivendicando una collaborazione paritaria nella selezione e disposizione delle immagini, ma Thompson difende la "distanza necessaria" della redazione[247]. Il conflitto non si risolve: Smith lascia "Life" nel 1955 per Magnum. La vicenda illustra un dato strutturale: per quanto prestigiosa, la pubblicazione su "Life" resta determinata dalla redazione, con o senza il consenso del fotografo[248].

Nel contesto italiano, la dialettica assume forme diverse. L'assenza di una figura paragonabile al *picture editor* fa sì che il controllo sulle immagini sia più diffuso, meno codificato e, paradossalmente, meno conflittuale. Il *giornalista nuova formula* non conquista la propria autonomia *contro* la redazione, ma *dentro* un sistema dove le competenze non sono ancora differenziate. La sua specificità nasce dalla necessità di colmare un vuoto professionale.

2.1.5 Il rotocalco come dispositivo di mappatura del quotidiano

I primi numeri dei rotocalchi che riprendono le pubblicazioni immediatamente dopo la fine del conflitto rivelano con chiarezza l'intento di ricognizione che caratterizza il fotogiornalismo della ricostruzione. Le pagine di "Tempo*"* (1946) e "Oggi*"* (1945) sono attraversate da immagini di mercati rionali, code per gli approvvigionamenti, feste di quartiere, piccoli incidenti, ritratti di bambini, donne al lavoro, reduci. Si tratta di soggetti che richiedono uno sguardo meno retorico e più

[245] F. Patellani, *Il giornalista nuova formula*, cit.
[246] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Itali*a, cit., p. 160.
[247] Sullo scambio epistolare Smith-Thompson si veda. G. G. Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999 pp. 179-182; T. Gervais, *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, cit., pp. 175-177.
[248] *Ivi*, p. 144.

esplorativo, capace di restituire la dimensione processuale della ricostruzione piuttosto che l'eccezionalità dell'evento

In questo contesto, i settimanali illustrati si configurano come il luogo in cui il Paese viene letteralmente "messo in forma" attraverso la fotografia. Sia le testate che riprendono le pubblicazioni dopo la guerra, sia quelle fondate nel secondo dopoguerra, tematizzano fin dai primi numeri la questione della ricostruzione come indagine sul presente. La fotografia diventa lo strumento privilegiato per una ricognizione di un territorio sociale sopravvissuto al conflitto, ma ancora segnato da profonde precarietà materiali e simboliche. Come afferma Emilio Radius, caporedattore di "L' Europeo", "nel 1945 l'Italia è tutta da scoprire"[249]. I rotocalchi illustrati traducono visivamente questo spirito di indagine, proponendo al pubblico una lettura progressiva e frammentaria del reale.

Riprendendo una formulazione proposta da Uliano Lucas e Tatiana Agliani, l'insieme delle immagini pubblicate sui rotocalchi tra la ricostruzione e il miracolo economico può essere inteso come una duplice operazione di "storia visiva" e "storia della visione" del Paese e del suo modo di concepirsi e di raccontarsi[250], una raccolta di immagini che documentano il Paese e, al tempo stesso, una pedagogia dello sguardo che educa il lettore a riconoscere e interpretare le trasformazioni in atto.

In questa prospettiva, la funzione assunta dalla fotografia sui settimanali illustrati non è tanto quella di disvelare un volto del Paese rimasto nascosto durante il regime, quanto quella di mappare le condizioni materiali della vita quotidiana. Come osserva Paolo Morello, la fotografia della ricostruzione risponde a una funzione inventariale: registra, classifica e mette in relazione frammenti di realtà che, presi singolarmente, apparirebbero insignificanti, ma che messe in serie costruiscono un'immagine condivisa del Paese[251].

Un esempio paradigmatico di questa funzione narrativa è rappresentato dal servizio *Organizzazione B* (figg. 32-33) pubblicato su "Tempo" nel gennaio 1946 e firmato da Federico Patellani. Il reportage documenta il trasporto dei civili sugli autocarri organizzato dall'Associazione Partigiana e dai Comitati di Liberazione Nazionale, tematizzando uno degli aspetti centrali della ricostruzione: la mobilità degli italiani e la ricostituzione di un tessuto sociale collettivo. Il soggetto del servizio non è un evento isolato, ma un processo, reso intelligibile attraverso la successione delle immagini. I momenti rappresentati sono diversi, così come le figure intorno a cui si muove la narrazione: viaggiatori in attesa, militari che vendono e controllano i biglietti, donne e bambini, secondo un ritmo visivo che richiama esplicitamente il linguaggio cinematografico.

[249] Emilio Radius citato in U. Lucas, T. Agliani, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in U. Lucas (a cura di), *L'immagine fotografica 1945-2000*, Storia d'Italia, Annali 20, Einaudi, Torino 2004, p. 5.
[250] *Ivi*, p. 4.
[251] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., p. 129.

Fin dal titolo, *Organizzazione B* rinuncia agli elementi canonici della narrazione centrata su protagonisti identificabili per concentrarsi su una dinamica collettiva. La fotografia di apertura (fig. 32) mostra un gruppo di uomini e donne colti in un momento di attenzione condivisa: gli sguardi convergono nella stessa direzione, i corpi sono leggermente protesi, l'azione è sospesa. Nessun protagonista emerge in primo piano. Il soggetto narrativo del reportage non è il singolo, ma il gruppo in quanto unità operativa. Le fotografie mostrano momenti di scambio, gesti di consegna, riunioni informali, azioni parziali e frammentarie, prive di enfasi spettacolare, ma dense di implicazioni sociali e politiche.

Il racconto visivo si sviluppa attraverso una serie di immagini di formato medio- piccolo organizzate secondo una disposizione sequenziale. Ogni fotografia acquista pieno significato solo in relazione alle altre, contribuendo alla costruzione progressiva di un senso che non è affidato all'impatto dell'immagine singola, ma al montaggio.

In questo modo la sequenza fotografica opera come un vero e proprio dispositivo cognitivo. Attraverso l'accostamento ordinato delle immagini, il lettore è guidato nella comprensione di relazioni causali, temporalità e dinamiche sociali che non potrebbero essere colte attraverso una fotografia isolata. La fotografia non è più chiamata a "provare" un fatto, ma a spiegarlo, secondo una logica che richiama esplicitamente il linguaggio cinematografico e documentario.

Questo uso della sequenza segna una discontinuità rispetto alla fotografia illustrativa degli anni Trenta, ancora fortemente legata all'immagine emblematica e alla composizione gerarchica. Nel rotocalco del dopoguerra, al contrario, l'immagine tende a perdere centralità iconica per inserirsi in un racconto orizzontale, fondato sulla durata e sulla ripetizione. È attraverso questa serialità che la fotografia diventa uno strumento di analisi della realtà sociale, capace di restituire processi e strutture piuttosto che eventi isolati.

In questo servizio lo sguardo di Patellani conserva una vena ironica e narrativa che costituisce una sua cifra stilistica distintiva e una specifica del fotogiornalismo italiano. Anche nei servizi che documentano le difficoltà della ricostruzione, Patellani insegue il suo gusto per le situazioni umoristiche, per l'ironia visiva e la *boutade*, che si esprime sia attraverso inquadrature e geometrie compositive inconsuete, comiche, sia attraverso accostamenti testo- immagini che si muovono "su doppi sensi, su contrasti, sulle metafore e sui paradossi"[252], attutendo così la drammaticità degli eventi rappresentati. L'esempio di Patellani traduce quello che sembra essere l'aspetto più identificativo del fotogiornalismo italiano, che ne connota la singolarità e l'originalità pur nel riferimento ai modelli internazionali: la ricerca di "strani contrasti, di rivelazioni piene di moderne risonanze"[253], gli stessi

[252] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 313.
[253] G. Pagano, citato in C. De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979, p. 21.

che già guidavano l'architetto-fotografo Giuseppe Pagano nella sua "caccia di immagini" negli anni Trenta, ricerca che Patellani condivide. Figure come Pagano — attivo nella rivista "Casabella" e nel primo "Tempo", presente anche *nell'Annuario di Domus* del 1943 — con le loro sperimentazioni linguistiche rivolte a documentare e a mappare la realtà del paesaggio italiano possono essere interpretate come snodo di raccordo tra le sensibilità degli anni Trenta e quelle del dopoguerra. Pagano, già negli anni Trenta, in opposizione alla staticità dell'immagine monumentale stile Alinari, costruisce un proprio "vocabolario di immagini" per raccontare l'Italia, ricorrendo alla sequenza e alla serie per contrastare l'aura dell'immagine unica pittorialista[254]. Il ruolo dei grafici e degli architetti (Antonio Boggero, Albe Steiner, Xanti Schawinsky, Remo Muratori, Bruno Munari, Luigi Veronesi e Carlo Mollino, legati alle riviste "CasaBella" [255] e "Domus"), tutti aggiornati sul dibattito culturale europeo, nella maturazione di una modernità fotografica italiana è ampiamente riconosciuto. È importante sottolineare come questo sguardo non sia inconciliabile con quello del reporter che lavora per i giornali: anzi, i grafici-architetti sono stati tra i primi a esprimersi in direzione del superamento della concezione della fotografia come arte, aprendo la strada al suo riconoscimento come testimonianza e "vista ulteriore"[256], su cui si edificherà la storia della fotografia degli anni Cinquanta[257]. La continuità, pur nelle differenze di genere e di stili, può essere individuata nella volontà classificatoria perseguita dai fotografi, anche fuori da una consapevolezza esplicita come quella di Patellani. I fotoreporter italiani, da questa prospettiva, nella loro restituzione e sistematizzazione del Paese in immagini si configurano tutti come catalogatori del reale.

Il fotogiornalismo italiano, soprattutto quello della ricostruzione, decifra e mappa la nuova realtà sociale con uno sguardo che non insegue mai l'immagine emblematica, che, piuttosto, cerca di individuare anche tra le pieghe della documentazione e della cronaca, corrispondenze e risonanze. Da quelli che sembrano essere limiti — dovuti anche al tardivo riconoscimento professionale delle figure dei reporter e alla sudditanza del linguaggio visivo rispetto a quello verbale — emergono gli aspetti più interessanti di un discorso fotografico costantemente attraversato da una vena letteraria che si manifesta nella ricerca del particolare aneddotico.
Su questo piano si misura la specificità della cultura visiva promossa dai periodici del dopoguerra. Spesso accusata di svolgere una mera funzione "illustrativa", questa trova la sua dimensione nello spazio di un racconto che si mette progressivamente a fuoco attraverso l'accostamento di immagini,

[254] G. D'Autilia*, Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 218.
[255] Di recente pubblicazione su Casabella si veda G. Lupo, *Visivo e non visivo nella "Casabella" di Edoardo Persico*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), Immagine e testo nei periodici illustrati degli anni Trenta e Quaranta, cit., pp. 215-224.
[256] G. Ponti, citato in U. Lucas, T. Agliani, *L'immagine fotografica 1945-2000*, cit., p. 7.
[257] *Ibidem*

il dialogo — spesso ironico — con il testo, piuttosto che attraverso l'epicità di una singola immagine simbolica. La ricerca del bozzetto visivo muove la fotografia italiana anche nei servizi di documentazione sociale. In *Si sta meglio soli*, fototesto comparso su "Tempo" nel 1947, per raccontare il ritorno alla normalità e alla vita pacificata a Napoli, lo sguardo di Patellani si appunta sulle rivalità tra due storici ristoranti, sui cantanti di strada, sui personaggi che passeggiano e che abitano lo spazio della città. Questo tipo di immagine è stata spesso interpretata come esemplificativa di un processo di industrializzazione della cultura visiva neorealista, come passaggio da una fotografia autenticamente neorealista a una di "soggetto neorealista"[258], di un viraggio in chiave rosa della sua originaria carica eversiva e di denuncia, promosso proprio dai rotocalchi e dalle fotografie d'agenzia che forniscono loro le immagini[259]. A ben vedere, però, in questi lavori andrebbe riconosciuta — al di fuori della contrapposizione con altri modelli fotografici e distanziandosi da una lettura macchiettistica — la specificità di una cultura visuale che fa della trattazione fotografica della realtà uno strumento per mettere in immagini il carattere nazionale e comporre fotograficamente il Paese. In questa ricostruzione che è sia materiale sia morale gli italiani si trovano a riedificare anche "un territorio mentale di appartenenza"[260]. I fotoreporter intervengono in modo considerevole in questo processo di messa in forma di una memoria collettiva visiva[261]. La fotografia si fa allora "strumento di unificazione"[262], chiamata a "inventariare, catalogare, classificare, mettere in comune, esaltare […] Dall'insieme di queste attività prende forma una sorta di dizionario visivo degli italiani […] Si tratta dell'impressionante tentativo di abbracciare tutto il reale in un numero sterminato di voci-immagini"[263]. A questo inventario appartengono immagini di costume, pittoresche, allusive, quasi vernacolari, che non possono essere considerate semplicemente "di evasione", in cui la testimonianza fotografica dei momenti di svago serve a ricomporre, anche visivamente, i riti di una ritrovata grammatica del quotidiano.

In questa prospettiva, il fotogiornalismo italiano della ricostruzione si distingue per la ricerca di corrispondenze e risonanze tra frammenti di realtà, piuttosto che per la produzione di immagini simboliche e definitive. Ciò che emerge è una cultura visiva orientata alla catalogazione del reale, alla messa in serie di situazioni ordinarie, alla costruzione progressiva di un'immagine del Paese attraverso l'accumulo di dettagli. Il rotocalco si configura così come un dispositivo di mappatura del

[258] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 10.
[259] *Ivi,* pp. 3-94.
[260] A. Bertolotti, *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema dalla Ricostruzione al Boom*, Mimesis, Milano 2021, p. 31.
[261] G. Olmoti, *Il mestiere della fotografia*, in G. De Luna, G. D'Autilia, G. Criscenti, (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol.2: *La società in posa*, Einaudi, Torino 2006 p. 424
[262] G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in C. Bertelli, G. Bollati (a cura di.), *Storia d'Italia*, vol.2: *L'immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino 1979 p. 31.
[263] *Ibidem*

quotidiano, capace di tradurre in forme visive riconoscibili un'esperienza sociale in rapida trasformazione, promuovendone le differenze.

2.2 Il fototesto italiano: forme e definizioni

Intorno alla versione italiana del *photo- essay* non esiste un'uniformità terminologica. L'espressione che più ricorre è quella di *fototesto*, affiancata o sostituita da denominazioni quali *fotocronaca*, *fotoinchiesta*, *fotosequenza*, *fotoracconto*, *fotodocumentario* e *fotoservizio*[264]. Questa pluralità lessicale segnala non tanto un'incertezza lessicale, quanto la natura sperimentale e non ancora stabilizzata delle pratiche narrative adottate nei rotocalchi illustrati italiani del secondo dopoguerra.
Una definizione precoce di *fotocronaca* è proposta da Bruno Munari in una pubblicazione di "Domus" del 1944. Munari descrive la fotocronaca come "un modo di esprimersi più con le immagini che con le parole"[265], sottolineando come l'urgenza editoriale moderna abbia trasformato strumenti antichi di narrazione visiva in dispositivi di riproduzione meccanica diffusa. In questa prospettiva, la parola tende a ridimensionarsi fino a diventare una "testimonianza indiretta di qualcosa che non è stato possibile vedere o registrare con la fotografia"[266]. La riflessione di Munari evidenzia una gerarchia che privilegia la comunicazione visiva, pur senza escludere del tutto il ruolo del testo.
L'origine del termine *fototesto* è invece legata alle cronache per immagini che compaiono su "Tempo" a partire dal 1939. Una prima definizione esplicita è fornita da Lamberti Sorrentino, autore del primo fototesto della rivista dedicato ai minatori di Carbonia, che descrive il fototesto come

> un componimento giornalistico […] nel quale le foto di per sé dicevano le cose più importanti, cioè quel che si vede nell'immagine scattata a fuoco fisso. Ad esempio: vacca allatta il suo pargolo davanti alla stalla. Inutile spiegarlo nella didascalia: si vede. Alla didascalia è affidato il racconto di quanto lo sguardo del fotografo, nell'arco di 60 gradi, vede o immagina, e può dai vaccari apprendere sull'allevamento, produzione ecc. Ricordo la definizione che del fototesto diede allora uno dei nostri giovani, Lattuada (diventato poi celebre regista): "È come nel cine, le foto corrispondono all'immagine, le didascalie al parlato, l'articolo alla colonna sonora[267].

Il riferimento a Lattuada, attivo anche su "Tempo", consente di collocare il fototesto all'interno di una più ampia sperimentazione linguistica che attraversa la cultura visiva italiana tra anni Trenta e Quaranta. *Occhio quadrato* (1941) anticipa per atmosfere, soggetti e modalità compositive alcune

---

[264] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p.83; T. Serena, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959,* cit., p. 130.
[265] B. Munari, *Fotocronache*, Domus, Milano 1944; citato in T. Agliani, *Agli albori del rotocalco*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, cit., pp. 54-55.
[266] *Ibidem*
[267] L. Sorrentino, *La passione del mestiere*, in "Tempo Illustrato", anno II, n. 7, luglio 1984, p.65.

delle sensibilità fotografiche del dopoguerra[268], introducendo un repertorio di immagini legate alla vita quotidiana, agli spazi marginali e alle figure ordinarie. Nella prefazione Lattuada stesso circoscrive il perimetro dei soggetti a cui rivolge lo sguardo: "selciati di quiete piazzette, case possedute e abbandonate, vecchi muri, collinette, cittadine soffocate dalle pietre, uomini per le strade, uomini al lavoro, uomini sospesi alla voce della poesia"[269]. Oltre che per le scelte iconografiche, *Occhio quadrato* si presenta come una novità anche dal punto di vista linguistico, introducendo un modo inedito di comporre l'immagine, "un dialogo diretto con il reale, insomma una novità di costruzione dei rapporti e delle figure che non ha precedenti nel Paese e che esce completamente anche dalla retorica delle figure del regime" [270].

Se il *photo-essay* può essere definito, in senso generale, come un racconto costituito da fotografie accompagnate da un commento scritto che ne orienta la ricezione e l'impatto emotivo[271], l'analisi dei rotocalchi italiani del dopoguerra rende necessario introdurre una categoria interpretativa più flessibile. Il termine *fototesto* risulta particolarmente efficace perché consente di superare la dicotomia tra testo e immagine, descrivendo un dispositivo integrato fondato sulla co-presenza dei linguaggi all'interno di un progetto editoriale unitario.

Nel contesto dei settimanali illustrati tra il 1945 e il 1955, il fototesto non coincide né con la semplice illustrazione fotografica di un articolo, né con il *photo-essay* nella sua formulazione canonica americana, in cui si assiste a una preponderanza delle immagini sul testo, assente nel caso italiano. Si tratta piuttosto di una forma ibrida che si definisce attraverso tre elementi strutturali: la sequenza, il montaggio e l'intervento redazionale. La sequenza costituisce l'unità fondamentale di significazione: le immagini non funzionano isolatamente, ma costruiscono senso attraverso il loro accostamento, secondo una logica narrativa che richiama il montaggio cinematografico e le pratiche del reportage europeo degli anni Trenta, oltre che il già citato esempio di "Life". La sequenza non segue necessariamente un andamento cronologico lineare, ma articola un percorso conoscitivo che introduce un contesto, isola alcune situazioni e ritorna su gesti o figure ricorrenti. Il lettore è chiamato a ricostruire il significato complessivo attraverso una progressione visiva, più che attraverso una tesi esplicitata dal testo.

Il fototesto è inseparabile dal lavoro di montaggio svolto in redazione. Le fotografie vengono selezionate, ritagliate, ridimensionate, accostate e titolate secondo una logica che organizza il tempo del racconto, stabilisce gerarchie visive e orienta lo sguardo del lettore, trasformando una pluralità di immagini in una struttura narrativa coerente. In questo senso, il fototesto è un prodotto eminentemente

[268] P. Berengo Gardin, *Alberto Lattuada fotografo. Dieci anni di Occhio Quadrato 1938/1948*, Alinari, Firenze 1982, p.8.
[269] A. Lattuada, *Prefazione* a *Occhio Quadrato*, Edizione Corrente, Milano 1941, p. XIV.
[270] G. Bianchini, *Fotografia e grafica*, in U. Lucas (a cura di), *L'immagine fotografica 1945-2000,* cit., p. 616.
[271] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 83.

collettivo, risultato dell'interazione tra fotografi, redattori, grafici e direttori. Considerato nel suo insieme, esso può essere interpretato come un dispositivo conoscitivo che non si limita a presentare la realtà, ma la organizza e la rende leggibile attraverso un processo di interpretazione e rappresentazione visiva condivisa. Nel passaggio al secondo dopoguerra, il fototesto si afferma nei rotocalchi italiani non solo come soluzione editoriale, ma come vera e propria grammatica del quotidiano, capace di articolare un racconto del Paese fondato sulla durata, sulla ripetizione e sull'osservazione dei gesti ordinari

La specificità del fototesto italiano emerge con maggiore chiarezza se messa in relazione con il modello americano promosso da "Life", considerando che, come si è detto, la storia del fotogiornalismo è una storia che non si comprende se non la si osserva nella sua dimensione trans - nazionale[272], legata com'è alla circolazione, oltre che di persone, di formati, soluzioni editoriali e formule di integrazione tra testo e immagini che fanno del rotocalco "un contenitore molto versatile e comunicativamente efficace, che si può riempire dei contenuti più vari"[273].

Si assume qui, come verifica della ricezione e adattamento al contesto italiano del modello di "Life", il caso di "Epoca", considerato come uno dei luoghi più avanzati di sperimentazione fotografica, esaminando in modo specifico la sintassi fotografica che dispiega nel primo numero e la politica dell'immagine che vi propone.

Che alla fotografia venga assegnata una funzione centrale nell'economia della rivista è segnalato già dall'editoriale in cui Alberto Mondadori dichiara di voler stabilire con il lettore "un colloquio anche visivo"[274]. Il tema del visivo e del fotografico è esplicitato nei programmi di diversi rotocalchi del secondo dopoguerra. Nel 1953 su "Le Ore. Documentario Settimanale di Attualità Fotografica" Salvato Cappelli presenta la rivista come una "pubblicazione da leggere, sì, ma anche da vedere; è il fratello tascabile e fedele del cinematografo e della televisione; la redazione è impegnata in un'obiettività assoluta"[275]. Per Arrigo Benedetti, direttore di "L'Europeo" "gli articoli si guardano le fotografie si leggono"[276]. La politica perseguita da Alberto Mondadori su "Epoca" promette un uso e riconoscimento della fotografia molto avvertito sui modelli internazionali[277], attraverso la collaborazione con agenzie internazionali e la presentazione dei lavori delle figure più identificative del fotogiornalismo contemporaneo (Henry Cartier-Bresson e Robert Capa, tra gli altri). Come sostenuto da Tiziana Serena, i nomi dei fotografi e delle agenzie inseriti nel tamburino redazionale

[272] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., p. 194.
[273] *Ibidem*
[274] A. Mondadori, *Editoriale*, in "Epoca", anno I, n. 1, 14 ottobre 1950, p. 11.
[275] *Le Ore*, anno I, n.1, 16 maggio 1953, p.1.
[276] D. Proti, *Testimoni della nostra storia*, in "L'Europeo", n. speciale *Testimoni del nostro tempo. I fotografi premiati dal World Press Photo*, 3, 2010, p.5.
[277] T. Serena, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959,* cit., p. 126.

del primo numero di "Epoca" annunciano già l'ideologia della fotografia. Enumerarli è funzionale a rendere conto della politica fotografica che la rivista ambisce a proporre: John Philips, Helen Fischer, Paul M. Pletzsch, Lionel Stein, Farabola, Publifoto, Foto Mondo, Luigi Comencini, Ettore A. Naldoni, Robert Capa, Tass, Leonard McCombe, Steicker, Henry Cartier— Bresson, Ernst Haas, Giacomo Bellini, Angelo Pennoni, Angelo P. Bellin, Ernest Plinkas, Lamberti Sorrentino, Ralph Crane, Roger Wood, Franck Corutis, George H. Cord, Interfoto, Signal Corps Photo, Official U.SA. Photo, George Cord, Illustrated, Black Stars Publishing Company Inc., Magnum Photos inc., Pix Inc., Keystone Press Agency Ltd, International News Photo. Il colophon di "Epoca" enfatizza per la prima volta in modo evidente il ruolo svolto dalle agenzie e dalle riviste americane oltre che nella distribuzione delle immagini, anche nell'assimilazione di una sintassi fotografica di cui i fotografi italiani propongono una loro versione. "Life" si inserisce così in una rete di riviste alla cui circolazione è debitrice lo sguardo dei fotogiornalisti italiani del dopoguerra[278]. La continuità simbolica tra "Epoca" e "Life" si misura anche sul piano della riproposizione sulla rivista italiana di servizi, composti da testo e immagini, e copertine già apparsi sulla testata americana[279].

2.2.1 *Liliana, ragazza italiana*: il fototesto come costruzione di un modello nazionale

Il servizio *Liliana, ragazza italiana*[280] (figg. 34-39), pubblicato sul primo numero di "Epoca" (14 ottobre 1950), costituisce un caso esemplare per comprendere come sui rotocalchi del dopoguerra il fototesto agisca come formula in grado di condensare, in forma narrativa, un'immagine esemplare del Paese nel momento della ricostruzione. Realizzato dal fotografo John Philips, attivo anche su "Life", con la collaborazione di Ettore Naldoni, segna un passaggio di testimone simbolico tra "Life" e la nuova rivista italiana[281]. Il servizio segue Liliana De Mario durante una giornata tipo di lavoro, presso la gelateria Motta in piazza Duomo, a Milano, e una di svago la domenica trascorsa con il compagno in una località sul lago di Como.

Ma la sua importanza va oltre il dato biografico: *Liliana* rappresenta un ampliamento decisivo del campo di applicazione del fototesto, che sposta l'attenzione dalla dimensione collettiva dell'evento a una biografia ordinaria costruita interamente attraverso la sequenza fotografica.

Liliana De Mario non è una figura eccezionale né un personaggio pubblico: è un tipo sociale, una giovane donna che attraversa gli spazi della quotidianità italiana del dopoguerra. La scelta del

[278] I. Zannier, *Il dopoguerra dei fotografi*, Grafis edizioni, Casalecchio di Reno, 1985, p. 70.
[279] T. Serena, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959*, cit., p. 128.
[280] *Liliana ragazza italiana*, in "Epoca", vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, pp. 13-17.
[281] *Ivi,* p.13.

soggetto segnala una trasformazione profonda del giornalismo illustrato: la notizia non coincide più con l'evento, ma con la possibilità di rendere leggibile una condizione di vita.

La funzione tipizzante che assume il servizio è resa evidente già dal titolo: l'accostamento tra il nome proprio e l'aggettivo "italiana" trasforma immediatamente il personaggio in una figura chiamata a incarnare una normalità desiderabile e riconoscibile. Liliana non è un'eccezione, nonostante la sua immagine occupi la copertina e le pagine centrali di una rivista illustrata.

Al contrario, come dichiara l'articolo di "Epoca, è stata selezionata proprio in quanto esemplare di tutte "quelle ragazze che lavorano a Milano e guadagnano dalle venticinque alle trentamila lire al mese. Appartiene alla gente comune, nella cui vita non c'è niente di eccezionale, solo piccoli fatti legati alla consuetudine"[282]. Il fototesto non mira a documentare un evento, ma a costruire un ritratto, articolato nel tempo e nello spazio, che restituisca al lettore un'immagine coerente della giovane donna e, per estensione, dell'Italia che emerge dal dopoguerra.

La costruzione visiva del servizio conferma questa logica. L'immagine di apertura (fig. 35) è scattata sul battello che percorre il lago di Como: al centro dello spazio fotografico, tra la folla festiva, Liliana e il suo compagno sono incorniciati da un cerchio bianco aggiunto in fase di impaginazione, che li sottrae all'indistinto della massa pur nella loro insistita "normalità". Con il succedersi delle pagine il ritmo visivo si intensifica: una sola immagine nella prima pagina, poi una foto grande con tre piccole (fig. 36), infine cinque (fig. 37) e otto fotografie per pagina (fig. 38), in una restituzione anche visiva delle dinamiche del quotidiano.

Dal punto di vista formale, *Liliana, ragazza italiana* adotta una struttura narrativa lineare – lineare è anche definita nel testo la storia di Liliana. La sequenza fotografica segue la protagonista nei diversi momenti della sua vita quotidiana — il lavoro, gli spostamenti, il tempo libero, gli spazi domestici e urbani, le relazioni affettive — secondo una progressione che richiama il racconto biografico più che il reportage di attualità. Le immagini sono organizzate in modo da costruire una continuità visiva e temporale, in cui ogni fotografia contribuisce a rafforzare l'identità del personaggio e la coerenza del racconto, senza mai alludere a una traiettoria di trasformazione o di riscatto. Non vi è un punto di svolta narrativo; quella che viene messa in scena è la continuità dell'esperienza. Questa scelta distingue il servizio sia dalla tradizione del ritratto fotografico, sia dal reportage classico: Liliana non viene "presentata" attraverso un'immagine simbolica, a eccezione di quella della copertina, ma è la ripetizione delle situazioni a costruirne l'identità. Il fototesto lavora per accumulo, rendendo la protagonista riconoscibile non per ciò che la distingue, ma per ciò che la accomuna ai potenziali lettori e lettrici. L'attenzione è rivolta a gesti semplici, ambienti familiari, situazioni riconoscibili,

[282] *Ibidem*

che costruiscono un'immagine rassicurante della modernità italiana, lontana tanto dalla retorica eroica quanto dalla rappresentazione del disagio.

Il tempo gioca un ruolo centrale. Non si tratta di una temporalità drammatica, ma di una durata ordinaria, scandita da gesti ricorrenti e micro-variazioni. La sequenza non documenta un arco biografico completo, ma una porzione significativa di vita quotidiana, sufficiente a produrre senso. Il fototesto lascia intravedere una continuità oltre i margini del servizio: le immagini suggeriscono che ciò che vediamo è solo un frammento di un'esistenza più ampia, che prosegue al di fuori della pagina. Come segnala l'articolo, in riferimento a Liliana e al suo compagno, con questa mappatura i lettori, "anche senza ricordarsi i nomi dei due protagonisti, sapranno tutto delle loro vite"[283].

Anche il rapporto tra testo e immagini è improntato a una forte sobrietà. Le didascalie non interpretano la vita di Liliana, non ne traggono conclusioni sociologiche esplicite; si limitano a orientare lo sguardo del lettore, a fornire alcuni dettagli sulla vita della giovane donna, lasciando che sia la sequenza a produrre il senso complessivo. Questa sospensione interpretativa riflette una crescente fiducia nella capacità della fotografia di articolare un discorso autonomo, purché inserita in una struttura sequenziale.

Un elemento particolarmente rilevante è la costruzione di un tipo femminile che si colloca al di fuori tanto della retorica eroica della Resistenza quanto dei modelli glamour di matrice internazionale. Liliana non è un'icona né incarna un'aspirazione: è una presenza ordinaria, inserita in una rete di pratiche quotidiane. Attraverso questo servizio, "Epoca" contribuisce a definire un'immagine della ragazza italiana del dopoguerra fondata sulla normalità, sul lavoro, sulla gestione del tempo e dello spazio. Sul piano ideologico, *Liliana, ragazza italiana* partecipa alla definizione di un'immagine femminile che risponde alle esigenze simboliche della ricostruzione. La protagonista incarna una modernità misurata, in cui l'accesso al lavoro e alla vita urbana non mette in discussione i valori della rispettabilità, della normalità sociale e dell'integrazione nel tessuto collettivo. L'emancipazione è suggerita, ma sempre contenuta entro coordinate riconoscibili e condivise. Tramite l'esempio di Liliana, la rivista definisce anche se stessa e i suoi obiettivi, accreditandosi come "il giornale che racconta la vostra storia, viene a cercarvi in mezzo alla gente, stacca la vostra immagine dal fondo e la porta a galla, vi fa insomma protagonisti del tempo"[284].

In questo senso, *Liliana, ragazza italiana* partecipa pienamente a quell'operazione di inventario del Paese che attraversa il fotogiornalismo del dopoguerra.

2.2.2 *Carreer Girl* e *Liliana, ragazza italiana*: confronto tra due modelli di modernità femminile

[283] *Ibidem*
[284] *Liliana ragazza italiana*, cit, p. 13.

Si possono esaminare le dinamiche di costruzione del fototesto sulla stampa italiana confrontando *Liliana, ragazza italiana* con un photo— essay di argomento simile – *The Private life of Gwyned Filling* nota come *Career Girl* (figg. 40-52)*,* pubblicato sul numero del 3 maggio 1948 di "Life" e illustrato da fotografie di Leonard McCombe[285]. Come nel caso di Liliana, anche qui la ragazza appare già in copertina, anticipando il servizio che appare nella sezione *Photo— essay*. Come nella politica editoriale di "Life", e come replicherà anche "Tempo", la copertina viene spiegata già nel colophon, nella sezione *Life's cover.* Qui si tratteggia un profilo del soggetto fotografato: Gwyned Filling è una giovane donna trasferitasi dal Missouri a New York per iniziare una carriera nella pubblicità. Nella ragazza c'è tutto lo stupore di vedersi rappresentata su una testata come "Life" con i suoi ventisei milioni di lettori. La rivista ha selezionato Gwyned tra migliaia di altre candidate alla ricerca della perfetta rappresentazione della "*modern career girl*", una giovane donna che si muove nelle grandi città degli Stati Uniti, vedendovi uno spazio in cui misurare le sue nuove ambizioni. Il servizio si dispiega per una decina di pagine, tutte riccamente illustrate, con il testo ridotto a raccordo tra le fotografie. Il ritmo dell'impaginazione è mosso e traduce la dinamicità della vita di Gwyned e di quella di tutte le ragazze che abitano con i loro corpi gli spazi della città: le strade trafficate, i caffè, gli uffici, i negozi di abbigliamento, i ristoranti. Le fotografie sono costruite con una geometria compositiva controllata che però che non rinuncia alla resa del movimento.

Il confronto tra *Liliana ragazza italiana* e *Career Girl* consente di osservare in modo ravvicinato come il fotosaggio venga utilizzato, in contesti culturali differenti, per costruire modelli narrativi e simbolici della giovane donna moderna. In entrambi i casi, il racconto si sviluppa attraverso una sequenza di immagini che seguono una protagonista femminile nel corso della vita quotidiana, alternando spazi pubblici e privati secondo una progressione visiva fondata sulla continuità temporale, ma le finalità e gli esiti di questa costruzione risultano profondamente diversi. La vicinanza di soggetto non deve oscurare una differenza sostanziale nel regime narrativo.

In *Career Girl* la sequenza fotografica è orientata verso una traiettoria di realizzazione individuale. La protagonista è rappresentata come soggetto autonomo, mobile, espressione dei valori dell'*american way of living* del secondo dopoguerra, inserito in uno spazio urbano che favorisce l'affermazione personale e professionale. Il *photo-essay* accompagna il lettore lungo un percorso che suggerisce progresso, emancipazione e successo, costruendo una biografia esemplare in cui il lavoro e l'indipendenza economica diventano elementi centrali dell'identità femminile.

In *Liliana, ragazza italiana*, al contrario, la sequenza non è orientata verso un esito finale né verso una trasformazione evidente della condizione della protagonista. Il racconto si sviluppa come una

[285] *The Private Life of Gwyned Filling*, fotografie di Leonard McCombe *, "*Life*"*, 3 maggio 1948, pp. 103-114.

biografia ordinaria, priva di climax narrativo, in cui la ripetizione dei gesti quotidiani e la stabilità delle situazioni assumono un valore centrale. La protagonista non è presentata come individuo eccezionale, ma come figura tipica, chiamata a incarnare una condizione condivisa e riconoscibile.
Questa differenza emerge con chiarezza anche nel rapporto tra immagini e testo. In *Career Girl*, il commento scritto contribuisce a orientare la lettura in senso progressivo, enfatizzando le tappe del percorso individuale, rafforzando l'idea di un modello di vita desiderabile, e suggerendo una possibilità di avanzamento e di integrazione nel modello sociale americano del dopoguerra. In *Liliana, ragazza italiana*, il testo svolge invece una funzione di stabilizzazione del senso, evitando ambiguità interpretative e guidando il lettore verso una lettura rassicurante e normativa della quotidianità rappresentata.
Il confronto mette così in evidenza due modalità differenti di utilizzo del fotosaggio. Nel *photo—essay* americano, il quotidiano tende a essere rappresentato come spazio di autorealizzazione individuale, spesso inscritto in una narrazione progressiva e ottimistica: il tempo della sequenza è orientato verso il futuro, e il montaggio delle immagini suggerisce una traiettoria di crescita personale. Nel fototesto italiano, al contrario, il quotidiano assume una funzione analitica. La sequenza non costruisce un percorso di emancipazione, ma rende visibili le strutture che regolano la vita sociale: il lavoro, la povertà, i ruoli di genere, gli spazi urbani. Il fototesto negli anni della Ricostruzione non invita il lettore a identificarsi con un percorso di successo, ma a riconoscere una condizione condivisa, fatta di limiti materiali e di adattamenti. Il fototesto italiano si presenta come una costruzione narrativa che privilegia la normalizzazione del presente e la definizione di un modello collettivo fondato sull'equilibrio tra modernità e continuità sociale.
Questa differenza non va letta in termini di ritardo nello sviluppo del linguaggio fotografico o di semplice imitazione del modello americano, ma come il risultato di una traduzione culturale che risponde a esigenze simboliche specifiche. Nel contesto italiano del dopoguerra, il fototesto non è chiamato a rappresentare l'affermazione dell'individuo, quanto piuttosto a contribuire alla stabilizzazione di un immaginario nazionale in cui la modernità viene resa compatibile con forme di vita riconoscibili e condivise. Il confronto consente infine di riconoscere, al di là delle differenze, una comune appartenenza a una cultura visuale transnazionale fondata sull'idea che la fotografia possa costituire una forma autonoma di racconto e di conoscenza. La specificità del caso italiano risiede nella capacità di declinare questi strumenti nella decifrazione di un contesto storico specifico, ponendo la sequenza fotografica al servizio di una riflessione sulle strutture del sociale e sulle forme del quotidiano.

2.2.3 Miseria e marginalità in "Epoca": il caso *La miseria è clandestina*

Il confronto tra *Liliana, ragazza italiana* e *Career Girl* ha messo in evidenza come il fotosaggio possa essere impiegato per costruire modelli di soggettività e di quotidianità funzionali a differenti contesti culturali ed editoriali. In entrambi i casi, la sequenza fotografica opera una selezione del reale orientata alla definizione di un orizzonte di normalità riconoscibile, seppur declinato secondo logiche divergenti.

Tuttavia, il ricorso al fototesto nei rotocalchi del dopoguerra non si esaurisce nella rappresentazione di figure o di forme di vita esemplari. Accanto a questi modelli, la fotografia di stampa è chiamata a confrontarsi con ciò che resiste alla normalizzazione: le condizioni di marginalità sociale, la povertà e le aree di esclusione che persistono nel tessuto urbano e nazionale. È su questo terreno che il fototesto rivela un'ulteriore funzione, non più orientata alla costruzione di un modello, ma alla resa visibile del disagio. Nell'immediato dopoguerra le immagini che rappresentano episodi di solidarietà conoscono una notevole circolazione. Come segnala Russo, quello stesso bisogno di raccontare i microdrammi e le tragedie personali della guerra appena terminata che, come hanno sottolineato Calvino e Fenoglio, animava tutta la letteratura del periodo, coinvolge anche la stampa illustrata, attraverso la diffusione di fototesti che narrano le storie dei sopravvissuti, la loro capacità di sopportazione, la volontà di ripresa e la sollecitudine della gente comune, sullo sfondo delle macerie del dopoguerra[286].

Il servizio *La miseria è clandestina* (figg. 53-58) di Lamberti Sorrentino pubblicato su *"*Epoca" in più puntate a partire dal primo numero consente di osservare come il dispositivo del fototesto venga impiegato per rendere visibile una realtà socialmente problematica, mantenendola al tempo stesso entro un perimetro narrativo controllato. L'analisi di questo caso permette così di interrogare i limiti e le potenzialità del fotogiornalismo della ricostruzione nel rappresentare ciò che sfugge ai modelli positivi del quotidiano.

Nel racconto visivo della ricostruzione elaborato dai rotocalchi italiani del secondo dopoguerra, i primi numeri di "Epoca*"* occupano una posizione peculiare. Lontana dal proporre una narrazione univoca e progressiva della rinascita del Paese, la rivista costruisce un'immagine del presente fondata sulla coesistenza di registri differenti: normalizzazione della vita quotidiana, come rilevato nel caso di *Liliana, ragazza italiana*, aspirazioni al futuro e persistenza di condizioni di marginalità. In questo quadro, la ricostruzione è rappresentata come un campo visivo stratificato, all'interno del quale vengono resi visibili elementi dissonanti.

Il fototesto qui preso in esame non introduce una rottura polemica né assume i toni della denuncia militante, ma interviene a rendere visibile una dimensione del presente che tende a rimanere ai

[286] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 24.

margini del discorso pubblico sulla ricostruzione. La miseria non è rappresentata come residuo eccezionale o come scandalo, bensì come condizione diffusa, integrata nella quotidianità urbana e domestica.

Il servizio *La miseria è clandestina*[287] si configura come un viaggio-inchiesta — una formula destinata a replicarsi con successo sulle pagine dei rotocalchi — attraverso l'Italia dei diseredati, condotto dall'inviato di "Epoca*"* Lamberto Sorrentini tra Monti di Pietà, agenzie di pegno e pratiche usurarie. Il reportage prende avvio da un episodio che funge da cornice narrativa e da motore dell'indagine: l'appello, apparso sul "Mattino*"* (fig. 53), di un ferroviere ed ex emigrante in Sud America, deciso a onorare una promessa fatta a un connazionale italiano in punto di morte in Argentina. Quest'ultimo aveva espresso il desiderio che una somma di 503.000 lire fosse destinata al caso più disperato tra coloro che, in Italia, ricorrono ai Monti di Pietà impegnando i pochi beni rimasti pur di sopravvivere.

Proprio a Napoli la troupe di "Epoca" sperimenta alcune di quelle difficoltà nella realizzazione dei servizi che si è visto essere parte della fisionomia del reporter moderno. Qui, infatti, arriva la prima rivelazione: la misera è davvero clandestina, per cui risulta impossibile avvicinarsi agli sportelli o agli ingressi del Monte di Pietà con la macchina fotografica[288] (fig. 58). La vicenda, costruita secondo una forma narrativa che richiama moduli del racconto popolare e melodrammatico, fornisce al fototesto un forte innesco narrativo, ma al tempo stesso consente di delineare un quadro più ampio delle condizioni di povertà e precarietà che caratterizzano l'Italia della ricostruzione. Il viaggio dell'inviato si sviluppa così come un percorso di esplorazione sociale che restituisce l'immagine di un Paese segnato da profonde diseguaglianze, ma ancora attraversato da forme di resistenza quotidiana fondate sulla dignità e sulla sopravvivenza. Dal punto di vista stilistico, il reportage adotta toni e soluzioni narrative che rimandano esplicitamente all'immaginario neorealista coevo. La miseria viene raccontata attraverso una sequenza di incontri e di "casi", in cui la dimensione individuale è sempre inscritta in un quadro collettivo. Allo stesso tempo, il racconto si colloca in un contesto ideologico segnato dalla presenza del modello americano come orizzonte salvifico: la speranza di un aiuto proveniente dall'"America" attraversa implicitamente il servizio, sia nella forma del gesto filantropico dell'emigrante arricchito, sia nel più ampio scenario degli aiuti economici statunitensi, che nel dopoguerra si intrecciano con le logiche della ricostruzione e della contrapposizione politica internazionale. L'apertura del servizio assume un valore particolarmente significativo. Il fototesto si inaugura infatti con l'immagine (fig. 53) di un pranzo abbondante consumato nella casa del notaio Alfonso Franciulli a Torre Orsaia, in provincia di Salerno, a cui partecipa la stessa troupe di "Epoca".

[287] L. Sorrentino, *La miseria è clandestina*, in "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, p. 51-56.
[288] *Ivi*, p. 56.

La didascalia insiste sulla descrizione dettagliata delle portate — un capretto di sette chili, pesce arrosto, gallina bollita, formaggi, dolci e frutta — costruendo una scena di opulenza che si pone in netto contrasto con la miseria che verrà documentata nelle pagine successive. Questa scelta visiva e narrativa produce un effetto di scarto che introduce il tema della povertà attraverso la sua negazione momentanea, accentuando per contrasto la violenza simbolica delle condizioni che saranno poi mostrate. All'interno di questa cornice compaiono figure che incarnano una continuità ambigua con il passato recente: accanto al notaio Franciulli è presente Mario Jannelli, ex sottosegretario alle Comunicazioni durante il regime fascista, ancora salutato pubblicamente con il braccio teso e ricambiato come se la caduta del fascismo non avesse prodotto una reale cesura. Questi personaggi, rappresentativi della provincia meridionale, svolgono nel racconto una funzione di garanzia morale e sociale: sono loro a farsi depositari della somma affidata dal ferroviere Giuseppe Giannoccaro e a vigilare sulla sua destinazione al "caso più meritevole". Nella seconda puntata[289] (figg. 59-64), pubblicata sul secondo numero di "Epoca", la mappatura della miseria procede attraverso la presentazione di dieci casi emblematici di povertà estrema, selezionati come esempi rappresentativi di una condizione diffusa. Le storie individuali — chi ha impegnato l'ultima coperta per acquistare il latte per un figlio tubercolotico, chi ha dato in pegno la biancheria per procurarsi la penicillina necessaria a curare un familiare — non sono sviluppate come biografie autonome, ma come tasselli di un inventario della miseria. Attraverso questa struttura per casi, *La miseria è clandestina* costruisce una rappresentazione della povertà che, pur rendendola visibile e nominabile, la mantiene entro un dispositivo narrativo controllato, funzionale a un racconto della ricostruzione che ne riconosce l'esistenza senza integrarla pienamente nell'orizzonte della normalità nazionale. Evidenza anche una specifica dei racconti per immagini pubblicati da "Epoca": l'inclusione nello spazio della narrazione di fotografie di diversa natura e provenienza, funzionali ad arricchire e a stratificare l'orizzonte e le traiettorie di lettura del reportage. In questo caso, nella prima puntata alle fotografie realizzate da Sorrentino, a cui è dedicato un box (fig. 52) che ripercorre i passaggi della sua vita avventurosa "non tentiamo di ricostruire nemmeno per sommi capi la sua straordinaria esistenza"[290], si affiancano fotografie (figg. 54-55) provenienti dagli album dei cittadini italiani emigrati in Sud America, selezionate proprio per la loro immediatezza e imperfezione tecnica, si legge nella didascalia che "Epoca" le pubblica senza nemmeno "inquadrarle"[291]; fotografie (fig. 52) della pagina di "Il Mattino" con l'annuncio sopra menzionato; lettere e documenti (fig. 53). Più lineare è l'andamento narrativo della seconda puntata, tutta incentrata sulle figure femminili, le più assidue frequentatrici del banco

[289] L. Sorrentino, *La miseria è clandestina 2 – più che fame bisogno*, in "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, pp. 13-20.
[290] L. Sorrentino, *La miseria è clandestina*, cit., p. 52.
[291] *Ivi*, p. 51.

dei pegni, riprese in immagini (figg. 60-61) di grande formato, spesso a tutta pagina, ritratti dolenti e severi (fig. 63) che ne traducono le difficoltà materiali. La distribuzione di questi fototesti su numeri differenti, piuttosto che la loro concentrazione in un'unica inchiesta, nasce sia da esigenze di spazio e di approfondimento sia commerciale, stimolando i lettori non abbonati ad acquistare la rivista ogni settimana[292]. Al tempo stesso queste ricorrenze tematiche contribuiscono a stabilizzare un campo visivo in cui la miseria è riconosciuta come componente strutturale del presente. La serialità non produce un effetto di saturazione né di denuncia reiterata, ma normalizza la presenza della marginalità all'interno del racconto della ricostruzione. Accanto a servizi esplicitamente dedicati alla povertà, *"*Epoca" propone nello stesso periodo immagini di lavoro, maternità, vita familiare, sport e tempo libero, che concorrono a costruire un'immagine complessiva del Paese fondata sulla coesistenza di condizioni differenti. In questo contesto, la miseria non è isolata né tematizzata come emergenza, ma integrata in una narrazione più ampia del quotidiano.

2.2.4 La costruzione del quotidiano nei servizi di "Tempo*"*

Accanto alla rappresentazione delle difficoltà materiali e delle persistenti condizioni di marginalità, i rotocalchi del secondo dopoguerra partecipano alla costruzione di un'immagine del presente attraverso la messa in scena di pratiche di socialità, intimità e tempo libero. In questo quadro, "Tempo" elabora una declinazione specifica del racconto della ricostruzione, orientata non tanto alla documentazione della precarietà quanto alla normalizzazione delle relazioni affettive e della vita quotidiana urbana. Alcuni dei servizi che tematizzano in modo più efficace questa ritrovata leggerezza sono opera di Patellani che, come si è visto, si impone nel dopoguerra come "massimo interprete di questa stagione febbrile di rivincita e di riappropriazione[293]".

Il servizio *Piazza dell'amore*[294], (figg.65-66) pubblicato su "Tempo" nel maggio del 1946 costituisce un fototesto emblematico di questa strategia narrativa. Ambientato in uno spazio urbano monumentale, la piazza del Camposanto di Pisa, il servizio sottrae la piazza alla sua funzione simbolica e celebrativa per trasformarla in luogo di incontro informale, di sosta e relazione. La città non è rappresentata come scenario storico o politico, ma come spazio vissuto, attraversato da pratiche ordinarie di socialità giovanile. Il titolo *Piazza dell'amore* svolge una funzione interpretativa decisiva. Attraverso una denominazione ironica e allusiva, il servizio trasforma un luogo urbano in una categoria simbolica, caricandolo di un valore affettivo condiviso. Il titolo invita il lettore a riconoscere

[292] M. Andreani, *Foto-documentari: note sui supplementi illustrati italiani del dopoguerra,* in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma TrE Press, Roma 2018, p. 310.
[293] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., p. 355.
[294] F. Patellani, *Piazza dell'amore*, in "Tempo", anno 1, n. 18, 18-25 maggio 1946, p. 8-9.

nelle scene rappresentate un segno di vitalità e di ritorno alla normalità. All'opposto della campagna, infatti, la città in questi anni si configura sulla stampa illustrata come il luogo dell'emancipazione dei costumi[295].

L'immagine di apertura (fig. 65) introduce la piazza come spazio disponibile e accessibile, occupato da gruppi di giovani che si dispongono liberamente sul prato o lungo i margini architettonici. Non vi è un punto focale dominante né una gerarchia interna alla scena: l'inquadratura privilegia una visione ampia, che consente di cogliere la compresenza di più situazioni analoghe.

La sequenza centrale si costruisce attraverso la ripetizione di scene simili: coppie sedute sull'erba, giovani appoggiati a muretti o parapetti, piccoli gruppi che conversano o osservano. I corpi sono rappresentati in posture rilassate, spesso colti di profilo o di spalle, raramente consapevoli dell'obiettivo. L'intimità non è spettacolarizzata, ma suggerita attraverso la prossimità fisica e la continuità dei gesti. Con la solita ironia scanzonata Patellani registra che la piazza un tempo caratterizzata "dalle costruzioni che, viste un poco da lontano, sorgono dal verde dell'erba come prive di fondamento" è ora investita da un altro tipo di miracolo: "le costruzioni ora spuntano, sempre miracolose, dai corpi umani"[296].

Il senso del servizio emerge per ripetizione di situazioni simili. La sequenza non segue una progressione narrativa chiusa, ma costruisce un repertorio visivo di posture e relazioni che restituisce l'idea di una consuetudine condivisa. Il titolo *Piazza dell'amore* svolge una funzione interpretativa decisiva: non descrive un evento, ma attribuisce allo spazio urbano una qualità simbolica, trasformandolo in una categoria riconoscibile e orientando la lettura delle immagini verso la dimensione della ritualità quotidiana. Dal punto di vista compositivo, le immagini organizzano lo spazio attraverso una distribuzione equilibrata delle figure, evitando qualsiasi gerarchia evidente. Le coppie e i piccoli gruppi sono spesso collocati ai margini dell'inquadratura o distribuiti su piani differenti, senza che uno di essi assuma un ruolo dominante. La piazza non funziona come sfondo neutro, ma come campo di possibilità, uno spazio che consente la compresenza di più situazioni analoghe. In questo modo, l'attenzione del lettore non è guidata verso un singolo soggetto, ma invitata a scorrere l'immagine, riconoscendo una pluralità di micro-scene. Anche la gestione del tempo visivo è significativa. Le immagini non suggeriscono urgenza né dinamismo accentuato; al contrario, le posture sedute, le inclinazioni dei corpi e la ripetizione delle situazioni producono un effetto di dilatazione temporale. Il tempo rappresentato è un tempo di attesa, di sospensione, privo di finalità immediata. Questa temporalità rallentata si oppone implicitamente ai ritmi dell'emergenza e della ricostruzione produttiva, proponendo una diversa esperienza del presente.

[295] P. Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., p. 356.
[296] F. Patellani, *Piazza dell'amore*, cit., p. 8.

Il servizio si chiude senza una risoluzione narrativa. Le ultime immagini (fig. 66) ribadiscono la continuità delle pratiche mostrate, rafforzando l'idea che ciò che viene rappresentato non appartenga all'ordine dell'evento, ma a quello dell'abitudine. In questo modo, *Piazza dell'amore* partecipa al processo di normalizzazione del quotidiano rendendo visibili forme di socialità ordinaria che, nel contesto del dopoguerra, assumono un valore simbolico centrale. Sottesa alla leggerezza che percorre la narrazione fotografica si esprime, invece, nel testo una tensione che percorrerà gran parte dei fotoservizi pubblicati sulla stampa del dopoguerra: quella tra tradizione e modernità, tra un passato portatore di valore, di morigeratezza e decoro, a cui si guarda sempre con una malcelata nostalgia e un presente, spesso associato all'acquisizione di modi di vivere stranieri, segnatamente americani, che rischia di comprometterli. Qui Patellani rimpiange "il tempo delle giovani donne in abito grigio, appoggiate al braccio del loro compagno come dopo un'estenuante fatica; il tempo degli sposini in viaggio di nozze e delle timide frasi sottovoce [...][297]. Questo quadretto è ora sostituito dagli sorrisi delle ragazze e dai venditori di souvenir. Gli occasionali incontri amorosi tra soldati alleati e ragazze italiane desacralizzano, secondo Patellani, la componente lirica e romantica che appartiene a questi luoghi. Su questi momenti di intimità incombe lo sguardo divertito e cinico del fotografo che "gira curiosando senza disturbare i colloqui delle coppie e nemmeno incuriosisce le persone che attendono"[298]. Il fotografo, infatti, non si pone come interlocutore dei soggetti, né sollecita una relazione diretta con l'obiettivo. Gli sguardi in macchina sono rari o assenti, e i corpi appaiono immersi nelle proprie interazioni, come se la scena esistesse indipendentemente dall'atto fotografico. Questo effetto di discrezione visiva rafforza l'idea che le pratiche rappresentate non siano messe in scena per la fotografia, ma registrate come parte di una quotidianità già in atto.

2.2.5 Variazioni sulla normalizzazione del quotidiano: *Appuntamento alla roggia* e *Il circo*

Nello stesso 1946 "Tempo" propone altri fototesti che insistono sulla rappresentazione del tempo libero come pratica ordinaria e condivisa. Il servizio *Appuntamento alla roggia*[299] (figg. 67-68), già anticipato dalla copertina (fig. 67), sposta l'attenzione dallo spazio urbano a un ambiente naturale e periferico, mostrando gruppi di giovani impegnati in attività informali — bagni nell'acqua, giochi, momenti di riposo — colti in posture spontanee e non posate. Il box di approfondimento dell'immagine in copertina – analogo a quello di "Life" – inscrive questa abitudine nella dimensione urbana di Milano, prospettando una ricostruzione dei riti della normalità già acquisita un anno dopo la fine del conflitto. La soluzione al caldo in città, per i giovani e le giovani milanesi, è quella di

[297] *Ibidem*
[298] *Ibidem*
[299] F. Patellani, *Appuntamento alla roggia*, in "Tempo", anno 1, n. 26, 13-20 luglio 1946, p. 26.

raggiungere le rogge e i corsi d'acqua in periferia — da porta Ticinese a porta Ludovica, da Sesto San Giovanni a Monza — dove, come nel precedente caso esaminato, la "relativa quiete della periferia è rotta più che dal rombare delle automobili, dalle risa delle fanciulle e dalle loro grida"[300]. All'opposto di queste manifestazioni sincere di allegria che si verificano nelle rogge, si pongono le piscine cittadine, tristi, frequentate da persone che vi trascorrono il tempo senza entusiasmo, in cui "è veramente assai difficile che vi si senta ridere"[301]. Questa distanza è resa anche fotograficamente: nelle foto in piscina le figure inquadrate sono poste in asse diagonale, inserite in una geometria compositiva ordinata, tutte distolgono lo sguardo dall'obiettivo. Al polo opposto, nelle rogge ci sono corpi in movimento, in torsione, espressioni sorridenti, ragazze che occupano e conquistano con sicurezza gli spazi. Le inquadrature privilegiano una distanza media che consente di osservare i corpi nella loro relazione con l'ambiente. L'acqua, le sponde erbose e il terreno irregolare diventano elementi attivi della composizione, che condizionano posture e movimenti. I corpi non dominano lo spazio, ma vi si adattano: scendono con cautela nell'acqua, si muovono in equilibrio precario, si distendono al sole. Questa interazione rafforza l'impressione di una corporeità non idealizzata, legata a un'esperienza immediata e contingente del tempo libero.

Nella sequenza di immagini Patellani mette in scena una specie di pedinamento: segue (o simula di seguire) due ragazze che da piazza Camposanto arrivano, a piedi, fin oltre Sesto San Giovanni, pur di togliersi i vestiti al riparo da occhi indiscreti e di immergersi in un rivolo d'acqua.

Anche in questo caso, il senso emerge per accumulazione e ripetizione di gesti minimi, suggerendo la natura consueta e stagionale di queste pratiche.

Il titolo *Appuntamento alla roggia* trasforma una pratica informale in una consuetudine riconoscibile, fissa e condivisa. Il tempo libero è rappresentato come esperienza corporea immediata, legata al ciclo stagionale e sottratta a qualsiasi enfasi spettacolare.

Questa grammatica del quotidiano si estende anche a eventi potenzialmente eccezionali, come nel servizio *È arrivato il circo* (figg. 69-70) pubblicato sul numero 8 di "Tempo". Pur trattandosi di uno spettacolo itinerante, dalla natura inconsueta, il fototesto privilegia momenti di preparazione, attesa e partecipazione collettiva, riducendo l'enfasi sull'evento in sé a favore della sua integrazione temporanea nella vita ordinaria della città. L'eccezionalità viene così ricondotta a una dimensione di esperienza condivisa e normalizzata, sia pur presentata in termini di sospensione fiabesca. In questo modo, il settimanale costruisce un'immagine del presente in cui la ricostruzione passa non solo attraverso la gestione della marginalità o la ripresa produttiva, ma anche attraverso la possibilità di condividere momenti di sospensione ludica senza rompere l'ordine del quotidiano.

[300] *Ibidem*
[301] *Ibidem*

Questa attenzione alla normalizzazione del quotidiano e alla valorizzazione del tempo libero emerge già a livello dei paratesti, fin dalla prima uscita di "Tempo". La copertina (fig. 71) del numero inaugurale del settimanale, pubblicato nel gennaio 1946, propone l'immagine di una giovane pattinatrice colta in movimento, in un gesto atletico e leggero che richiama esplicitamente una dimensione di svago e di spettacolo. In un momento storico ancora segnato dalle conseguenze materiali e simboliche del conflitto, la scelta di un soggetto legato al piacere visivo, al corpo e al divertimento assume un valore programmatico. L'immagine non allude direttamente all'attualità politica né alla ricostruzione economica, ma invita il lettore a riconoscere la possibilità di un ritorno al "buon umore" e a una fruizione non drammatica del presente. Il testo che accompagna l'immagine la inscrive con più precisione nel contesto storico e sociale. Vi si legge:

> dopo tante visioni di guerra, tante, troppe armi, sia benvenuta questa graziosa figura femminile, che nella danza esprime l'anelito di tutta l'umanità verso le cose belle che l'esistenza, nonostante le contrarie prove, purtuttavia ci riserva. [..] Speriamo che un giorno questo venga ricordato non come il secolo dell'atomica e del mitra, ma come un'epoca liberatrice; saremo riabilitati di fronte ai posteri[302].

Una rapida disamina delle copertine dei numeri successivi di "Tempo" rivela quanto questa messa in immagini di una auspicata spensieratezza da cui non sono mai assenti riferimenti al recentissimo passato bellico fosse una direttrice perseguita consapevolmente dalla testata. La copertina del numero 6 (fig. 72), ad esempio, utilizza il primo piano di una ragazza sorridente con una maschera di Carnevale come espressione di un "povero piccolo mondo del dopoguerra che ha bisogno di divertirsi, finge di divertirsi e si accontenta di una mascherata a metà, giocata tra le seggiole di due stanze in coabitazione"[303]

Considerati nel loro insieme, i servizi di "Tempo" dedicati al tempo libero e alla socialità non si configurano come reportage su eventi specifici, ma come dispositivi di mappatura del quotidiano. Attraverso la ripetizione di situazioni ordinarie, l'assenza di protagonisti identificabili e la rinuncia a una progressione narrativa chiusa, il fototesto costruisce una forma di visibilità fondata sulla riconoscibilità delle pratiche rappresentate.

In questo modo, "Tempo" partecipa alla costruzione di un'immagine del presente in cui la ricostruzione non coincide con l'evento o con il progresso spettacolare, ma con la possibilità di riabitare spazi e tempi ordinari attraverso pratiche di socialità, svago e relazione. La normalizzazione del quotidiano non implica la rimozione delle difficoltà del dopoguerra, ma la definizione di un orizzonte di esperienze condivisibili attraverso cui il presente può essere riconosciuto e abitato.

[302] *Tempo*, anno 1, n.1, 11 gennaio 1946, p.1.
[303] *Tempo*, anno 1, n. 6, 23 febbraio 1946, p. 1.

3. *Fotogiornalisti a spasso per l'Italia: esplorazione del territorio e consumo visivo nei periodici del dopoguerra*

3.1 L'Italia a puntate: spirito di indagine e fotoreportage di attraversamento del paese

Il capitolo precedente ha ricostruito le condizioni materiali e professionali entro cui il fotogiornalismo italiano del secondo dopoguerra si afferma: la figura del *giornalista nuova formula*, la logica editoriale del fototesto, il rotocalco come dispositivo di mappatura seriale del paese. Il presente capitolo sposta l'attenzione dell'analisi all'interno di una tradizione culturale di lungo periodo dentro cui il fotoreportage di viaggio si inscrive e rispetto a cui ridefinisce le proprie ambizioni. La domanda che orienta le sezioni che seguono non riguarda il funzionamento del fototesto di viaggio come prodotto autonomo, ma in quale genealogia di auto-rappresentazione del paese questo si inserisca e come contribuisca a modificarla.

Luca Clerici, nella sua ricostruzione dell'odeporica italiana, individua nella topica del "Bel Paese sconosciuto ai suoi abitanti" un luogo comune diffuso sin dal Settecento, strettamente connesso al provincialismo e al localismo dei viaggiatori italiani: una condizione strutturale in cui l'appartenenza sentimentale al territorio nazionale convive paradossalmente con una sostanziale ignoranza delle sue parti più lontane o meno frequentate[304]. Se nei secoli precedenti questa distanza era stata colmata — parzialmente, e per un pubblico ristretto — dalla circolazione di resoconti odeporici a stampa, è soltanto nel secondo dopoguerra, con la diffusione di massa dei settimanali illustrati, che l'operazione di scoperta reciproca delle diverse Italie può aspirare a una dimensione autenticamente nazionale. Il fotoreportage di viaggio che i periodici a larga distribuzione sviluppano nel corso degli anni Cinquanta eredita dunque, aggiornandola ai codici del medium fotografico e alla logica della serialità editoriale, una tradizione secolare di autorappresentazione del paese a sé stesso.

La tradizione odeporica rispetto a cui il fotoreportage postbellico si definisce e di cui eredita alcuni aspetti trova una descrizione precisa nella riflessione di Clerici sul trentennio fascista, quando l'Italia, consegnata alle pagine dei letterati che percorrono la penisola fra prima e seconda guerra mondiale, si rivela come un paese di piccole città di provincia, di tesori d'arte nascosti, di atmosfere rarefatte e paesaggi idealizzati[305].

In queste narrazioni, l'attualità si intermezza al ricordo personale, l'aura dei riferimenti colti ammorbidisce le asperità degli scenari naturali e sociali, i resoconti dei viaggiatori sono tutti sorvegliati, scritti con un'eleganza dal tono fortemente letterario[306]. Autori di questa ricercata Italia

[304]L. Clerici, *Introduzione*, in L. Clerici (a cura di), *Il viaggiatore meravigliato. Italiani a spasso per l'Italia (1700-2000)*, Luni Editrice, Milano 2023, p. 15.
[305] L. Clerici, scheda introduttiva a B. Barilli, in *ivi*, p. 346.
[306] *Ibidem*

"minore" sono letterati e giornalisti come Bruno Barilli, Vincenzo Cardarelli, Alberto Savinio, Antonio Baldini, Giovanni Comisso, che sarà figura centrale nella mappatura del "Veneto minore"[307] su riviste come "Le Vie d'Italia" e "L'Illustrazione italiana", che negli anni Cinquanta spesso ripubblicano articoli stampati in precedenza, costituendo così un modello ineludibile per il fotoreportage del secondo dopoguerra. Queste operazioni editoriali sono anche funzionali, quasi in modo paradossale, alla tematizzazione del clima e dello spirito della ricostruzione. Lo avverte con chiarezza Piero Gadda Conti nella premessa a *Incomparabile Italia*:

> Questa raccolta di passeggiate italiane doveva uscire prima che la guerra addentasse le vive carne della Penisola. Apparendo dopo la tempesta temo che il tono sereno di queste scorribande domestiche possa apparire lezioso, sullo sfondo di tante smozzicate macerie. D'altra parte, dileguato il furore di questi anni gravi, alla normalità del vivere, alla parola sommessa e pacata, dobbiamo, o dovremo, pur tornare[308]

Tra gli scrittori-viaggiatori a spasso per l'Italia negli anni Trenta occorre ricordare, sia pur nell'eccentricità della sua posizione, Carlo Emilio Gadda, le cui *Meraviglie d'Italia*, assemblate a partire da articoli giornalistici pubblicati sulla "Gazzetta del Popolo*"* e su "L' Ambrosiano", propongono un'immagine del viaggiatore come "pellegrino del mondo di conoscenza"[309], una figura che anticipa, in chiave letteraria, quella stessa attitudine conoscitiva che i fotoreporter del dopoguerra porteranno sulle pagine dei rotocalchi. Il dato decisivo, per il discorso che qui si svolge, è che questa tradizione sopravvive e si approfondisce anche oltre la guerra. È contro questo sfondo che la stagione del fotoreportage di attraversamento del paese acquista il suo pieno significato storico e culturale.
La categoria analitica più utile a inquadrare questo fenomeno è quella di "spirito d'inchiesta", già introdotta nel capitolo precedente a partire dalla riflessione di Luca Malavasi[310]. Come si è visto, Malavasi propone di intendere l'inchiestare non come il "fare un'inchiesta" in senso strettamente giornalistico, bensì come "una specifica attitudine all'osservazione, al rilievo, all'indagine e alla mappatura"[311], uno spirito diffuso nell'intera industria culturale degli anni Cinquanta, capace di accomunare produzioni anche molto distanti per genere e medium[312]. Applicata alla fotografia di viaggio sulla stampa illustrata, questa categoria consente di uscire dalla dicotomia tra

[307] Si veda ad esempio: G. Comisso, *Le ville venete si possono ancora salvare*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952, pp. 40-44; G. Comisso, *Magia di Vicenza*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 82, n. 2, febbraio 1953, pp. 14-20; G. Comisso, *Padova arcana*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n.6, giugno 1953, pp. 39-46; G. Comisso, *Sabbioneta*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 81, n. 1, gennaio 1954, pp. 50-61; G. Comisso, *Sorprese sui Colli Euganei*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 83, n,1, gennaio 1956, pp. 12-20; . Comisso, *Isole della laguna*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 83, n. 4, aprile 1956, pp. 26-33; G. Comisso, *Gentile Treviso*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 83, n.6, giugno 1956, pp. 30-35.
[308] P. Gadda Conti, *Incomparabile Italia*, Ceschina, Milano 1947, p.5.
[309] La formula "pellegrino del mondo di conoscenza" è ricavata dalla scheda di copertina dell'edizione Einaudi, pubblicata nel 1964.
[310] L. Malavasi*,* «*Ogni curiosità va soddisfatta*». *Spirito d'inchiesta e industria culturale*, cit., p. 138.
[311] *Ivi*, p. 144.
[312] *Ivi*, p. 145.

documentazione e narrazione, tra reportage sociale e letteratura di viaggio, per riconoscere in entrambe le pratiche l'espressione di una medesima attitudine culturale: la volontà di conoscere e, insieme, riconoscere un Paese che i settimanali del dopoguerra si trovano a dover letteralmente (ri)"scoprire".

In questo contesto, la figura del fotoreporter e il modello editoriale del fototesto seriale si impongono come strumenti privilegiati di questa operazione di scoperta. Come si è visto a più riprese, già nel 1943 Federico Patellani aveva teorizzato il modello del *giornalista nuova formula* come operatore capace di concepire il servizio giornalistico come unità narrativa integrata di immagini e parole. Nel dopoguerra, questo modello si applica sistematicamente al racconto del territorio nazionale: Patellani percorre la penisola per le pagine di "Tempo", documentando con uno sguardo che non insegue mai l'immagine emblematica, cercando piuttosto — come già rilevato nel capitolo precedente – quegli strani contrasti, rivelazioni piene di moderne risonanze, capaci di restituire al lettore il carattere di un'Italia sospesa tra miseria e aspirazioni, tra macerie e voglia di normalità. È in questa tensione — non nella singola immagine iconica, ma nell'accumulo seriale di situazioni ordinarie — che il fototesto italiano costruisce la propria specifica forma di conoscenza del paese anche quando, come si vedrà nel caso di "Epoca", non si struttura a serie ma in forma di singolo episodio. Tra i servizi di Patellani su "Tempo", che non saranno qui oggetto di indagine se non come confronto con i servizi più patinati di "Epoca", si segnalano, almeno, *Italia magica* pubblicata in dieci puntate nel 1952 e la serie di servizi fotografici dedicati alle condizioni delle principali regioni italiane all'alba delle elezioni del 18 aprile 1948[313].

Sul piano della struttura editoriale, il formato seriale — quella che qui definiamo l'Italia "a puntate" — risponde a una logica precisa. La suddivisione del viaggio per tappe permette alla rivista di fidelizzare il lettore intorno a un percorso narrativo che si dispiega nel tempo, producendo l'effetto di un album fotografico che coincide con la rinnovata geografia della ricostruzione. Ogni puntata è una finestra su un frammento del paese. L'effetto complessivo è quello di un affresco mobile, in cui la fotografia certifica visivamente una realtà che per molti lettori rimane lontana e sconosciuta. La rivista colma queste distanze non soltanto attraverso il testo scritto, ma attraverso le immagini che, nel loro accostamento sequenziale, costruiscono un senso che non è affidato all'impatto della fotografia singola, ma al montaggio.

La serialità produce anche un effetto di familiarità progressiva, per cui il lettore che segue settimana dopo settimana i reportage sul paesaggio italiano accumula un archivio visivo che gli permette di

[313] Come ricostruisce Antonella Russo le regioni incluse nell'inchiesta sono l'Emilia, il "placido" Veneto, la Toscana "bizzarra" e la Lombardia "tra sacrestie e altiforni". Il servizio si conclude con un reportage sul Mezzogiorno (Roma, Napoli, Sicilia), intitolato *Dal Rosso vivo al Mar Morto*, firmato insieme a Enrico Mattei, "Tempo", anno X, n. 15, 10-17 aprile 1948, pp. 3-7.

riconoscersi come parte di una comunità geograficamente estesa e culturalmente eterogenea. In questo senso, il fotoreportage di attraversamento è uno dei dispositivi attraverso i quali il sistema dei rotocalchi contribuisce a produrre quello che Hobsbawm ha chiamato "l'invenzione della tradizione", cioè la costruzione di un passato condiviso, di un patrimonio comune, di un'identità collettiva che si presenta come naturale e immemoriale anche quando è il prodotto di pratiche culturali recenti e deliberate[314]. L'"Italia a puntate", quindi, non documenta soltanto un paese esistente, ma contribuisce a produrlo, numero dopo numero, come oggetto riconoscibile e condivisibile.

Centrale, in questa dinamica, è la distinzione proposta da Malavasi tra due modelli di esplorazione del territorio: quello dell'"inventario" e quello dello "scavo"[315]. Il primo — una "mappatura orizzontale della trama sociale" prodotta dalle trasformazioni politiche ed economiche del dopoguerra — procede per accumulo e giustapposizione di frammenti, producendo un catalogo mobile del paese reale. Il secondo inclina verso una dimensione verticale, storica, memoriale: è uno scavo nel "carattere italiano", nella tradizione, nell'identità profonda di comunità e luoghi. Entrambi questi orientamenti attraversano il fotoreportage seriale delle riviste illustrate, spesso intrecciati all'interno di uno stesso servizio fotografico. È in questa oscillazione tra mappatura del presente e recupero di una memoria che la modernizzazione rischia di cancellare che il fototesto di viaggio elabora la propria versione di un dizionario visivo del paese.

La distinzione tra inventario e scavo permette di differenziare le pratiche editoriali delle singole testate. "Tempo" privilegia tendenzialmente il modello dell'inventario: i suoi fototesti coprono sistematicamente il territorio nazionale, documentando con uno sguardo orizzontale le condizioni di vita delle diverse regioni, i fenomeni sociali emergenti, le trasformazioni in atto. In questo capitolo, pur tenendo sempre come riferimento il modello di "Tempo", si guarderà agli esempi di "Epoca" e "Le Vie d'Italia" come rappresentativi dei due orientamenti.

La pratica dell'abbinamento tra parola e immagine che caratterizza il fototesto dei rotocalchi si inserisce, nell'analisi di Clerici, in una tradizione editoriale di lungo periodo. Nel Novecento il libro odeporico illustrato conosce una fase di particolare fervore in epoca neorealista: Comisso e Vittorini lavorano in Sicilia, Zavattini racconta Luzzara, Pasolini percorre il litorale da Ventimiglia a Trieste, Carlo Levi pubblica *Ritratto dell'Italia*. In questi casi la formula editoriale — testi di scrittori affermati abbinati alle immagini di grandi fotografi — costituisce, osserva Clerici, "una tradizione di

[314] E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987, pp. 3-14 [1983]. Il concetto è qui applicato non alle cerimonie e ai rituali che Hobsbawm analizza, ma alla produzione seriale di immagini come forma analoga di costruzione identitaria, un'estensione che trova giustificazione nella centralità che Hobsbawm stesso attribuisce alla stampa periodica come vettore dell'identità nazionale moderna.

[315] L. Malavasi, «*Ogni curiosità va soddisfatta*». *Spirito d'inchiesta e industria culturale*, cit., p. 142.

grande interesse ancora da studiare"[316], che affonda le radici negli anni Trenta e conosce il suo momento di maggiore vitalità nel decennio della ricostruzione. I servizi di scoperta del Paese pubblicati sui rotocalchi si configurano dunque non come un'invenzione del dopoguerra, ma come il precipitato seriale e periodico di una pratica di collaborazione tra scrittura e fotografia già consolidata nell'editoria libraria.

È in questa cornice e con questi riferimenti che vanno collocate le fotoinchieste meridionali che, nel dopoguerra, rappresentano la forma più intensa e sistematica dell'orientamento verso lo scavo. Nella dimensione di quello spirito diffuso sopra evocato, è opportuno ricordare che *Italia Magica* di Patellani esce nel 1952, lo stesso anno in cui Ernesto De Martino compie le spedizioni etnografiche in Lucania per compiere le sue ricerche sui canti popolari, accompagnato dalla sua compagna e collaboratrice Vittoria di Palma, dallo scrittore e giornalista Benedetto Benedetti e da Arturo Zavattini. A ottobre risale la seconda spedizione di De Martino, finalizza allo studio dei rituali funebri, che questa volta affida la componente fotografica a Franco Pinna, inizio di un sodalizio duraturo, al punto che, come ricorda Antonella Russo, "gran parte dell'apparato iconografico delle missioni di De Martino venne a identificarsi con le sue immagini"[317].

Come ha osservato Claudio Giunta, la stampa periodica dell'immediato dopoguerra svolge una funzione decisiva nella costruzione di un'immagine del paese a sé stesso: l'Italia del 1945 è, in larga misura, ancora in gran parte ignota a sé stessa, e sono le pagine dei settimanali illustrati a colmare progressivamente quella distanza[318]. Declinato nella fotoinchiesta meridionale, questo orientamento produce alcuni dei servizi più densi e memorabili del decennio, tra cui il reportage di Tommaso Besozzi e Tino Petrelli da Africo per "L'Europeo" (1948), che porta per la prima volta all'attenzione del grande pubblico le condizioni di vita in uno dei comuni più poveri della Calabria; le già ricordate fotoinchieste di Federico Patellani e Lamberti Sorrentino per "Tempo" e "Vie Nuove", che applicano alla miseria meridionale la stessa logica inventariale già collaudata nel reportage geografico; il servizio di Riccardo Musatti e Marjory Collins sui sassi di Matera per "Comunità" (1950), che introduce nella discussione sul Mezzogiorno una dimensione antropologica e documentaria destinata a influenzare il dibattito politico e culturale degli anni successivi. In questi casi, sia pur diversi per registro, testata e orientamento politico, la fotografia non si limita a illustrare un testo già scritto, ma produce essa stessa una forma di conoscenza: uno scavo nel "carattere" di luoghi e comunità che il fototesto seriale dei rotocalchi trasforma in narrazione accessibile al lettore di massa.

---

[316] L. Clerici, *La civiltà del viaggio,* in L. Clerici (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio. Vol. II: 1861-2000,* Mondadori, Milano, p. XXVI.

[317] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 43. Per la ricostruzione delle spedizioni di De Martino: pp. 41-48.

[318] C. Giunta, *Alla scoperta dell'Italia (1945-1968*), in L. Benadusi, C. Giunta, E. Papadia (a cura di), *Effimero Novecento. Il costume degli italiani*, il Mulino, Bologna 2024, p. 125.

La pluralità di orientamenti non deve tuttavia far perdere di vista ciò che accomuna le diverse testate sul piano culturale più profondo. Come si è visto nel capitolo precedente, il fotogiornalismo della ricostruzione partecipa — al di là dei singoli generi e delle singole formule editoriali — a un processo di costruzione di una memoria collettiva visiva, in cui gli italiani si trovano a dover ridefinire la propria immagine come comunità nazionale dopo la frattura della guerra e del fascismo[319]. In questa prospettiva, il fotoreportage di viaggio non si limita a documentare la realtà esistente, ma contribuisce attivamente a costruire un'immagine di cosa significhi essere italiani, abitare questo territorio, condividere questa storia. Il rischio in queste operazioni di indagine e scavo, già identificato da Antonella Russo, spesso è quello di un viraggio in chiave di "soggetto neorealista" che svuota l'originaria carica documentaria di queste immagini; ma, come si è argomentato, nei servizi fotografici di viaggio pubblicati sui rotocalchi va riconosciuta piuttosto la specificità di una cultura visuale che fa della trattazione fotografica del territorio uno strumento per mettere in immagini il carattere nazionale, componendo fotograficamente il paese.

3.1.1 Viaggi in Italia: sensibilità odeporica tra letteratura e fotografia

Accanto alla pratica del fotoreportage d'inchiesta, il panorama culturale dell'Italia postbellica è attraversato da una corrente parallela e parzialmente intersecante: quella di una sensibilità odeporica intesa come modalità di conoscenza del territorio fondata sì sull'esperienza diretta, sulla mobilità fisica ma anche su una più consapevole riflessione narrativa. Le due tradizioni non sono impermeabili l'una all'altra: al contrario, una delle caratteristiche più originali della cultura visiva e letteraria italiana del dopoguerra è precisamente la loro osmosi, la loro capacità di contaminarsi e di produrre forme ibride che non appartengono né all'uno né all'altro genere in modo esclusivo. Questa compenetrazione si realizza in modo particolarmente visibile sulle pagine delle riviste illustrate, dove testo e immagine si trovano a convivere nello stesso spazio della pagina, ciascuno orientando e modificando il senso dell'altro secondo una relazione di mutua dipendenza che il rotocalco, come si è visto, ha elaborato fin dalla sua nascita come forma mediale specifica.

In questo quadro, la coincidenza che Malavasi individua nel biennio 1953-1954 assume un valore paradigmatico. Nell'arco di pochi mesi vedono la luce il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, nella sua forma radiofonica e giornalistica, e il *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini, nella sua forma cinematografica: due modelli di esplorazione del paese che, pur nella diversità dei mezzi e degli approcci, condividono "un'identica volontà di esplorazione e testimonianza di una realtà avvertita

[319] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 10.

sempre più come qualcosa da rivelare e, insieme, da salvare"[320]. Questa convergenza non è casuale, segnala, piuttosto, l'emergenza di uno spirito d'inchiesta che attraversa trasversalmente i media del decennio, accomunati dalla medesima domanda di conoscenza di un paese ancora da scoprire.

Il caso del *Viaggio in Italia* di Piovene – che si esaminerà nel dettaglio in un paragrafo di questo capitolo — è particolarmente rilevante per il discorso che qui si svolge, e non soltanto per la sua importanza letteraria. Come precisa Malavasi, il viaggio commissionato dalla RAI inizia nel 1953; ma una parte consistente dell'inchiesta viene pubblicata su "Epoca" tra il dicembre del 1954 e il febbraio del 1956, prima di trovare la sua definitiva sistemazione nel volume del 1957[321]. Questa precisazione non è marginale nell'economia della presente ricerca: il principale testo odeporico italiano del dopoguerra transita, nella sua prima forma scritta proprio attraverso le pagine di uno dei settimanali illustrati al centro di questo capitolo. La sensibilità letteraria di Piovene e la logica editoriale di "Epoca" si incontrarono così in un prodotto ibrido che unisce la profondità dell'osservazione dello scrittore con la capacità di diffusione di massa del rotocalco illustrato. Occorre ricordare inoltre che l'apparato fotografico che accompagna i pezzi di Piovene su "Epoca" è firmato da Mario De Biasi, il fotografo che in quegli stessi anni stava definendo la cifra visiva della rivista e a cui la letteratura attribuisce un ruolo centrale nella messa a punto della figura del reporter del dopoguerra.

Sul piano del metodo, Piovene costruisce il suo viaggio come quello che Malavasi definisce un "inventario del Paese reale"[322]. L'autore stesso introduce questo *Viaggio in Italia* come un "inventario delle cose italiane" che procede "dall'estremo Nord, con l'intento di scendere fino a Pantelleria regione per regione, provincia per provincia. Sono curioso dell'Italia, degli italiani e di me stesso"[323]. Piovene, secondo la tassonomia proposta da Malavasi, si muove "orizzontalmente, in un reportage il più possibile oggettivo, mai turistico e quasi mai letterario, in cui raccoglie dati, registra voci e umori, realizza interviste e visite guidate, tutto al presente, senza nostalgie e tentazioni folcloristiche"[324].

Questo orientamento orizzontale si contrappone al modello dello "scavo", che sceglie di lavorare in profondità sulle città, le loro storie, i paesaggi e gli abitanti. Ma come nota Malavasi, la distinzione non è assoluta: i due modelli "sono destinati lungo il decennio a correre in parallelo, a intrecciarsi, a fondersi" ed è precisamente questa dialettica tra inventario e scavo che il *Viaggio* di Piovene su "Epoca" porta a una forma di consapevolezza letteraria e programmatica insieme.

---

[320]L. Malavasi, «*Ogni curiosità va soddisfatta*». *Spirito d'inchiesta e industria culturale*, cit., p. 137. La formula citata si riferisce alla convergenza tra i viaggi di Piovene e di Rossellini come paradigmi complementari del movimento di esplorazione del paese degli anni Cinquanta.

[321]*Ivi*., p. 142.

[322]L. Malavasi*,* «*Ogni curiosità va soddisfatta*». *Spirito d'inchiesta e industria culturale*, cit., p. 137.

[323] G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Bompiani, Milano 2017 [1957] pp. 7-9.

[324] L. Malavasi, «*Ogni curiosità va soddisfatta*». *Spirito d'inchiesta e industria culturale*, cit., p. 137.

Un contrappunto significativo al modello pioveniano offre, negli stessi anni, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia* di Carlo Levi, pubblicato nel 1955. Clerici individua nel metodo leviano il polo opposto rispetto al soggettivismo dei viaggiatori "erranti per l'Italia" degli anni Trenta già citati come precursori degli scrittori-reporter del dopoguerra: Levi contrappone all'estetismo individualistico, l'oggettività del mondo, al bozzettismo, il primato della narrazione imperniata su protagonisti ben caratterizzati, alla rimozione della storia, un forte interesse per il passato e per il folclore. Laddove Elio Vittorini, nella sua *Sardegna come un'infanzia* del 1952, persegue l'assolutizzazione mitica di un'esperienza personale, Levi approda a un simbolismo antropologicamente collettivo: la Sicilia dei vivi e dei morti — il popolo mummificato dei Cappuccini come specchio della miseria dei poveri — diventa rappresentazione dialettica di un mondo che va modificandosi e che prende coraggiosamente coscienza di sé. Il testo di Levi occupa in questa prospettiva una posizione di cerniera nel panorama odeporico del dopoguerra: eredita dalla letteratura di viaggio degli anni Trenta la dimensione soggettiva e la cura stilistica, ma assume dalla pratica del reportage la vocazione testimoniale, il rispetto per le cose come cadono sotto l'occhio aperto di chi osserva senza pregiudizi. È in questo spazio intermedio — tra lo scavo letterario e l'inventario documentario, tra il testo e l'immagine — che si colloca la forma più consapevole del fototesto odeporico italiano del dopoguerra[325].

La dialettica tra inventario e scavo trova due formulazioni esemplari, e per certi versi antitetiche, nei casi di Dino Buzzati e Anna Maria Ortese. Il primo attraversa l'Italia in senso orizzontale, seguendo il tracciato del Giro del 1949 per le pagine del "Corriere della Sera": il viaggio ciclistico diventa pretesto per un inventario mobile del paese reale, regione dopo regione, tappa dopo tappa, in cui la folla assiepata ai bordi dei tornanti è al tempo stesso soggetto e oggetto dell'osservazione. Il Giro come forma di mappatura seriale del territorio nazionale — tratto strutturale della cronaca sportiva del dopoguerra — trova in Buzzati una declinazione peculiare: lo scrittore porta sulla strada la sua formazione di narratore visionario, ma la disciplina del pezzo quotidiano lo costringe a uno sguardo aderente al presente, a quella sintonizzazione con il lettore che Clerici individua come cifra propria dell'inviato speciale rispetto al letterato errante. Eppure Buzzati non si limita a inventariare: il suo sguardo defamiliarizza il paesaggio attraversato, lo sospende in una luce visionaria che è l'opposto del metodo pioveniano, sistematico e orizzontale. Montagne, pianure al tramonto, folle silenziose ai bordi della strada diventano qualcosa di più di ciò che sono: la prosa giornalistica non riesce del tutto a contenere la tensione visionaria dello scrittore, ed è proprio in questo scarto tra la disciplina del cronista e la vocazione del narratore che i pezzi del Giro assumono la loro qualità specifica. I testi,

[325]L. Clerici, scheda a Carlo Levi, in L. Clerici (a cura di), *Il viaggiatore meravigliato. Italiani a spasso per l'Italia (1700-2000)*, cit., p. 436. Il confronto con Vittorini e la nozione di "simbolismo antropologicamente collettivo" sono sviluppati alle pp. 435-436.

raccolti poi in volume nel 1981, sono un ulteriore esempio di quel transito tra giornalismo quotidiano e forma libraria che caratterizza il periodo: la cronaca della tappa si sedimenta in narrazione, e il paese inventariato tappa dopo tappa acquisisce, nella forma del volume, la coerenza di un ritratto. Come ricorda Clerici, Il Giro d'Italia, fenomeno epocale nell'immaginario collettivo dell'Italia emersa dalla guerra, è riuscito — caso singolare per un avvenimento sportivo — a conquistarsi cronisti di assoluta eccezione, tra cui Alfonso Gatto, Achille Campanile, Anna Maria Ortese e Vasco Patrolini[326]. Per "Epoca" che segue il Giro con regolarità e con immagini spesso provenienti da agenzie – Publifoto e Farabola, soprattutto – nel 1955 i corrispondenti saranno Mario Ferretti e Sergio Zavoli[327].

Ortese, invece, nel 1951-52, scende verticalmente dentro Napoli: i pezzi pubblicati su "Il Mondo" e poi raccolti in *Il mare non bagna Napoli*, pubblicato per Einaudi nel 1953, nella collana "I Gettoni" di Elio Vittorini, rappresentano il caso più radicale di ibridazione tra scrittura letteraria e inchiesta giornalistica nel periodo qui esaminato. Ortese costruisce uno scavo che non si arresta alla superficie del monumento ma penetra nelle strutture profonde della miseria urbana, restituendo una Napoli che è il contrario dell'Italia "spopolata di italiani" teorizzata da Clerici: quello che emerge dalle sue pagine è un paese affollato, crudele, refrattario a qualsiasi stilizzazione.

È precisamente questa osmosi tra scrittura e documento a costituire invece la norma editoriale delle riviste illustrate, supportate in questo obiettivo dalla preponderanza dell'apparato fotografico che aiuta il lettore nella visualizzazione delle zone mappate. Proprio rispetto al repertorio fotografico impiegato si è misurata la scelta delle due testate qui oggetto di indagine.

Da una parte "Epoca" che, come già rilevato, stabilisce fin dal primo numero un colloquio visivo con il lettore. La rivista sviluppa un modello di reportage geografico in cui la fotografia a colori e le grandi dimensioni delle immagini producono un effetto di immersione nel paesaggio che ibrida l'inventario pioveniano con le logiche di una fruizione visiva di massa, una forma di intrattenimento raggiunto dalle lussuose immagini a colori. Ospitare il *Viaggio* di Piovene non è dunque una scelta editoriale occasionale, ma risponde alla vocazione fotografica e narrativa che aveva caratterizzato fin dall'inizio la politica di "Epoca".

Dall'altra, si è scelto di osservare "Le Vie d'Italia", mensile del Touring Club Italiano fondato nel 1917, proprio per la sua eccentricità all'interno del panorama editoriale del secondo dopoguerra. La

[326] L. Clerici, scheda introduttiva a Alfonso Gatto, in *Ivi*, pp. 421-422.

[327] Si veda su questo D. Marchesini, *L'Italia del Giro d'Italia*, il Mulino, Bologna 1996. I principali resoconti di scrittori e giornalisti raccolti in volume sono: D. Buzzati, *Dino Buzzati al giro d'Italia*, Mondadori, Milano 1981; A. M. Ortese, *Giro d'Italia*, in L. Clerici (a cura di), *La lente scura. Scritti di viaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1991, pp. 191-200; V. Patrolini, *Cronache dal giro d'Italia (maggio-giugno),* Claudio Lombardi Editore, Milano 1992. Una selezione degli articoli di Orio Vergani, scelta dal figlio Guido, è in *Caro Coppi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995.

rivista del TCI sviluppa nel periodo postbellico un modello di reportage di viaggio in cui la fotografia e la scrittura, progressivamente e dopo un primo passaggio più legato all'illustrazione grafica e alla pittura, si integrano in un discorso sulla cultura locale, sulla storia, sull'ambiente e sulle tradizioni artigianali e folkloriche che privilegia tendenzialmente il modello dello scavo rispetto a quello dell'inventario. Se "Tempo" ed "Epoca" costruiscono un'Italia in trasformazione, mobile e socialmente composita, "Le Vie d'Italia" propone al suo pubblico —prevalentemente borghese e urbano — un'Italia "profonda", le cui radici sopravvivono alla modernizzazione in un tentativo di preservare, almeno nell'immagine, la varietà e la ricchezza di un patrimonio paesaggistico e culturale percepito come minacciato. La rivista oscilla tra il reportage di costume e la documentazione folklorica, tra la guida turistica e il saggio antropologico, producendo un genere ibrido che riflette le ambivalenze di una cultura italiana in transizione. Le due riviste verranno così interrogate come laboratori di costruzione di un'immagine del Paese, e come espressione da una parte del modello di un inventario visivo che finisce con il produrre un'immagine cartolinizzata dell'Italia e dall'altro dello scavo nel patrimonio locale.

Ciò che accomuna queste esperienze — e che le testate illustrate condividono con la tradizione odeporica letteraria — è una qualità elegiaca che non è un effetto collaterale della pratica documentaria, ma parte integrante dello sguardo sul paese. Come rileva Malavasi, lo spirito d'inchiesta del decennio è animato da una "consapevolezza, venata di nostalgia, che il Paese è già proiettato verso una trasformazione radicale"[328]: le immagini dei fotografi che percorrono l'Italia negli anni Cinquanta sono già, nel momento stesso della loro realizzazione, documenti di un mondo destinato a scomparire.

Considerato nel suo insieme, il Viaggio in Italia che le riviste illustrate propongono ai loro lettori nel decennio della ricostruzione non è riducibile né al reportage sociale né alla letteratura di viaggio, né al documentario fotografico né alla guida turistica. Si tratta piuttosto di un dispositivo culturale composito, che declina nelle forme specifiche del medium fotografico e della pubblicazione seriale la domanda di conoscenza e riconoscimento del paese a cui tutti i prodotti culturali del periodo si impegnano a rispondere[329].

[328]L. Malavasi, «*Ogni curiosità va soddisfatta». Spirito d'inchiesta e industria culturale*, cit., p. 146. La nozione di "immersione documentaristica nella storia, nella memoria e nell'identità del Paese" è riferita da Malavasi al cinema documentario di Vittorio De Seta, ma si applica con piena pertinenza alla pratica del fotoreportage di viaggio sulle riviste illustrate.

[329] A testimonianza della persistente attenzione culturale per la letteratura di viaggio come forma di conoscenza del territorio nazionale, cfr. A. Canu, *L'Italia di carta. Viaggio tra le pagine che hanno raccontato il nostro paese*, il Saggiatore, Milano 2025, volume di divulgazione che ripercorre diciotto paesaggi italiani attraverso le descrizioni di scrittori, poeti e intellettuali di epoche diverse. Si segnala inoltre su questi temi la recente pubblicazione (2025) per Mondadori di *Scusi, da che parte per Piazza del Duomo?*, curato da Lorenzo Viganò, che raccoglie numerosi inediti giornalistici di Dino Buzzati.

3.2 Il caso di "Le Vie d'Italia"

3.2.1 1946

Nel panorama dei periodici illustrati che attraversano l'Italia del dopoguerra, "Le Vie d'Italia" del Touring Club Italiano occupa una posizione singolare. La rivista non nasce dalla stessa congiuntura storica ed editoriale che produce, tra il 1945 e il 1950, testate come "Oggi", "Epoca" o "Tempo". Il mensile del TCI, attivo dal settembre 1917, affonda le radici in un progetto associativo e pedagogico di matrice post-risorgimentale e risponde a un mandato dichiarato sin dalle origini: far conoscere l'Italia agli italiani[330]. Eppure, nel decennio compreso tra la ripresa delle pubblicazioni nel gennaio 1946 e la fine degli anni Cinquanta, "Le Vie d'Italia" si trova a condividere con i settimanali illustrati di grande tiratura lo stesso compito fondamentale: restituire in immagine e parola un paese che ha bisogno di riconoscersi. È nel confronto con questa operazione parallela, e con le profonde differenze che la caratterizzano, che il caso delle "Vie d'Italia" acquista rilevanza per il discorso di questo progetto.

La genealogia del periodico, come accennato, è diversa da quella dei rotocalchi commerciali. Questi ultimi discendono, come si è visto, dal modello della "Berliner Illustrirte Zeitung" e di "Life", e si configurano come imprese editoriali rivolte a un mercato di massa. "Le Vie d'Italia" nasce invece come organo del Touring Club Italiano, la più importante associazione turistica del paese, fondata a Milano nel 1894 da un gruppo di imprenditori e professionisti della borghesia lombarda[331]. La rivista è concepita come strumento operativo di un programma che è insieme culturale e civile: non intrattenere un pubblico, ma educare una nazione. Luigi Rusca, figura chiave nella storia editoriale del sodalizio, formula il progetto nei termini di un'emancipazione popolare che passa attraverso la conoscenza del territorio, dove la gita in bicicletta vale quanto il libro e la scuola[332]. Il sottotitolo originario della rivista — "Turismo nazionale - Movimento dei Forestieri - Prodotto italiano" — ne dichiara la vocazione pragmatica, orientata alla valorizzazione operativa del paesaggio italiano più che alla sua contemplazione. Nel 1919 la rivista diviene organo ufficiale dell'Enit, l'Ente nazionale delle industrie turistiche appena istituito dallo stato: una collocazione istituzionale che le conferisce

[330]S. S. Lonati, *La scoperta dell'Italia. Letteratura, geografia e turismo nella rivista "Le Vie d'Italia" (1917-1967) del Touring Club Italiano*, tesi di dottorato, Université de Genève / Università degli Studi di Pavia, 2011.
[331]Sul Touring Club Italiano come attore culturale si vedano almeno S. Pivato, *Il Touring Club Italiano*, il Mulino, Bologna 2006 e D. Bardelli, *L'Italia viaggia. Il Touring Club, la nazione e la modernità (1894-1927)*, Bulzoni, Roma 2004.
[332]L. Rusca, *I doveri e i diritti del popolo alla coltura*, Opuscolo di Propaganda n. 5 del Fascio Popolare di Educazione Sociale, Milano, Stabilimento-Tipografico F.lli Veronesi, 1919, p. 20, citato in S. S. Lonati, *La scoperta dell'Italia. Letteratura, geografia e turismo nella rivista "Le Vie d'Italia" (1917-1967) del Touring Club Italiano*, cit., p. 8.

una funzione di raccordo fra il sodalizio e la politica turistica nazionale, e ne consolida il profilo di strumento di conoscenza territoriale più che di informazione[333].

Quando nel gennaio 1946 la rivista torna in stampa dopo oltre due anni di silenzio forzato, il contesto è radicalmente mutato. L'Italia è un paese materialmente devastato, politicamente fratturato, alle prese con una ricostruzione che è insieme infrastrutturale e identitaria.

Le condizioni materiali della ripresa sono indicative della distanza che separa "Le Vie d'Italia" dai rotocalchi commerciali. La tiratura media dei periodici nell'Italia degli anni Cinquanta si attesta intorno alle 2-3.000 copie[334], ma il mensile del TCI opera su una scala diversa sia dai piccoli periodici di cultura sia dai settimanali di massa. Al momento della ripresa, gli abbonati — dimezzati rispetto ai quasi sessantamila dell'anteguerra — sono circa trentamila[335], cifra destinata a crescere in misura esplosiva, fino ai 379.360 iscritti tra soci annuali e vitalizi registrati alla fine dell'ottobre 1947[336] Il pubblico di "Le Vie d'Italia" è un pubblico colto, borghese, legato all'associazione da un vincolo che è insieme culturale e sociale, lontano dalla platea indifferenziata raggiunta da "Epoca" o "Oggi" con tirature di centinaia di migliaia di copie. Il presidente Cesare Chiodi, cinque anni dopo la ripresa, definisce la rivista "vessillo e portavoce del Sodalizio", chiamata a portare ai soci "una viva eco del fervore di ricostruzione che animava tutta la Nazione"; se il turismo era per il momento ancora difficile, la rivista "illustrava i massimi problemi della ricostruzione e specialmente quelli connessi col turismo, e riproponeva all'attenzione degli italiani le bellezze naturali e artistiche del Paese"[337].

La differenza più significativa rispetto ai rotocalchi non risiede tuttavia nella scala della diffusione, ma nel dispositivo attraverso cui il territorio viene restituito. "Le Vie d'Italia" del dopoguerra si configura come una rivista in cui la parola mantiene un primato strutturale sull'immagine. Il programma editoriale elenca le tipologie di contenuto ospitate: "escursioni e viaggi; regioni e città; monumenti e opere d'arte; usi e costumi; attività economiche, soprattutto attività artigiane; aspetti della geografia, della geologia, della zoologia, della botanica; comunicazioni, mezzi di trasporto, organizzazione ricettiva" — una tassonomia enciclopedica che ambisce a una copertura sistematica del sapere territoriale.[338]. La forma privilegiata per questa restituzione è l'elzeviro odeporico, la prosa d'autore, il reportage letterario: la descrizione del territorio passa attraverso la mediazione di una

[333] *Ivi*, p. 127. L'Enit (Ente nazionale delle industrie turistiche) viene istituito nel 1919; "Le Vie d'Italia" ne diviene l'organo ufficiale e nel consiglio di amministrazione siedono tre membri nominati dal Touring.

[334]N. Tranfaglia, *Ma esiste il quarto potere in Italia? Stampa e potere politico nella storia dell'Italia unita*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005, p. 276.

[335]S. S. Lonati, *La scoperta dell'Italia. Letteratura, geografia e turismo nella rivista "Le Vie d'Italia" (1917-1967) del Touring Club Italiano*, cit., p. 241.

[336] I dati sono pubblicati in "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 12, dicembre 1947, nella sezione relativa alla vita associativa. Alla data del 31 ottobre 1947 risultano iscritti 173.655 soci annuali (di cui 97.081 rinnovi e 76.574 nuove adesioni) e 205.705 soci vitalizi, per un totale di 379.360.

[337]C. Chiodi, *Bilancio di cinque anni*, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 6, giugno 1951, p. 662.

[338]La direzione de "Le Vie d'Italia", *"Le Vie d'Italia" nel 1947*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 11, novembre 1946, p. 824.

voce autoriale riconoscibile, spesso quella di uno scrittore affermato, che filtra il paesaggio attraverso la propria sensibilità e la propria lingua.

Questa subordinazione dell'immagine alla parola non è però destinata a durare. Il rapporto con l'immagine fotografica, come si avrà modo di esaminare nel dettaglio cambia rapidamente con il procedere degli anni, conferendo sempre di più alla rivista una dimensione visiva sostanziale. A partire dal 1949 "Le Vie d'Italia" introduce otto pagine stampate in rotocalco, adottando dunque la stessa tecnologia di stampa che dà il nome ai settimanali illustrati[339]. L'investimento sulla fotografia è evidente, anche solo guardando alle copertine, che negli anni della ripresa sono quasi tutte firmate da Bruno Stefani, identificato da Italo Zannier come il creatore del "genere turistico" nella fotografia italiana[340]. Con una curiosa inversione di logica, proprio a partire dal 1949 le copertine fotografiche vengono sostituite da riproduzioni pittoriche con opere di Mosè Bianchi, Aldo Carpi, Lorenzo Delleani, Renato Vernizzi, Umberto Lilloni, Mario Vellani Marchi, fino al particolare dalla Cena di Emmaus del Caravaggio a chiusura d'annata. Il significato di questa scelta — controcorrente rispetto ai rotocalchi — verrà analizzato più avanti. Occorre ribadire che nonostante qualche avanzamento in direzione fotografica, in queste date anche all'interno dei fascicoli, il corredo iconografico non è ancora esclusivamente fotografico ma comprende disegni a china, acquerelli, illustrazioni che accompagnano regolarmente le prose, in una simbiosi tra testo e immagine che affida la restituzione del Paese tanto alla mano dell'artista quanto all'obiettivo del fotografo.

L'attraversamento del territorio operato dalle "Vie d'Italia" trova un'espressione programmatica nella collana "Attraverso l'Italia", progettata da Bertarelli e portata a compimento dai suoi successori: una serie di monografie regionali illustrate che costituisce, letteralmente, un inventario del paese organizzato per partizioni geografiche. La seconda serie della collana, avviata nel dopoguerra, affida i testi a scrittori di primo piano, ciascuno associato alla propria regione di appartenenza o elezione: Franco Antonicelli per il Piemonte, Riccardo Bacchelli e Giuseppe Raimondi per l'Emilia Romagna, Diego Valeri per il Veneto, Ignazio Silone per l'Abruzzo. Come ha osservato Paolo Volponi, le monografie della nuova serie tendono "a un commento scritto sempre più personalizzato, di larga suggestione poetica", in cui lo scrittore non è semplice descrittore ma interprete del territorio[341]. È un modello di mappatura che si fonda sulla parola letteraria e sull'autorità dell'autore, dove la collana libraria e la rivista mensile funzionano come dispositivi complementari di uno stesso progetto: costruire, regione per regione, fascicolo dopo fascicolo, un'Italia riconoscibile e condivisa.

[339]Si veda *La nostra rivista nel 1949*, in "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 12, dicembre 1948, p. 1085.
[340]I. Zannier, *Fotografi del Touring Club Italiano*, Touring Club Italiano, Milano 1991, p. 45.I. Su Bruno Stefani si veda anche R. Campari (a cura di), *Le "Milano" di Stefani*, CSAC, Parma 1976.
[341]P. Volponi (a cura di), *Scrittori di "Attraverso l'Italia 1930/1972"*, Touring Club Italiano, Milano 1984, p. 18.

L'operazione è formalmente analoga a quella dei rotocalchi — una restituzione seriale del territorio — ma il mezzo espressivo e il registro culturale sono radicalmente diversi

L'Italia che emerge da questo dispositivo è anzitutto patrimonio: artistico, paesaggistico, storico-letterario, da conoscere, tutelare e trasmettere. Arte, natura e paesaggio diventano, "i postulati di una religione civile" che si sovrappone alla religione della patria[342]. La rivista privilegia strutturalmente la dimensione della permanenza rispetto a quella della trasformazione, il valore culturale rispetto alla cronaca o alla sorpresa visiva. Dove i rotocalchi generalisti registrano la modernizzazione — le migrazioni, l'urbanizzazione, i conflitti sociali, le contraddizioni della modernità —, le "Vie d'Italia" ricompongono la frammentazione postbellica entro una struttura ordinata e sistematica. Anche quando i suoi collaboratori attraversano il territorio contemporaneo, lo sguardo è orientato dalla deferenza verso la tradizione più che dalla curiosità per il presente. Leonardo Di Mauro, nel suo saggio sulle guide turistiche italiane, ha rilevato come nella produzione del Touring "l'Italia descritta è assai spesso quella che era, che si vorrebbe che fosse, raramente quella che è"[343]: un giudizio formulato per le guide, ma estensibile alla rivista. La stessa analisi individua però nell'inventario — nella guida che cataloga, classifica, descrive sistematicamente ogni angolo del territorio — lo strumento insostituibile della conoscenza territoriale. La tensione tra inventario ed epitome, tra restituzione integrale e riduzione selettiva, percorre l'intera storia del Touring: è la stessa tensione che oppone la "Guida d'Italia" in sedici volumi alla "Guida breve" in tre, introdotta nel 1937 sotto la pressione del fascismo e del turismo di massa, e concepita per un lettore che "vuol vedere molto ma in fretta". Di Mauro legge in quella riduzione non solo una semplificazione editoriale ma una resa ideologica: la tendenza borghese alla quantificazione e alla mercificazione di ogni produzione intellettuale, il passaggio dall'inventario allo stereotipo. "Le Vie d'Italia" del dopoguerra si collocano, nella loro fase matura, a metà di questa traiettoria: non più la guida enciclopedica di Bertarelli, non ancora la riduzione ai modelli più rapidi del rotocalco.

L'editoriale programmatico con cui la rivista riprende le pubblicazioni nel gennaio 1946 merita un'analisi ravvicinata, perché in esso si condensano i tratti distintivi del dispositivo. Il testo, intitolato semplicemente *Ripresa* e firmato dalla Delegazione Consigliare — Ludovico Barbiano di Belgioioso, Cesare Chiodi, Giovanni Mira — si apre con la constatazione della devastazione materiale del paese ma anche dei segni della ripresa: le lettere dei soci tornano ad arrivare, le quote sociali vengono versate "pochi giorni dopo la liberazione", la domanda ricorrente: "Il Touring è ancora in piedi? Il Touring si rimette al lavoro?"[344]. La risposta non è soltanto operativa, ma ideologica: il Touring non

[342] S. Pivato, *Il Touring Club Italiano*, cit., p. 10.
[343] L. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, p. 413.
[344] Delegazione Consigliare, *Ripresa*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 1, gennaio 1946, p. 29.

riprende un'attività interrotta, ma riformula per il dopoguerra lo stesso mandato civico-pedagogico già all'opera dalla fondazione[345].

"Conoscere bene l'Italia è oggi, come fu in passato, una necessità essenziale per tutti i figli della nostra terra", scrivono i firmatari:

> Soltanto così potranno guarire i mali inveterati del campanilismo e del regionalismo, della miopia particolarista che non vede più in là del naso, della sospettosa ignoranza che nel connazionale di diverso accento vede piuttosto un estraneo che un fratello, del pervicace antagonismo tra nord e sud[346].

Il Touring si offre come guida in questa riscoperta, e gli strumenti che elenca sono significativi: non la fotografia o il reportage, ma "le ragioni eterne e i fattori sempre rinascenti" dell'unità nazionale

> il perfetto confine delle Alpi e del mare; la uguale mitezza del cielo sotto cui crescon gli ulivi dalle sponde dei laghi lombardi alla costiera sicula; la stessa lingua di Dante, che suona nelle cento città; lo stesso genio creativo, che brilla in mille forme nelle opere degli artisti[347].

La chiusa dell'editoriale traduce questa visione in formula: "Lavorare per il Touring vuol dire lavorare per l'Italia. Versare la quota di Socio vuol dire portare un contributo modesto ma utile all'educazione degli Italiani, cioè al vero progresso della Patria"[348].

Come ha osservato Stefano Pivato, fin dalla sua fondazione il sodalizio persegue "finalità pedagogiche" inscritte nel progetto di consolidamento dello stato unitario: la scoperta dell'Italia non è turismo, ma educazione civica. Dove i settimanali illustrati affrontano questo compito secondo una logica centrifuga, inviando fotografi e giornalisti a percorrere il territorio settimana dopo settimana, inseguendo l'attualità e la trasformazione, il Touring lo declina secondo una logica centripeta: non attraversare il paese per raccontarlo, ma inventariarlo per ricomporlo. Gli strumenti stessi con cui la rivista riprende le pubblicazioni sono elencati nell'editoriale: "la Rivista mensile", "le Carte geografiche che riprenderanno a diffondersi a milioni di copie", "i rossi volumetti della Guida d'Italia", "i grandi volumi *Attraverso l'Italia*", "l'Annuario che condensa nelle sue serrate colonne i dati essenziali su ogni città o villaggio"[349]. Un arsenale editoriale concepito per la consultazione e la conservazione, non per lo sfoglio e il consumo. Nel corso del 1946 il Touring affiancò alla rivista una seconda pubblicazione, "Turismo" (undici numeri, febbraio-dicembre), con taglio più operativo e tecnico, interamente dedicata al ripristino del sistema ricettivo.

L'indice annuale del 1946 conferma la coerenza del programma annunciato nell'editoriale. Le grandi sezioni — "Monumenti e Belle Arti", "Agricoltura, bonifiche, foreste", "Trasporti, industria,

[345] S. Pivato, *Il Touring Club Italiano*, cit., p. 78.
[346] Delegazione Consigliare, *Ripresa*, cit., p. 30.
[347] *Ivi*, p. 30.
[348] *Ivi*, p. 31.
[349] *Ibidem*

artigianato" — articolano il territorio secondo ambiti funzionali, costruendo un impianto classificatorio che procede per settori e per raccolte[350]. La serialità dell'annata non è narrativa, ma ordinativa: i fascicoli non inseguono l'evento, bensì reiterano rubriche, aggiornamenti normativi, interventi di tutela e ripristino. I temi della ricostruzione urbana, del restauro dei monumenti, della riattivazione delle reti di trasporto ricorrono lungo l'intera annata secondo una logica cumulativa e settoriale. Anche il regime visivo si inscrive in una logica di raccolta e sistemazione: la fotografia, quando compare, non opera come immagine-evento, ma come materiale documentario integrato in un progetto editoriale di lungo periodo. La preparazione di monografie regionali, la sollecitazione dei soci all'invio di immagini, la cura nella costruzione di un repertorio iconografico attestano una concezione strutturata della rappresentazione territoriale. Prima ancora di essere pubblicata, l'immagine è destinata a essere organizzata: la successione dei fascicoli diventa così parte di una strategia di stabilizzazione, che ricompone il territorio nazionale nel tempo lungo dell'archivio. La portata di questa operazione è misurabile nella sola sezione "Terre e città d'Italia", dove figurano venti articoli che coprono l'intera penisola secondo una distribuzione insieme geografica e tematica: dalla Majella a Gorizia, dalla Maremma al Tavoliere, da Cassino che "risorge" ai ponti del Serchio, dall'Aquila ai mercati di Palermo. L'Italia che ne emerge è un paese strutturalmente diffuso, fatto di città medie e minori, di province e borghi, di lagune e valli montane: una rete territoriale senza centro dominante, in cui nessuna località prevale sulle altre e ciascuna aggiunge un tassello a un mosaico che è nazionale proprio in virtù della sua dispersione. È all'interno di questo dispositivo che va interpretato il regime delle copertine

Le copertine dell'annata 1946 (figg. 73-84) offrono infatti una conferma visiva di questa impostazione. Il primo fascicolo del dopoguerra (fig. 73) non reca né fotografia né illustrazione: lo sfondo della copertina è un frammento di carta topografica del Touring, sulla quale si sovrappone il sommario tipografico. La rivista riapre con una mappa, non con un'immagine, una dichiarazione programmatica di identità cartografica prima che iconografica. A partire dal numero successivo, sei copertine su undici recano fotografie firmate da Bruno Stefani: il rosone della basilica superiore di San Francesco ad Assisi (fig. 75) inquadrato in un primo piano ravvicinato che isola il particolare dal contesto (marzo), una veduta primaverile dell'Alto Adige (fig. 76) (aprile), alberi a primavera (fig. 77) in una composizione quasi astratta di rami e foglie (maggio), lo Sciliar dall'Alpe di Siusi (fig. 80) (agosto), grappoli pendenti dalla pergola (fig. 81) (settembre), una brinata nella Valle del Po (fig. 84) (dicembre)[351]. I soggetti compongono un ciclo stagionale — primavera, estate, vendemmia, inverno

[350] Cfr. l'indice annuale in "Le Vie d'Italia", anno LII, 1946, pp. 975-976. Le sezioni principali comprendono: "Terre e città d'Italia", "Monumenti e Belle Arti", "Agricoltura, bonifiche, foreste", "Trasporti, industria, artigianato", "Comunicazioni", "Strade", "Aeronautica", "Navigazione".

[351] Si vedano le copertine elencate nell'indice annuale di "Le Vie d'Italia", anno LII, 1946, p. 976. Le copertine firmate da Stefani sono: marzo (Rosone della basilica superiore di S. Francesco, Assisi), aprile (Primavera in Alto Adige),

— in cui il territorio italiano è restituito nella sua dimensione atemporale di paesaggio naturale. Dove la figura umana compare, è ridotta a sagoma minuscola subordinata alla scala del paesaggio: un escursionista (fig. 74) ai piedi del Sassolungo nel paesaggio dolomitico di febbraio (fot. S. Saglio), ombre appena percettibili sotto gli alberi di maggio (fig. 77). Non c'è nessun volto, nessun riferimento all'attualità, nessuna traccia della devastazione bellica che pure costituisce il contesto della ripresa. La copertina di luglio (fig. 79), firmata da Ferdinando Pasta, ritrae una vela solitaria in mare aperto: sulle pagine di "Le Vie d'Italia" l'estate non è spiaggia, folla balneare o esposizione dei corpi, ma spazio contemplativo. Quella di novembre (fig. 83) evoca il Quattro Novembre con la campana di San Giusto. Due copertine introducono una variante significativa: il numero di giugno (fig. 78) riproduce una fotografia Alinari della statua dell'Estate del Caccini, che ornava il Ponte a Santa Trinità a Firenze prima della sua distruzione da parte dei tedeschi, qui la guerra entra dunque in copertina, ma attraverso l'archivio, non il reportage: la temporalità è rovesciata, il patrimonio è mostrato nella sua integrità perduta, non nel suo stato attuale di rovina; quello di ottobre (fig. 82) presenta un dipinto seicentesco, un *Paesaggio autunnale con uccelli* di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto. Quest'ultimo caso anticipa di tre anni la sostituzione sistematica delle copertine fotografiche con dipinti che l'indice annuale del 1949 documenta come completa e programmatica

Il contrasto con le copertine dei rotocalchi è evidente. Nello stesso periodo, le prime pagine di "Tempo" e "Oggi" — a partire dal 1950 sarà anche la strategia di "Epoca" — alternano ritratti di personalità, scene di cronaca, fotografie d'attualità destinate a catturare l'attenzione nell'edicola. La copertina del settimanale illustrato è un dispositivo commerciale che funziona per impatto visivo e aggiornamento continuo. Quella delle "Vie d'Italia" è un dispositivo contemplativo che funziona per accumulo e ritorno: il socio che raccoglie e rilega i fascicoli — secondo la pratica descritta con ironia da Montanelli a proposito del nonno, per il quale la rivista era "qualcosa di mezzo fra la reliquia e il blasone", custodita in un mobile apposito con "accesso non libero" e "attenti controlli sull'uso" [352] —, costruisce anno dopo anno un repertorio visivo dell'Italia che è insieme biblioteca e pinacoteca domestica. Giovanni Mira, rientrato nel consiglio direttivo dopo la Resistenza, definisce nel 1949 questa appartenenza in termini che ne esplicitano la portata civica: "Appartenere al Touring significa qualche cosa di più che aver dato il proprio nome e la quota sociale a un Sodalizio […]: significa collaborare alla formazione turistica tra gli italiani"[353].

maggio (Alberi a primavera), agosto (Lo Sciliar dall'Alpe di Siusi), settembre (Grappoli pendenti dalla pergola), dicembre (Brinata di dicembre nella Valle del Po).

[352] I. Montanelli, *Introduzione a Il Bel Paese*, Milano 1994, p. 8, citato in A. Maggi, *"Le Vie d'Italia": paesaggio, architettura e storia attraverso le fotografie dei grandi maestri,* in "Storia dell'Urbanistica", speciale n. 1, 2021, p. 73.

[353] G. Mira, *Noterelle sulla ripresa turistica*, in "Le Vie d'Italia", settembre 1949, citato in S. Pivato*, Il Touring Club italiano,* cit.*,* p. 152.

La figura di Bruno Stefani, il più prolifico dei fotografi presenti nella rivista, autore della maggior parte delle copertine e collaboratore del Touring per oltre trent'anni, consente di misurare con precisione la distanza tra il dispositivo delle "Vie d'Italia" e quello dei rotocalchi. Nell'articolo autobiografico pubblicato nel luglio 1946, *Ricordi di un fotografo vagante*, Stefani si presenta come un dilettante appassionato, "smanioso di conoscere, di ricercare, di conquistare certi panorami, quel tale monumento, quella tale visione"[354]. Il racconto insiste sulla dimensione sentimentale e solitaria della pratica fotografica: "nessun profano potrà comprendere la gioia che noi fotografi proviamo quando riusciamo a fissare in una pellicola ciò che abbiamo visto e, ancora più che visto, sentito"[355]. La passione dell'obiettivo, precisa Stefani, "non è mai limitata a determinati soggetti": "ho ritratto il nudo, le persone, la moda, la grande industria; sono sceso nelle profondità delle miniere, sono salito sulle vette più alte, mi sono introdotto nelle sale chirurgiche, nei musei, nelle officine, ho vagato pei campi"[356].

Stefani, nato a Forlì nel 1901 da una famiglia di artigiani, è a questa data un professionista affermato con una doppia carriera: da un lato la collaborazione trentennale con il Touring, avviata nel 1931; dall'altro il lavoro per la committenza industriale, maturato attraverso lo studio di Antonio Boggeri. Per Boggeri e per i suoi committenti — tra cui le acciaierie Dalmine, la Montecatini, l'Olivetti — Stefani aveva prodotto immagini segnate dall'influenza di Moholy-Nagy: diagonali, tagli netti, punti di vista estremi, una ricerca di visione inedita che coniugava documentazione e astrazione[357]. Le fotografie pubblicate nel 1937 su "Casabella" a corredo di un articolo di Giuseppe Pagano sulle cave di Carrara mostrano un linguaggio radicalmente diverso da quello delle copertine delle "Vie d'Italia": là il paesaggio è materia, conflitto tra uomo e pietra, modernità industriale; qui è contemplazione, armonia, ciclo naturale.

La distanza non è dunque un limite tecnico o della formazione di Stefani, ma una scelta editoriale consapevole e precisa. Tra i primi in Italia, fin dagli anni Trenta, a utilizzare la Leica — la stessa macchina fotografica con cui Cartier-Bresson avrebbe codificato l'"istante decisivo" — Stefani possiede gli strumenti del fotogiornalismo moderno ma sulle pagine di "Le Vie d'Italia" li piega a un registro diverso, quello del paesaggio come patrimonio permanente. Inventa così un codice visivo specifico, adatto a un dispositivo editoriale che richiede immagini contemplative, non istantanee. Il *fotografo vagante* che racconta di inseguire le nuvole e di correre "come un disperato dietro a un

[354] B. Stefani*, Ricordi di un fotografo vagante*, in "Le Vie d'Italia", LII, n. 7, luglio 1946, p. 556.
[355] *Ibidem*
[356] *Ivi*, p. 558.
[357] Sulla collaborazione con Boggeri e la committenza Dalmine si veda C. Lussana - J. Brigo, *Committenza industriale, architettura, fotografia: Dalmine, Giovanni Greppi, Bruno Stefani*, in M.A. Crippa - F. Zanzottera (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia*, Milano 2017, pp. 434-436.

effetto di cielo, a un tramonto, a un'alba"[358] descrive un rapporto con il territorio che è l'esatto contrario di quello del fotoreporter dei rotocalchi: dove questo cattura il momento, Stefani attende la luce; dove il fotoreporter registra l'evento, Stefani compone la veduta.

La formazione dello sguardo operata dalla rivista non riguarda soltanto i fotografi che vi collaborano, ma anche quelli che la leggono. Paolo Monti, uno dei maestri della fotografia italiana del secondo Novecento, ha riconosciuto nelle "Vie d'Italia" della sua infanzia una matrice fondativa:

> Mi stupivano e attraevano la mia attenzione per ore intere [...]. Una lunga malattia infantile, durante la quale sfogliavo continuamente queste riviste illustrate, ebbe come strascico un amore appassionato per la carta stampata, per i libri, per le riviste ma soprattutto per le immagini. Poiché vedere è anche intensamente vivere, la passione è cresciuta con gli anni[359].

Da questa testimonianza e da quella di Montanelli emerge chiaramente il ruolo della rivista nella costruzione di una singolare genealogia visiva. La rivista non si limitava a mostrare l'Italia, ma produceva nei propri lettori il desiderio di riprodurla secondo lo stesso codice, trasformando il socio-spettatore in socio-fotografo. È una funzione che non ha equivalenti nei rotocalchi, dove la fotografia è consumata e non praticata. Il passaggio che conduce dalla rivista del Touring alla grande fotografia d'autore segna un percorso fotografico professionale alternativo a quella del rotocalco: se "Epoca" e i settimanali illustrati formano i fotoreporter, "Le Vie d'Italia" formano i fotografi di paesaggio e di architettura. L'elenco dei fotografi che si sono formati attraverso la rivista — come lettori, come collaboratori, o in entrambi i ruoli — comprende alcuni dei nomi più importanti della fotografia italiana del Novecento: oltre a Stefani, Pepi Merisio, Gianni Berengo Gardin, Paolo Monti, Folco Quilici, Mario De Biasi, Mimmo Castellano, Fulvio Roiter[360]. Non si tratta di un'influenza generica: la rivista ha contribuito a definire un modo specifico di guardare il territorio — attento alla composizione, rispettoso del soggetto, orientato dalla conoscenza storica e dalla sensibilità letteraria — che questi fotografi hanno poi declinato nei registri più diversi, dal reportage sociale di Berengo Gardin alla fotografia di architettura di Monti, dall'esplorazione documentaria di Quilici alla ricerca cromatica di Roiter.

Il fascicolo di novembre 1946 documenta in presa diretta il metodo con cui questa mappatura viene materialmente prodotta. Federico Antonini racconta il primo sopraluogo regionale del Touring nel dopoguerra, in Abruzzo e Molise (figg. 85-94). Una Balilla "che in qualche punto porta ancora i segni

[358] B. Stefani, *Ricordi di un fotografo vagante*, cit., p. 556.
[359] P. Monti, *La scrittura della luce*, in M.R. Fiory Ceccopieri, G. Manzutto (a cura di*), Foto d'Archivio. Italia tra '800 e '900*, Touring Club Italiano, Milano 1979, p. 120, citato in A. Maggi, *"Le Vie d'Italia": paesaggio, architettura e storia attraverso le fotografie dei grandi maestri*, cit., p. 74.
[360] *Ivi*, pp. 73-74.

della mitraglia" risale le gole di Antrodoco con a bordo una comitiva composta da un redattore, una collaboratrice, un fotografo e un autista[361]. Alle soste, qualcuno si avvicina curioso e chiede di chi si tratta: "È il Touring", risponde l'autista e riprende la sua corsa"[362]. Lo scopo del viaggio è dichiarato: "completare e migliorare il materiale fotografico già raccolto dalla Redazione di *Attraverso l'Italia*, col volonteroso aiuto dei Soci, dei Comuni interessati e della Sovrintendenza, per la monografia che illustrerà questa regione"[363]. Ma il resoconto rivela anche un altro scopo, che è insieme sentimentale e civico: "rivedere coi propri occhi, dopo tanto martirio, la regione che in passato era stata meta di liete manifestazioni turistiche organizzate dal Sodalizio"[364]. L'Abruzzo che la comitiva attraversa è segnato dalla guerra-ferrovie distrutte, ponti abbattuti, corriere con "motori spossati e gomme consunte" e il racconto del viaggio si trasforma in un inventario della devastazione e della lenta ripresa.

Il dispositivo è strutturalmente diverso da quello del fotoreportage. Il fotografo del Touring non è un inviato speciale che arriva, scatta e riparte: è parte di un'operazione enciclopedica che si svolge nel tempo lungo del progetto editoriale. Non cerca la notizia o l'immagine d'impatto, ma il materiale documentario necessario a completare un volume monografico. La sua presenza nel territorio genera interazioni che il resoconto registra con toni tra il comico e l'affettuoso: a Celano, una didascalia (fig. 94) fotografica recita "l'assedio dei bambini al nostro fotografo"[365]. Quel "nostro" è rivelatore: il fotografo appartiene al sodalizio. La sua funzione non è quella del testimone dell'attualità, ma quella dell'emissario di un'istituzione che si prende cura del paese cartografandolo.

Il modello partecipativo che sottende l'operazione è confermato dall'appello ai soci pubblicato nella rubrica "Vita del Touring" del marzo 1946. Il TCI vi sollecita i propri aderenti, e in particolare i Consoli abruzzesi e molisani, a inviare fotografie per il volume in preparazione, lamentando che "la documentazione fotografica esistente è assai scarsa e in generale poco moderna"[366]. L'invito configura un dispositivo fotografico che è l'opposto di quello professionale dei rotocalchi: non un singolo autore con una visione autoriale, ma una rete di corrispondenti dilettanti che contribuiscono a un repertorio collettivo. Lo stesso fascicolo di dicembre, dedicando ai mercati di Palermo un lungo reportage[367] (figg. 95-99) corredato di sole illustrazioni e non di fotografie, una scelta che affida alla mano del disegnatore la restituzione di una scena popolare che la fotografia avrebbe reso cronaca

[361] F. Antonini, *Un giro in Abruzzo*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 11, novembre 1946, p. 853.
[362] *Ibidem*
[363] *Ibidem*
[364] *Ibidem*
[365] *Ibidem*.
[366] *Vita del Touring*, in "Le Vie d'Italia", LII, n. 3, marzo 1946, p. 243. L'appello precisa che "la documentazione fotografica esistente è assai scarsa e in generale poco moderna" e invita i soci a "provvedere nella imminente buona stagione a ritrarre le cose più notevoli della loro località e zona".
[367] G. Falzone, *I mercati di Palermo*, in "Le Vie d'Italia", LII, n. 12, dicembre 1946, pp. 912-916.

conferma che "Le Vie d'Italia" restano ancorate a una tradizione iconografica in cui la fotografia non è ancora lo strumento primario della restituzione del reale.

L'operazione che "Le Vie d'Italia" conducono nel 1946 è dunque formalmente analoga a quella dei rotocalchi — una restituzione seriale del territorio italiano nella fase della ricostruzione — ma produce un'Italia strutturalmente diversa, perché diversa è la forma della mappatura. Per riprendere alcuni dei concetti enucleati all'inizio di questo capitolo, si potrebbe dire che quella dei rotocalchi è orizzontale, legata all'attualità, scandita dalla cadenza settimanale; la sua serialità è narrativa, costruisce progressione e discontinuità. Quella delle "Vie d'Italia" è, invece, verticale, legata alla permanenza, scandita da progetti editoriali di lungo periodo; la sua serialità è classificatoria, procede per accumulazione senza tensione drammatica. Anche dove attraversa il territorio devastato dalla guerra, come nel sopraluogo abruzzese di Antonini, lo sguardo è orientato dalla ripresa e dalla ricomposizione, non dal trauma. "Le Vie d'Italia" vi prendono "per mano" e vi guidano "a scoprire e a chiarire, a studiare e ad amare"[368]: è un programma che presuppone un lettore paziente, disposto alla contemplazione e alla formazione. I rotocalchi presuppongono invece un lettore-spettatore, catturato dall'immagine e aggiornato dalla cadenza settimanale. È la stessa Italia, guardata con occhi diversi e restituita attraverso dispositivi editoriali che ne producono, letteralmente, versioni differenti.

3.2.2 1947

L'annata 1947 conferma e amplifica il programma della ripresa. L'indice annuale documenta la continuità della mappatura territoriale con una distribuzione che attraversa l'intera penisola: da Chioggia a Genova, dalla Calabria alla Valnerina, da Ascoli Piceno alla Val di Ledro, dalle vele da pesca fotografate da Stefani alla ricostruzione di Napoli, dall'isola di Capraia alla Vicenza "mutila" dei bombardamenti[369]. L'accumulazione seriale procede con la stessa logica enciclopedica dell'anno precedente, ma il repertorio si precisa. La forma privilegiata è quella che la rivista stessa battezza "medaglione di città": il ritratto sintetico e chiuso di un centro urbano — Ivrea, Scanno, Ascoli Piceno, Alatri — colto nei suoi tratti stabili e caratterizzanti, nella continuità del suo tessuto monumentale e civile piuttosto che nella cronaca delle sue trasformazioni. Il medaglione che Carlo Carducci dedica ad Ascoli Piceno nel settembre 1947 (figg. 100-107) e che inaugura la serie[370] è esemplare del

[368] Delegazione Consigliare, *Ripresa*, cit., p. 31.

[369] L'indice annuale del 1947 elenca nella sezione "Terre e città d'Italia": Chioggia, Nel paese dei Fanes, Venezia Giulia (cartografia), Finocchieto in Mugello, Genova, Calabria, Ravenna, Capraia, Gardesana, Valnerina, Ivrea, Isola Sacra, Ascoli Piceno, La Spezia, Lago Campotosto, Vacanze nel Sirente, Ricostruzione di Napoli, Alatri, Vicenza mutila, Val di Ledro, Scanno.

[370] C. Carducci, *Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in "Le Vie d'Italia", LIII, n. 9, settembre 1947, pp. 808-816. Le fotografie sono di Coppola, Tarquini, Alinari, E.N.I.T. e E.P.T.: tutte riproduzioni di patrimonio monumentale, nessuna immagine del presente.

dispositivo: la prosa percorre la città dall'*Asculum* romano al Risorgimento senza mai toccare il presente; le fotografie mostrano esclusivamente patrimonio monumentale — il Ponte Romano (fig. 101), le torri gentilizie (fig. 102), la chiesa romanica dei Santi Vincenzo e Anastasio (fig. 101), il portale rinascimentale di Palazzo Bonaparte (fig. 103); la veduta panoramica (fig. 107) dal colle dell'Annunziata restituisce un organismo urbano in cui le costruzioni di epoche diverse "si sono innestate o affiancate alle antiche armoniosamente"[371]. La chiusa è rivelatrice: Ascoli è definita "un tonico dello spirito" che "restaura nell'animo tanti valori" e "educa a una vita più ricca di significato"[372]. Il verbo "restaura" non è casuale: la città del medaglione non è luogo del trauma ma della ricomposizione, e la visita turistica è essa stessa un atto di restauro interiore. È una forma che stabilizza simbolicamente il territorio nel momento stesso in cui il paese è ancora in movimento, e che presuppone la città come organismo continuo, non come scena di rottura. Accanto a questi medaglioni compaiono ora anche articoli di riflessione sulla pratica fotografica e sulla sua funzione all'interno del progetto editoriale.

Lo snodo più significativo è l'annuncio, nell'indice del 1947, del volume *Abruzzo e Molise* della collana *Attraverso l'Italia*, previsto per il 1948. Il volume rappresenta il compimento dell'operazione avviata con il sopraluogo di Antonini nel novembre 1946: il viaggio in Balilla, le fotografie scattate dal giovane operatore, l'appello ai soci per integrare la documentazione lacunosa confluiscono ora in una monografia che ambisce a restituire organicamente un'intera regione. Il cerchio tra rivista e collana si chiude: il fascicolo mensile funziona come laboratorio e cantiere del volume monografico, e il volume, a sua volta, consolida in forma definitiva ciò che la rivista aveva anticipato per frammenti. È un modello produttivo che non ha equivalenti nei rotocalchi, dove il reportage settimanale si consuma nel numero e non sedimenta in architetture editoriali di lungo periodo.

Nel 1947 la rivista compie un passo che rivela la crescente consapevolezza del ruolo dell'immagine nel proprio dispositivo editoriale. Due articoli, diversi per registro ma convergenti nel tema, affrontano esplicitamente la questione della fotografia: il primo, di A.A. Michieli (figg. 108-113), è dedicato a Vittorio Sella, il grande fotografo alpino la cui opera aveva definito, tra Otto e Novecento, un canone visivo della montagna italiana[373]; il secondo (figg. 114-119), firmato da Alfredo Ornano — direttore della rivista fotografica "Ferrania" che nasce nello stesso anno — e intitolato *Il turista e la fotografia*, teorizza la pratica fotografica come componente essenziale dell'esperienza turistica, inscrivendola nel progetto pedagogico del sodalizio[374]. È significativo che una rivista che ha strutturalmente subordinato l'immagine alla parola senta il bisogno, nel secondo anno della ripresa,

[371] *Ivi*, p. 808.
[372] *Ivi,* p. 816.
[373] A.A. Michieli, *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, in "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, pp. 720-726.
[374] A. Ornano, *Il turista e la fotografia*, in "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, pp. 560-566.

di riflettere sulla fotografia in quanto tale: non come semplice corredo illustrativo, ma come pratica dotata di una propria dignità e di una propria tradizione. L'articolo di Ornano merita un'analisi ravvicinata, perché in esso la rivista formula esplicitamente la dottrina visiva che governa il proprio rapporto con il territorio. Il testo, corredato da una decina di immagini disposte secondo un metodo comparativo — la foto "sbagliata" accostata a quella "giusta", con didascalie che esplicitano il giudizio — costituisce un vero e proprio manuale in miniatura rivolto al socio-dilettante. Ornano parte da una rassicurazione tecnica: non servono apparecchi costosi né competenze specialistiche, poiché le istantanee del turista possono essere realizzate con una macchina modesta e pochi accorgimenti elementari. Ma il cuore dell'articolo non è tecnico, bensì estetico. La fotografia turistica, avverte Ornano, "non deve essere la banale e documentaria riproduzione del vero; ma una presentazione del vero in funzione di bellezza e di poesia"[375]; essa dovrà avere "elementi di primo piano, quinte, nuvole, che oltre a completarne l'inquadramento, le conferiranno sapore e personalità"[376]. Il turista-fotografo non documenta, dunque ma cerca lo scatto estetico. E il buon gusto necessario a questa operazione "si coltiva abituandosi a un severo senso di critica sulle proprie e le altrui fotografie, e facendo oggetto di attenta osservazione quelle eseguite da riconosciuti maestri dell'arte". Il circuito pedagogico si chiude così su se stesso: le fotografie dei professionisti pubblicate dalla rivista — Stefani in primo luogo — fungono da modello che i soci sono chiamati a studiare e poi emulare nelle proprie escursioni. Il canone compositivo che Ornano codifica coincide punto per punto con la grammatica visiva già praticata dalla rivista: largo uso dei filtri per drammatizzare i cieli e differenziare i verdi del paesaggio; preferenza sistematica per il dettaglio espressivo sulla veduta panoramica, perché "un angolo di piazza o di via è sempre più interessante della veduta complessiva"; rifiuto della posa convenzionale a vantaggio della naturalezza. Soprattutto, una vera e propria sineddoche visiva: il particolare scelto con discernimento deve "portarci di colpo a ricostruire nel ricordo tutto il paese e a riviverne il senso e la bellezza"[377]. La fotografia diventa così dispositivo mnemonico e affettivo, non documento, ma frammento evocativo che attiva la memoria del luogo e il desiderio di ritornarvi. La conclusione dell'articolo ribadisce il primato dell'occhio sull'otturatore — "più che la tecnica è dunque il gusto che deve guidare il turista"[378] — e il credito fotografico in calce rivela che le immagini-modello offerte ai lettori portano la firma dello stesso Ornano, di Onelli e di Stefani proprio il fotografo le cui copertine avevano definito l'identità visiva della rivista nel primo dopoguerra. Si ribadisce con questo articolo la funzione di educazione allo sguardo e ai codici fotografici promossa dalla rivista. Il concorso fotografico bandito nel novembre 1947 fra i

[375] *Ivi,* p. 564.
[376] *Ibidem*
[377] *Ivi*, p. 565.
[378] *Ivi*, p. 566.

partecipanti alle vacanze estive del sodalizio chiude il circuito: il maestro (Sella) fissa il canone, Ornano lo codifica per il dilettante, il concorso ne verifica l'apprendimento attraverso una pratica partecipativa che resta tuttavia regolata dall'istituzione. Il bando chiede fotografie di "aspetti paesistici, artistici, turistici, folcloristici" — non eventi, non cronaca — e un premio speciale è riservato alla "serie" più efficace: il TCI addestra i soci non solo allo scatto singolo, ma alla composizione seriale del territorio. Le fotografie non ritirate confluiscono nell'Archivio fotografico del sodalizio, alimentando il repertorio da cui la rivista e le monografie attingeranno negli anni successivi[379].

3.2.3 1948-1949

L'annata 1949 documenta il punto di massima tensione della traiettoria fin qui descritta e insieme il suo paradosso più rivelatore. L'indice annuale consente di ricostruire con precisione la configurazione del dispositivo visivo nell'anno che precede il rinnovamento del layout.
Il dato più vistoso, come si è detto, è la scomparsa completa della fotografia dalla copertina. Le dodici copertine dell'annata sono tutte riproduzioni di dipinti: *Volo di colombe* (fig. 121) di Mosè Bianchi (gennaio), *Arlecchino capopopolo* (fig. 122) di Aldo Carpi (febbraio), *La macchia di sole* (fig. 123) di Lorenzo Delleani (marzo), *Fiori* (fig. 124) di Enzo Morelli (aprile), *Il grembiule rosa* (fig. 125) di Renato Vernizzi (maggio), *Scirocco in Laguna* (fig. 126) di Mario Bezzola (giugno), *S. Margherita* (fig. 127) di Carlo Vitale (luglio), *Corenno Plinio* (fig. 128) di Cesare Monti (agosto), *L'Entella a Chiavari* (fig. 129) di Umberto Lilloni (settembre), *Piazza di Bitonto* (fig. 130) di Francesco Speranza (ottobre), *Garzone di valle buranella* (fig. 131) di Mario Vellani Marchi (novembre), un particolare della *Cena di Emmaus* (fig. 132) di Caravaggio (dicembre). L'arco cronologico dei dipinti selezionati è significativo: si va dal tardo Ottocento lombardo (Bianchi, Delleani) alla pittura contemporanea degli anni Quaranta (Carpi, Vernizzi, Bezzola, Vellani Marchi), con la chiusura affidata a un classico del Seicento. La rivista compone così, di mese in mese, una piccola galleria d'arte italiana in cui il paesaggio non è più restituito dall'obiettivo fotografico ma dalla mano del pittore.
Il contrasto con le copertine delle annate precedenti è netto, ma la progressione verso il cambiamento del 1949 non è lineare. Nel 1946, come si è visto, sei copertine su undici recavano fotografie di Stefani organizzate in un ciclo stagionale; nel 1947 il dominio della fotografia si era semmai rafforzato, con

[379] Cfr. "Concorso Fotografico fra i partecipanti alle "Vacanze Estive" del T.C.I. 1947", in "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 11, novembre 1947, p. 966. Il bando chiede fotografie che illustrino "gli aspetti paesistici, artistici, turistici, folcloristici" delle località delle Vacanze Estive; un premio speciale è riservato alla "serie di fotografie più efficace e significativa". La commissione giudicatrice comprende due membri del Circolo Fotografico Milanese. Le fotografie non ritirate entro il 1948 si intendono cedute all'Archivio fotografico del Touring.

undici copertine fotografiche su dodici[380]. — cinque firmate da Stefani (figg. 134-136; 139-140; 144) due da Pasta (figg. 137-138), le altre da Biagini (fig. 141), Anderson (fig. 142) e Interfoto (fig. 143) — e una sola riproduzione d'arte, il *Concertino napoletano per presepio*. di gennaio, legata al calendario natalizio (fig. 133). Nel 1948 le riproduzioni d'arte salgono a quattro — la *Natività di Cristo* di Piero della Francesca (fig. 145) (gennaio), un particolare della porta in bronzo di San Marco (fig. 146) (febbraio), la stampa risorgimentale di Mazzola (fig. 147) (marzo), un velluto veneziano del Settecento (fig. 156) (dicembre), mentre il blocco aprile-novembre resta fotografico con Stefani ancora al centro (quattro copertine su otto) (figg. 148-149; 152-153)[381]. La fotografia non sta dunque scomparendo, ma si sta contraendo verso il nucleo stagionale, cedendo i margini invernali alla riproduzione d'arte. Il che rende la trasformazione del 1949 ancora più brusca, non il prolungamento di una tendenza, ma la liquidazione improvvisa di un blocco che nel 1948 reggeva ancora. E il paradosso è proprio qui: mentre i rotocalchi intensificano l'uso della fotografia come strumento primario di cattura del lettore — la copertina fotografica funziona come soglia d'impatto, immagine-evento che aggancia lo sguardo nell'edicola —, "Le Vie d'Italia" compie il movimento esattamente contrario, arretrando dalla fotografia al dipinto. La copertina diventa uno spazio espositivo, non informativo: la funzione non è catturare ma spingere alla contemplazione, e il legame con il territorio passa attraverso la mediazione della pittura anziché la presa diretta dell'obiettivo. Se la copertina fotografica del rotocalco è un dispositivo dell'istante, in quanto legata all'attualità, destinata a essere superata dal numero successivo quella pittorica delle "Vie d'Italia" è un dispositivo della durata, quasi un quadretto da appendere nello scaffale domestico dei fascicoli rilegati

Le fotografie, non più presenti in copertina, sono disseminate in modo più capillare all'interno dei fascicoli. L'indice annuale del 1949 registra una sezione del tutto assente nelle annate precedenti: le "Tavole fuori testo", inserti mensili stampati su carta di qualità superiore e dedicati ciascuno a un

[380] Le copertine dell'annata 1947, desunte dall'indice annuale, sono: gennaio, *Concertino napoletano per presepio* (fig. 133) (Napoli, Collezione Leonetti); febbraio, *Sulle nevose distese dell'Alpe di Siusi, in cospetto dello Sciliar* (fig. 1349 (fot. B. Stefani); marzo, *Pola: particolare del Teatro romano* (fig. 135) (fot. B. Stefani); aprile, *Primavera sui Colli Euganei* (fig. 136) (fot. B. Stefani); maggio, *Tulipani* (fig. 137) (fot. F. Pasta); giugno, *Loreto: Particolare della Fontana dei galli (sec. XVIII)* (fig. 138) (fot. F. Pasta); luglio, *Al mare* ((fig. 139) fot. Bruno De Stefani); agosto, *Il Lago Bianco (m. 2609) al Passo di Cavia* (fig. 140) (fot. B. Stefani); settembre, *Pavone che fa la ruota* (fig. 141) (fot. Ermanno Biagini); ottobre, *Putti che pigiano l'uva* (altorilievo di G. A. Amadeo nella Cappella Colleoni di Bergamo) (fig.142) fot. Anderson); novembre, *Caccia in valle: in viaggio verso la "botte"* (fig. 143) (Interfoto); dicembre, *Malinconia dell'autunno, nei Giardini Pubblici di Milano* (fig. 144) (fot. B. Stefani).

[381] Le copertine dell'annata 1948 sono: gennaio, Piero della Francesca, *Natività di Cristo* (fig. 145) (Londra, fot. Anderson); febbraio, particolare della porta in bronzo di San Marco, Venezia (fig. 146) (fot. Böhm); marzo, *La costruzione di una barricata a Milano, il 19 marzo 1848* (fig. 147) (stampa di G. Mazzola); aprile, *Narcisi di Vaicava* (Bergamo), (fig. 148) (fot. B. Stefani); maggio, *L'ingresso al giardino di Villa Carlotta, in Tremezzo* (Como) (fig. 149) fot. B. Stefani); giugno, *La chiesetta di S. Guido sulla Via Aurelia, presso Bolgheri* (Livorno) (fig. 150), (fot. E. Biagini); luglio, *Bragozzi nel porto-canale di Cesenatico* (Forlì) (fig. 151), (fot. A. Bandini Buti); agosto, *Il Sassolungo visto dall'Alpe di Siusi* (fig. 152) (fot. B. Stefani); settembre, *Frutta di settembre* (fig. 153) (fot. B. Stefani); ottobre, *La villa Pisani sul Brenta* (fig. 154) (fot. P. Fiorentini); novembre, *La fontana del Nettuno a Trento* (fig. 155) (fot. M. De Lucca); dicembre, *Velluto controtagliato a fiorami*, sec. XVIII (fig. 156) Venezia, Civico Museo Correr).

soggetto visivo autonomo — "Madonne italiane" (figg. 157-164) (gennaio), "Un villaggio della Val di Fassa" (fig. 165-173) (febbraio), "Settecento veneziano" (figg. 174-181) (marzo), "Cattedrali di Puglia" (figg. 182-189) (aprile), "Laghi di Lombardia" (figg. 190-198) (maggio), "Fontane" (199-206) (giugno), "La montagna" (figg. 207-214) (luglio), "Pescatori" (figg. 215-222) (agosto), "Frutta" (figg. 223-230) (settembre), "Paesaggi nella pittura del Rinascimento" (figg. 213-238) (ottobre), "Bambini e giocattoli" (figg. 239-244) (novembre), "Figure di presepe" (figg. 247-254) (dicembre)[382]. È un formato che separa fisicamente l'immagine dal corpo testuale, conferendole uno spazio dedicato e una logica propria. Le tavole non illustrano un articolo: propongono serie tipologiche — cattedrali, laghi, fontane — che funzionano secondo una logica classificatoria e contemplativa, quella dell'atlante o dell'album enciclopedico. L'immagine si emancipa dal testo ma non conquista ancora una narrazione autonoma: resta contemplativa, tassonomica, ordinata per tipologie che organizzano il patrimonio visivo del paese secondo la stessa logica con cui l'indice organizza il sapere territoriale per sezioni e sottosezioni.

La tavola "Pescatori" (figg. 215-222) del fascicolo di agosto consente un'analisi ravvicinata di questo formato[383]. L'inserto si compone di otto pagine non numerate, fisicamente staccate dal corpo della rivista. La prima (fig. 215) è una pagina composita: in alto, una grande fotografia — un pescatore controluce con la rete nel torrente — sulla quale si sovrappone a tutta larghezza il titolo "PESCATORI"; sotto, sette blocchi di prosa anonimi, distribuiti come altrettante voci di un catalogo — *Pesca nel torrente* (fig. 216), *Pesca in lago* (fig. 217), *Pesca in padule* (fig. 218), *Pesca al tramonto* (fig. 219), *Le barche* (fig. 220), *Le reti* (fig. 221), *La mattanza del tonno* (fig. 222)— ciascuno corrispondente a una delle sette fotografie a piena pagina che seguono. Non si tratta di didascalie: sono prose d'arte di registro letterario alto che non descrivono le fotografie ma le anticipano, fornendo una cornice evocativa che lo sguardo del lettore proietterà sulle immagini. Il dispositivo conferma il primato della parola anche dove la fotografia dispone finalmente di uno spazio proprio: il lettore non guarda prima l'immagine e poi legge, ma legge prima la prosa e poi guarda la fotografia attraverso il filtro della parola. La subordinazione non è più tipografica — la didascalia sotto il testo dell'articolo — ma sequenziale.

Stefani firma cinque immagini su sette: la pesca nel torrente (fig. 216) in Val Masino (Sondrio), la pesca in lago (fig. 217) sul Lago Maggiore, la pesca in padule (fig. 218) al Lago d'Annone (Como), la pesca al tramonto (fig. 219) sulla spiaggia di Varazze (Savona), le reti (fig. 221) sulla costa Adriatica. A. Bandini Buti firma le barche (fig. 220) nel porto di Cesenatico (Forlì), Ferdinando Pasta

[382] Cfr. la sezione "Tavole fuori testo" nell'indice annuale di "Le Vie d'Italia", anno LV, 1949, p. 1359. Le tavole sono distribuite con cadenza mensile, da gennaio a dicembre, e i soggetti compongono un ciclo tematico che alterna paesaggio, patrimonio artistico, scene di genere e vita quotidiana.

[383] Tavole fuori testo, *Pescatori*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, pp. 737-744.

la mattanza del tonno (fig. 222) sulle coste siciliane. La tavola combina il modello autoriale con Stefani come regista visivo della serie con il modello partecipativo dei collaboratori esterni che completano il catalogo là dove l'archivio del maestro non arriva; e la distribuzione geografica percorre l'Italia da nord a sud, dalla Valtellina alla Sicilia, replicando in formato visivo la mappatura centripeta condotta dalla rivista attraverso i suoi articoli. Ma è il registro visivo delle fotografie di Stefani a rivelare il dato più significativo. La *Pesca nel torrente* e la *Pesca in padule* appartengono al registro contemplativo classico delle copertine del 1946 — la figura umana minuscola nel paesaggio, i massi o i pioppi in primo piano, il cielo drammatizzato con i filtri che Ornano aveva codificato nel suo manuale del 1947. Ma la *Pesca in lago* e *Le reti* mostrano un registro del tutto diverso, quello modernista della formazione Boggeri: punto di vista dall'alto, diagonali pronunciate, composizione geometrica che tende all'astrazione, la figura umana ridotta a elemento della struttura. Sono immagini più vicine alle fotografie industriali per le acciaierie Dalmine e per "Casabella" che alle copertine contemplative delle "Vie d'Italia", come se nella tavola fuori testo, liberato dalla funzione di rappresentanza della copertina, Stefani si concedesse un registro visivo più libero. La *Pesca al tramonto* introduce ancora un terzo registro, più vicino all'etnografia con i corpi dei pescatori in azione sulla spiaggia, la fatica fisica resa nel controluce. La "doppia carriera" descritta sopra a proposito della distanza tra la produzione di Stefani per il Touring e quella per la committenza industriale risulta qui non più una separazione tra contesti diversi, ma una compresenza all'interno dello stesso inserto: la tavola fuori testo riunisce ciò che la copertina aveva tenuto separato

La sequenza delle sette immagini costruisce inoltre una progressione drammaturgica che va dalla quiete al climax, dalla solitudine del torrente alpino alla calma del lago, dalla sospensione della padule al movimento della spiaggia al tramonto, dalla stasi delle barche in porto alla densità delle reti, fino alla violenza della mattanza, quest'ultima affidata significativamente a Pasta, non a Stefani, come se la fotografia più prossima al reportage richiedesse un autore diverso dal registro contemplativo della serie. In un rotocalco, la mattanza sarebbe la foto d'apertura, il colpo d'impatto; nella tavola del Touring è la chiusa, il momento più violento assorbito dentro una progressione che lo subordina alla logica della tipologia. La serie *Pescatori* è così, contemporaneamente, l'apice del dispositivo enciclopedico-contemplativo e il germe della sua trasformazione: da un lato conferma la struttura — classificazione tipologica, primato della parola, mappatura centripeta, fotografia come atlante — dall'altro introduce elementi che nel 1950-1951 prenderanno il sopravvento: le fotografie a piena pagina senza testo di accompagnamento, la compresenza di registri visivi diversi nello stesso fotografo, la sequenza che costruisce una progressione drammatica, il formato dell'inserto autonomo che prefigura degli itinerari visivi indipendenti La tavola è il ponte tra il primato della parola e l'autonomia dell'immagine e Stefani, assente dalla copertina, ne è l'architetto..

La tavola *Settecento Veneziano* (figg. 174-181) del fascicolo di marzo consente di verificare la tenuta del dispositivo quando il contenuto non è fotografico ma pittorico[384]. La struttura materiale è identica a quella di *Pescatori* — una pagina d'apertura (fig. 174) seguita da sette riproduzioni (figg. 175-181) a piena pagina — ma le differenze interne sono indicative. Il testo d'apertura non è suddiviso in prose d'arte autonome bensì articolato come un unico saggio storico-artistico: una genealogia della pittura veneziana del Settecento da Carlevaris (fig. 175) a Guardi (fig. 181), attraverso Canaletto (fig. 176), Piazzetta (fig. 177), i due Tiepolo (figg. 178-179) e Longhi (fig. 180). Il registro è storiografico e valutativo, non evocativo: dove *Pescatori* predisponeva la ricezione delle immagini attraverso sollecitazioni sensoriali, *Settecento Veneziano* le inscrive in un canone critico che ne orienta la lettura secondo coordinate di scuola, di filiazione e di qualità. La parola precede la visione in entrambi i casi, ma la sua funzione muta: da cornice percettiva a cornice epistemica. Il principio ordinatore della sequenza non è più la tipologia geografica ma la successione storico-artistica — Carlevaris (1665-1731), Canaletto (1697-1768), Piazzetta (1682-1754), Giambattista Tiepolo (1696-1770), Giandomenico Tiepolo (1727-1804), Longhi (1702-1785), Guardi (1712-1793) — e le collezioni di provenienza risultano disseminate tra Modena, Milano, Colonia, Parigi e Venezia. La geometria spaziale si inverte rispetto a *Pescatori*: non più la ricomposizione centripeta del territorio nazionale attraverso i suoi paesaggi, ma la ricomposizione del patrimonio figurativo italiano disperso nelle raccolte internazionali, restituito all'unità nella tavola come in un museo immaginario. Muta anche lo statuto della fotografia: le riproduzioni sono firmate da Bandieri (fig. 175), dal Gabinetto Fotografico del Comune di Milano (fig. 176), dal Rheinisches Museum (fig. 177) di Colonia e da Alinari (figg. 178-181), istituzioni e servizi di riproduzione, non autorialità individuali. Il fotografo si eclissa dietro il dipinto; la fotografia opera come medium trasparente, strumentale alla storia dell'arte, mentre in *Pescatori* essa si costituiva come pratica autoriale e compositiva. La tavola *Cattedrali di Puglia* (figg. 182-189) del fascicolo di aprile occupa una posizione intermedia tra questi due estremi[385]. La struttura è ancora identica, ma il testo d'apertura combina l'attacco letterario di *Pescatori* con la trattazione storico-architettonica di *Settecento Veneziano*, tracciando una genealogia

[384] Tavole fuori testo *Settecento Veneziano*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, pp. 265-272. L'inserto si compone di otto pagine non numerate: una pagina d'apertura con saggio storico-artistico e fotografia di una cornice settecentesca (fot. Fiorentini), seguita da sette riproduzioni di dipinti a piena pagina. Le opere riprodotte sono: Luca Carlevaris, *Il corteo dogale al ponte di Rialto* (Modena, Galleria Estense, fot. Bandieri); Antonio Canal detto il Canaletto, *Partenza del Doge per lo Sposalizio del mare* (Milano, Raccolta Aldo Crespi, Gab. Fot. del Comune di Milano); Giovan Battista Piazzetta, *Idillio sulla spiaggia* (Colonia, Raccolta A. von Schnitzler, fot. Rheinisches Museum); Giovan Battista Tiepolo, *Il Minuetto* (Parigi, Raccolta Wildenstein, fot. Alinari); Gian Domenico Tiepolo, *Minuetto in Villa* (Venezia, Ca' Rezzonico, fot. Alinari); Pietro Longhi, *L'Indovina* (Venezia, Ca' Rezzonico, fot. Alinari); Francesco Guardi, *La Festa del Corpus Domini a Venezia* (Parigi, Museo Nazionale del Louvre, fot. Alinari).
[385] Tavole fuori testo, *Cattedrali di Puglia*, in "Le Vie d'Italia", LV, n. 4, aprile 1949, pp. 393-400. L'inserto si compone di otto pagine non numerate: una pagina d'apertura con testo storico-architettonico e fregio di elementi decorativi romanici, seguita da sette fotografie a piena pagina. Le fotografie sono firmate da G. Parisio (Trani, cattedrale), Anderson (Ruvo; Trani, porte di Barisano), Hubacher (Bitetto), B. Stefani (Bari, S. Nicola) e Alinari (Lecce; Altamura).

del romanico pugliese dalle influenze lombarde e bizantine fino al barocco leccese. La serie fotografica introduce un terzo principio ordinatore, né tipologico-geografico né cronologico-genealogico ma scalare: un progressivo avvicinamento dall'architettura al dettaglio, dalla cattedrale di Trani (fig. 183) nel paesaggio marino alla facciata di Ruvo (fig. 184), dal portale gotico di Bitetto (fig. 185) inquadrato nella strettoia urbana al transetto di San Nicola (fig. 186) a Bari, dalla facciata barocca dei SS. Nicolò e Cataldo (fig. 187) a Lecce al portale scolpito di Altamura (fig. 188), fino all'estremo dettaglio delle formelle bronzee di Barisano da Trani (fig. 189). L'occhio si avvicina pagina dopo pagina, dalla veduta alla *texture*. La concentrazione su un'unica regione — Trani, Ruvo, Bitetto, Bari, Lecce, Altamura — inverte la dispersione centripeta di *Pescatori* per replicare invece il modello dell'approfondimento monografico regionale proprio della collana *Attraverso l'Italia*: la tavola funziona come un capitolo visivo della monografia. E la distribuzione dei crediti fotografici è rivelatrice: Stefani firma una sola immagine (fig. 186) — il transetto di San Nicola, in un registro di catalogazione monumentale, frontale e documentario — accanto a Parisio (fig. 183), Hubacher (fig. 185), Anderson (fig. 184; 189)) e Alinari (figg. 187-188), gli stessi archivi e servizi di riproduzione che firmano le tavole pittoriche del *Settecento Veneziano*. La tavola è il termine medio che salda i due estremi: usa il medium fotografico rivolto al patrimonio artistico e nel farlo dimostra che nel dispositivo della tavola fuori testo la demarcazione tra fotografia autoriale e fotografia di documentazione, tra sguardo creativo e sguardo archivistico, si assottiglia fino a divenire irrilevante. La tavola *Fontane* (figg. 199-206) del fascicolo di giugno porta questa dissoluzione a un livello ulteriore: il soggetto stesso — la scultura monumentale in funzione dello spazio pubblico, da Viterbo (fig. 200) a Roma (fig. 203), da Tivoli (fig. 205) a Caserta (fig. 206) — è un oggetto nel quale arte, architettura e paesaggio sono strutturalmente inseparabili, e la fotografia che lo ritrae è costretta a farsi composizione — luce, acqua in movimento, vegetazione, riflessi — per poterlo documentare[386]. La compresenza di queste tre tavole nel numero rinvia a una funzione della rivista che l'analisi delle copertine e degli articoli non consente, da sola, di cogliere pienamente: "Le Vie d'Italia" non producono soltanto una conoscenza operativa del territorio — quella che alimenta le guide, gli itinerari, le carte — ma anche, e inscindibilmente, una formazione storico-artistica del socio, una educazione dello sguardo che opera simultaneamente sul paesaggio e sulla tradizione figurativa che quel paesaggio ha generato e che a sua volta ne condiziona la percezione. Le copertine pittoriche del

[386] Tavole fuori testo, *Fontane*, in "Le Vie d'Italia", LV, n. 6, giugno 1949, pp. 617-624. L'inserto si compone di otto pagine non numerate: una pagina d'apertura con prosa ecfrastica e fregio scultoreo, seguita da sette fotografie a piena pagina. Le fotografie sono firmate da F. Pasta (Viterbo, Fontana della Loggia Papale, secc. XIII-XV; Tivoli, Fontana dell'Organo Idraulico a Villa d'Este, sec. XVI; Caserta, Grande Cascata nel Parco della Reggia, sec. XVIII), B. Stefani (Roma, Fontana delle Tartarughe a Piazza Mattei, sec. XVI; Lecce, Fontana dei Cavalli Marini, 1925), A. Bandini Buti (Asolo, Fontana rustica, sec. XVI) e R. Moncalvo (Issogne, Fontana del Melograno, sec. XV). La serie attraversa l'Italia da nord a sud — Valle d'Aosta, Veneto, Lazio, Puglia, Campania — e copre un arco cronologico dal XIII al XX secolo.

1949 compongono una galleria che attraversa tre secoli di pittura italiana, dal tardo Ottocento lombardo di Bianchi e Delleani al Seicento caravaggesco; le tavole fuori testo alternano atlanti fotografici del paesaggio contemporaneo a saggi illustrati di storia dell'arte, con il medesimo formato, la medesima cura tipografica, la medesima autorità tassonomica. Il dispositivo forma lo sguardo — tanto su un porto dell'Adriatico quanto su una tela del Settecento veneziano — attraverso la stessa operazione: la serie, il catalogo, la tipologia. Ne risulta un regime scopico nel quale la demarcazione tra documento fotografico e opera pittorica tende a sfumare. Quando la *Pesca in padule* (fig. 218) di Stefani — con i pioppi riflessi nell'acqua, le figure sospese nel controluce, la composizione che rinvia al paesaggismo ottocentesco — e la *Festa del Corpus Domini* (fig. 181) di Guardi occupano lo stesso tipo di pagina nello stesso tipo di inserto, la rivista istituisce implicitamente una continuità tra i due regimi rappresentativi: la fotografia non si configura come rottura rispetto alla tradizione figurativa — nel modo in cui, nel sistema dei rotocalchi, essa opera come prelievo sull'istante, irriducibile alla temporalità della pittura — ma come suo prolungamento con altri mezzi. La scelta delle copertine pittoriche del 1949 si illumina in questa prospettiva, intendendosi non come regressione rispetto alla modernità del medium fotografico, ma come rivendicazione di una tradizione visiva unitaria di cui la fotografia costituisce l'erede e non l'antagonista. Il circuito è talvolta fisicamente chiuso nello stesso artista: Mario Vellani Marchi, che firma la copertina di novembre con il *Garzone di valle buranella* (fig. 131), illustra nello stesso anno l'articolo di Filippo Sacchi su Codogno (figg. 255-262), disegnando la piazza del mercato e la vita provinciale della "bassa" — la stessa mano che compone l'immagine-vetrina della rivista produce il corredo interno del reportage letterario.

La rappresentazione dell'Italia che emerge da questo dispositivo è coerente con la logica che lo informa. I titoli stessi delle dodici tavole fuori testo — *Madonne italiane*, *Cattedrali di Puglia*, *Laghi di Lombardia*, *Fontane*, *Pescatori*, *Paesaggi nella pittura del Rinascimento*, *Figure di presepe* — organizzano il visibile secondo categorie atemporali: non luoghi singolari ma tipologie ricorrenti, non eventi circoscritti ma forme che si replicano attraverso lo spazio e il tempo. Il singolare o il plurale generico dei titoli è indicativo: non i pescatori di un luogo determinato ma "Pescatori" come lemma enciclopedico, non le fontane di una città ma "Fontane" come invariante morfologica del paesaggio urbano italiano. L'Italia che ne risulta è quella delle strutture profonde, sottratte al divenire storico e alla contingenza della cronaca: il patrimonio artistico, il paesaggio naturale, le pratiche produttive tradizionali, le forme della devozione popolare. Si tratta di un'Italia quasi integralmente preindustriale — l'unica eccezione, nella tavola *Fontane*, è la Fontana dei Cavalli Marini (fig. 204) di Lecce, datata 1925, che il dispositivo assorbe tuttavia dentro la stessa logica atemporale riservata ai manufatti medievali e rinascimentali —, nella quale non compare alcun segno della ricostruzione in corso — nessun cantiere, nessuna infrastruttura, nessun indizio del Piano Marshall o della trasformazione del

tessuto urbano e produttivo che i rotocalchi documentano nello stesso anno con crescente insistenza. Se "Epoca" e "Tempo" costruiscono l'immagine di un paese in trasformazione accelerata — l'Italia come processo, come divenire, come materia di cronaca — le tavole fuori testo delle "Vie d'Italia" costruiscono quella di un paese che persiste al di sotto della trasformazione — l'Italia come repertorio di forme, come deposito di permanenze. La temporalità che informa la rivista non è quella dell'attualità giornalistica ma quella della lunga durata e il suo strumento conoscitivo privilegiato non è il reportage ma la tassonomia. L'articolo che Filippo Sacchi dedica a Codogno nello stesso anno è esemplare di questa logica[387]. Otto pagine sulla cittadina del Lodigiano "capitale della panna", illustrate non da fotografie — compare solo una fotografia (fig. 255) in apertura del servizio — ma dai disegni di Giuseppe Novello (figg. 257-262) e Mario Vellani Marchi (fig. 256) — una scelta che replica nel mezzo la logica del contenuto: anche la forma è artigianale — nelle quali la produzione casearia è trattata con la stessa dignità letteraria riservata alle cattedrali pugliesi o al Settecento veneziano: il prodotto artigianale come lemma dell'enciclopedia, la vita di provincia come struttura profonda, condensata nella chiusa dell'articolo — una "civiltà della panna" dove "preferiranno sempre il burro ai cannoni"[388]. Questo filone della permanenza si prolunga anche nel 1951 con il servizio sulla liuteria cremonese *Vita amara del liutaio*[389] (figg, 263- 269) dove un mestiere che non può progredire oltre Stradivari, che può solo conservare e replicare, è raccontato con la stessa cura riservata alle cattedrali: l'Italia delle "Vie d'Italia" è fatta di queste invarianti, e la rivista le difende proprio nel momento in cui il suo linguaggio visivo si apre alla modernità del rotocalco.

Le tavole fuori testo del 1949 rappresentano dunque un passaggio intermedio nella traiettoria che conduce dal primato della parola (1946-1947) all'autonomia dell'immagine fotografica (1950-1951): il primo scollamento tra fotografia e testo avviene non nella direzione del fotoreportage — come accade contemporaneamente nei rotocalchi — ma nella direzione dell'album, dell'atlante visivo, della raccolta tipologica. È un'emancipazione che resta dentro la logica enciclopedica del Touring, non dentro quella giornalistica del settimanale illustrato.

L'annata registra anche, nel Notiziario, una rubrica dedicata alla fotografia che compare con regolarità crescente nel corso dell'anno — sei uscite su dodici fascicoli[390] — e anch'essa assente

[387] F. Sacchi, *Codogno capitale della panna*, in "Le Vie d'Italia", LV, n. 2 , febbraio 1949, pp. 175-182. L'articolo è corredato da una fotografia (il campanile di Codogno, fot. Biancardi) e da sette disegni: uno di Mario Vellani Marchi (la piazza a mezzodì) e sei di Giuseppe Novello (la casara, la vitellina, le vacche motorizzate, la piazza il giorno di mercato, i contadini della "bassa", lo stallo di San Marco).

[388] *Ibidem*

[389] G. Cesana, *Vita amara del liutaio*, in "Le Vie d'Italia", LVII, n. 1, gennaio 1951, pp. 94-100. L'articolo racconta il declino economico della liuteria cremonese: il mestiere sopravvive come custodia di una tradizione che non può essere superata, il mercato è crollato, i liutai lavorano in solitudine. Le fotografie, firmate Publifoto, inquadrano le mani al lavoro con il registro e la grammatica visiva del reportage industriale - primi piani sulla sgorbia, le morse, il pennello della vernice.

[390] Le uscite della rubrica "Fotografia" nel Notiziario sono registrate nell'indice annuale alle pagine 666, 701, 814, 926, 1150, 1268, corrispondenti ai fascicoli da giugno a dicembre 1949.

nell'indice del 1948, dove le rubriche del Notiziario si limitano ad Automobilismo, Turismo, Navigazione e Aeronautica. Copertine integralmente pittoriche, tavole fuori testo e rubrica Fotografia arrivano dunque insieme, come un pacchetto coerente: la fotografia quando perde la vetrina esterna della copertina, guadagna uno spazio interno autonomo nelle tavole e diventa contemporaneamente oggetto di riflessione esplicita nel Notiziario. Come se la rivista, nel momento in cui esclude il ruolo della fotografia come rappresentanza esterna, ne consolidasse la presenza come pratica interna alla comunità dei soci. Il contenuto della rubrica conferma questa vocazione pedagogica: il pezzo intitolato "Fotografare d'inverno" esorta il socio-dilettante a non riporre l'apparecchio nella stagione fredda, citando a modello il belga Léonard Misonne, che per quarant'anni non ritrasse che soggetti invernali e sosteneva che le cose vanno fotografate non per quello che sono ma per quello che sembrano, una formulazione che compendia l'intera estetica della veduta praticata dalla rivista; e si chiude offrendo ai soci del Touring uno sconto sull'abbonamento a "Fotorivista", la rivista specializzata milanese[391]. Il circuito è completato dalle inserzioni pubblicitarie. La Ducati acquista una pagina intera in tutti i fascicoli dell'anno per promuovere la Microcamera 18×24, ma la réclame non mostra l'apparecchio, se non in piccolo: la gran parte della pagina è occupata da una fotografia di un dilettante, identificato per nome, titolo e città di provenienza. Le immagini replicano mese per mese i generi della rivista —paesaggio montano a gennaio (fig. 270), veduta invernale a febbraio (fig. 271), patrimonio artistico (fig. 272) nel fascicolo di marzo, che ritrae la Scala dei Giganti di Palazzo Ducale fotografata dal "Signor A. M. di Venezia", compare nello stesso numero che ospita la tavola fuori testo "Settecento Veneziano": pubblicità e contenuto editoriale condividono non solo il genere ma la stessa città. La pubblicità della Rectaflex, nell'ultima pagina del fascicolo di dicembre, promette al lettore di "avviarvi con fiducia verso l'arte": non verso il reportage, non verso la documentazione, ma verso l'arte. La rivista forma lo sguardo del socio attraverso le fotografie dei professionisti, la rubrica ne codifica la dottrina, la convenzione con "Fotorivista" ne assicura la formazione continua, e la pubblicità gli vende lo strumento con cui esercitarlo: un ecosistema completo — pedagogia, canone, pratica, mercato — che non ha equivalenti nei rotocalchi, dove la fotografia è consumata dallo spettatore, non praticata dal lettore.

Il 1949 si configura così come un anno-cerniera: la rivista raggiunge il punto estremo del regime contemplativo — la fotografia è relegata all'interno del fascicolo, la copertina è integralmente

[391] G.B., *Fotografare d'inverno*, rubrica "Fotografia" del Notiziario, in "Le Vie d'Italia", LV, 1949, p. 1268. La rubrica si chiude con l'avviso: "Ai Soci del T.C.I. che intendono approfondirsi nella fotografia, "Fotorivista" (Milano, Corso Lodi 102) offre uno sconto di L. 500 sull'abbonamento annuo di L. 2000". Le inserzioni pubblicitarie Ducati compaiono nei fascicoli di gennaio (fig. 270) fotografia di paesaggio montano del sig. Bettini Giancarlo, vincitore del Concorso Ducati presso la II Mostra Internazionale del Ritratto di Bologna), febbraio (fig. 271) veduta invernale del dr. Camillo Cuccodoro di Torino) e marzo (fig. 272) Scala dei Giganti di Palazzo Ducale, Venezia, del sig. A.M. di Venezia). L'inserzione Rectaflex compare nel fascicolo di dicembre.

pittorica, il dispositivo visivo è al massimo della distanza dal modello del rotocalco — proprio alla vigilia del rinnovamento che, nel giro di due anni, porterà all'inversione di paradigma visivo. Se gli anni 1950-1951 segnano il ritorno della fotografia come forza autonoma di narrazione visiva, il 1949 ne rappresenta la condizione di possibilità: è il punto di massima compressione prima dell'espansione, e solo riconoscendo questa fase intermedia diventa leggibile la portata del cambiamento che segue.

3.2.4 1950-1951

L'annata 1950 (figg. 273-284) conferma e complica questa traiettoria. Le copertine restano integralmente pittoriche — dodici su dodici, come nel 1949 — ma il livello delle riproduzioni sale: Giorgio Morandi (fig. 275), Filippo de Pisis (fig. 278), Marco Ricci (fig. 280), Arturo Tosi (fig. 282), accanto a Mosè Bianchi (fig.274), Emilio Gola (fig. 276), Angelo Inganni (fig.283), Daniele Ranzoni (fig. 281) e Aldo Carpi (fig. 279)[392]. La rivista non arretra dalla scelta pittorica del 1949: la raddoppia, passando dalla piccola galleria di contemporanei locali a una collezione di rango museale. La chiusura di dicembre è affidata a un Portolano del XVI secolo del Codice Trivulziano (fig. 284) — non un dipinto ma un documento cartografico: la rivista chiude l'anno con una mappa antica, ritornando alle origini cartografiche del sodalizio. Le tavole fuori testo permangono con cadenza mensile, ma i titoli registrano uno spostamento significativo: dai lemmi enciclopedici atemporali del 1949 — "Pescatori", "Fontane", "Cattedrali di Puglia" — a formulazioni più narrative e autoriali — "Roma minore", "Vacanze al mare" (figg. 285-293), "Settembre in villa" (figg. 293-300) "Roma minore" (figg. 301-308) "Botteghe di antiquario" (figg. 309-316)[393]. Il formato resta identico — otto pagine, inserto autonomo — ma il contenuto si apre a soggetti contemporanei impensabili nell'annata precedente.
La tavola di marzo (figg. 317-324) è il passaggio decisivo. Intitolata "Istantanee di un artista", ospita otto fotografie di Giuseppe Pagano con un saggio critico di Giulia Veronesi[394]. La tavola è un

[392] Le copertine sono: gennaio, Adorazione dei Magi (particolare) di Lorenzo Costa (Pinacoteca di Brera); febbraio, Gentiluomo seduto (1880-'85), acquerello di Mosè Bianchi (Galleria d'Arte Moderna, Milano); marzo, Paesaggio (1940-'41), olio su tela di Giorgio Morandi (Collezione Jesi, Milano); aprile, Lavandaie a Mondonico, olio su tela di Emilio Gola (1852-1923); maggio, Campagna fiorentina, olio di Antonio Rizzi (1869-1940); giugno, Fiori con vaso bianco (1925), olio su tela di Filippo de Pisis (Collezione Jesi, Milano); luglio, Marina (1936, particolare), olio di Aldo Carpi; agosto, Paesaggio con rovine, olio su tela di Marco Ricci (1676-1720); settembre, Ritratto di giovinetta, olio su tela di Daniele Ranzoni (1843-'89, Galleria d'Arte Moderna, Milano); ottobre, Paesaggio (1931), olio su tela di Arturo Tosi (Galleria d'Arte Moderna, Milano); novembre, Piazza del Duomo (particolare) di Angelo Inganni (1807-1880, Galleria d'Arte Moderna, Milano); dicembre, Portolano del XVI secolo (Codice Trivulziano 2160, Archivio Storico del Comune, Milano).
[393] Le tavole sono: Neve in montagna (gennaio), S. Gimignano dalle belle torri (febbraio), Istantanee di un artista (marzo), Pittura e costumi (aprile), Figure di vita popolare a Roma (maggio), Anche il cinema ha i suoi segreti (giugno), Vacanze al mare (luglio), Pitture del Rinascimento a Brera (agosto), Settembre in villa (settembre), Roma minore (ottobre), Botteghe di antiquario (novembre), Miracolo di Paulo Uccello (dicembre).
[394] Tavola fuori testo "Istantanee di un artista", in "Le Vie d'Italia", LVI, n. 3, marzo 1950, pp. 305-312. Otto fotografie di G. Pagano, testo di Giulia Veronesi. I soggetti sono: Case dell'Appennino modenese, Chiesetta umbra, Canale di

omaggio postumo, e il saggio di Veronesi ne costruisce la figura di artista, patriota e resistente. Il titolo stesso è una dichiarazione programmatica: "istantanee" è il vocabolario del reportage, "artista" rivendica un altro statuto. Veronesi riporta la risposta che Pagano dava a chi lo chiamava "Architetto": "Ma no, io sono un fotografo"[395]. I soggetti delle otto fotografie — case dell'Appennino modenese (fig. 318), una chiesetta umbra (fig. 319), un canale di bonifica del basso Po (fig. 320), la pianura padana dall'aereo (fig. 321), Montecassino prima della guerra (fig. 322), olivi di Alberobello (fig. 323), la piazza di Ischia (fig. 324) — sono esattamente quelli tipici del repertorio di "Le Vie d'Italia". Ma la grammatica visiva è quella di "Casabella": diagonali, vedute aeree, composizione geometrica che tende all'astrazione. La "doppia carriera" che nelle fotografie di Stefani restava separata tra i due contesti — la veduta contemplativa per il TCI e la composizione modernista per la committenza industriale — in Pagano è fusa. E la veduta di Montecassino, mostrata nella sua integrità prebellica, replica lo stesso gesto della copertina del giugno 1946 — la statua del Caccini fotografata prima della distruzione del ponte: il patrimonio restituito non nel suo stato di rovina ma nella forma che la guerra ha cancellato. Il saggio di Veronesi vale la pena di essere citato per esteso, perché condensa con rara precisione la visione del territorio che tramite Pagano animava il progetto di Casabella e che confluisce anche in "Vie d'Italia":

> L'Italia era la patria ancora ignorata e tutta da scoprire, per sé e per gli altri, nel suo vero volto, nelle forme antiche e splendide della sua millenaria povertà, della sua millenaria grazia. Egli l'amava con l'esuberanza di sentimento che gli era propria, ed erano una prova del suo amore le migliaia di fotografie in cui ne fissava magistralmente, spesso esaltandoli, paesaggi e città e case e capanne, e segreti cortili, e impensate prospettive, e luci solari sulle piazze e sui prati e sulle ridenti aie e sui mari, e ombre sordide e miseria nei vicoli ch'egli voleva fossero conosciuti, documentati, perché la vergogna inducesse a lavare le sozzure, a rifare alla patria un volto tutto chiaro e pulito, un volto sano; e qui si incontrano in lui la passione per la fotografia e quella per l'architettura [396].

Il servizio di Veronesi è anche, come ha osservato Angelo Maggi, il momento in cui si consacra un nuovo layout grafico dell'impaginato della rivista: le fotografie diventano "veri e propri itinerari visivi indipendenti"[397] dotati di una qualità narrativa estremamente duttile.

Nello stesso fascicolo di marzo 1950 — che reca in copertina il Paesaggio di Morandi — Mario Carafoli pubblica un lungo articolo intitolato *La cartolina, questa cenerentola* (figg.325-330), nel quale la rivista affronta esplicitamente la questione del regime visivo che le è proprio[398]. Carafoli

bonifica del basso Po, Un lembo della pianura padana dall'aereo, Montecassino prima della guerra, Olivi di Alberobello (Bari), Piazza di Ischia.

[395] *Ivi*, p. 305.

[396] *Ivi*, p. 308.

[397] A. Maggi, *"Le Vie d'Italia": paesaggio, architettura e storia attraverso le fotografie dei grandi maestri,* cit., p. 80.

[398] M. Carafoli, *La cartolina, questa cenerentola*, in "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, pp. 345-349. L'articolo è corredato da fotografie comparative dello stesso Carafoli (Loreto, Bologna, Assisi) che illustrano il metodo proposto. Nello stesso fascicolo compare anche la rubrica "Fotografia" del Notiziario con la colonna "Esiste

lamenta che la cartolina illustrata sia rimasta la "misera e disprezzata Cenerentola"[399] della fotografia e chiede che accanto alla consueta veduta descrittiva si produca una serie di fotografie capaci di restituire non il documento arido di una città ma il suo spirito, un brano di vita. La grammatica che propone — isolamento del particolare, scorci significativi, punti di vista originali, illuminazioni studiate con amorevole pazienza — coincide punto per punto con quella già codificata da Ornano nel 1947 e praticata da Stefani sulle copertine e nelle tavole. L'articolo rende esplicito ciò che l'analisi delle annate precedenti lasciava implicito: il regime visivo delle "Vie d'Italia" è un regime di veduta, la stessa tradizione che dalla pittura di paesaggio settecentesca arriva alla cartolina illustrata passando per le fotografie Alinari. Non è un caso che le copertine passino dalla fotografia al dipinto senza strappo percepibile in quanto operano nello stesso registro contemplativo. E quando Carafoli chiede che la cartolina non sia documento ma evocazione, sta descrivendo la funzione che la fotografia ha sempre avuto sulle pagine del TCI: non prelievo sull'istante ma composizione della veduta.

Prima ancora di esaminare i singoli mutamenti che si registrano in questi anni va segnalato un cambiamento di regime grafico complessivo. Nelle annate precedenti la pagina delle "Vie d'Italia" era organizzata su tre livelli: il testo, la fotografia, e il disegno — illustrazioni, vignette, testate decorate, capilettera figurativi — che mediava tra i due. Nel 1951 quel livello intermedio sparisce quasi del tutto.

Le copertine tornano alla fotografia dopo ventiquattro mesi ininterrotti di riproduzioni pittoriche, ma la fotografia che vi rientra è a colori — non un ritorno al passato, dunque, ma un salto tecnologico[400]. La rubrica Fotografia, presente nel Notiziario dal 1949 con sei e poi sette uscite annuali, crolla a due sole presenze nell'intero anno: la funzione pedagogica che aveva assolto nei due anni precedenti è in via di riassorbimento nell'insieme della rivista. Le copertine (figg. 331-342) sono ora tutte dodici fotografie a colori — firmate da Garettoni (figg. 331-333; 340), Sorini (figg. 335; 341), Maraini (fig. 337), Cicardi (fig. 334), Frossi (fig. 336), Pellegrini (fig. 339): la fotografia non è più il sostituto meno nobile della pittura. Tra i dodici soggetti spicca la copertina di luglio, *Fanciullo siciliano* (fog. 337) di Fosco Maraini: non una veduta ma un ritratto ravvicinato, che porta sulla prima pagina della rivista il registro etnografico dell'autore—viaggiatore in luogo della grammatica contemplativa del paesaggio. Le tavole fuori testo permangono ma cambiano natura: le dodici uscite del 1951 sono

l'apparecchio universale?", che classifica i generi fotografici secondo le rispettive esigenze ottiche, e la convenzione con "Fotorivista" per i soci.

[399] *Ibidem*

[400] La copertina di dicembre, accreditata a un'agenzia fotografica anziché a un autore, è l'unica dell'annata a ricorrere al sistema delle agenzie commerciali — lo stesso sistema che alimenta quotidianamente i rotocalchi. Dopo ventiquattro mesi consecutivi di copertine pittoriche (gennaio 1949 – dicembre 1950), la fotografia a colori sostituisce integralmente la pittura. Le dodici tavole fuori testo sono tutte di storia dell'arte: Antelami, Templi greci, Tempio Malatestiano, Salvator Rosa, Barocco meridionale, Veronese, Andreotti, San Giorgio, Roma, Sculture etrusche, Caccia e cacciatori, Ville palladiane. La rubrica Fotografia nel Notiziario scende da sette uscite nel 1950 a due (pp. 641 e 768). Il formato si espande a 120 pagine più 8 tavole in rotocalco.

interamente dedicate alla storia dell'arte — sculture antelamiche, templi greci, Tempio Malatestiano, Salvator Rosa, barocco meridionale, Veronese, Andreotti, sculture etrusche, ville palladiane — senza più i lemmi enciclopedici del territorio ("Pescatori", "Fontane", "Cattedrali") che nel 1949 intrecciavano paesaggio e patrimonio. Il formato si espande a centoventi pagine e otto tavole in rotocalco. Soprattutto, i registri visivi si moltiplicano. Un singolo fascicolo può accostare la veduta contemplativa del medaglione di Cagliari (figg. 343-351), fotografato da Ferdinando Pasta con il consueto registro panoramico; la riproduzione drammatizzata delle sculture antelamiche (figg.352-359), illuminate con luce radente che ne scava la plasticità; il reportage del gesto artigiano nel servizio sulla liuteria cremonese (figg. 263-269), illustrato dall'agenzia fotogiornalistica Publifoto con primi piani sulle mani al lavoro che replicano la grammatica del reportage industriale; il documento sociale (figg. 360-366) del vicolo romano detto "Shanghai", nel quale il fotografo Marzano registra panni stesi e miseria con un taglio impensabile sulle pagine del 1949[401]. Non manca nemmeno il fotogiornalismo sportivo puro, nel servizio di Bruno Roghi sul calcio professionistico (figg. 367-375), dove le fotografie di Publifoto e Farabola — le stesse agenzie che alimentano i settimanali illustrati —congelano l'istante dell'azione, il portiere battuto, gli 82.000 spettatori dello stadio torinese[402]. Ma il dato più significativo è forse un altro: nel fascicolo di aprile il redattore stesso della rivista, Lorenzo Camusso, firma un reportage letterario-fotografico sulla Stazione Centrale di Milano (figg. 367-381) che occupa una ventina di pagine quasi interamente illustrate[403]. Le fotografie non documentano un monumento né compongono una veduta: inquadrano il carrello trasbordatore (figg. 385-386) che si allontana nel buio delle gallerie sotterranee, le cabine di manovra (fig. 380) riprese dall'alto con i binari che si ramificano, i montacarichi industriali (figg. 381-382), i trattori elettrici (fig. 379), la suora sul marciapiede (fig. 387), il viaggiatore che salta in corsa sul predellino dell'ultimo vagone (fig. 390). È il registro del reportage industriale e del documentario cinematografico — lo stesso linguaggio che nel 1949 era confinato nelle inserzioni pubblicitarie della Dalmine fotografate da Stefani o nell'omaggio postumo a Pagano. Nel 1951 quel linguaggio è diventato il linguaggio della rivista stessa. E il testo di Camusso lo teorizza: paragona i sotterranei della stazione a un viaggio agli inferi, cita esplicitamente Billy Wilder, Josef von Sternberg e Fritz Lang come riferimenti visivi, definisce la stazione come "una macchina enorme e spaventosamente complicata" e racconta la

[401] G. Marzano, *Il Viminale, un altro dei sette colli*, in "Le Vie d'Italia", LVII, n. 1, gennaio 1951, pp. 73-79. Il vicolo detto "Shanghai" era uno dei nuclei di edilizia popolare degradata del quartiere del Viminale a Roma. La fotografia adotta il registro del documento sociale urbano - panni stesi, figure nel vicolo, densità abitativa - assente nelle annate precedenti della rivista.

[402] B. Roghi, *Gli italiani amano il calcio*, in "Le Vie d'Italia", LVII, n. 2, febbraio 1951, pp. 164-171.'articolo teorizza il calcio come "autentico fatto sociale" e riporta dati sulla partita Juventus-Milan con 82.000 spettatori e 52 milioni di incasso.

[403] L. Camusso, *Un fotografo alla stazione*, in "Le Vie d'Italia", LVII, n. 4, aprile 1951, pp. 401-415.

"piacevole sensazione di inequilibrio"[404] del viaggiatore moderno. La modernità industriale non è più solo il territorio del rotocalco: è diventata soggetto legittimo per le "Vie d'Italia", fotografata e narrata con la stessa cura che nel 1949 si riservava alle cattedrali di Puglia.

Tra i fotografi dell'annata, Fosco Maraini occupa una posizione singolare. Compare tre volte nel 1951 con ruoli e soggetti diversi: la tavola fuori testo sui templi greci di Sicilia (figg. 391-398) in febbraio, la già menzionata copertina di luglio (fig. 337) con il ritratto del fanciullo siciliano davanti alla prua dipinta di una barca da pesca, una fotografia (figg. 411-412) nel servizio sulle tonnare (figg. 399-412) in settembre. Non è una presenza occasionale ma distribuita, e il dato più rilevante è che in ciascuna delle tre occorrenze Maraini porta lo stesso sguardo. Nella tavola di febbraio i templi di Agrigento, Segesta e Selinunte non sono restituiti secondo la riproduzione architettonica convenzionale — prospettiva frontale, luce neutra, inquadratura enciclopedica — ma attraverso angolazioni inattese: le rovine del Tempio di Ercole (fig. 398) ridotte a frammento in mezzo a una composizione di diagonali di luce drammatiche, l'interno di Segesta (fig. 394) inquadrato dall'interno verso l'esterno attraverso il colonnato, un cardo selvatico in primo piano davanti alle rovine di Selinunte (fig. 391). La copertina di luglio non è un ritratto in posa né una veduta: è un bambino in campo medio, a piedi nudi, appoggiato alla prua dipinta di una barca, colto in un gesto spontaneo, con la barca stessa, policroma, decorata con draghi e pesci, come elemento etnografico in primo piano. Il soggetto non è il bambino né la barca ma il rapporto tra figura umana e cultura popolare. È lo stesso registro che informa la fotografia delle tonnare: non il documento dell'evento ma l'osservazione del rito. Maraini porta su "Le Vie d'Italia" uno sguardo che non appartiene né alla veduta contemplativa del Touring né al fotogiornalismo delle agenzie: è il registro dell'autore-etnografo, che osserva la Sicilia come un territorio da esplorare dall'interno, non da inventariare dall'esterno. Questo sguardo emerge con particolare nitidezza proprio nelle fotografie dei templi dove Maraini non aspira a trovare nell'atemporalità della rovina una forma di consolazione romantica. Laddove giacciono le pietre enormi di Selinunte o di Agrigento, il leitmotiv delle foglie di aloe e degli steli secchi di cardo testimonia la vitalità della natura che si riappropria del manufatto e il fotografo rivendica la creatività del proprio sguardo, la libertà di scegliere inquadrature e prospettive che fanno parlare le rovine piuttosto che semplicemente documentarle[405]. Coniugando la padronanza del fotografo d'architettura a un'estetica che rifiuta la riproduzione convenzionale, Maraini porta sulla pagina del Touring un registro che non appartiene né alla veduta contemplativa di Stefani né al fotogiornalismo delle agenzie.

Il cambiamento di paradigma nel rapporto testo-immagine non è solo nei singoli servizi. A partire da settembre la rivista inaugura una rubrica intitolata "Notizie e immagini" (figg. 413-414) che si ripete

[404] *Ivi*, p. 401.
[405] A. Maggi, *"Le Vie d'Italia": paesaggio, architettura e storia attraverso le fotografie dei grandi maestri,* cit., p. 82.

in tre fascicoli dell'ultimo terzo dell'anno. Il formato è quello del rotocalco: fotografia dominante, didascalia breve, soggetti eterogenei giustapposti sulla stessa pagina senza legame tematico – tra gli altri ci sono il transatlantico Giulio Cesare nei cantieri di Monfalcone accanto al treno FIAT di Re Faruk, il Douglas Skyrocket supersonico accanto a una tempera attribuita al Verrocchio, il carrello Bonmartini per aerei da turismo accanto alla regata velica del Garda. È la foto-notizia, la formula base dei settimanali illustrati, nella quale l'immagine non accompagna il testo ma è essa stessa il contenuto. La miscela è tipicamente nello stile del Touring: tecnologia dei trasporti accanto all'arte, sport nautico accanto all'innovazione industriale. Non si tratta quindi di una rubrica importata passivamente ma di un formato adattato.

Il confronto con la rubrica "Attualità" di "Tempo" aiuta a misurare l'ampiezza del cambiamento[406]. Il formato foto-notizia è infatti un codice già pienamente consolidato nei rotocalchi italiani almeno dal 1949: nel numero 32 del 6-13 agosto (figg. 415-146) di quell'anno "Attualità" occupa le metà interne di due pagine consecutive con intestazione in maiuscolo, cinque notizie giustapposte senza raccordo — costume, gossip, tecnologia, cronaca internazionale, moda — e un rapporto visivo—testuale di circa sette a tre, senza firma fotografica. È la formula base dei settimanali illustrati, che comparirà anche su "Epoca" con il titolo di "Visto in", quella che le "Vie d'Italia" avevano tenuto sistematicamente a distanza. Che nel settembre 1951 la rivista inauguri una rubrica strutturalmente identica a quel modello non è un aggiustamento marginale ma un segnale della portata della svolta: l'annata 1951 non introduce qualcosa di nuovo nel panorama dei periodici illustrati italiani — quel linguaggio era già lì, visibile, consolidato — ma registra la decisione delle "Vie d'Italia" di non tenerlo più fuori.

Anche le due sole uscite della rubrica Fotografia nel Notiziario confermano il mutamento: se nel 1949 la rubrica era pedagogia dello sguardo — "Fotografare d'inverno", le immagini pittorialiste di Misonne, "Esiste l'apparecchio universale?" — le uscite del 1951 sono interamente dedicate alla fotografia a colori, con una rassegna tecnica dei materiali sul mercato italiano (Kodachrome, Ektachrome, Agfacolor, Gevacolor, Ferraniacolor), tabelle di sensibilità, filtri correttivi, temperatura-colore in gradi Kelvin[407]. Il socio del Touring Club non è più il principiante da educare ma il praticante

[406] Rubrica "Attualità", in "Tempo", anno XI, n. 32, 6-13 agosto 1949, pp. 22-23. Il formato con l'intestazione in maiuscolo, la fotografia dominante, una didascalia breve, notizie eterogenee accostate senza legame tematico è strutturalmente identico in tutti i numeri dell'annata esaminati. La stessa formula è adottata dalla rubrica "Attualità" di "L'Europeo" e dalla sezione foto-notizie di "Oggi" nello stesso periodo.

[407] *Della fotografia a colori*, rubrica Fotografia, in "Le Vie d'Italia", LVII, n. 8, agosto 1951, p. 768. L'articolo passa in rassegna i materiali per fotografia a colori disponibili sul mercato italiano: Kodachrome, Ektachrome ed Ektacolor (Kodak); Ansco Color (corrispondente all'Agfacolor); Gevacolor (Gevaert); Ferraniacolor, di cui l'articolista scrive "citiamo particolarmente volentieri quest'ultimo in quanto prodotto dalla nostra maggiore Casa". Il registro è quello dell'informazione tecnica specializzata (sensibilità in gradi Din, temperatura-colore in gradi Kelvin, filtri correttivi), non più della pedagogia estetica del dilettante che caratterizzava le uscite del 1949-1950.

da aggiornare; la formazione estetica dello sguardo è stata assorbita dall'insieme della rivista, e quel che resta della rubrica è informazione tecnica specializzata

3.2.5 1953

Il sommario del fascicolo di gennaio 1953 consente di verificare su un campione concreto la stabilizzazione del nuovo assetto. La copertina del numero di gennaio, *Sciatori in Alta Val Gardena* (fig. 417) di Giancolombo, è una fotografia a colori: il regime visivo instaurato nel 1951 non è più una novità sperimentale ma uno standard acquisito, e la fotografia a colori ha definitivamente sostituito le riproduzioni pittoriche che avevano dominato il biennio 1949-1950. L'architettura del sommario del numero di gennaio conferma al tempo stesso la tenuta dell'impianto enciclopedico. I dodici contributi coprono un arco tematico che abbraccia, senza gerarchia d'importanza, la rievocazione letteraria (Orio Vergani sul "turismo degli inizi del '900"), l'alpinismo e la pratica sportiva (le escursioni con gli sci di Fabjan), l'economia agraria (Pagani sull'annata agricola), l'archeologia (gli scavi del santuario di Hera Argiva alla foce del Sele), i problemi organizzativi del turismo di massa (Mira), la storia dell'arte (gli angeli nel Rinascimento, dalla pittura dell'Angelico a quella di Raffaello e Bellini), il medaglione urbano (Viterbo di Salvatorelli), la pinacoteca provinciale (la Carrara di Bergamo), la storia risorgimentale (i Martiri di Belfiore di Spellanzon), lo sport spettacolo (il tennis di Roghi). È la stessa tassonomia che presiedeva all'indice del 1946 — arte, territorio, economia, sport, storia — ma ora fotograficamente illustrata anziché disegnata, e aperta a registri visivi che nel 1946 erano impensabili. La presenza di Giovanni Mira, vicepresidente del sodalizio e voce programmatica della rivista fin dalla ripresa, accanto a Bruno Roghi, che nel 1951 aveva portato il fotogiornalismo sportivo sulle pagine del TCI, segnala la continuità del corpus autoriale nel nuovo regime: non un cambio di redazione ma un cambio di grammatica. Il Notiziario, che elenca quindici rubriche — dalla Vita del Touring all'Automobilismo, dalla Filatelia alla Meteorologia all'Astronomia —, conferma che l'impianto classificatorio e onnicomprensivo del sodalizio ha resistito alla trasformazione visiva, assorbendo il linguaggio del rotocalco senza adottarne la logica selettiva e gerarchica. Un settimanale illustrato sceglie la notizia; le "Vie d'Italia" del 1953 continua a inventariare il mondo. Sul piano dei crediti fotografici interni, il servizio di Roghi sul tennis è interamente firmato Farabola: la collaborazione avviata nel 1951 con il servizio sul calcio si è dunque stabilizzata e specializzata, e lo sport si conferma come il canale privilegiato di ingresso delle agenzie fotogiornalistiche nella rivista. Ma è la pagina di apertura (fig. 418) del servizio sulle escursioni con gli sci (figg. 418-424) di Fabjan[408] a rivelare con maggiore immediatezza la portata

[408] G. B. Fabjan, *Escursioni con gli sci*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, pp. 54-60.

del cambiamento nel regime visivo. La pagina non mostra un paesaggio alpino né un patrimonio monumentale: inquadra due volti femminili in piano ravvicinato, con gli sci su uno sfondo appena riconoscibile, e il titolo "escursioni con gli sci" sovrapposto all'immagine in una banda nera con carattere *bold italic*. È un'impaginazione da apertura di rotocalco — la stessa logica grafica che governa le prime pagine di "Epoca" e "Tempo" —, pensata per catturare lo sguardo prima che il lettore legga una parola. La fotografia è anonima, per quanto sia probabilmente riconducibile all'ambito delle agenzie: nessun credito. Nel dispositivo TCI la firma fotografica era sempre presente come parte del progetto pedagogico — il modello da studiare e emulare aveva un nome. Qui l'anonimato è esso stesso un segnale di cambio di funzione: non più fotografia-modello ma fotografia-soglia, immagine che vale per l'impatto visivo e non per l'autorità dell'autore. La struttura enciclopedica del Notiziario persiste; ma la grammatica visiva con cui la rivista si apre al lettore è già quella del rotocalco.

Il servizio *Viaggio in Sicilia*[409] (figg. 425-435) di Alessandro Cruciani, pubblicato nel fascicolo di febbraio 1953, costituisce un caso limite all'interno della traiettoria fin qui descritta — e probabilmente un unicum nel panorama della rivista in questi anni. Le undici pagine del servizio rappresentano già di per sé un dato materiale significativo: un'estensione possibile solo nel formato espanso inaugurato nel 1951, e che segnala come la rivista stia investendo sull'immagine in modo strutturale, non più episodico. Non si tratta di un articolo illustrato, ma di un reportage visivo esteso in cui il testo di Cruciani e le fotografie hanno un peso comparabile. Ciò che rende il servizio eccezionale non è però solo l'ampiezza, ma la stratificazione dei crediti fotografici: in undici pagine convivono cinque regimi visivi del tutto distinti. Maraini è il fotografo dominante, con quattro presenze — le barche di Terrasini in campo medio dall'alto (fig. 426), la spiaggia di Mondello con figure femminili in primo piano (fig. 430), la noria nella Sicilia settentrionale (fig. 434), la doppia firma con De Biasi (fig. 428) —, e porta lo stesso sguardo etnografico-contemplativo già analizzato a proposito del 1951: il territorio non inventariato dall'esterno ma osservato dall'interno, la figura umana come elemento culturale e non come presenza accessoria. Stefani compare due volte — il portico quattrocentesco della Cattedrale di Palermo (fig. 429), il Capo Raisigelbi presso Cefalù (fig. 431) — con il suo registro monumentale-contemplativo invariato dal 1946: la stessa grammatica visiva, la stessa deferenza verso il patrimonio. Alinari firma il pastore di capre e il venditore di quartare a Messina (fig. 435), nel suo statuto di archivio documentario istituzionale. Incom fornisce la veduta aerea di Cefalù (fig. 432): non un autore ma un'agenzia, che fornisce l'immagine-tipo del sorvolo aereo secondo la logica del mercato fotografico. E poi, a pagina 188, la doppia firma che trasforma il servizio in documento storico: "Fot. M. De Biasi e F. Maraini", sotto la fotografia della

[409] A. Cruciani, *Viaggio in Sicilia*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, pp. 185-195.

cuccagna sull'acqua durante i festeggiamenti per Santa Rosalia e il ritratto del giovane canestraio monrealese. Mario De Biasi, che nel 1953 diventa il primo fotografo a entrare stabilmente in redazione in un rotocalco italiano, "Epoca", compare sul "Le Vie d'Italia" in una pagina condivisa con Maraini: il fotografo del rotocalco e il fotografo-etnografo del TCI, fianco a fianco nello stesso spazio tipografico, quasi che la rivista materializzasse in un'unica didascalia la distanza che questo capitolo ha fin qui cercato di misurare. La pluralità dei crediti non è solo una scelta editoriale ma una necessità logistica: nessun singolo autore disponeva di materiale sufficiente a coprire da solo undici pagine sulla Sicilia, e questa frammentazione produttiva è essa stessa un indice del cambiamento nel modo in cui la rivista costruisce i propri contenuti. Il confronto con la tavola "Pescatori" del 1949 è illuminante: anche lì si registrava una pluralità di autori — Stefani, Bandini Buti, Pasta — con registri diversi; ma la coerenza era assicurata dal formato della tavola tipologica, dalla logica classificatoria che subordinava i singoli apporti a un principio ordinatore unitario. Nel servizio sulla Sicilia quella coerenza è affidata al testo — alla voce dell'autore-viaggiatore che percorre l'isola da Palermo alle Madonie alla costiera tirrenica —, mentre le fotografie si moltiplicano per eterogeneità, non per accumulo sistematico. È la struttura del reportage, non quella dell'atlante. Lo stesso fascicolo di febbraio consente di verificare su altri due servizi la sistematicità di un formato grafico di apertura che il numero di gennaio aveva già introdotto. La pagina iniziale (fig. 436) di *Transatlantici sull'Oceano*[410] (figg. 436-444) di Fazio replica la struttura già osservata per lo sci: fotografia a piena pagina — inquadratura dinamica dal basso, con la prua di una nave in primo piano, funi diagonali e il transatlantico sullo sfondo nella nebbia portuale — e titolo sovrapposto in banda nera con carattere *bold italic*. Anche qui non appare alcun credito fotografico: l'anonimato non è una lacuna ma una scelta, coerente con una funzione dell'immagine che non è più autoriale ma commerciale. La pagina di apertura (fig. 445) di *La moto nel 1953*[411] (figg. 445-453) di Caporali introduce una variante compositiva — il pannello del titolo non è una banda rettangolare ma un rombo ruotato, con un secondo livello testuale in banda nera in basso per il sottotitolo — ma la logica è la stessa: il paesaggio dolomitico è sfondo, non soggetto; le figure sono di spalle, intente a guardare il cartello—titolo come un segnale stradale; la Vespa in primo piano trasforma la pagina in qualcosa di più vicino alla pubblicità che alla fotografia di territorio. Tre aperture in due fascicoli consecutivi, tre soggetti agli antipodi — i volti femminili degli sciatori, la prua del transatlantico, il turista motociclistico di spalle — lo stesso sistema grafico: titolo sovrapposto, banda nera, carattere display, immagine a piena pagina senza firma. Nel 1953 la rivista ha adottato un template di apertura che prescinde dal contenuto e impone una grammatica visiva uniforme, quella del rotocalco, a servizi di natura del tutto diversa.

[410] M. Fazio, *Transatlantici sull'Oceano*, in *ivi*, pp. 201-209.
[411] E. Caporali*, La moto nel 1953*, in *ivi*, p.241-249

È la prova più visibile che il cambiamento non riguarda più singoli registri fotografici o scelte autoriali, ma il formato editoriale nella sua struttura più elementare.

Il fascicolo di marzo 1953 introduce un elemento che modifica in profondità il quadro fin qui delineato, e lo fa attraverso una tensione interna che nessun altro numero della serie esibisce con altrettanta chiarezza. Giovanni Mira, vicepresidente del sodalizio e voce programmatica della rivista fin dall'editoriale della ripresa del 1946, annuncia la nuova collana di guide del TCI intitolata "L'Italia in automobile"[412]: il primo volume, dedicato al Lazio, uscirà in aprile. Il titolo stesso è una dichiarazione di discontinuità. Tutta la tradizione del TCI era fondata su un'Italia da percorrere lentamente, con la competenza dello studioso e la sensibilità del letterato; la nuova guida presuppone un'Italia vista dal finestrino, a velocità diversa, con un'attenzione diversa. Il formato fisico lo conferma: "snello, leggero, tascabile e maneggevole" — l'esatto contrario della Guida rossa, del volume "Attraverso l'Italia", dell'arsenale editoriale pensato per la conservazione e la consultazione. È un oggetto da tenere vicino mentre si guida, non da riporre nello scaffale dei fascicoli rilegati. Le pagine introduttive anticipate dalla rivista completano il quadro: il territorio è descritto per itinerari automobilistici, con sezioni dedicate ad alberghi, ristoranti, cucina e vini. Il registro è quello della guida pratica, non dell'enciclopedia territoriale. E la chiusa di Mira — "Con questo viatico, amico turista, mettiti in cammino e visita il Lazio"[413] — è esemplificativa: il vicepresidente che nel 1946 scriveva di "educazione degli Italiani" e "vero progresso della Patria" nel 1953 adotta il tono diretto e colloquiale della guida turistica commerciale. È lo stesso Mira, ma è un'altra Italia — quella del turismo motorizzato di massa che il sommario di marzo tematizza esplicitamente in quattro articoli su nove. Significativamente, le pagine introduttive della guida sono illustrate non da fotografie ma da disegni a penna: nel momento in cui la rivista ha integralmente assorbito il regime visivo del rotocalco, la nuova guida pratica sceglie un'iconografia schematica e funzionale, quella del manuale operativo. Non è una contraddizione: è la conferma che i due registri — la rivista e la guida — rispondono ormai a logiche distinte, e che il sodalizio ha imparato a tenerle separate. Ma è proprio qui che il fascicolo si rivela nella sua complessità, perché a poche pagine di distanza dall'annuncio di Mira, Giuseppe Silvestri pubblica *Tramonto delle ville venete*[414] (figg. 454-465), un articolo che non è una descrizione enciclopedica del patrimonio veneto ma *advocacy journalism* condotto sulle pagine della rivista: una campagna politica agganciata alla Mostra delle Ville Venete organizzata a Treviso dagli Ente provinciali per il turismo della regione, con richieste esplicite di intervento statale, di riforma delle Soprintendenze. Il patrimonio architettonico del Veneto, con le ville palladiane, le dimore settecentesche, i parchi, sta cedendo all'abbandono, alla speculazione, alla trasformazione in rimesse

[412] G. Mira, *L'Italia in automobile*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.3, marzo 1953, pp. 329-335.
[413] *Ivi*, p. 329.
[414] G. Silvestri, *Tramonto delle ville venete*, in *ivi*, pp. 336-346.

e stalle, e Silvestri lo documenta con fotografie di censimento firmate da Vajenti (figg.456; 459), dalla Soprintendenza di Venezia (fi. 457; 462), dall'EPT di Padova (fig. 457), dallo stesso curatore della Mostra Giuseppe Mazzotti (fig. 463). Non sono immagini del patrimonio da contemplare: sono prove di uno stato di degrado, fotografie di denuncia istituzionale, un regime visivo che non ha precedenti nelle annate analizzate. Il dialogo implicito tra i due articoli struttura il fascicolo di marzo come nessun altro numero del campione: da un lato Mira che annuncia l'Italia percorribile in automobile, dall'altro Silvestri che documenta il costo di quella modernizzazione sul patrimonio che la rivista ha da sempre dichiarato di custodire. La copertina (fig. 454) — Villa Falconieri a Frascati fotografata a colori da Davide Clari — continua a celebrare le ville come oggetto di bellezza intatta, chiudendo il cerchio di una contraddizione che il fascicolo non risolve ma espone con rara nitidezza. Il fascicolo di aprile 1953 consente di verificare in che modo questa riforma visiva si inserisce nel progetto di costruzione seriale del territorio. Alessandro Cruciani, che in febbraio aveva condotto il lettore attraverso la Sicilia occidentale — Palermo, le Madonie, Cefalù, la costa tirrenica — torna in aprile con la seconda puntata (figg. 466-477): Taormina, Catania, l'Etna, Siracusa, Enna, la Sicilia orientale[415]. L'isola non viene esaurita in un unico articolo enciclopedico, come avrebbe richiesto la logica della trattazione sistematica che governa le annate precedenti, ma costruita in due puntate distanziate da un numero intermedio che funziona come pausa narrativa. Il lettore che ha seguito il viaggio di febbraio ritrova Cruciani ad aprile con un'aspettativa già formata: una Sicilia che si dà per frammenti successivi, che si completa nel tempo. È la struttura del *feuilleton*, delle serie sui rotocalchi generalisti, non dell'enciclopedia. L'analisi dell'apparato fotografico della seconda puntata siciliana conferma la stratificazione già rilevata in febbraio: Stefani per la marina di Giardini (fig. 467) e Aci Trezza (fig. 470), nel suo registro monumentale-contemplativo invariato; Maraini per gli scogli dei Ciclopi (fig.469), con uno sguardo che qui vira verso il sublime naturale più che verso l'etnografico; Alinari per S. Giovanni delle Catacombe (fig. 472), nel suo statuto di archivio istituzionale; un fotografo locale, Galifi Crupi, per l'Etna dai giardini di Taormina (fig. 468); G. Vota per gli scavi di Piazza Armerina (fig. 476); vedute aeree di Catania (fig. 471), Siracusa (fig. 473) e Grammichele (fig. 475) senza credito, quasi certamente di agenzia. La grammatica plurale è identica a febbraio: nessun autore unico, cinque regimi visivi distinti, la coerenza affidata alla voce del testo. Ma il dato più significativo emerge dal confronto tra la pagina di apertura di questo servizio e quelle già analizzate per sci, transatlantici e moto. Qui non c'è alcuna fotografia a piena pagina, nessuna banda nera o template pubblicitario: solo il titolo in grande display tipografico e una piccola statuetta archeologica. È un'apertura letteraria, sobria, quasi tradizionale, confermata dal testo: Taormina descritta come

[415] A. Cruciani, *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.4, aprile 1953, pp.497-510.

“emulsione di un’età primordiale”, Catania paragonata alla Milano di Sicilia, Siracusa assimilata alla pittura arcadica di Poussin.

Questa logica seriale non è isolata nel fascicolo: la stessa struttura governa la nuova collana “L’Italia in automobile”, il cui primo volume il Lazio, annunciato a marzo e ora presente in aprile con una presentazione interna — è il primo di una serie regionale che costruirà l’Italia a volumi, itinerario dopo itinerario. La rivista che si fa pubblicità della propria guida è essa stessa un fatto editoriale nuovo: il sodalizio non produce più oggetti autonomi e autosufficienti ma elementi di un sistema integrato, in cui fascicolo e guida si rimandano reciprocamente. Il sistema acquista un terzo livello a novembre, quando Carlo Sarteschi pubblica “Pagine di un diario sardo”[416] (figg. 478-487): un resoconto in prima persona della campagna fotografica compiuta nell’isola per preparare il volume “Sardegna” della collana “Attraverso l’Italia”, appena uscito. L’intestazione della pagina recita “È uscito il XX volume di "Attraverso l’Italia"”: la funzione promozionale è dichiarata senza reticenze. Ma il testo è qualcosa di più di una réclame: è un diario di campo con date, luoghi, incontri, in cui il fotografo-operatore racconta come si costruisce il repertorio visivo di una guida. Le “macchine da presa e apparecchi fotografici” che “costringono le genti agghindate” durante la cavalcata sassarese mostrano il momento in cui la produzione dell’immagine Touring incontra il suo soggetto e lo trasforma in documento. Più avanti la sequenza si fa ancora più esplicita: “abbiamo fotografato il costume del paese” — e poi, immediatamente dopo le fotografie, il vino offerto dagli abitanti e un dolce a base di mandorle. La produzione dell’immagine non è un prelievo unilaterale ma uno scambio sociale; il fotografo-operatore è un ospite che dà e riceve. L’apparato fotografico del servizio replica la grammatica plurale già vista nei servizi siciliani: Stefani per l’architettura rurale e i dettagli monumentali (figg. ;479-480; 483;485-486); Maraini per San Giovanni in Sinis (fig. 484), il Gabinetto Fotografico Nazionale per la chiesa romanica di Nostra Signora di Tergu (fig. 484), P. Pirari di Nuoro (fig. 482) per le portatrici d’acqua di Oliena. Ma compare anche W. Suschitzky di Londra (figg. 481; 485) — fotografo austriaco naturalizzato britannico — per il mercato di Ottana e il Soprammonte: è la prima e unica presenza nell’annata di un fotografo con base fuori dall’Italia, un dato che segnala come la rete di produzione visiva del TCI si estendesse, almeno occasionalmente, oltre i confini nazionali. È uno dei rari casi in cui la rivista abbassa la quarta parete: non il patrimonio come oggetto da contemplare, ma il patrimonio come risultato di una campagna organizzata, con un operatore che sceglie i soggetti e costruisce il repertorio. Fascicolo, guida e diario di campo insieme descrivono un’istituzione che ha piena consapevolezza del proprio sistema di produzione della conoscenza geografica. La serialità non è dunque solo un formato: è una struttura cognitiva del

[416] C. Sarteschi, *Pagine di un diario sardo*, in “Le Vie d’Italia”, anno LIX, n.11, novembre 1953, pp. 1449-1459.

territorio. L'Italia non è mai presente tutta insieme, simultanea e ordinata come nell'atlante enciclopedico, ma si dà per frammenti successivi, puntate, volumi, itinerari.

Nel 1953 la rivista non ha un solo formato di apertura ma due, che corrispondono a due velocità editoriali distinte e convivono nello stesso fascicolo: l'impaginazione grafica con banda nera e fotografia a piena pagina per i contenuti legati alla mobilità, al turismo pratico, al consumo; l'apertura tipografica sobria per i contenuti letterari e culturali. Il formato grafico funziona come segnale di genere: il lettore sa già, dalla prima pagina, in quale registro sta entrando. Aprile porta altri segnali della stessa trasformazione complessiva. Domenico Rea — scrittore napoletano, non giornalista di settore — scrive dello scooter come "giocattolo, diretto discendente del monopattino"[417]: il mezzo leggero della mobilità di massa entra nella rivista attraverso la prosa d'autore, con il tono della divagazione letteraria più che della scheda tecnica. Rea torna a luglio con "Il mare dei napoletani"[418], sul rito estivo dell'esodo domenicale verso il mare: due presenze nell'annata, entrambe sul tempo libero popolare, entrambe affidate a un letterato che guarda la modernità dal di dentro. Il Notiziario scende a nove rubriche contro le quindici dei numeri precedenti: anche la struttura fissa si alleggerisce, si contrae, lascia spazio ai contenuti variabili. Il fascicolo di aprile non introduce discontinuità significative, ma sedimenta con coerenza una serie di trasformazioni che, prese insieme, descrivono una rivista profondamente diversa da quella del 1946 e non per rottura, ma per accumulo progressivo di piccoli spostamenti.

Il template grafico con banda nera e fotografia a piena pagina ricorre nell'annata 1953 con una frequenza che attraversa i fascicoli e i mesi senza seguire una logica tematica prevedibile[419]. Non è riservato allo sport o alla mobilità: l'apertura di "Escursioni con gli sci" a gennaio (fig. 418)— due volti femminili in primo piano, senza credito fotografico, pannello rettangolare con corsivo italic bold; nelle pagine interne compaiono Giancolombo (fig. 420), che firma anche la copertina (fig. 417) dello stesso fascicolo, e Mario de Biasi (fig. 421); presente anche nel servizio siciliano di febbraio — mostra che il template si attiva in risposta non a un contenuto specifico ma a una relazione tra immagine e soggetto. Ciò che accomuna il tuffatore in volo (fig. 505), il cavallo sopra l'ostacolo (fig. 488) e le due sciatrici in primo piano (fig.418) — alcune tra le immagini che si strutturano secondo questo template grafico — è la capacità del soggetto fotografato di occupare la pagina con autosufficienza visiva: sono immagini che non richiedono didascalia per esistere, che la fotografia possiede interamente.

[417] D. Rea, *Lo scooter macchina naturale*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.4, aprile 1953, p. 470-474.
[418] D. Rea, *Il mare dei napoletani*, in "Le Vie d'Italia, anno LIX, n.7, luglio 1953, pp. 864-867.
[419] La struttura ha precedenti nel 1952. Un servizio sul canottaggio presenta già la fotografia a piena pagina con titolo in corsivo libero sulla foto, senza pannello sovrimpresso. Il pannello nero con titolo bianco compare invece nel 1952 nel servizio sull'automobilismo sportivo, che costituisce il precedente più diretto del formato stabilizzato nel 1953.

La conferma più nitida viene dall'apparato fotografico dei servizi sportivi, affidato quasi integralmente a Farabola. Se nei servizi di viaggio e patrimonio la rivista distribuisce i crediti tra più fotografi — Stefani, Maraini, Alinari, fotografi locali, agenzie — nei servizi sportivi Farabola monopolizza il campo: il calcio nel 1951 (figg.367-375), il tennis a gennaio 1953 (figg. 496-504), il nuoto a giugno 1953 (figg. 505-511). Il registro di Farabola è l'opposto di quello di Stefani: non il mondo fermato, ma il corpo in movimento; non la contemplazione, ma la cattura dell'istante. Il tuffatore dell'apertura di giugno[420] (fig. 505) è colto in volo, già staccato dal trampolino, in una diagonale che taglia il cielo. Il cambio di staffetta (fig. 507) alla Piscina Cozzi è preso nell'istante del contatto tra i due nuotatori. Pedersoli e Romani sono fotografati mentre nuotano (fig. 508), non mentre posano. Questa disinvoltura atletica è già un'acquisizione del fotogiornalismo sportivo; ma nel servizio di Roghi compare anche qualcosa di diverso: l'immagine di Solari e di Francoletti (fig. 509), due giovani nuotatrici fotografate a bordo vasca, bagnate, in costume, con un'espressione assolutamente ordinaria. Non è una foto di campionesse né di "ondine: è quasi una fotografia privata, in cui il corpo femminile sportivo viene trattato senza enfasi né pudore. Significativamente, la didascalia le nomina entrambe per cognome: "la Solari e la Francoletti, primatiste italiane dei 100 e 200 metri a rana— con lo stesso trattamento riservato agli atleti maschi nel servizio. Il contrasto con il registro del testo di Roghi è stridente nel modo più produttivo: Roghi scrive di "trionfo di ondine di "donne-siluro d'Ungheria, di "Artemide di fisiologia femminile — un lessico che esotizza il corpo sportivo femminile. Farabola si limita a fotografare due ragazze al bordo della vasca. Non è contraddizione ma coesistenza di due livelli: la prosa eredita ancora i codici del giornalismo sportivo tradizionale, la fotografia li ha già abbandonati. È nella distanza tra le parole di Roghi e le immagini di Farabola che si misura lo spazio aperto dalla svolta visiva del 1951.

La grammatica visiva è sensibile non al contenuto ma al tono: la rivista non ha un solo template ma una famiglia di varianti che segnalano al lettore il registro del servizio prima ancora che ne inizi la lettura. Il discrimine non corre tra modernità e tradizione, né tra l'Italia che cambia e quella che resiste: corre tra due posture del lettore. Da un lato i contenuti che presuppongono un lettore che fa — guida, scia, pesca, nuota, viaggia in nave; dall'altro i contenuti che presuppongono un lettore che legge, studia, contempla — Cruciani in Sicilia, Silvestri sulle ville, Toschi sul folklore pasquale. Due registri editoriali, due velocità della rivista, due grammatiche visuali che convivono nello stesso fascicolo senza interferirsi. La rivista del tempo libero pratico e quella del patrimonio culturale condividono le stesse pagine ma non lo stesso sguardo. Un caso singolare in questo quadro è quello di Alfredo Camisa: fotografo di copertina a maggio — firma la veduta a colori di Via de' Cappuccini a Firenze — a luglio compare in veste di autore e fotografo – insieme a Francesco Francini — di

[420] B. Roghi, *Il nuoto*, in "Le vie d'Italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, pp.739-745.

"Una vacanza all'Isola del Giglio"[421] (figg. 512-518), articolo sul turismo balneare. È uno dei pochi casi nell'annata in cui il fotografo attraversa il confine e diventa scrittore, non per commentare la propria pratica visiva ma per descrivere un'esperienza di viaggio: i confini tra i ruoli si stanno allentando, anche se restano riconoscibili.

Le annate 1952 e 1953 confermano che la svolta del 1951 non è un episodio ma un cambio di regime. Il campione esaminato — otto annate dal 1946 al 1953 — descrive una traiettoria in tre fasi. Nella prima fase, dal 1946 al 1949, la pagina delle "Vie d'Italia" è organizzata su tre livelli: il testo, la fotografia, e il disegno che media tra i due e assicura alla rivista una riconoscibilità grafica distinta dai settimanali illustrati. Nella seconda fase, il 1951, quel livello intermedio sparisce quasi del tutto: le copertine tornano alla fotografia, ma a colori, il disegno cede il campo, i registri visivi si moltiplicano. Nella terza fase, dal 1952 in poi, il nuovo assetto si stabilizza con la fotografia dominante, le copertine a colori e nessun disegno nelle pagine interne[422]. La prosa d'autore non scompare — Buzzati, Cruciani, Riccoboni nel 1953 testimoniano che la rivista non ha rinunciato alla scrittura letteraria — ma il suo rapporto con l'immagine si è invertito: non più testo illustrato dalla fotografia, ma fotografia accompagnata dal testo. La rivista che nel 1946 si distingueva dai rotocalchi anche graficamente, nel 1953 condivide con essi il regime visivo di base, pur mantenendo una differenza di ritmo, di sguardo e di destinazione.

La distanza dai rotocalchi, dunque, non è statica ma dinamica. Se nel 1946 "Le Vie d'Italia" rappresenta un modello alternativo e per molti aspetti arcaico rispetto ai settimanali illustrati — la parola contro l'immagine, la contemplazione contro il reportage, il patrimonio contro la cronaca — nel corso degli anni Cinquanta la rivista evolve verso un uso più autonomo e sofisticato della fotografia, che ne farà il terreno di formazione per un'intera generazione di autori. L'Italia che emerge da questo percorso non è più soltanto quella "che era" o "che si vorrebbe che fosse", secondo la formula di Di Mauro, ma un'Italia in cui la tradizione del patrimonio si coniuga con una nuova attenzione alla forma visiva. Resta tuttavia la differenza strutturale, che non è soltanto una differenza di stile ma di paradigma: il lettore delle "Vie d'Italia" continua a essere un visitatore, non uno spettatore; e il territorio che la rivista gli offre è sempre, in ultima istanza, un luogo da percorrere con il corpo e con la mente, non un'immagine da consumare con lo sguardo. La mappatura centripeta del TCI — verticale, enciclopedica, orientata alla permanenza — continua a opporsi alla mappatura centrifuga dei rotocalchi — orizzontale, giornalistica, volta alla trasformazione. L'Italia che le "Vie d'Italia" costruisce nel dopoguerra non è spettacolare o traumatica: è un'Italia diffusa e regolata,

[421] A. Camisa, *Una vacanza all'isola del Giglio*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, pp. 865-871.

[422] Nel 1953 le tavole fuori testo a colori sono quasi del tutto scomparse. L'unica eccezione rilevata è l'inserto "Farfalle e fiori" di aprile, otto tavole fuori testo. Nelle annate precedenti le tavole fuori testo erano uno strumento sistematico per veicolare il colore all'interno della rivista; nel 1953 il colore è invece integrato nella struttura del fascicolo - copertina, eventuali inserti interni - e non richiede più un supporto separato.

visivamente disciplinata, da conoscere e da amministrare prima che da desiderare o da compiangere. Dove i rotocalchi registrano la modernizzazione, il Touring stabilizza la continuità; dove quelli inseguono la frammentazione per farne racconto, questo la ricompone per farne unità. Sono, in ultima analisi, due dispositivi alternativi di produzione cartografica simbolica — e in questa alternativa risiede la distanza più profonda tra l'Italia-sistema del Touring e l'Italia-spettacolo dei settimanali illustrati. La traiettoria che Di Mauro ha descritto per le guide — dall'inventario alla riduzione, dalla restituzione sistematica allo stereotipo selettivo — si compie anche nel periodico con una velocità e una scala che il sodalizio milanese non aveva mai conosciuto.

3.3. Da patrimonio a consumo: la costruzione fotografica dell'Italia su "Epoca"

La trasformazione del rapporto tra immagine fotografica e territorio che si è visto svolgersi su "Le Vie d'Italia" attraverso l'introduzione graduale del colore nelle copertine del 1951 trova in "Epoca", nata l'anno precedente, la sua realizzazione più compiuta — ma attraverso un percorso opposto. Quello che "Epoca" produce, nella sua fase di elaborazione tra il 1950 e il 1955[423], è un'Italia fotografabile: un repertorio di immagini che non documenta un paese esistente ma costruisce il paese come oggetto di desiderio. Questa operazione, che nella formula già enunciata in precedenza si può riassumere nell'espressione "immagine cartolinizzata", non è il prodotto di un'ideologia editoriale dichiarata né di un programma esplicitamente formulato, ma l'effetto strutturale di pratiche visive sedimentate che operano attraverso la selezione sistematica di ciò che è consumabile — ciò che il lettore può desiderare, riconoscere, incorporare nel proprio immaginario del paese — e l'esclusione di quello che non vi rientra. Lo strumento principale di questo dispositivo è il colore, che su "Epoca" non ha mai una funzione meramente tecnica o decorativa ma sempre semantica: certifica, costruisce, e in alcuni casi rimuove[424].

La distanza da "Le Vie d'Italia" è su questo piano radicale, e non va intesa in termini di qualità o di adesione a un'idea più ottimistica di modernità, ma come opposizione strutturale tra due funzioni assegnate al linguaggio fotografico impiegato. La rivista del Touring costruisce un lettore-visitatore che percorre il territorio con il corpo e con la mente, secondo una logica centripeta e inventariale che procede per accumulazione sistematica verso un'immagine del paese come patrimonio da conoscere e custodire. "Epoca" costruisce un lettore-spettatore che consuma il territorio con lo sguardo secondo

[423] Sul rapporto tra "Epoca" e le città italiane si veda P. Villa, *La giusta distanza. Immaginari urbani sulle pagine di "Epoca" (1950-1956*), in D. Boemia, E. Gipponi, J. Lalatović, S. Locati, *I periodici illustrati nell'Italia del secondo dopoguerra*, "Elephant & Castle", n. 35, 2025, pp. 74-86.

[424] Per il colore su "Epoca", si veda E. Gipponi, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, Mimesis, Milano 2020, in particolare le pagine 57-84.

una logica centrifuga, orientata non alla conoscenza ma al desiderio. Dove le "Vie d'Italia" producono un'Italia da studiare e da custodire in quanto propria, "Epoca" produce un'Italia da guardare con la stessa curiosità e la stessa distanza con cui propone sulle sue pagine i servizi sulle capitali straniere.
Tale orientamento trova la sua espressione più compiuta negli inserti a colori di divulgazione scientifica, storica e artistica che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, diventeranno il tratto editoriale più riconoscibile della rivista.
Occorre inoltre ricordare che "Epoca" esce nel 1950, ultima tra le riviste generaliste a rotocalco, cinque anni dopo la fine del conflitto mondiale, per cui le sue incursioni nel territorio nazionale non solo non perseguono le medesime finalità delle "Vie d'Italia", ma non sono del tutto sovrapponibili neanche a quelle di "Tempo", che dalla ripresa delle pubblicazioni nel 1946 mira a rendere il paese visibile a se stesso. L'operazione condotta da "Epoca", anche grazie alla ricchezza fotografica e cromatica dei servizi e alla caratura dei fotografi coinvolti, si indirizza piuttosto all'elaborazione di un dispositivo di produzione del desiderio.
Tra il 1950 e il 1955 — in questo paragrafo la necessità di esaminare alcuni servizi paradigmatici del genere, tra cui il già nominato *Viaggio in Italia* di Guido Piovene e Mario De Biasi, ha reso necessario estendere di un anno il perimetro della ricerca — "Epoca" costruisce progressivamente un'immagine fotografica dell'Italia attraverso un processo non lineare né sistematico. Nei primissimi fascicoli l'Italia compare quasi di lato, in posizione arretrata rispetto ai reportage internazionali; sarà nel corso del 1951 che la rivista comincerà a rivolgere lo stesso sguardo esplorativo verso l'interno, e solo con l'ingresso di Mario De Biasi in redazione nel 1953 quel processo approderà alla stabilizzazione di una grammatica visiva riconoscibile e replicabile, soprattutto attraverso i fotoreportage seriali. Nei servizi di De Biasi, passato al fotogiornalismo dopo una formazione da fotoamatore maturata presso il Circolo fotografico milanese, si evidenziano moduli narrativi costanti e modelli iconografici che appartengono a una tradizione culturale condivisa dal fotografo e dal lettore[425]. La selezione di servizi qui esaminata — non esaustiva, ma orientata a illuminare i passaggi decisivi di questa messa in immagini del paesaggio nazionale— produce esiti diversi a seconda che il colore intervenga su un territorio già carico di topoi riconoscibili o su un territorio che non ne possiede ancora: nel primo caso certifica un'immagine già data, ratificando il topos vedutistico già depositato nell'immaginario del lettore; nel secondo costruisce in modo autonomo la ragione per cui vale la pena guardare.
Il mezzo di analisi attraverso cui si guarderà a questi servizi è quello della grammatica della veduta[426], di derivazione strettamente pittorica, quel sistema di convenzioni visive che dalla pittura di paesaggio settecentesca, attraverso le cromolitografie del Touring e le fotografie Alinari, arriva alle pagine del

[425] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*., p. 204.
[426] Per la costruzione del paesaggio italiano si veda almeno P. Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano,* Garzanti, Milano 1992.

rotocalco come repertorio di topoi riconoscibili. Maria Antonella Fusco definisce queste strutture "topoi vedutistici": simbologie visive attive attraverso cui un segnale architettonico o paesaggistico isolato dal suo contesto urbano evoca per analogia topologica l'intera città di cui fa parte [427]. Attraverso questi topoi, la veduta non riproduce un luogo, ma lo rende riconoscibile restituendogli la propria immagine già acquisita in una tradizione visiva consolidata, da Canaletto agli artisti del Grand Tour, dalle cromolitografie del Touring alle tavole fuori testo delle "Vie d'Italia". Un'immagine fotografica che non corrisponde al topos atteso è, nel sistema del rotocalco illustrato, irriconoscibile e quindi inconsumabile. In questo meccanismo il colore non certifica la realtà di un luogo ma la sua corrispondenza a un immaginario stratificato e ricco di riferimenti visivi.

Questa funzione del colore è strutturale fin dalla nascita di "Epoca". Su ottantaquattro pagine del fascicolo inaugurale, diciassette presentano del colore, non sempre fotografico. Elena Gipponi, nel suo studio sulla stampa settimanale illustrata italiana[428], riconosce in questa distribuzione iniziale le tre destinazioni d'uso del colore che rimarranno costanti per tutti gli anni Cinquanta: la riproduzione di opere d'arte e la certificazione del patrimonio monumentale, con le tavole di De Chirico, Bellini, Carpaccio nel servizio *Favole marine* (figg. 519-521) firmato da Raffaele Carrieri[429] la divulgazione scientifica con soggetti resi visibili dalla tecnologia, come le fotografie macro della mantide religiosa[430] (figg. 522-524); e i servizi di evasione e avventura — assenti in questo primo numero ma presenti già in quello successivo[431] — in cui il colore pur inserendosi in progetti che si definiscono foto-documentari, non documenta una porzione di realtà "bensì è impiegato come mito, esalta della realtà gli aspetti più spettacolari"[432].

A questa tassonomia si aggiunge, come ricostruisce Gipponi, la rubrica "Colore" — una pagina intera dedicata ogni settimana a fotografie scelte esclusivamente per il loro valore cromatico, affreschi della cattedrale barocca di Tepotzotlan[433] (fig. 531), scorci di New York[434] (fig. 532), ceramiche di Picasso[435] (fig. 533) — che segnala come il colore non abbia su "Epoca" una funzione strettamente documentaria, ma risponda a una logica estetica autonoma. Il colore che compare in questi primi numeri non sarà un supplemento occasionale, ma una promessa editoriale strutturale, resa possibile

[427]M. A. Fusco, *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 2018, vol. 5: *Il Paesaggio*, p. 753.
[428]E. Gipponi, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*.
[429] R. Carrieri, *Favole marine*, in "Epoca, n.1, vol.1, 14 ottobre 1950, pp. 57-59.
[430] *Oscar uccide pregando*, in ivi, pp. 47 - 49.
[431] Gipponi nel suo studio fa riferimento in particolare a H. Fischer, *Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose* (fig. 525-530), in "Epoca, anno 1, n.2, 21 ottobre 1950, pp. 36-41.
[432] E. Gipponi, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, cit., p. 73.
[433] *Baroco Messicano*, in "Epoca", n.1, vol.1, 14 ottobre 1950, p. 31,
[434] *New York: dall'Empire State Building*, in "Epoca", vol. 1, n. 3, 28 ottobre 1950, p. 78.
[435] *Questi i suoi gioielli*, in "Epoca", vol. 1, n, 4, 4 novembre 1950, p. 34.

dalla rotativa Cottrell acquistata con i prestiti del Piano Marshall e incorporata fin dal progetto della rivista come suo tratto identitario distintivo.

È tuttavia nell'uso del colore come strumento di patrimonializzazione simbolica del paesaggio italiano che il dispositivo si fa interessante per questi discorsi. Già nel numero 5, nella sezione "Italia domanda" — la rubrica di posta dei lettori ideata da Cesare Zavattini — il colore viene utilizzato come risposta editoriale diretta: a una lettrice di Zurigo che chiede informazioni sui finestroni istoriati del Duomo di Milano — da lei definiti tra le cose più *belle*[436] di Milano — la redazione risponde con una fotografia a colori (fig. 534) dichiarando che "la miglior descrizione possibile è questa riproduzione a colori"[437]. Poco più avanti a una lettrice di Roma che lamenta come gli italiani trascurino le bellezze del loro paese, in particolari quelle artistiche[438], la redazione risponde con una foto del Duomo di Orvieto (fig. 535) "nella sua magnificenza a colori"[439]. La descrizione stessa che accompagna la foto e che mira a fornire dettagli storici e artistici sull'edificio, è orientata in senso cromatico: in conclusione del breve saggio, come un'immagine scenografica, viene evocato il "favoloso scintillio d'oro" che il tramonto aggiunge alla facciata[440].

Il colore non ha qui una funzione illustrativa rispetto al testo, bensì lo sostituisce come modalità di risposta, ponendosi come equivalente visivo di una conoscenza che il testo non riesce a dare o che fornisce solo in parte. I soggetti non sono casuali: a differenza della rubrica "Colore", che guarda verso l'esotico e l'internazionale, la posta dei lettori mobilita il colore sul patrimonio artistico italiano. "Epoca" presenta il colore come lo strumento con cui restituire agli italiani, qui esemplificati dalla lettrice romana, ciò che non sono consapevoli di avere. Non è descrizione o documentazione: è produzione di desiderio per un patrimonio già dato che il lettore non ha ancora imparato a vedere come proprio. Una formula simile – fotografia a colori di un noto monumento italiano, affiancata da alcune righe di spiegazione – compare nel numero sei. Si tratta di una fotografia quasi a tutta pagina di un particolare della Basilica di San Marco[441] (fig. 536), realizzata da David Seymour dell'agenzia Magnum, con cui "Epoca" collabora in modo fecondo già dai primi numeri. La pagina funziona come presentazione del fotografo — di cui si riporta un piccolo ritratto in bianco e nero che lo inquadra con la sua Rolleiflex – definito come "tra i dieci migliori fotografi del mondo"[442], molto legato all'Italia che ha "scoperto" come territorio fotografico nel 1948 "come un amore a prima vista"[443]. A Venezia

[436] Il corsivo è di chi scrive ed è teso a sottolineare come la ricerca e la costruzione del bello, soprattutto rispetto alla tradizione storico-artistica italiana, siano attive sulle pagine di "Epoca" fin dal primo numero.
[437] *Italia domanda*, in "Epoca", vol. 1, n. 5, 11 novembre 1950, p. 6.
[438] *Italia domanda: Il Duomo di Orvieto*, in *ivi*, p. 7.
[439] *Ibidem*
[440] *Ibidem*
[441] *S. Marco visto da David Seymour*, in "Epoca", vol. 1, n. 6, 18 novembre 1950, p. 36.
[442] *Ibidem*
[443] *Ibidem*

– Seymour sarà autore delle fotografie di Venezia che si esamineranno in seguito – in particolare, si è inserito nel tessuto della città, fotografando "come un invasato […] bevendo cognac, raccontava barzellette in un italiano lepidissimo"[444].

Al tempo stesso non si può non notare come la scelta dei mosaici della Basilica di San Marco — "una splendida sintesi di colore"[445] — sia funzionale a dimostrare le capacità di riproduzione cromatica su pagina a cui "Epoca" affida parte della sua politica editoriale, soprattutto se, come in questo caso, opera di uno dei fotogiornalisti più celebri nel contesto internazionale.

Già da questi esempi episodici emerge la modalità di costruzione dei paesaggi-vedute che usano il colore non in direzione di una documentazione della realtà ma piuttosto di certificazione di un'immagine già nota della realtà, distinguendo in modo netto la fotografia a colori da quella in bianco e nero che invece, come si vedrà, apre uno spazio visivo diverso, quello, cioè, di una realtà non ancora tradotta in topos.

Come si è visto nel paragrafo precedente, le "Vie d'Italia" del Touring Club Italiano aveva costruito, nel corso del dopoguerra, un dispositivo visivo fondato sull'esercizio pedagogico dello sguardo: le fotografie di Stefani, le tavole fuori testo, il format dei medaglioni di città offrivano al lettore-socio un repertorio di topoi da interiorizzare, replicare e infine cercare nei propri viaggi. "Epoca" sembra condividere alcuni aspetti di questa grammatica che finiscono però applicati a una logica mediale radicalmente diversa, per cui la veduta non è più oggetto di formazione civica e contemplazione paziente, ma merce visiva consumabile nella temporalità del rotocalco, nel numero acquistato in edicola e sostituito la settimana successiva.

Il numero speciale dedicato a Venezia (figg. 537-575) nel 1951, caratterizzato dalla lunghezza record di centoquattro pagine e dal prezzo di centocinquanta lire rispetto a quello standard di cento di tutti gli altri numeri — con "un grande servizio a colori su Venezia e la Mostra di Tiepolo" come recita la copertina[446] (fig 537) — è il primo momento in cui "Epoca" mobilita tutte le proprie risorse visive su un soggetto integralmente italiano. Fino a questo momento, infatti, al di là dei servizi oggetto di indagine nel capitolo precedente — *Liliana ragazza italiana* e la serie di Lamberti Sorrentino *La miseria è clandestina* — e di qualche episodico fototesto, la rivista ha volto lo sguardo soprattutto verso l'estero, in particolare attraverso i fotoreportage dei più celebri fotogiornalisti internazionali. In copertina – a colori – appare a esemplificazione della città lagunare il volto sorridente di una giovane donna – Loredana Faresin, ventenne veneziana, una sorta di contraltare di Liliana – comparsa invece in bianco e nero sulla copertina del primo numero di "Epoca". Di Loredana, fotografata abbracciata a una gondola viene riportato nel box di spiegazione della copertina, un particolare non

[444] *Ibidem*
[445] *Ibidem*
[446] *Epoca*, vol. III, n. 37, 23 giugno 1951.

irrilevante: la sua partecipazione al film — a colori — "Il ladro di Venezia", diretto da John Brahm, con Maria Montez. Loredana agisce quindi come alternativa a Liliana su più fronti, facendosi espressione anche dei cambiamenti intercorsi nella rivista a distanza di un anno: da una parte — quella di Liliana — Milano come città della ripresa, del lavoro, di una quotidianità decorosa, in cui concedersi alcuni momenti di svago nel tessuto di una vita ordinaria, registrata in bianco e nero ; dall'altra — quella di Loredana — Venezia, città legata fortemente alla tradizione turistica e il cinema, lo spettacolo, ripresi in un colore sontuoso.

L'idea organizzatrice del servizio è già nel titolo di apertura, *Un'ora a Venezia* (fig. 538): "perché un'ora a Venezia? Perché non un giorno, o un mese? I perché sono due. Perché quando andrete a Venezia anche voi, o riuscirete a intenderla, a "*vederla*[447]" in un'ora o non vedrete nulla"[448]. Il dispositivo retorico è già in questo incipit: "Epoca" non promette la guida turistica né il documentario sociologico, ma un'esperienza di sguardo, l'attraversamento accelerato di un sistema di topoi già noti.

La struttura del fascicolo si articola attorno a una tensione che non viene mai del tutto risolta tra la Venezia monumentale e desiderabile che i topoi vedutistici hanno consegnato all'immaginario collettivo — spesso fotografata a colori — , e la Venezia reale, segnata dalla disoccupazione, dal sovraffollamento, dal degrado architettonico — in bianco e nero.

L'apparato fotografico è tutto affidato a David Seymour che porta su Venezia la distanza del testimone esterno autorevole — quella distanza che la redazione considera necessaria per fare di un territorio già noto qualcosa di nuovamente visibile.

La componente testuale, invece, è ripartita tra diversi autori: Nino Monicelli firma un servizio sull'isola di Torcello (figg. 539-540) che "vive come ai tempi che furono"[449]; Diego Valeri, già ricordato per le guide sul Veneto del Touring, compare come autore di *I fioi de Venessia* (fig. 549-550) — i bambini di Venezia che a causa dell'eccezionalità del territorio della città sviluppano giochi diversi dai loro coetanei che vivono altrove, "spesso immobili ascoltano il tempo nella malinconia delle campane"[450]; la vita dei gondolieri (figg. 553-554) è ripercorsa da Elio Zorzi[451]; Giovanni Comisso depreca la turistificazione della città[452] (fig. 563-566). Nel mezzo appare un lungo articolo di critica storico-artistica di Raffaele Carrieri (figg. 567-562) che ricostruisce la figura di Giambattista Tiepolo[453], la cui mostra a Palazzo Ducale è una delle occasioni di pubblicazione del fascicolo. In mezzo alle sezioni qui nominate compaiono diversi fototesti non firmati sugli argomenti più diversi

[447] Il corsivo è di chi scrive.
[448] *Un'ora a Venezia*, in "Epoca", n. 37, vol. III, 23 giugno 1951, pp. 23-63.
[449] *Ivi*, p. 25.
[450] D. Valeri, *I fioi de Venessia*, in *ivi*, p. 34.
[451] E. Zorzi, *Gondola, gondola*!... in *ivi*, p. 48.
[452] G. Comisso, *Stile Jugend e barocco vanno, per magia d'accordo*, in *ivi*, pp. 50-53.
[453] R. Carrieri, *Per poi scoprire in Giambattista Tiepolo l'impresario del sole*, in *ivi*, pp. 55-57.

che ambiscono a mettere insieme i diversi aspetti della città: il cimitero di Venezia (figg. 560-561) — in bianco e nero — e le gondole funebri — a colori; il mercato del pesce di Rialto (figg. 556-557) — in bianco e nero; la bellezza decadente e malinconica delle facciate consumate dal tempo e coperte dalle alghe (fig. 551) — a colori; le strade affollate (fig. 548) — in bianco e nero; i panni stesi al sole (fig. 545) nei campielli, dove la vita sembra fermarsi — in bianco e nero; i sottoportici che trasudano muschio con i gatti che dormono (fig. 547) — in bianco e nero; le gondole che trasportano le verdure, come mercati acquatici (fig. 552) — a colori.

Il numero è organizzato per strati sovrapposti che non si risolvono in una gerarchia stabile. Il primo è temporale, il servizio copre la storia della città dalla sua fondazione, letta in chiave piuttosto mitologica: "Al principio c'era il mare e un poco di terra" — fino all'estate del 1951, in cui i motoscafi stanno erodendo le fondamenta dei palazzi, i turisti affollano le chiese, si costruiscono nuovi alberghi che minacciano il patrimonio artistico della città. La chiusura riprende i toni dell'apertura, con i tavolini del Florian deserti che annunciano che "la breve gita a Venezia è finita"[454]. In questa struttura circolare il conflitto con il presente e con le sue contraddizioni e difficoltà non è rimosso: Giovanni Comisso, il più preoccupato per i cambiamenti che investono la città, definisce il nuovo Bauer "il più recente nella serie dei fastosi pasticci di Venezia"[455], i gondolieri chiedono al sindaco di limitare i motoscafi[456], si riportano dati che dimostrano come la città affondi di nove centimetri per secolo.

Il secondo strato è sociale: il numero costruisce una mappa verticalmente completa in cui ogni ceto ha il proprio soggetto e il proprio registro visivo. L'élite letteraria e intellettuale internazionale — Hemingway che firma un breve pezzo sulle delizie di Torcello, all'interno del servizio di Monicelli — Peggy Guggenheim (fig. 558) fotografata col cane sul terrazzo del suo palazzo sul Canal Grande — coabita con la classe popolare urbana, con l'economia di sussistenza, con la povertà strutturale della Calle dei Preti (fig. 547). La pubblicità del Grand Hotel Des Bains e dell'Excelsior occupa la pagina 28 (fig. 543), inserita nel testo editoriale senza soluzione di continuità, subito prima di una pagina che denuncia le condizioni igieniche precarie che si registrano nelle zone più critiche di Venezia: il lettore che sta leggendo della disoccupazione strutturale di Venezia trova, voltando pagina, le suite del Danieli. Un altro aspetto che colpisce in questo numero è la componente letteraria che legittima la storia e il presente della città, e di chi la racconta, inscrivendoli in una genealogia di scrittori-viaggiatori, spesso stranieri. Oltre a Hemingway — e in certo senso a Seymour che si occupa dello sguardo fotografico sulla città — si fa qui riferimento alla lunga citazione di John Ruskin che funzione come istruzione per lo sguardo e appare a pagina 27 (figg. 541-542), non casualmente sotto

[454] *Un'ora a Venezia*, cit., in *ivi*, p. 63.
[455] G. Comisso, *Stile Jugend e barocco vanno, per magia d'accordo*, cit., p. 52.
[456] *Un'ora a Venezia*, cit., p. 49.

a due grande vedute aeree a colori della laguna, non fotografie ma illustrazioni dipinte in stile cartografico.

La grammatica fotografica articola queste stratificazioni secondo un principio che vale la pena descrivere con precisione. La distinzione cromatica non segue una facile opposizione patrimonio artistico versus vita quotidiana, ma quella tra presenza umana riconoscibile e sua assenza o trasformazione in figura. Il colore governa le fotografie in cui il corpo umano è assente — la Piazza San Marco quasi deserta all'alba (fig. 546) — o in cui è già convertito in immagine da altri. Gli angeli sulla barca funebre (fig. 560) ricevono il colore in quanto sculture; il corteo funebre che li accompagna, i gondolieri, il corpo nella bara (fig. 561) restano in bianco e nero Il bianco e nero documenta i brani di vita: i pescatori al mercato (figg. 556-557), i barcaioli che trasbordano la carne (fig. 553). La serie più rivelatrice è quella sui turisti (figg. 573-574) che vengono ripresi sempre di spalle, mentre guardano i monumenti — il testo precisa anche che si tratta sempre degli stessi posti — così che sembra che il fotografo si metta fisicamente dietro il loro sguardo, fotografando quello che vedono e che attira la loro attenzione. I punti indicati come quelli più attraenti per i turisti: il Ponte dei Sospiri, il gruppo dei Tetrarchi, e le Procuratie sono fotografie animate da una forte ironia e realizzate secondo questo modulo: le immagini sembrano voler dimostrare il comportamento, tra l'incivile e l'ottuso, che i villeggianti adottano a Venezia. Esemplare, in questo senso, è la foto che riprende il Ponte dei Sospiri (fig. 573): a Seymour non interessa fotografare il ponte ma la massa indistinta di corpi che si assiepano a guardalo. I turisti vengono ridicolizzati anche in altri momenti: lo sguardo del fotografo li riprende mentre dormono sulle scalinate della basilica; una bancarella stracolma di ricordi (fig. 566) viene definita dalla didascalia come adatta "al buon turista di pessimo gusto"[457]: il numero ride del turista di massa mentre si pone esso stesso come strumento di promozione turistica, con il suo esplicito collegamento alla mostra di Tiepolo. Il cortocircuito ironico, che tematizza anche la questione della veduta e della sua riproducibilità, si esplicita in una foto (fig. 566) — in bianco e nero — che riprende una turista sorridente con in mano un fazzoletto definito di qualità scadente — su cui è riprodotta – a colori impossibili – una veduta di Piazza San Marco.

Dentro il sistema del numero convivono tre regimi fotografici distinti. Il primo è la fotografia di riproduzione di opere d'arte — le tavole di Tiepolo (figg.567-572), le sculture di Torcello (fig. 539-540) — dove la macchina è al servizio dell'opera già esistente. Il secondo è la fotografia contemplativa — San Marco deserta all'alba (fig. 546), i riflessi nei canali, le facciate delle case consunte (fig. 551) — dove il monumento è costruito svuotandolo di presenza umana: la piazza è accessibile, nella grammatica visiva del numero, solo nell'ora in cui non è di nessuno. Il terzo regime è la fotografia presa in strada, più strettamente di reportage, dove ovviamente è più consistente la

[457] G. Comisso, *Stile Jugend e barocco vanno, per magia d'accordo*, cit., in *ivi*, p. 53.

presenza umana e lo sguardo fotografico si appunta sui corpi e sui volti: al mercato del pesce i volti dei compratori e dei venditori sono ripresi da molto vicino (figg. 556-557), in un caso anche a pagina intera (fig. 556); nella Calle dei Preti (fig. 547) — dove regnano promiscuità e rassegnazione — la strada è così stretta che non è possibile arretrare — la povertà è fotografata da dentro, con sguardo ravvicinato alle donne che vivono nella calle; i bambini (fig. 545) che giocano nei campielli "hanno scoperto gli intrusi. Si sono arrestati di botto e fissano come piccoli animali sospettosi"[458]. In almeno tre casi le didascalie tematizzano esplicitamente il momento dell'intrusione del fotografo che deve cogliere il momento decisivo per i suoi scatti: "è un attimo: bisogna scattare prima che la bambina resti con la scopa a mezz'aria a fissare il fotografo"[459].

Il lungo saggio di Raffaele Carrieri su Giambattista Tiepolo — con riproduzioni a colori di grande formato delle opere esposte alla mostra veneziana, dal *Nettuno offre i doni a Venezia* (fig. 568) del Palazzo Ducale all'*Agar e Ismaele* (fig. 567) della Scuola Grande di San Rocco — introduce il registro della critica d'arte di alto livello letterario e porta il colore a svolgere una funzione diversa da quella della veduta paesaggistica: non certifica la corrispondenza al topos, ma restituisce la qualità cromatica di un'opera che è essa stessa un topos della pittura europea.

Il numero, come si è detto, si chiude sui tavolini del Florian deserti. È un'immagine in bianco e nero (fig. 575), l'ultima, dopo moltissime pagine a colori. La città che rimane quando i turisti se ne vanno, quando lo sguardo si ritira, torna al registro del documento. La struttura circolare dice qualcosa di preciso sul rapporto tra il dispositivo del numero e il territorio che attraversa. Il colore classifica Venezia come oggetto di desiderio, costruita attraverso immagini tipizzanti, il bianco e nero finale presenta brani della città che sfuggono a questa visione. Considerato nel suo insieme, il numero speciale su Venezia non è riducibile né alla patrimonializzazione turistica né alla denuncia sociale. La sua struttura è deliberatamente contraddittoria: mette in scena simultaneamente la Venezia dei topoi — le vedute aeree a colori, i mosaici di Torcello, le tele del Tiepolo — e la Venezia che i topoi non contemplano: la Calle dei Preti, i gondolieri senza lavoro, il Bauer accanto a San Moisè, i turisti nordici con gli occhiali colorati. La parte a colori occupa proporzionalmente più spazio visivo e produce l'effetto di desiderabilità strutturale del fascicolo; la parte in bianco e nero aggiunge una profondità che rende quella veduta credibile e non da cartolina.

A pochi numeri di distanza, "Epoca" dedica un servizio alle ville sul Brenta — *Per 33 km un fiume si diverte* (figg. 576-581), con testo di Alfonso Gatto e fotografie di Giacomo Pozzi Bellini[460]. Il servizio, a dispetto della monumentalità del tema, si apre su un gesto di lavoro domestico (fig. 576) invece che su una veduta: l'immagine riprende la Contessa Dora De Lazari Pisani tra le aiuole del

[458] *Un'ora a Venezia,* cit., in *ivi*, p. 30.
[459] *Ibidem*
[460] A. Gatto, *Per 33 km un fiume si diverte,* in "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, pp. 40-45.

giardino della sua villa di Stra, il cane bianco in primo piano, il giardiniere sullo sfondo, nominato dalla didascalia solo per funzione mentre la contessa è identificata per nome e titolo. La singolarità del servizio è data anche dalla presenza di Pozzi Bellini che non è un fotografo di paesaggio ma un documentarista e fotografo d'arte di formazione cinematografica: nel 1939 aveva realizzato *Il pianto delle zitelle*, documentario antropologico di tono proto-neorealistia che racconta il pellegrinaggio compiuto tra gli abitanti di Ciociaria e Abruzzo ogni anno al Santuario della Santissima Trinità a Vallepietra. Al Brenta porta dunque uno sguardo che viene dalla tradizione del cinema di osservazione sociale, e l'alternanza che attua nel reportage tra immagini a colori e bianco e nero testimonia di questa tensione tra il suo sguardo documentario e le esigenze cromatiche della rivista. Le fotografie non riproducono il territorio, piuttosto lo interpretano attraverso una tradizione pittorica che le precede e che il lettore di "Epoca" già riconosce senza saperla nominare: immagini frontali, figure femminili che si aggirano tra la verzura come nei dipinti di loisir settecenteschi. La qualità cromatica conferisce alle immagini un aspetto fiabesco e idilliaco proiettando i luoghi inquadrati in una dimensione mitica. Il colore, in questo servizio, non si appunta sulle ville vuote, astratte nella loro monumentalità e svuotate della presenza umana, ma le coglie nella loro vita presente, nel loro uso sociale attuale. Le pagine a colori mostrano le ville nella trasformazione che hanno subito negli anni: dalla Villa Valmarana (fig. 581) di Noventa di Padova, che ora ospita un istituto per ragazze sordomute, alla Villa Priuli-Bon (fig. 581), del signor Perale "proprietario di un'annessa fornace"[461], fino alla Villa Nazionale di Stra (fig.580), ora sede dell'Ufficio Centrale dell'Unione Oceanografica, di cui viene riportato nella didascalia l'elenco degli ospiti storici. Il colore patrimonializza non il monumento intatto, astorico ma il monumento che ha cambiato funzione. Il gruppo di immagini che compare nell'ultima pagina (fig. 581) del servizio lo illustra chiaramente. La prima immagine, che occupa quasi metà dello spazio della pagina, istituisce un contrasto tra la grandiosità di Villa Valmarana con il movimento e il vitalismo fisico delle ragazze che giocano a rincorrersi; le tre fotografie sottostanti, disposte allineate come in un trittico, mantengono questo schema di contrasto tra attività umana e imponenza degli edifici. Nella prima un'anonima ragazza vestita di giallo sarchia il granoturco con alle spalle la facciata monumentale di Villa Nani Mocenigo a Dolo; in quella accanto, scattata a Villa Priuli-Bon, i bambini che raccolgono le rose nel giardino sono disposti secondo una linea diagonale che interrompe con il suo dinamismo la verticalità della veduta pittoresca sullo sfondo; nell'ultima immagine — presa a Villa Barozzi, sede di un atelier per ricamatrici — si introduce una variazione sul tema: in questa foto non compare sullo sfondo la solita facciata inquadrata frontalmente, le ragazze intente a ricamare sono qui messe in dialogo con la statua di una divinità femminile, unico rimando all'ambiente in cui si trovano a svolgere le loro attività.

[461] *Ivi*, p.45.

Questo catalogo di "usi impropri" non produce nel testo di Gatto nessuna elegia della grandezza perduta né nessuna denuncia dell'abbandono. La chiusa del servizio è la dichiarazione più esplicita di questo orientamento:

> Il significato del nostro viaggio è proprio questo di vedere 'aspetti lieti di una realtà senza storia', di vedere cioè la vita aver ragione delle cupe memorie che visitano parchi e ville: i bimbi, le ragazze, i carrettieri, le maestre di scuola, il tempo che corre via sono più felici del tempo che resta[462].

Il modello letterario scelto da Gatto per questo viaggio è dichiarato fin dall'attacco: non la consueta guida "di troppe notizie precise e d'aggettivi messi a caso" ma il "dolce libro d'un poeta veneziano, Diego Valeri, che venne da queste parti a passeggiare con le sue fantasie e i ricordi"[463]. Ma la formula "realtà senza storia" che Gatto enuncia in chiusura viene contraddetta in più punti dal servizio stesso. Le didascalie delle pagine a colori fanno riferimento Hitler e Mussolini; si evocano più volte le ville distrutte dai bombardamenti e le ombre dei patrizi che s'aggirano invendicate nelle case. "Senza storia" è quello che Gatto vuole che il Brenta sia, non quello che Pozzi Bellini fotografa, come dimostrano le immagini in bianco e nero che, seguendo una logica diversa, mostrano i bambini che pescano sul canale a Mira Porta con una ciminiera sullo sfondo, che si siedono nel giardino delle ville come se fossero campi da gioco qualsiasi — un registro dell'appropriazione spontanea, del territorio usato senza chiedergli il permesso, che il colore non riesce a contenere. L'immagine concettualmente più densa del servizio si trova a pagina 43 (fig. 579): un bambino a piedi scalzi aggrappato al cancello in ferro battuto della Villa Widman, appartenuta già ai Foscari, tra Mira e Oriago, con il cancello chiuso e la villa davanti a lui. Il bambino sul cancello resta in bianco e nero, sottratto alla grammatica della veduta proprio perché non c'è composizione settecentesca in cui collocarlo e perché per lo sguardo documentarista di Pozzi Bellini rende quel bambino soggetto, invece che sfondo. Ciò che il Brenta rivela, in questa tensione tra colore e bianco e nero, non è un fallimento del dispositivo ma la sua condizione strutturale: il topos vedutistico, nel senso in cui lo intende Fusco, non esaurisce il visibile del territorio che attraversa, e ciò che non riesce ad assorbire non scompare dall'immagine ma si deposita nel registro che il colore ha escluso.

Uno dei casi più nitidi di questo meccanismo si ritrova in un altro servizio che tematizza la veduta e il paesaggio italiano in direzione turistica: *Nell'oasi di Portofino né balli né tabarins*[464] (figg. 582-585), con fotografie di Caramelli e testo di Salvator Gotta.

Il servizio si apre su una veduta a colori del promontorio (fig. 582), tutta orchestrata sul verde fitto della vegetazione, l'azzurro dell'acqua, le facciate pastello del borgo che si specchiano nella rada. Le

[462] *Ivi,* p. 42.
[463] Ivi, p. 40. Gatto cita Valeri nell'attacco del servizio come guida sentimentale al paesaggio del Brenta.
[464] S. Gotta, *Nell'oasi di Portofino né balli né tabarins*, in "Epoca", vol. XI, n. 132, 18 aprile 1953, pp. 60-63.

pagine successive moltiplicano la stessa grammatica e gli stessi soggetti — le insenature, il porto con gli yacht (fig. 583), il panorama dall'alto che abbraccia l'intera baia (fig. 585). Tutto a colori, tutto composto secondo la logica della veduta: il luogo inquadrato come oggetto di contemplazione, la figura umana assente o ridotta a scala. Il bianco e nero fa la sua comparsa, in modo piuttosto straniante, dopo due pagine di bellezze naturalistiche, attraverso la presentazione dei ritratti dei pescatori a cui viene concessa una pagina intera (fig. 584) e di cui vengono ricostruite le biografie con abbondanza di dettagli: Giacomo Carbone, ottant'anni, il più vecchio tra i marinari di Portofino, ha iniziato come pescatore di coralli; Domenico Auditano è un abile marinaio di vela da diporto, esperto nelle vele latine; Luigi Domenico Prato è convinto di essere stato salvato da San Giorgio durante un terribile ciclone.

I pescatori, che arrivano dopo due immagini di fotografie a colori che immortalano insenature, terrazze, scorci pittoreschi realizzati secondo i modelli della cartolina, sono ripresi in ritratti a mezzo busto, austeri e rigorosi nel loro bianco e nero drammatico. Dopo questa interruzione torna il colore, con una fotografia a pagina intera (fig. 585) che riprende dall'alto, a volo d'uccello "le pittoresche casette sulla piazzetta che oggi costano come ville"[465].

Ancora una volta si conferma la grammatica fin qui esaminata per cui il bianco e nero viene utilizzato per i ritratti e per le persone, mentre il colore restituisce il paesaggio. Il servizio si configura come una presentazione a uso turistico della località, strutturato come sequenza di vedute seriali, e costituisce il caso in cui la grammatica cromatica si avvicina più esplicitamente al formato della cartolina, senza il contrappunto documentario che nei servizi precedenti ne garantiva la credibilità.

Un terzo caso arricchisce questa serie e ne precisa la logica: *In aumento gli ammiratori di Stresa*[466] (figg. 586-591), testo firmato R.S, fotografie non accreditate. Il servizio, anche in questo caso, è quasi interamente a colori — le vedute del Lago Maggiore (fig 586), l'Isola Bella (fig. 587), le ville sul lungolago, il mercatino, i turisti (figg. 590-591). Tra le poche, tre, fotografie in bianco e nero spicca quella che riprende una coppia seduta su una panchina (fig. 589), accompagnata dalla didascalia "Stresa è senza dubbio un posto ideale per la luna di miele"[467]. Il bianco e nero è riservato alla dimensione romantica e privata; il colore è funzionale a mettere in cornice il luogo, a renderlo consumabile. Ma ciò che rende questo servizio particolarmente rilevante nel corpus esaminato è che il testo rende esplicito il processo di patrimonializzazione che altrove resta implicito. Stresa è descritta come un luogo in transizione: le ville ottocentesche dei grandi industriali lombardi e delle duchesse inglesi si trasformano in alberghi, la borghesia privata lascia il posto al turismo di massa, l'automobile ha portato la folla dove prima soggiornavano solo pochi eletti. Il testo registra questa trasformazione

[465] *Ivi*, p. 63.
[466] R. S., *In aumento gli ammiratori di Stresa*, in "Epoca", vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953, pp. 48-53.
[467] Ivi, p.51.

con una malinconia discreta per il passato elegante dei luoghi. La fotografia, al contrario, non condivide questi toni: è interamente promozionale, costruisce il luogo come oggetto di desiderio, certifica con il colore che Stresa è ancora e di nuovo consumabile. La conversione del patrimonio privato in consumo turistico è il meccanismo che il colore fotografico accompagna e ratifica: ciò che era esclusivo diventa raggiungibile, e il colore diventa lo strumento e la forma visiva di quell'accessibilità.
La differenza rispetto al servizio sulle ville sul Brenta è in questo senso teoricamente rilevante: là il dispositivo della veduta veniva applicato sì a un territorio codificato, ma al tempo stesso registrandone, e adattandosi a, i cambiamenti nell'uso e nello statuto dei luoghi, conservando lo spazio del bianco e nero per i margini del monumento; qui il territorio si offre già come topos e il colore non costruisce l'immagine ma rafforza un'immagine che preesiste all'atto fotografico.

Questa dialettica permette di leggere con maggiore precisione il caso della Reggia di Caserta — *La più sfarzosa reggia del mondo*[468] (figg. 592-595), testo di Alessandro Cutolo con fotografie non attribuite, — che non è semplicemente un caso ulteriore della stessa logica ma il punto in cui il dispositivo produce il suo effetto più evidente.
Il soggetto è la Reggia di Caserta e il suo parco che, a otto anni dalla fine della guerra, ancora ospitano caserme e uffici. Il servizio è interamente a colori, e la scelta del colore coincide con una precisa selezione dei soggetti: vengono fotografati i giardini, le sculture, gli interni, le suppellettili. Non compare nessuna fotografia in bianco e nero, e non compare nessuna figura umana. Negli altri servizi esaminati la grammatica cromatica presuppone sempre un contrappunto: le ville palladiane a colori, i bambini del Brenta in bianco e nero; le vedute di Portofino a colori, i ritratti dei pescatori in bianco e nero. A Caserta questo contrappunto non esiste e la sua assenza è il dato più rilevante
La struttura iconografica è coerente dall'apertura alla chiusura. La prima immagine (fig. 592) è una veduta aerea del canale principale del parco: prospettiva simmetrica, assenza di figure, composizione che richiama il modello delle incisioni delle residenze reali del Sei-Settecento. Le fotografie successive mantengono la stessa logica — il gruppo di Diana e le Ninfe della fontana (figg. 592-593) ripreso dal basso con il bacino in primo piano, lo scalone monumentale inquadrato in modo da valorizzare la volta affrescata e la luce zenitale, le sale di conversazione con gli affreschi a tutta parete. L'ultima pagina (fig. 595) introduce una variante: il gruppo di Atteone sbranato dai cani viene ripreso in primo piano ravvicinato, con le sculture bianche che emergono dalle rocce scure e la cascata sullo sfondo. E sotto, tre suppellettili in porcellana e bronzo dorato fotografate isolate su sfondo neutro,

[468]A. Cutolo, *La più sfarzosa reggia del mondo*, in "Epoca", n. 173, 24 gennaio 1954, pp. 52-55.

come oggetti da catalogo. Tutte le immagini posizionano sistematicamente la Reggia nella tradizione visiva della rappresentanza monarchica, non nel reportage su un luogo visitabile.
Il presente della Reggia, nel 1954 con i turisti italiani e stranieri che la visitano – come testimonia il testo che deplora gli usi impropri di questi spazi e si augura che il governo li renda inammissibili— è assente dall'apparato fotografico. Il servizio mette in scena un patrimonio sottratto al tempo e alla storia recente, uno spazio in cui l'oggi presente non è distinguibile dal 1750. Il colore è qui lo strumento di questa rimozione, della cancellazione del presente da un luogo che il presente ha radicalmente trasformato nella sua funzione.

È difficile sviluppare un discorso che provi a spiegare la costruzione in immagine dell'Italia del dopoguerra su "Epoca" senza considerare il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, pubblicato sulla rivista in undici puntate tra il dicembre 1954 e il febbraio 1956 con fotografie di Mario De Biasi. Per quanto la cronologia sia più avanti rispetto a quella finora tracciata e per quanto il lavoro di Piovene e De Biasi possa considerarsi come già proiettato verso la seconda metà degli anni Cinquanta, verso l'Italia del boom, con tutte le tensioni tra tradizione e modernità, il *Viaggio* rimane un riferimento imprescindibile per tutti i percorsi di esplorazione del territorio italiano condotti entro la metà degli anni Cinquanta. Il *Viaggio in Italia* si inscrive in un filone narrativo di illustrazione del paesaggio e del territorio urbano che percorre l'intera carriera di De Biasi[469], comprendendo, tra gli altri, *L'Italia meravigliosa* (1963-1964) e *I bei posti* (1966), entrambi pubblicati a puntate su "Epoca". Che tale filone costituisca un asse narrativo fondamentale e non un'attività marginale è confermato dal fatto che esso si sviluppa parallelamente — e con pari continuità — rispetto ai reportage di attualità per cui De Biasi è più noto, primo tra tutti quello dedicato all'assedio di Budapest del 1956. Il *Viaggio in Italia* assume tuttavia un'ulteriore rilevanza analitica in ragione del disallineamento strutturale che si registra tra lo sguardo del fotografo e il testo di Piovene. Se ne ripercorrono qui, brevemente, le tappe. La prima puntata[470] (figg. 596-601) copre Bolzano, Trento e Cortina ed è interamente in bianco e nero. La fotografia di apertura a pagina intera (fig. 597) riprende Piazza delle Erbe a Bolzano con un'immagine atmosferica, popolata da soggetti anonimi, dove la piazza si configura come spazio vuoto attraversato da figure indistinte. La seconda (fig. 599) è il panorama dalla loggia del Castel del Buon Consiglio a Trento dove appare una figura in silhouette in primo piano con la città sullo sfondo: lo stesso modulo compositivo che De Biasi userà ovunque, quello della figura come scala della veduta. Piovene scrive una puntata densa e politicamente precisa che si muove tra il nazionalismo altoatesino, il clero trentino come potere sociale, la crisi dell'alpinismo borghese, Trieste appena rientrata

[469]U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia,* cit., p. 358.
[470] G. Piovene, *Viaggio in Italia: Bolzano, Trento, Cortina. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, in "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, n. 221, pp. 24-30.

nell'Italia nel novembre 1954. Le fotografie non si intersecano in alcun modo con questi temi. Quando De Biasi fotografa la loggia del castello, Piovene discute la questione altoatesina. Dove De Biasi fotografa la fermata del bus di Cortina (fig. 600), Piovene scrive della crisi dell'alpinismo come pratica di classe. Questo disallineamento non è casuale né occasionale: è strutturale, e la prima puntata lo stabilisce come norma.

La seconda puntata[471] (figg. 602-610) affronta Venezia con un titolo — *Isole artificiali e gallerie subacquee* — che è già di per sé un'operazione di smontaggio del topos. La veduta aerea di Venezia (fig. 602) che nel numero speciale del 1951 era un'illustrazione dipinta in stile cartografico con la citazione da Ruskin sovraimpressa si trasfigura qui, in versione fotografica in bianco e nero, nell'illustrazione di un problema urbanistico: la "fame di spazio" della città in crescita, seguita dalla proposta del conte Cini e di altri industriali di costruire isole artificiali nella laguna per 40.000 persone. Il Canal Grande non è fotografato nei suoi riflessi gotici ma come oggetto di dibattito tra architetti (fig. 605), con la casa progettata da Frank Lloyd Wright accanto a palazzo Balbi "al gomito del Canale" diventa occasione di una "vivace battaglia tra modernisti e conservatori"[472]. I gatti veneziani (fig. 608), che nel 1951 apparivano come elemento pittoresco del paesaggio urbano, vengono descritti da Piovene come specie sociologica: dall" indole flemmatica e d'aspetto idolatrico", non si raggruppano "ma siedono soli, a intervalli, per calli e cortili e campi deserti, accompagnano l'esistenza del popolino che vive all'aria aperta"[473] La "miseria poetizzata, estetizzata a se stessa"[474] è la categoria con cui Piovene smonta esplicitamente il meccanismo del topos: la bellezza di Venezia è diventata un alibi che impedisce di affrontare i problemi reali.

Il primo caso di colore nella serie compare nella terza puntata[475] (figg. 611-617) dedicata a Vicenza e Verona, nelle fotografie che riprendono il Santuario della Madonna di Monte Berico (fig. 611) e il ponte di Bassano con una donna che lava al fiume (fig. 612). Il Santuario dei Berici appartiene alla biografia sentimentale di Piovene; nel *Viaggio* ricorda gli ippocastani che "mi videro migliaia di volte bambino"[476], il nonno che vi passeggiava due volte al giorno. Il colore fotografico intercetta questa qualità mnemonico-affettiva del luogo. Dove Piovene identifica Veneto e pittura — "non si può, percorrendo il Veneto, non esclamare ad ogni istante: ecco un Bellini, un Tiziano, un Veronese, un Guardi"[477] — il colore fotografico traduce visivamente questa coincidenza: il Veneto è già pittura, e

[471]G. Piovene, *Viaggio in Italia: Venezia*. *Isole artificiali e gallerie subacquee,* in "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, pp. 24-32.
[472] *Ivi*, p. 27.
[473] *Ivi*, p. 30.
[474] *Ivi*, p.26.
[475]G. Piovene, *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, pp. 32-38.
[476] *Ivi*, p. 34.
[477] Ivi, p. 32.

il colore è il segno di questa sovrapposizione. Il fatto che il colore investa anche la dimensione umana quotidiana, con la figura femminile in primo piano e il ponte di Bassano sullo sfondo rompe la grammatica dei servizi precedenti, in cui il colore era riservato al patrimonio e il bianco e nero alla vita. Nel Veneto di Piovene la distinzione non tiene perché il quotidiano è già paesaggio-quadro.

La quarta (figg.618-622) e la quinta (figg 623-628) puntata[478] sono quelle della serie in cui De Biasi fotografa il territorio che conosce meglio, la sua Milano d'origine. La quarta puntata è tutta incentrata sulla Milano industriale ed economica. La foto di apertura (figg. 618-619) mostra Largo Cairoli di notte con i binari del tram che convergono in prospettiva verso il Duomo illuminato sullo sfondo in una composizione centrata, punto di fuga esatto. È una veduta costruita con la stessa precisione geometrica con cui De Biasi aveva costruito la Riva degli Schiavoni a Venezia. Piovene scrive pagine dense di economia, banche, reddito pro capite. De Biasi, fotografa la città come forma, non come processo — come sistema di relazioni visive, non come struttura produttiva. La quinta puntata è la Milano sociale, articolata tra classi, spazi della formazione e della cultura; qui lo sguardo cambia registro: compaiono un'aula universitaria in apertura (fig. 623), un gruppo di studentesse di architettura (fig. 624) che disegna sedute sul marciapiede di corso Buenos Aires, i palchi del teatro La Scala (fig. 626). La grammatica della veduta scompare quando il soggetto è la persona nel suo spazio quotidiano.

Il colore compare una seconda volta nella sesta puntata (figg. 629-634), dedicata a Torino[479] con una veduta panoramica della Mole Antonelliana (figg. 629-630) e di Piazza San Carlo (fig. 634). Mentre le due puntate milanesi sono interamente in bianco e nero, a Torino il colore fotografa gli spazi della rappresentazione urbana borghese, non i luoghi della fabbrica. La distinzione che "Epoca" costruisce tra Milano e Torino attraverso la grammatica cromatica corrisponde alla distinzione che Piovene costruisce nel testo tra la Lombardia come "natura economica" e il Piemonte come "civiltà borghese".

La settima (figg. 635-640), dedicata a Biella, Aosta e Ivrea[480], adotta un regime fotografico tutto improntato al bianco e nero.

L'ottava puntata (figg. 641-645), ambientata a Genova[481] è la più manifesta dimostrazione di disallineamento dell'intera serie. Il reportage da Genova è tutto in bianco e nero e illustrato da sole due fotografie (fig. 641-642). La seconda (fig. 642) occupa un'intera doppia pagina e immortala le teleferiche del cantiere Ansaldo di Sestri in una composizione stretta intorno ai cavi che si incrociano

[478]G. Piovene, *Viaggio in Italia: Milano. Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, pp. 48-52; G. Piovene, *La città dove i mariti escono poco con le mogli. Milano*, in "Epoca", n. 230, vol. XVIII, 27 febbraio 1955, pp. 46-52.

[479]G. Piovene, *Viaggio in Italia: Torino*. *I fedeli del bollito di manzo*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955, pp. 46-51.

[480] G. Piovene, *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, in "Epoca", vol. XIX, n. 237, 17 aprile 1955

[481]G. Piovene*, Viaggio in Italia. La prudenza abita a Genova*, in "Epoca", vol. XIX, n. 240, 8 maggio 1955, pp. 36-41.

contro il cielo, geometrie industriali, sagome di navi sullo sfondo. Il testo è tra i più politicamente densi della serie: espone con chiarezza e abbondanza di dettagli la crisi industriale della Liguria, le tare dell'IRI. De Biasi non fotografa nulla di tutto questo: la doppia pagina dell'Ansaldo è pura forma industriale, non immagine di denuncia.

La nona puntata (figg. 646-650), dedicata a Bologna,[482] introduce un terzo caso di colore che complica il pattern. Qui, per la prima volta, la puntata è interamente a colori. I soggetti sono le studentesse della Facoltà di Lettere nel cortile dell'Università (fig. 647) e, a pagina intera (fig. 648), una coppia che cammina sotto i portici verso Santo Stefano, con al centro una donna con una giacca rossa. Il colore non è scelto per patrimonializzare un luogo né per celebrare una modernità: è scelto per aderire al testo di Piovene. L'apertura della puntata è la descrizione cromatica più densa dell'intera serie: con Bologna associata al "colore, prevalentemente il rosso o il rossastro, il più sensuale, il più fisico, quello che richiama di più al corpo e al sangue umani"[483]. La giacca rossa della donna sotto i portici non illustra quella frase ma la incarna. È il caso più nitido di fotografia che non traduce il testo ma ne costituisce l'equivalente visivo diretto. La decima puntata (figg.651-656), dedicata all'Umbria,[484] sceglie il colore per diverse fotografie principali: l'immagine di apertura che immortala giovani contadine al lavoro (fig. 651) la bottega di ferri battuti di Assisi (fig. 652), la chiesa di San Francesco con una turista francese che disegna sull'erba (fig. 654), il ritratto di Miss Perugia nella Pinacoteca davanti a una Madonna del Quattrocento (fig. 654). Non si tratta del colore patrimoniale di Venezia, ma di un colore temperato che traduce la qualità che Piovene attribuisce al paesaggio umbro: la dolcezza senza drammaticità, l'arte che diventata indistinguibile dalla natura.

L'undicesima e ultima puntata (figg.657-661), Firenze,[485] chiude la serie con la struttura cromatica più sofisticata dell'intero corpus. Il colore governa tre momenti: la chiesa di Santo Spirito con un carro trainato da cavalli (fig. 657); le vedute di San Miniato (fig. 659); e, culminante, una fotografia a pagina intera di Fiesole (fig. 660) con un pittore di spalle, seduto su uno sgabello pieghevole, che dipinge il panorama della città. Il bianco e nero governa i due momenti politici: il sindaco La Pira circondato dai cittadini che gli espongono i loro problemi affitto, lavoro, assistenza (fig. 658) e gli operai in strada (fig. 658). La fotografia del pittore a Fiesole è l'immagine concettualmente più densa dell'intera serie. Non è una veduta di Firenze: è una fotografia di qualcuno che fa una veduta di Firenze. Il colore fotografico non rappresenta un paesaggio ma mette in scena l'atto di dipingerlo. È l'unico

[482]G. Piovene, *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955, 41-45.
[483] *Ivi*, p. 41.
[484]G. Piovene, *Viaggio in Italia*. *I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna* in "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre1955, pp. 57-61
[485]G. Piovene, *Viaggio in Italia*. *Firenze aristocrazia dell'intelletto*, in "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956, pp. 28-33.

caso in tutta la serie in cui il meccanismo che governa il colore viene reso visibile come meccanismo. La serie si chiude dunque sull'atto del guardare, sulla dinamica dello sguardo.

"Epoca" comprime la materia pioveniana fermandosi alla Toscana: le ottanta puntate radiofoniche che coprono la penisola da Bolzano a Pantelleria si riducono su “Epoca” a undici puntate che non raggiungono il Sud.

Nello stesso anno la rivista presenta *L'Italia che non conosciamo* (figg. 663-693), cinque puntate pubblicate nell'estate del 1955 con testi di Alfonso Gatto e fotografie di De Biasi[486]. Il titolo nomina esplicitamente il meccanismo: non l'Italia sconosciuta o l'Italia arretrata ma l'Italia che non si conosce ancora, che attende di essere scoperta da se stessa. Le puntate costruiscono una mappa dell'invisibile italiano su tre livelli: geografico (Alghero, la Barbagia), temporale (i nuraghi di Barumini, una civiltà millenaria appena riportata alla luce dagli scavi), sociale (i guardiani dei fari, una condizione umana invisibile al resto del paese). La grammatica cromatica è coerente: il colore va alla dimensione geografica e paesaggistica — la costa di Alghero vista dalla barca, la Marmilla ai piedi del nuraghe, il faro di Capo Caccia sullo strapiombo — mentre il bianco e nero governa la vita che in quei luoghi accade.

La serie a firma Piovene-De Biasi conduce un viaggio analitico: parte da un'Italia già nominata dalla radio, la sottrae quasi interamente al colore, la restituisce in bianco e nero come territorio da attraversare con la mente prima ancora che con gli occhi. Quella del binomio Gatto-De Biasi compie un viaggio di scoperta: i due costruiscono per la prima volta, insieme, l'immagine di luoghi che non ne avevano ancora una, e usano il colore non per patrimonializzare ma per far esistere. Nello stesso 1955 "Epoca" pubblica anche, sempre con fotografie di De Biasi e testi di Alfonso Gatto, una serie in tre puntate sui santuari mariani di Montevergine[487] (figg. 694-698), Pompei[488] (figg. 699-704), e Loreto[489] (figg. 705-710) che lavora sul registro opposto: non luoghi senza immagine ma luoghi con troppe immagini, dove il problema non è far esistere ma selezionare. Il colore va sempre e solo all'icona sacra, il bianco e nero alla folla dei pellegrini, al corpo della devozione collettiva. Il corpus del 1955 non è monolitico: è la prova che il dispositivo è diventato abbastanza flessibile da coprire l'intero spettro dell'Italia fotografabile.

[486]Fanno parte della serie: A. Gatto, *Gli inglesi hanno scoperto Alghero*, in “Epoca”, vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, pp. 52-58; A. Gatto, *Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvì*, in “Epoca” vol. XX, n.250, 17 luglio 1955, pp. 37-41; A. Gatto, *Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, in “Epoca”, vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, pp. 30-34; A. Gatto, *I fari parlano*, in “Epoca”, vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, pp. 39-43; A. Gatto, *Luna di miele per Guido e Civita*, in “Epoca”, vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, pp. 52-57.

[487] A. Gatto, *In braccio alla mamma il bimbo cieco vide la luce*, in “Epoca”, vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, pp. 31-35.

[488] A. Gatto, *La grazia corre più presto della morte*, in “Epoca”, vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955, pp. 50-55.

[489] A. Gatto, *Terra mare e cielo: tutte le vie portano a Loreto*, in “Epoca”, vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, pp. 39-43.

"Epoca" non si limita a fotografare l'Italia, agisce piuttosto nella direzione di costruzione di un'Italia fotografabile. Questa costruzione avviene per mezzo di una sintassi visiva precisa: la grammatica cromatica, con le sue distinzioni tra colore e bianco e nero; la tipologia della veduta, con i suoi moduli compositivi stabili; il meccanismo della serialità, con la sua capacità di sedimentare un'immagine numero dopo numero. Questa logica è il prodotto di scelte editoriali che riflettono un progetto: offrire a una borghesia in espansione un'Italia, ordinata, desiderabile, orientata a un *bello* di derivazione pittorica, che affonda le radici nella tradizione storico-artistica italiana.

Il dispositivo funziona soprattutto quando il territorio è già mappato come topos iconografico, come Venezia, o quando è abbastanza ignoto da non dover essere messo in immagini. Quando il territorio porta con sé una storia che il colore non riesce ad assorbire — le ville del Brenta, la Reggia di Caserta otto anni dopo la conclusione della guerra, la Venezia in crisi di Piovene — il sistema mostra degli spazi di ambiguità. Questi sono il punto in cui il documento eccede il dispositivo, in cui ciò che la grammatica ha escluso si deposita nel registro che il colore ha marginalizzato. I reportage su "Epoca" non li rimuovono, ma li mettono in tensione, facendoli coesistere con l'immagine desiderabile che il colore contribuisce a costruire. È questa coesistenza a costituire la forma più precisa del sistema visivo della rivista.

Questa struttura distingue "Epoca" in modo preciso sia dal modello delle "Vie d'Italia" sia da quello di "Tempo". Il Touring aveva costruito un sistema di topoi pedagogico e contemplativo, orientato alla formazione dello sguardo del lettore-socio: un'Italia da studiare, da conservare, da trasmettere. "Tempo" aveva privilegiato la mappatura documentaria del paese reale, con uno sguardo che inseguiva i contrasti e le asperità del quotidiano senza cercare la corrispondenza ai topoi attesi. "Epoca" compie un'operazione diversa: prende i topoi vedutistici della tradizione visiva e li trasforma in oggetti di consumo cromatico di massa, includendo nella loro inquadratura una quota di realtà contemporanea che li rende credibili e non cartolineschi. Il colore certifica il topos; il bianco e nero lascia entrare spazi di eccedenza, soprattutto riconducibili alla presenza umana, che si muovono fuori da questo. Insieme, producono un'immagine dell'Italia che è al tempo stesso desiderabile e verosimile, riconoscibile perché codificata ma anche viva e in movimento.

Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta non produce una rottura nel sistema visivo di "Epoca", piuttosto la porta alle sue conseguenze più prevedibili. Le serie che De Biasi realizza nel decennio successivo prolungano la stessa grammatica territoriale elaborata tra il 1951 e il 1955, ma con una differenza strutturale: sono interamente a colori. Il bianco e nero documentario scompare, il residuo irriducibile non c'è più. Questa evoluzione non è un impoverimento del dispositivo ma il segno dell'adeguamento alla politica fotografica della rivista e alla cultura visuale degli anni del miracolo economico. Negli anni Cinquanta il bianco e nero era la condizione di credibilità della

veduta desiderabile: senza la Calle dei Preti, le vedute veneziane di Seymour sarebbero state cartoline; così come senza i bambini sul cancello della Villa Widman, le ville a colori del Brenta sarebbe state pura nostalgia. Negli anni Sessanta, quando il turismo di massa è già in corso e una classe media in espansione ha imparato a desiderare il proprio territorio anche guardando le pagine di "Epoca" nel decennio precedente, quella credibilità non ha più bisogno di essere guadagnata attraverso le discrasie fra colore e bianco e nero. L'Italia fotografabile è ormai un dato acquisito, non un progetto ancora in costruzione, e il colore può coprire tutto perché il lettore ha già interiorizzato e che i topoi che il bianco e nero aveva reso verosimili.

4. *Iconografie, tropi e figure della vacanza al mare sulle pagine dei periodici illustrati*

4.1 Itinerari e immaginari turistici nel tempo liberato del secondo dopoguerra

Prima che il secondo dopoguerra inaugurasse la propria stagione di immaginari balneari, la spiaggia italiana aveva già una storia sociale lunga e stratificata. Furono i medici ottocenteschi a prescrivere il bagno di mare come pratica terapeutica, non ancora come esperienza di piacere, ma come cura e le più antiche stazioni balneari adriatiche e tirreniche nacquero all'interno di questa logica sanitaria, con stabilimenti separati per sesso, scalette per l'accesso all'acqua, e cabine destinate a sottrarre i corpi allo sguardo altrui.

Accanto alla retorica igienista si affermò tuttavia rapidamente un'altra funzione, più incisiva e duratura: la vacanza come dispositivo di riconoscimento sociale, come pratica distintiva capace di separare chi poteva permettersela da chi ne rimaneva escluso. Già nell' Italia liberale, trascorrere i mesi estivi nelle località balneari equivaleva a possedere una sorta di patente di appartenenza, un gesto attraverso il quale la borghesia prendeva le distanze dal ceto operaio e si avvicinava — almeno sul piano delle aspirazioni — all'aristocrazia in declino che aveva contribuito a codificare quel rito[490].

L'estensione della rete ferroviaria iniziò progressivamente a incrinare tale esclusività: la linea adriatica, aprendo fermate nelle cittadine costiere, rese la spiaggia accessibile anche a gruppi sociali fino ad allora esclusi, producendo quella mescolanza sorvegliata e inquieta che i rotocalchi del dopoguerra avrebbero ereditato come problema narrativo persistente[491].

Il fascismo trasformò questa tensione in progetto politico. Attraverso il Dopolavoro, i treni popolari a tariffa ridotta e le colonie marine per i figli dei lavoratori, il regime nazionalizzò sistematicamente il tempo libero per amministrarlo, orientarlo e tradurlo in consenso[492]. La vacanza diventava così un dono del regime ai suoi cittadini, e come tale richiedeva di essere regolata.

Il dopoguerra non eredita dunque una tabula rasa, ma un sistema di aspettative già strutturato:
milioni di italiani che avevano sperimentato, attraverso le colonie, i treni popolari e le gite organizzate, qualcosa di simile alla vacanza, e che nel 1946 si trovano a desiderarne una forma più piena e autonoma. Il tempo libero nel secondo dopoguerra viene reclamato come diritto e non come

[490] A. Tonelli, *Tempo libero e turismo*, in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *Storia d'Italia*, *vol. 27: I consumi*, Einaudi, Torino 2018 p. 213.

[491] *Ibidem*. Sul processo attraverso cui il turismo di massa produce gerarchie sociali dei luoghi di villeggiatura – e sul modo in cui il "tono sociale" di una destinazione diventa esso stesso oggetto di costruzione e di competizione tra gruppi sociali si veda J. Urry, *Lo sguardo del turista: il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Edizioni SEAM, Roma 1999 [1990], soprattutto le pagine 35-66. Urry mostra come la differenziazione sociale delle stazioni balneari britanniche nel XIX e XX secolo dipenda non solo dall'accessibilità geografica ma dalla sovrapposizione di modelli di proprietà fondiaria, strutture del capitale locale e pratiche di distinzione di classe: dinamiche in larga misura comparabili, tenuto conto dei differenti contesti nazionali, con quelle analizzate in questa sede per il caso italiano.

[492] A. Tonelli, *Tempo libero e turismo*, cit., pp. 216- 222.

concessione; le ferie identificate come tempo sottratto al lavoro e alla sorveglianza e non come prolungamento dell'obbedienza collettiva[493].

Più che introdurre un fenomeno del tutto nuovo, il secondo dopoguerra accelera e generalizza dinamiche già in atto: la villeggiatura balneare, nata come pratica aristocratica, di derivazione inglese, e diventata costume borghese tra Otto e Novecento, conosce negli anni della ricostruzione e poi del miracolo economico una diffusione senza precedenti[494].

Ciò che muta è la scala del fenomeno e la rapidità della sua espansione: il mare, che per generazioni era stato un privilegio di classe o una concessione del regime, diventa in pochi anni un orizzonte collettivo[495]. Come ha osservato Giorgio Triani, è precisamente in questa fase che si consuma il passaggio dalla "aristocratica e voluttuaria villeggiatura" alla "democratica e obbligatoria vacanza": una trasformazione non soltanto sociologica, ma profondamente simbolica, che investe il modo in cui gli italiani immaginano il tempo libero, il corpo e il piacere[496].

Questo passaggio presuppone una condizione materiale decisiva, quella dell'accesso fisico al mare. Le nuove tratte ferroviarie, i treni popolari, e, successivamente, la motorizzazione di massa, trasformano il litorale da territorio esclusivo in spazio raggiungibile, aprendo la strada a quella che Anna Tonelli ha definito la prima rivoluzione balneare del secondo dopoguerra[497].

---

[493] *Ivi*, pp. 209-211.

[494] Per la storia della villeggiatura balneare europea, dalle origini aristocratiche settecentesche alla progressiva democratizzazione ottocentesca, si veda A. Corbi, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988, tradotto parzialmente in italiano in A. Corbin, *L'invenzione della spiaggia: il primato iniziale dell'aristocrazia*, in G. Triani (a cura di), *Lido e Lidi. Società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro*, Venezia, Marsilio 1989, pp. 27-36.

[495] Per un inquadramento storiografico comparato del turismo come pratica di costruzione identitaria e di classe nel periodo qui analizzato, sia pure in un diverso contesto geografico, si veda S. Baranowski, E. Furlough (a cura di), *Being Elsewhere. Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001, in particolare le pagine 1-31. Sui temi più allargati del tempo libero nel contesto europeo si veda A. Corbin (a cura di), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Aubier, Paris 1995.

[496] G. Triani, *Traiettorie balneari: mare e sole. Il gioco delle opposizioni, il gioco delle relazioni*, in G. Triani (a cura di), *Lido e Lidi. Società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro,* pp. 17-26, in particolare p. 23. La formula "vacanze obbligatorie" è identificata da Triani nel periodo 1946-1970 come epoca della definitiva democratizzazione del tempo balneare. Per un inquadramento generale della distinzione tra *villeggiatura* — soggiorno stanziale in un luogo definito, privilegio aristocratico e borghese fino alla prima metà del Novecento — e *vacanza* come fenomeno di massa, intesa quale "sospensione delle ordinarie occupazioni per un periodo di più giorni a scopo di riposo, distensione, svago", si veda F. Tarozzi, *Il tempo libero. Tempo della festa, tempo del gioco, tempo per sé*, Torino, Paravia, 1999. Per una rappresentazione fotografica delle modalità di fruizione del tempo libero nell'Italia del Novecento si veda P. Sorcinelli, F. Tarozzi, *Il tempo libero*, Editori Riuniti, Roma 1999.

[497] A. Tonelli, *Il consumo di tempo libero fra evasione e controllo. Miti, riti e divertimenti a confronto*, in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa*, *1945-2000*, il Mulino, Bologna 2010, p. 212. Sul ruolo specifico dei trasporti nella trasformazione dell'accesso balneare si veda anche A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, il Mulino, Bologna 2011 pp. 240-270.
Per un inquadramento della vacanza balneare come fenomeno di massa nel dopoguerra italiano — con particolare riferimento al ruolo della motorizzazione e dei nuovi consumi nel determinare quella che gli stessi autori definiscono l'esplosione della vacanza negli anni del boom economico si veda anche S. Pivato, A. Tonelli, *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani*, Roma, Carocci, 2001, e in particolare *La vacanza*, pp. 111-119, dove viene ricostruito il passaggio dalla vacanza come conquista borghese al turismo di massa degli anni Cinquanta-Sessanta, con riferimenti al ruolo della Vespa, della Seicento e della pubblicità balneare (inclusa la prima comparsa dell'Ambra solare nel 1936) nella costruzione di un immaginario collettivo della vacanza.

È precisamente in questo spazio — fra un desiderio ormai diffuso e una sua realizzazione ancora diseguale — che i rotocalchi del dopoguerra si collocano e operano. Questi non si limitano a documentare le pratiche di vacanza, ma contribuiscono a costruirne le forme e i significati, producendo una geografia delle destinazioni e una mappa sociale dello spazio balenare, in cui ogni luogo è carico di valori simbolici che eccedono la semplice descrizione geografica.

Questa mappa poggia su coordinate già tracciate nella realtà — e in parte già codificate iconograficamente anche prima della guerra. Come ha mostrato Ferruccio Farina ricostruendo la propaganda balneare del Lido di Venezia e della Riviera romagnola tra fine Ottocento e anni Quaranta del secolo successivo, i due poli della geografia balneare italiana — quella più esclusiva e qurlla di carattere più popolare — risultavano già associati a sistemi di segni cromatici e simbolici distinti e stabili: il Lido aristocratico e cosmopolita declinato nel blu, nell'oro e nel decadente; la Riviera romagnola solare e "democratica" declinata nel giallo, nel rosso, nell'abbronzatura[498].

La coppia Ostia- Fregene che tanto comparirà nei settimanali del dopoguerra — la prima come meta popolare, la seconda come "oasi della buona società" — costituisce una versione aggiornata di questo stesso sistema, che i rotocalchi amplificano, raffinano e naturalizzano, traducendola in un repertorio di immagini e testi, accessibili a un pubblico di massa[499].

Attraverso la serialità dei servizi, la selezione dei soggetti, il registro adottato nei testi e negli apparati fotografici, i periodici costruiscono un sistema di equivalenze tra luoghi e classi sociali, tra destinazioni e stili di vita, che funziona come un dispositivo pedagogico, insegnando al lettore non solo dove si va in vacanza, ma dove si *dovrebbe* andare, e cosa questo scarto rivela sulla propria posizione nel mondo sociale.

Fra i marcatori più potenti di questo sistema si colloca l'abbronzatura. La trasformazione del corpo abbronzato da stigma di povertà — segno di chi lavora all'aperto — a simbolo di benessere, salute e tempo libero è un processo di lunga durata che raggiunge la sua piena affermazione proprio negli anni del dopoguerra[500]. I rotocalchi intercettano questa transizione nel momento della sua massima

---

[498] F. Farina, *Colore di mare. Immagine e propaganda balneare del Lido di Venezia e della Riviera di Romagna*, in G. Triani (a cura di), *Lido e Lidi. Società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro*, pp. 80-96. Per la ricostruzione di questa tradizione iconografica nel periodo immediatamente precedente al corpus qui analizzato si veda anche F. Farina, *L'estate della grafica. Manifesti e pubblicità della Riviera di Romagna, 1895-1943*, Cinisello Balsamo, 1988, citato in *ivi*, p. 80.

[499] *Premessa*, in *ivi*, p. 15, dove il modello Ostia-Fregene è citato come esempio paradigmatico della differenziazione sociale tra destinazioni balneari nell'Italia degli anni Trenta-Cinquanta: Ostia come "Travettopoli" in opposizione alla Fregene riservata alla "buona società". Triani attribuisce questa dinamica al cosiddetto *trickle-effect* del turismo maturo per cui "la massa invade luoghi un tempo esclusivi mentre le élite ne cercano sempre di nuovi e ancor più inaccessibili". Anche Tarozzi sottolinea come la coppia Ostia-Fregene esemplifichi il meccanismo di differenziazione sociale delle destinazioni balneari: Ostia come meta popolare raggiungibile in ferrovia, Fregene come "l'Ostenda delle nostre spiagge", riservata all'élite per via dell'automobile (F. Tarozzi, *Il tempo libero. Tempo della festa, tempo del gioco, tempo per sé*, cit., p. 77).

[500] Sull'abbronzatura come marcatore sociale e sulla sua trasformazione simbolica nel corso del Novecento si veda *ivi*, pp. 24-26, dove la "scoperta del sole" è analizzata come inversione di un ordine estetico millenario che faceva del

produttività simbolica: quando l'abbronzatura è ancora abbastanza nuova da essere desiderata, abbastanza visibile da essere esibita e sufficientemente codificata a livello sociale da segnalare in modo inequivocabile chi ha potuto accedere alla vacanza balneare.

Sulle pagine dei periodici illustrati non vengono soltanto riprodotti corpi abbronzati sulle spiagge: ma si costruiscono le equivalenze tra abbronzatura e modernità, tra vacanza e appartenenza a un mondo in movimento. Fotografare una bagnante al Lido di Venezia o su una spiaggia di fortuna urbana non è un atto neutro — è già una presa di posizione all'interno di una gerarchia sociale che il rotocalco contribuisce a rendere naturale.

Questo sistema di equivalenze non è mai dichiarato esplicitamente, ma funziona per accumulazione di dettagli, per coerenza interna dei singoli servizi e per reiterazione di associazioni tra luoghi e figure sociali che nel corso degli anni si sedimentano nell'immaginario del lettore come dati acquisiti.

Il meccanismo è quello che Alain Corbin, studiando la nascita della villeggiatura marina nella Francia e nell'Inghilterra del tardo Settecento, ha descritto come progressiva "invenzione" dello spazio balneare: un processo in cui pratiche sociali concrete vengono trasformate in un sistema di significati condivisi che retroagisce sulle pratiche stesse, legittimandole e naturalizzandole[501]. Il processo che Corbin descrive è qui applicato al ruolo dei rotocalchi come agenti di naturalizzazione della geografia sociale del tempo libero. Rispetto al periodo preso in esame da Corbin, questi introducono e operano un'ulteriore tensione: il sistema che producono non descrive, infatti, un ordine sociale stabilizzato, ma un ordine in trasformazione, nel quale le gerarchie delle destinazioni sono ancora plastiche e negoziate.

Questa costruzione porta con sé un paradosso strutturale che Triani ha formulato con particolare precisione: ogni servizio dedicato a una destinazione di distinzione costituisce già, nel momento stesso in cui appare, un passo verso la fine di quella distinzione. La pubblicizzazione di un luogo, infatti, coincide con l'inizio del suo deterioramento simbolico, poiché attira verso di esso le categorie sociali che si vorrebbero tenere a distanza[502]. Il rotocalco documenta questo processo e al tempo stesso vi partecipa — e questa partecipazione involontaria è parte integrante della sua funzione pedagogica.

---

pallore un segno di distinzione: "l'abbronzatura si accingeva a diventare il simbolo del nuovo ordine sociale, morale, estetico: traduzione epidermica, estiva, della nascente civiltà del tempo libero".

501 A. Corbin, *L'invenzione della spiaggia*", in *ivi*, p. 27. Il processo che Corbin descrive — pratiche aristocratiche che diventano sistema condiviso di significati attraverso la loro progressiva codificazione — è qui applicato al ruolo dei rotocalchi come agenti di naturalizzazione della geografia sociale del tempo libero.

[502] G. Triani, *Traiettorie balneari*, in *ivi*, pp. 23-24: ogni luogo autentico viene prima scoperto dall'élite, poi raggiunto dalla massa, infine abbandonato dai suoi frequentatori originari che si spostano verso il nuovo luogo ancora incontaminato". Sul carattere autofagico della promozione turistica — la visibilità mediatica come motore della degradazione simbolica delle destinazioni d'élite — si veda anche J. Urry, *Lo sguardo del turista*, pp. 35-66, dove vengono analizzati i meccanismi attraverso cui la democratizzazione dell'accesso a una destinazione ne modifica il "tono sociale" e induce le élite a cercare nuovi spazi di distinzione.

Ricostruire questo sistema richiede di analizzare non soltanto i contenuti dei servizi ma anche le loro strutture retoriche — i titoli, le didascalie, le fotografie, le scelte di impaginazione — attraverso cui la geografia sociale del tempo libero viene prodotta e naturalizzata. È quello che si intende fare in questa sezione, a partire da un corpus di servizi pubblicati su "Tempo", "Epoca" e *"*L'Illustrazione Italiana" tra il 1946 e il 1953[503], che coprono l'intero arco geografico e sociale dello spazio turistico italiano del dopoguerra: dalle spiagge di fortuna urbane ai litorali aristocratici del Tirreno, dalle rogge milanesi ai Faraglioni di Capri.

La geografia turistica italiana del dopoguerra emerge non solo sulle spiagge della villeggiatura, ma anche negli spazi urbani in cui il rapporto con l'acqua prende forme sostitutive: luoghi in cui si cerca l'acqua in assenza di un accesso diretto al mare, al lago o alla montagna.

Questo polo zero della geografia balneare è documentato con sistematicità dai rotocalchi del dopoguerra, e la sua rappresentazione registra una condizione di esclusione dal tempo libero normalizzato che traduce la privazione in curiosità pittoresca o in umorismo bonario.

Uno dei primi documenti di questo processo è già analizzato nel capitolo precedente: *Appuntamento alla roggia* (figg. 67-68) pubblicato su "Tempo" nel 1946, in cui Patellani segue due ragazze milanesi che dalla città si spostano a piedi oltre Sesto San Giovanni per immergersi in un rivolo d'acqua, lontano dagli occhi indiscreti. Come si è mostrato, quel servizio costruisce la pratica informale del bagno nella roggia come consuetudine riconoscibile, fissa e condivisa, sottraendola a qualsiasi pathos della mancanza per restituirla come tempo libero autentico, legato al ciclo stagionale e alla dimensione corporea immediata.

Due anni dopo, nell'estate del 1948, Patellani torna sugli stessi territori — pur con uno spostamento geografico — con un servizio pubblicato su Tempo n. 37 dell'11-18 settembre 1948: *L'ultima doccia*[504] (fig. 711). Il soggetto è una giovane donna rimasta a Roma durante il meso di agosto, mentre la città si svuota, la donna convince il giardiniere di Villa Borghese a innaffiarla con il tubo dell'acqua come surrogato della doccia estiva al mare. Il titolo indica il focus narrativo del servizio nell "ultima doccia", come se la stagione stesse per concludersi e con essa la possibilità stessa di rinfrescarsi.

La didascalia esplicita con ironia il principio di costruzione dell'articolo: "Infocata dal sole romano, Nannarella si è arditamente spogliata a Villa Borghese facendosi innaffiare dal giardiniere". Il testo, firmato da B.S., inscrive l'episodio nel paesaggio della Roma d'agosto deserta — "Sole romano di pieno meriggio. Ora la Villa Borghese solitaria è come il deserto della Riviera"[505] — e la soluzione

[503] Un prezioso suggerimento di Raffaele De Berti segnala già nel 1936 su "Il Secolo Illustrato" la pubblicazione in otto puntate, dal 18 luglio al 5 settembre, di un reportage dal *titolo Racconto d'estate* che potrebbe intendersi, con le dovute differenze, come antesignano ai servizi del dopoguerra sulle vacanze degli italiani nelle località del turismo balneare.
[504] B. S., *L'ultima doccia*, in "Tempo", anno X, n. 37, 11-18 settembre 1948, p. 13.
[505] *Ibidem*

adottata dalla protagonista viene presentata come pratica e consolatoria: refrigerata, la ragazza "può illudersi di non essere in città"[506].

Questo meccanismo raggiunge una formulazione più sistematica e socialmente articolata in un servizio pubblicato su "Epoca" nell'estate del 1952: *I romani cercano l'acqua*[507] (figg. 712-714) firmato da B.V, incentrato sulla documentazione dei giorni di "canicola che danno il via alla corsa verso il mare, i fiumi, i rigagnoli, le pozzanghere"[508]. Il servizio costruisce una tassonomia dello spazio acquatico romano attraverso una serie di equivalenze esplicite tra destinazione e categoria sociali, che la conclusione condensa in una formula icastica: "A ciascuno il suo destino: un sorso di Frascati per il custode d'auto, una sabbiatura per il reumatico, piscina e bambinaia per il bimbo ricco"[509].

La geografia che emerge da questo servizio è una mappa della disuguaglianza tradotta in paesaggio: Fiumicino come "il mare per i poveri, dove un ombrello serve da cabina"; il Tevere all'Acqua Acetosa come spiaggetta idilliaca ma condivisa con "grossi topi nuotatori"; Ostia come luogo eccessivamente affollato; Anzio come il solo vero luogo frequentato dalla borghesia; Fregene come destinazione "più uniformemente elegante", raggiungibile in automobile o in autobus.

Ogni luogo porta con sé la propria categoria sociale, il proprio sistema di trasporto e il proprio tipo umano. La gerarchia non viene esplicitamente commentata o criticata: viene semplicemente enumerata, con il tono leggermente ironico e canzonatorio e la curiosità di chi descrive i comportamenti di una tipologia umana.

Sul piano fotografico, il servizio conferma la tassonomia testuale attraverso le scelte compositive. La grande fotografia a colori a piena pagina (fig. 712) che apre il servizio costruisce la spiaggia di Fiumicino intorno ad alcuni elementi negativi: la sabbia sporca, gli ombrelli comuni aperti su uno spazio quasi deserto, con figure umane appena visibili sotto di essi. L'ombrellone non è il colorato oggetto tipico della scenografia balenare ma un ombrello nero da passeggio, oggetto urbano adattato a una funzione improvvisata. La scelta compositiva rafforza il tono desolato e drammatico del paesaggio inquadrato: il primo piano dell'immagine, infatti, è occupato dall'ombrello scuro e da una figura coperta, stesa sotto di esso, in abiti coprenti, non adatti alla dimensione balenare. Sullo sfondo, il panorama dell'arenile si disegna intorno a un profilo di detriti, oggetti abbandonati, espressione dell'incuria che caratterizza la spiaggia.

Sulle rive del Tevere all'Acqua Acetosa, le fotografie (fig. 713) — sempre a colori — mostrano bambini e ragazzi che nuotano in un corso d'acqua privo di qualsiasi connotazione balenare: le sponde

[506] *Ibidem*
[507] B. V., *I romani cercano l'acqua*, in "Epoca", vol. VIII, n. 97, 16 agosto 1952, pp. 26-28.
[508] *Ivi*, p. 26.
[509] *Ivi*, p. 28

sono fangose, il verde quello della campagna periurbana, le nuove costruzioni sullo sfondo restituiscono uno spazio che assume funzione di spiaggia non per caratteristiche proprie, ma per mancanza di alternative.

La pagina successiva propone, invece, immagini in bianco e nero (fig. 714), nelle quali le differenze sociali — già visibili nelle scelte di destinazione — si traducono anche in scelte stilistiche. L'ironia che anima i reportage del dopoguerra e che orienta la lettura dei complessi fenomeni della ricostruzione si rende qui particolarmente visibile: al centro della pagina compare la fotografia dell'affollata spiaggia di Ostia, dove i romani avevano dichiarato di non voler più andare, costruita secondo gli stessi moduli rintracciabili nei servizi coevi dalle spiagge più popolari. I corpi, addensati in uno spazio ristretto, producono visivamente l'immagine di una "grade spiaggia per tutti i ceti", in cui la democratizzazione dell'accesso si traduce in saturazione.

Se le spiagge urbane di fortuna definiscono un polo della geografia balneare del dopoguerra, all'estremo opposto si colloca una serie di destinazioni — Capri, Positano, Portofino, la Versilia — che i rotocalchi costruiscono come spazio di distinzione sociale e culturale attraverso un registro profondamente diverso da quello adottato per gli spazi urbani e semiurbani[510].

La differenza emerge anzitutto nelle modalità di rappresentazione: nel linguaggio utilizzato, nelle forme narrative e nelle figure autoriali che firmano i servizi e nelle strategie fotografiche adottate.

Un testo esemplare per la lettura di questi fenomeni è il servizio *Positano detronizzerà Capri?*[511] (figg. 715-721) pubblicato su "Epoca" nel 1951, con testo di Lamberti Sorrentino e fotografie dello stesso Sorrentino e di Helen Fischer. Il titolo introduce immediatamente una questione di gerarchia tra destinazioni: Capri come vertice minacciato, Positano come possibile alternativa. Tuttavia, la dinamica analizzata non è quella della semplice e concorrenza turistica, ma quella della contaminazione e della perdita di autenticità. Ciò che il servizio mette in scena è un processo di progressiva degradazione per cui ogni luogo autentico segue un percorso simile: prima viene scoperto dall'élite, poi raggiunto da un pubblico più ampio e infine abbandonato dai suoi frequentatori originari, che si spostano verso una nuova destinazione ancora incontaminata. Il box di spiegazione della copertina esplicita sinteticamente questa dinamica: la "rovina di Capri" si individua nel momento di costruzione di una strada per le automobili che avrebbe fatto perdere all'isola il suo

[510] La gerarchia tra queste destinazioni non è una costruzione del dopoguerra: le sue radici risalgono all'Italia liberale e al ventennio fascista. Sul Lido di Venezia come primo laboratorio di turismo d'élite industrializzato si veda A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, pp. 173-175; su Capri come "industria" capitalistica dai primi anni del Novecento, *ivi*, pp. 178-180; su Viareggio tra mondanità e turismo borghese, *ivi*, pp. 177-178. Per una ricostruzione di lungo periodo di questa gerarchia, con particolare attenzione alle dinamiche della moda e della rappresentazione nelle riviste internazionali nel periodo che precede il corpus qui analizzato, si veda A. Martini, *La moda della vacanza. Luoghi e storie 1860-1939*, Einaudi, Torino 2021, in particolare pp. 152-165.

[511] L. Sorrentino, *Positano detronizzerà Capri?,* in "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, pp. 27-33.

fascino primitivo, trasformandola in "una qualunque stazione balneare di lusso" e spingendo gli amanti delle bellezze naturali incontaminate a rifugiarsi a Positano.

La geografia turistica di alto livello appare così strutturalmente instabile, poiché la sua stessa visibilità ne determina la trasformazione. Il rotocalco non si limita a registrare questo processo, ma vi prende parte: ogni servizio dedicato a Positano contribuisce alla sua progressiva perdita di esclusività.

Questo paradosso non viene espresso esplicitamente dal testo di Sorrentino, che preferisce costruire Positano come spazio di una temporalità diversa, più lenta e più radicata nel paesaggio: "Positano è, a suo modo, un'isola dove arrivi stanco, avvilito, irritato o semplicemente distratto e lo sguardo amichevole del primo che incontri, la parola discreta del primo che passa, ti richiamano a un rapporto umano elementare e forse incapace di complicazioni"[512]. In questa prospettiva, la spiaggia tirrenica non è il luogo della classificazione sociale, ma quello della sospensione e della rivelazione di sé, di un'autenticità che si definisce in contrasto con la vita urbana. Una direzione di lettura supportata dalle immagini che occupano la prima pagina e che propongono due diversi modelli di femminilità balneare: a sinistra si sviluppa in verticale la fotografia di una giovane donna (fig. 716), di cui non viene riportato il nome, indicata genericamente come esponente di quel gruppo di "belle straniere" che, sempre alla ricerca di luoghi autentici, più naturali che turistici, si sono stabilizzate a Positano "eremo discreto, di modeste dimensioni, di vestire sobrio, senza radio, senza orchestra, senza spendaccioni illustri"[513]. La composizione stessa dell'immagine e le sue caratteristiche formali confermano questa costruzione dell'immaginario di Positano: la giovane donna è in bikini, in piedi, in posizione più spontanea che posata — le gambe divaricate, le mani appoggiate ai fianchi —; sullo sfondo un paesaggio roccioso che rafforza l'andamento verticale dell'immagine coincidente con la figura femminile. Accanto a questa, compare una fotografia di più modeste dimensioni (fig. 716), orizzontale, che ritrae Nelly Anfuso — moglie dell'ex ambasciatore a Berlino — secondo dei codici opposti a quelli della "bella straniera". Qui la donna è individuata dal nome e dalla carica prestigiosa del marito; è ritratta secondo gli stilemi della fotografia di moda — indossa un cappello a falda larga, un elegante costume intero e delle ciabattine da spiaggia — la posizione è sapientemente orchestrata, la figura è inscritta in un paesaggio urbanizzato sullo sfondo. Tutto il testo procede a tracciare una genealogia delle due località, in particolare di Capri di cui si racconta il progressivo declino individuato in alcuni momenti ben specifici, tutti riconducibili alle trasformazioni nell'attraversamento delle strade e ai "nuovi" mezzi di trasporto. Capri è isola dei sogni, "radioattiva", un eremo segreto e misterioso fino all'arrivo di Galeazzo Ciano nel 1935. Il testo di Sorrentino mitizza il passato di Capri, caratterizzato da una singolare assenza di differenze sociali tra i viaggiatori che

[512] *Ivi*, p. 27.
[513] *Ibidem*

vi approdano, tutti uniti — dagli industriali agli artisti — dall'amore per l'isola. Il livellamento tra le diverse classe sociali è garantito dalla necessità di procedere a piedi e dalla fatica fisica del camminare da cui discenderebbe, secondo Sorrentino, una condizione unica di apprezzamento dei luoghi: "posti come Capri, Positano, Portofino, vanno visti, capiti solo camminando a piedi e fermandosi spesso per riprendere fiato"[514]. Il cambiamento riconducibile a Ciano riguarda l'introduzione delle automobili, che producono un disorientamento visivo rispetto al paesaggio, un turbamento sonoro causata dai clacson e, soprattutto, l'apertura dell'isola a tutti, la perdita del suo carattere precipuo. Alle automobili, appannaggio prima dei gerarchi, poi delle élite cittadine, segue l'autorizzazione a far sbarcare gli autobus, che portano con loro le comitive dei dopolavoristi, sancendo il trionfo dell'industria alberghiera e il definitivo declino dell'isola, la cui morte è ratificata dall'arrivo dell'esercito americano. Anche dopo l'allontanamento delle truppe alleate, Capri è ormai consegnata all'avvento del ceto nuovo, che si muove su macchine di lusso, da corsa, utilitarie, Vespe, Lambrette e ciclomotori. Il servizio di Sorrentino è strutturato intorno a uno sguardo nostalgico che, di fronte all'avanzare di pratiche di consumo più generalizzate e all'avvento di nuove forme di fruizione del tempo libero, si esprime attraverso il rimpianto di un mondo perduto. Come si esaminerà, soprattutto nei fototesti di Patellani su "Tempo", questa stessa tensione informa la gran parte dei servizi inerenti a questi temi, anche pubblicati su testate diverse.

Le immagini che compongono il reportage sono di segno diverso, divise tra bianco e nero e colore, con il bianco e nero riservato a piccoli ritratti (figg. 717-718) e il colore consacrato a grandi fotografie di figure femminili (figg. 720-721) che finiscono per significare il territorio. Si segnala qui in particolare una grande immagine a colori che ritrae una giovane donna in bikini distesa su una barca (fig. 720), con il villaggio di Positano sullo sfondo, in una fusione di corpo femminile e paesaggio che traduce l'idea di autenticità costruita dal testo e confermata dal desiderio della giovane fotografata di rimanere anonima.

Una logica analoga si ritrova nella pagina successiva (fig. 721), dedicata alla Marina Piccola di Capri. Anche qui si evidenzia una strategia narrativa finalizzata all'esaltazione di un passato avvertito come a rischio o irrimediabilmente perduto, in cui la dimensione del tempo libero beneficia di una morigeratezza, qui incarnata da una donna "vestita con semplicità sportiva come usava una volta" che segnala una distinzione che non passa per l'ostentazione economica, ma per la capacità di sottrarsi ai codici visibili della mondanità.

L'anno successivo "Epoca" aggiunge un altro servizio alla costruzione dell'immaginario di Capri, con *L'amore e la morte a Capri* (figg. 722-724) firmato da Curzio Malaparte[515]. Non si tratta di un

[514] *Ivi*, p. 30.
[515] C. Malaparte, *L'amore e la morte a Capri*, in "Epoca", vol. VIII, n. 96, 9 agosto 1952, pp. 26-28.

reportage o di un saggio di costume, ma di un intervento letterario in prima persona, in cui Malaparte — proprietario della Casa Malaparte sull'isola — costruisce Capri come spazio esistenziale, in cui "il senso della morte che è l'elemento essenziale della felicità umana, regna sereno"[516]. La destinazione turistica si trasforma in paesaggio metafisico, con un grado di provocazione che la pone agli antipodi delle immagini che intorno a essa si sono stratificate nel dopoguerra. Per Malaparte Capri è uno dei luoghi più tristi del mondo. Di nuovo ricorre l'insistenza sull'esclusività dell'isola, sia pure se declinata in altri accenti:

> la felicità dell'isola non è alla portata di tutti. Gli esseri volgari, gli imbecilli, i gretti, i poveri di spirito e i poveri di cuore, non saranno mai felici a Capri neppure dopo una buona mangiata, una buona bevuta e un bestiale amplesso (son queste le cose che gli esseri stupidi e volgari vengono a cercare in quest'isola, come se non le potessero trovare in tantissimi altri luoghi del mondo), appunto perché non sapranno mai intuire, scoprire la natura segreta della sua bellezza[517].

A distinguere Capri da tutti quei luoghi "felici" — la Costa Azzurra, la Riviera ligure, il Lido di Venezia, le Baleari, Ischia, Taormina — in cui anche i turisti più inesperti possono godere dei piaceri della vacanza è il suo carattere ostile, impervio, pericoloso, finanche calamitoso. Nelle parole dello scrittore Capri è adatta solo a chi sa accogliere con gratitudine il senso della morte, a chi è in grado di trarre la propria felicità dalla tristezza. Il testo tematizza in modo esplicito la questione della veduta, già richiamata nel capitolo precedente, assumendo accenti fortemente figurativi. Malaparte, segnalando la distanza tra l'autentica bellezza dell'isola e la sua versione restituita nelle cartoline illustrate, si rivolge direttamente al lettore, invitandolo a guardare una serie di siti — i Faraglioni, l'arco della Piccola Marina, la conca di Matromania, la rupe di Tiberio, la vertiginosa muraglia di Cetrella e della Migliara, il deserto di olivi, di sterpi, di sassi di Damecuta — che producono un suo ideale inventario iconografico dell'isola, composto da luoghi spettrali, tragici e drammatici. Con l'intento di deprecarli, l'autore compila anche un utile catalogo dei frequentatori di Capri e delle forme di turismo da questi praticate, comprensive di riti e abitudini differenziate: gli innamorati seduti ai tavolini dei cafè in Piazza; le coppie che organizzano picnic sulla spiaggia; i giovani che ascoltano musica jazz.

I toni solenni e nostalgici di Malaparte si pongono in contrasto con le fotografie che accompagnano l'articolo: le immagini, tutte a colori (figg.722-723), una delle quali già apparsa nel servizio di Sorrentino (fig. 722) e Fischer, illustrano le piacevolezze mondane dell'isola. Il cortocircuito rispetto al testo si registra in modo particolare nella fotografia di una giovane modella (fig. 723), in posa, con alle spalle uno scorcio pittoresco —la didascalia segnala che si tratta di una delle graziose indossatrici

[516] *Ivi*, p. 26.
[517] *Ibidem*

che da Parigi accorrono sull'isola in cerca di sfondi inconsueti — in cui si replicano gli stessi atteggiamenti e la stessa selezione dei luoghi che l'articolo si impegna a condannare.

Sulla stessa dinamica di rivalità tra destinazioni esclusive già esaminata nel reportage di Sorrentino è articolato *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*[518] (figg. che estende le logiche sopra indagate al litorale ligure— toscano. Anche qui la struttura narrativa è quella di una gerarchia mobile: Viareggio appare in declino rispetto a Forte dei Marmi, mentre Portofino emerge come vertice della distinzione internazionale. Nel servizio la rivalità si misura sul piano dell'intrattenimento notturno, uno degli aspetti più considerevoli nella costruzione dell'immaginario vacanziero. A Viareggio, la contrapposizione tra la Capannina e il Caprice definisce una segmentazione generazionale e sociale, con il locale notturno che diventa uno spazio di classificazione, dove musica, danza e pubblico illustre funzionano come marcatori di appartenenza e posizionamento. A Forte dei Marmi, invece, la distinzione si struttura per sottrazione, con la pineta silenziosa e l'assenza di mondanità esibita.

A Portofino, infine, il meccanismo assume una forma più esplicita: la selezione dei frequentatori non avviene attraverso criteri economici dichiarati, ma attraverso una "naturalezza" difficile da acquisire — la capacità di abitare lo spazio senza ostentazione, senza esibire la propria presenza.

Rispetto al piccolo corpus individuato su "Epoca" e a quello che si esaminerà in seguito pubblicato su "Tempo", "L'Illustrazione Italiana" rappresenta, in questo contesto, un caso particolarmente interessante, perché consente di osservare un diverso regime di visibilità del turismo balneare che non si organizza attorno alla classificazione sociale delle destinazioni, ma alla loro sottrazione alla contemporaneità. Nei numeri dell'estate 1952 e del 1953 la rivista pubblica una serie di servizi su alcune destinazioni tirreniche adottando un registro sensibilmente diverso da quello dei rotocalchi più generalisti. Mentre "Tempo" e "Epoca" producono la loro mappa delle località balneari con un fotogiornalismo che spesso incontra, soprattutto nell'impianto fotografico, il saggio di costume, "L'Illustrazione Italiana" costruisce una contro-geografia del turismo balneare che si organizza intorno alla durata, alla memoria e alla selezione culturale dello sguardo.

Questa differenza di registro non è casuale, ma riflette una storia editoriale di lunga durata. Fondata nel 1873 da Emilio Treves come primo grande settimanale illustrato italiano capace di competere con i modelli stranieri, *"*L'Illustrazione Italiana*"* aveva costruito nel corso di ottant'anni un rapporto elettivo con la borghesia colta — quella, scrive Ajello, delle "famiglie di professionisti, di industriali, di ricchi redditieri, di alti funzionari"[519] disposte a pagare cinquanta centesimi a copia per una rivista che non fosse semplice intrattenimento ma documento di appartenenza culturale. Essere abbonati a *"*L'Illustrazione Italiana*"* era un atto di posizionamento, prima ancora che di consumo. Nel

[518] M. Mauri, *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, in "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953, pp. 34-39.
[519] N. Ajello, *Il settimanale di attualità*, cit., p. 178.

dopoguerra, questa tradizione sopravvive in forma attenuata ma riconoscibile: la testata non ha assimilato la logica spettacolare dei nuovi rotocalchi di attualità, e il suo sguardo sul paesaggio e sul tempo libero continua a rivolgersi a un lettore che si presuppone culturalmente attrezzato, capace di riconoscere il valore di un luogo attraverso la stratificazione storica e letteraria piuttosto che attraverso l'accessibilità o la visibilità mondana.

Questa differenza riguarda anche le modalità di impiego dell'immagine. Nelle pagine della rivista, la fotografia non è organizzata secondo la logica spettacolare del reportage, ma restituisce i luoghi nella loro continuità, insistendo sulla relazione tra paesaggio e abitato e limitando la presenza di elementi riconducibili a una scena balneare.

Un documento significativo di questa diversa logica editoriale è *Le Cinque Terre*[520] (figg. 730-737) pubblicato su "L'Illustrazione Italiana" nell'agosto 1952, con testo di Paolo Monelli e fotografie di Federico Patellani. Monelli — giornalista e scrittore legato al "Corriere della Sera" e autore di una produzione a metà tra reportage e scrittura letteraria, di forte impianto letterario — costruisce un saggio narrativo che prende l'avvio dal ricordo di Giovanni Descalzo, poeta e marinaio di Sestri Levante morto giovane. La destinazione viene introdotta attraverso il lutto e la memoria, non attraverso un ottimistico invito al viaggio.

All'interno di questo impianto, la descrizione non procede per indicazioni pratiche o per costruzione di itinerari, ma si organizza attraverso una serie di riferimenti che orientano lo sguardo e ne delimitano il campo. I riferimenti e le citazioni di cui si serve Monelli — come nel caso del richiamo a D. H. Lawrence — non hanno una funzione meramente ornamentale, ma contribuiscono a costruire il valore del luogo. La destinazione viene così inscritta in una catena di sguardi e voci autorevoli che ne legittimano il significato, e la distinzione si configura come appartenenza a un orizzonte culturale condiviso piuttosto che come semplice accesso materiale allo spazio.

Il testo di Monelli è strutturato su un registro che si può definire di *nostalgia elegiaca*, in cui la costruzione del valore della destinazione si realizza attraverso il rimpianto di ciò che si sta perdendo, l'accumulo di aggettivi magnificanti e di evocazioni sensoriali è al servizio non della promozione turistica ma del lutto per un mondo che finisce. "Le Cinque Terre sono uno dei luoghi meravigliosi d'Italia" enuncia già il sottotitolo. Nel corpo del testo compaiono acque con "trasparenze incantevoli", paesi "antichissimi", vino "biondo, aromatico, salato, subdolo; pare fatto di niente ma poi dà una gagliarda sete che un'infinita bevuta non spegnerà mai". La valorizzazione del territorio passa attraverso una lingua fortemente materica e sensuale che trasforma la descrizione geografica in esperienza immaginaria per il lettore. Tuttavia, questa intensità non produce un effetto di immediatezza: al contrario, contribuisce a costruire distanza, inscrivendo il luogo in una dimensione

[520] P. Monelli, *Le Cinque Terre*, in "L'Illustrazione italiana", anno 79, n.8, agosto 1952, pp. 17-23.

già segnata dalla perdita. La sentenza che dichiara che le Cinque Terre "non hanno avvenire turistico" condensa questa impalcatura narrativa: l'assenza di infrastrutture non è presentata come limite, ma come condizione che preserva il luogo, rendendolo accessibile solo a chi possiede gli strumenti culturali per riconoscerne il valore.

Anche il dispositivo fotografico partecipa a questa costruzione. Le immagini non isolano il corpo dei bagnanti o il dettaglio spettacolare, ma insistono sulla relazione tra figure e paesaggio, sulla compattezza dei borghi e sulla loro difficoltà di accesso. La fotografia non invita a entrare nello spazio, ma lo osserva a distanza, restituendo immagini fortemente grafiche, con punti di vista dall'alto, rafforzando l'idea di un luogo che si offre allo sguardo più che al consumo.

Questo pattern della nostalgia elegiaca si conferma e si arricchisce sulle pagine della rivista. Il numero 5 del maggio 1953 pubblica *La costiera di Amalfi*[521] (figg. 738-744) firmato da Renato Canepa con ancora fotografie di Patellani. In questo caso, la costruzione della destinazione passa attraverso la stratificazione storica piuttosto che attraverso la minaccia della massificazione. Le *Tabulae Amalphitanae* — il codice marittimo medievale custodito nel Municipio, scritto su fogli di pergamena — diventano il principio organizzativo del racconto. Il paesaggio non è valorizzato come scenario balneare, ma come documento storico, e la presenza del turista — spesso straniero, colto, inserito in circuiti culturali internazionali — funziona come elemento di legittimazione, come selettore implicito della qualità del luogo: chi si reca ad Amalfi è già culturalmente attrezzato per riconoscerne il valore. Anche qui le immagini evitano la costruzione di una scena balneare in senso stretto: il luogo è mostrato come spazio denso di storia più che come superficie disponibile all'uso.

Il mese successivo il tema balneare è affrontato da Orio Vergani in *I lupi stanchi di Camogli*[522]. Questo servizio radicalizza il registro elegiaco spostandolo dal paesaggio alla comunità umana. Qui il centro dell'attenzione si trasferisce dal paesaggio alla comunità: i protagonisti sono i marinai in pensione che abitano il luogo, il mare compare non come spazio di svago ma come orizzonte di sospensione. Camogli è definita in opposizione alle località mondane — soprattutto Portofino — come spazio appartato e difficilmente accessibile, e questa condizione diventa la garanzia della sua specificità.

Le fotografie confermano questa impostazione: non costruiscono una scena turistica, ma registrano pratiche quotidiane — il riposo, il gioco, l'osservazione del mare — in cui il tempo libero coincide con una forma di ritiro piuttosto che con l'esposizione pubblica.

Considerati insieme, questi tre servizi — Cinque Terre, Amalfi, Camogli — delineano una configurazione coerente. In tutti i casi, il valore dei luoghi non è costruito attraverso l'accessibilità o

[521] R. Canepa, *La Costiera di Amalfi,* in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n.5. maggio 1953, pp. 14-20.
[522] O. Vergani, *I lupi stanchi di Camogli*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 6, giugno 1953, pp. 63-65.

la presenza di attrazioni, ma attraverso ciò che resiste, che si oppone alla modernità turistica, da cui si distingue vistosamente: la difficoltà di accesso, la stratificazione storica, la distanza dalle dinamiche della stagione turistica. In tutti i casi, la firma è affidata a figure con un profilo letterario consolidato, e il testo assume una forma narrativa o saggistica che si discosta dal registro informativo dei rotocalchi di attualità. In tutti i casi, infine, l'apparato visivo evita la spettacolarizzazione balneare, privilegiando una rappresentazione che restituisce delle località indagate aspetti più laterali, lontani dalle logiche del divertimento ininterrotto celebrato dalle pagine dei periodici più generalisti.

Il corpus di servizi analizzato in questa sezione produce, per accumulazione e reiterazione, una mappa sociale dello spazio balneare italiano del dopoguerra che, pur non essendo mai esplicitamente dichiarata, funziona come dispositivo di orientamento del desiderio. Il lettore dei rotocalchi del dopoguerra apprende, numero dopo numero la posizione di ciascuna destinazione nella gerarchia dello spazio turistico: Fiumicino come mare dei poveri, Ostia come meta di chi non è riuscito a raggiungere spiagge più lontane, Rimini come spazio della balneazione di massa, Forte dei Marmi come ritrovo borghese, Portofino come vertice della distinzione internazionale. A ogni destinazione corrispondono un tipo umano, un sistema di accesso, uno stile di vacanza, un modo specifico di abitare il tempo libero[523].

Questa pedagogia si articola in modo diverso ai due estremi della mappa. Nel caso delle spiagge urbane, il dispositivo opera attraverso la naturalizzazione della privazione: la roggia, Villa Borghese, l'Acqua Acetosa vengono rappresentate come soluzioni praticabili, trasformando la mancanza di accesso in forma di esperienza. All'estremo opposto, nelle destinazioni tirreniche, il meccanismo è quello della codificazione dell'autenticità attraverso la nostalgia elegiaca la valorizzazione passa attraverso un registro letterario: Positano, Capri, Portofino, le Cinque Terre sono costruiti come luoghi esposti alla perdita, la cui desiderabilità dipende proprio dalla loro percepita fragilità. In questo senso, il rimpianto per la trasformazione del luogo non si oppone alla sua esposizione mediatica, ma ne costituisce una modalità particolarmente efficace.

Tra questi due poli si colloca lo spazio delle destinazioni intermedie — la Riviera adriatica, le terme, i laghi. Ciò che emerge, nel suo insieme, non è solo una descrizione delle mete turistiche del dopoguerra, ma un meccanismo di rappresentazione attraverso cui vengono prodotte e naturalizzate gerarchie sociali. Il tempo libero, nel rotocalco italiano del dopoguerra, non si configura quindi come

[523] La funzione orientativa dei rotocalchi nei confronti del lettore-consumatore si inscrive in una dinamica più ampia, teorizzata da R. Koshar a proposito delle guide turistiche come strumenti di costruzione identitaria e di orientamento del desiderio per cui si veda R. Koshar, *German Travel Cultures*, Berg, Oxford-New York 2000.
Sul ruolo dei media nella precostituzione dello sguardo turistico prima e indipendentemente dall'esperienza diretta si fa riferimento a J. Urry, *Lo sguardo del turista*, pp. 191-215, dove vengono analizzati i meccanismi attraverso cui le immagini fotografiche e le rappresentazioni mediatiche organizzano in anticipo l'aspettativa di piacere del turista e strutturano ciò che egli percepirà come degno di essere osservato una volta giunto sul posto.

ambito neutro: diventa il luogo in cui tali gerarchie sono rese visibili e, al tempo stesso, offerte allo sguardo del lettore.

4.2 *Giro dalle spiagge italiane*: fotoinchieste seriali dalle spiagge sulle pagine di "Tempo"

Il primo servizio di "Tempo Nuovo" esplicitamente dedicato alla spiaggia come luogo del tempo libero appare sul numero 23 datato 22-29 giugno 1946, sulla cui copertina (fig. 748) campeggia la fotografia di una sorridente giovane donna in costume da bagno accompagnata dalla scritta Saluto al mare. Il fototesto all'interno, *Spiaggia per centomila*[524] (figg. 748-750) a cura del regista Romolo Marcellini che firma il testo e le fotografie, racconta un'afosa giornata di giugno sulla spiaggia di Ostia. Se le immagini si iscrivono nel filone del già esaminato nascente fotoreportage in chiave italiana, in cui la narrazione visiva asseconda un gusto bozzettistico venato di divertita ironia — non mancano, infatti, immagini di buffi esperimenti di tintarella o di imbarazzati interazioni tra bagnanti — il testo presenta un tono di diversa natura. Il racconto fotografico si appunta sui corpi (fig. 749-750), sui corpi esibiti di alcuni soggetti fotografati e sulla totalità indistinta dei corpi dei bagnanti, tanto che la spiaggia viene definita come "letteralmente *ricoperta* di corpi"[525]. Il testo, invece, con taglio più strettamente cronachistico, pone l'accento sullo specifico momento storico, la domenica successiva al referendum sulla riforma istituzionale dello Stato, in cui "Roma è andata al mare con tutte le sue forze, per rifarsi della domenica precedente dedicata alle elezioni"[526]. Un ulteriore collegamento tra le elezioni e la domenica passata in spiaggia viene stabilito quando si afferma che la popolazione della città si sposta al mare con maggiore entusiasmo e con la stessa buona volontà con cui la settimana precedente si era sottoposta a file lunghe anche sei ore per votare, ponendo entrambe le attività sotto il segno dei riti collettivi.

Nell'articolo non mancano riferimenti al passato più recente: si legge l'entusiasmo delle folle come desiderio di lasciarsi alle spalle i tempi della guerra, si nominano diverse volte le mine sulla spiaggia, le ultime cariche esplosive, le operazioni di sminamento e i cumuli di detriti. La stazione ferroviaria di Ostia viene definita "bombardata" e identificata con le sue "macerie". Il linguaggio bellico in riferimento ai nuovi rituali collettivi in spiaggia non scomparirà persino negli anni successivi: ancora nel 1950 i bagnanti vengono raccontanti in termini di "grossi reparti" "fortissime formazioni" fino a essere definiti "un esercito"[527].

I rimandi al recente passato bellico e all'invasione dei bagnanti che affollano la spiaggia traducono in maniera evidente "l'urgenza, nella transizione tra dopoguerra e ricostruzione, di riconquistarsi il

[524] R. Marcellini, *Spiaggia per centomila*, in "Tempo", anno I, n. 23, 22-29 giugno 1946, pp. 6-7.
[525] *Ivi*, p. 6.
[526] *Ibidem*
[527] V. Rovi, *Giornate di 32 ore*, fotografie di A. Cesano, in "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, pp. 9-13.

proprio diritto al *loisir"*[528]. Quello del *movimento formicolare* verso le spiagge e del loro assalto da parte delle folle sarà un topos ricorrente nella rappresentazione giornalistica e cinematografica del periodo[529]. La memoria della guerra emergerà anche nelle spiagge raccontate dal cinema[530]: il riferimento più ovvio è a *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer in cui il passato bellico riaffiora in forma di fili spinati, cartelli minacciosi che avvisano della presenza di mine e veicoli militari riconvertiti in attrazione turistica[531].

In questo contesto la spiaggia si configura fin da subito come uno spazio carico di tensioni, in cui la memoria del conflitto e il desiderio di normalizzazione convivono e si rendono visibili.

Questa prima cronaca balneare di "Tempo" se, da una parte, sembra proporre il resoconto di una festosa domenica al mare, dall'altra non risparmia particolari sinistri — bambini in lacrime, ustionati dal sole, una donna rimasta incastrata tra la banchina e il binario del treno — lasciando intravedere i primi segni di quella "sfumatura mostruosa della condizione balneare"[532] che assumeranno anche le successive spiagge cinematografiche. Vengono connotati in senso perturbante anche tutti quegli elementi — la sabbia, il sole, i cibi e le bevande consumati in spiaggia — che nell'immaginario comune identificano una piacevole giornata di svago al mare. Ecco allora che anche i bambini, ustionati dal sole e dalla sabbia nera infuocata, sono stanchi, affamati, con le pance gonfie di gassosa.

Se il ruolo del cinema in questo ambito è già stato oggetto di studi, anche recenti[533], ciò che interessa qui è comprendere in che modo il fotogiornalismo abbia contribuito alla costruzione di un nascente immaginario turistico- vacanziero che richiede e sollecita nuove modalità del guardare. I fotoservizi balneari vengono letti come declinazione vacanziera di quel modello inventariale discusso nel capitolo precedente, in cui la fotografia risponde all'urgenza di una mappatura orizzontale della trama sociale, soprattutto nei momenti di trasformazione sociale ed economica.

Nella sua natura di spazio liminale, la spiaggia, "testo riccamente indiziario della transizione in atto"[534], diventa così il luogo privilegiato per osservare i mutamenti sociali che il paese attraversa negli anni della ricostruzione, tra sopravvivenze di spinte tradizionaliste e tensioni verso stili di vita più moderni.

---

[528] C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021, p. 42.
[529] S. Parigi, *La "ricostruzione" delle vacanze. Mare e spiagge negli schermi italiani dei primi anni Cinquanta*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrio (a cura di), *Cinema e identità italiana fra tradizione e contemporaneità*, RomaTrE-Press, Roma 2019, p. 771.
[530] *Ivi*, p. 770.
[531] C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, cit., p. 37.
[532] *Ivi*, p. 42.
[533] Si pensi in particolare, oltre al già ricordato testo di Christian Uva e all'intervento di Stefania Parigi, a M. Zinni*, In viaggio verso il "boom". Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, in E. Dagrada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve,* cit., pp. 125-135 e a E. Gipponi, *Coloring the Coastline: Italian Beachside Comedies and the Color Film Transition,* in S. Street, J. Yumibe (a cura di), Global Film Color: the Monopack Revolution at Midcentury, Rutgers University Press, New Brunswick 2024, pp. 96-108.
[534] L. De Giusti, *Souvenir d'Italie*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*, Bulzoni, Roma 2019, p. 61.

È all'interno di questa tensione tra il permanere di tradizioni e le nuove forme di consumo che si articolano i complessi fenomeni di definizione di riti e comportamenti legati alla dimensione balneare, ed è proprio intorno a questa che i fototesti di "Tempo" costruiranno il loro impianto narrativo.

Sul numero 29, datato 16- 23 luglio 1949, di "Tempo" la sezione *Lettere al direttore* annuncia che Federico Patellani ha cominciato "il Giro delle spiagge d'Italia". I lettori-bagnanti vengono così avvisati che sull'arenile potrebbero incontrare il fotografo intento a elaborare una soluzione per *comporre una scena*. Dalla Versilia alla costa adriatica Patellani realizza dei fototesti che indagano con acume e ironia la declinazione che la vacanza al mare inizia ad assumere tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta.

I servizi di cui si compone il Giro di Patellani riflettono una concezione della vacanza ancora riservata ai ceti più abbienti. La villeggiatura, infatti, fino alla prima metà degli anni Cinquanta continua a configurarsi come "un privilegio di classe e di posizione sociale, riservata ai ricchi, ai politici e alle star del cinema, nazionali e internazionali"[535]. Questa fase corrisponde a una visione elitaria della vacanza al mare, per cui prima di diventare sinonimo di evasione e spensieratezza edonistica, "trascorrere i mesi estivi nelle località balneari fa parte di un rito che individua nella vacanza una sorta di patente sociale che abilita a un riconoscimento"[536].

Se non mancano sullo stesso "Tempo" articoli e cronache dalle spiagge a carattere più popolare, questi sono relativi alle gite domenicali che gli strati sociali meno agiati trascorrono nelle località balneari raggiungibili facilmente dalla città — valgano ad esempio i numerosi riferimenti alla spiaggia di Ostia già menzionati nel precedente paragrafo — per cui non è ancora possibile parlare di vacanza di massa. Fra le due tipologie di fruizione del tempo libero esiste una separazione netta e chiaramente riconoscibile: non solo i tempi sono diversi, ma anche i luoghi dello svago sanciscono una distanza apparentemente incolmabile tra ricchi e poveri[537].

La forma stessa in cui questi servizi si presentano esplicita questa dicotomia. I fototesti dalle località balneari più elitarie sono strutturati in puntate, affidati sempre agli stessi fotografi, annunciati già nell'indice nella loro formula seriale; al contrario, gli articoli dedicati alle coste più popolari compaiono in modo episodico e sono privi di schemi narrativi ripetuti. Rispetto alla scansione in fasi proposta da Ruggero Eugeni per il racconto cinematografico della vacanza balneare, con particolare riferimento alla "rappresentazione delle differenze identitarie"[538], suddivisa in *vacanza nascente* tra

[535] S. Parigi, *La "ricostruzione" delle vacanze. Mare e spiagge negli schermi italiani dei primi anni Cinquanta*, cit., p. 769.
[536] A. Tonelli, *Tempo libero e turismo*, cit., p. 213.
[537] M. Zinni, *In viaggio verso il "boom". Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, cit., p. 129.
[538] R. Eugeni, *Vacanza*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol, III, Mimesis, Milano 2016, p, 362.

gli anni Trenta e Quaranta, *vacanza di massa* tra gli anni Cinquanta e Sessanta e *vacanza diffusa* dagli anni Ottanta a oggi, questi fototesti potrebbero porsi in uno spazio intermedio tra le prime due categorie. Quello, però, che i fotoservizi mettono in luce è proprio l'impossibilità di stabilire una distinzione manichea tra vacanza elitaria e vacanza massificata. I testi e le immagini analizzati rivelano già, infatti, in questo momento la presenza di oggetti, segni, modalità di interazione e di svago negli spazi balneari che, trasfigurando la loro configurazione sociale e contribuendo alla definizione di nuove identità collettive, disegnano un immaginario turistico stratificato in cui irrompono, complice la fruizione di prodotti di massa americani, elementi distintivi di modernità. Proprio in questo confine interviene il fotogiornalismo "mettendo in immagini la trasformazione sociale e rendendola evidente"[539].

Prima di avviare il suo *Giro*, Patellani aveva già sondato il territorio balneare con due servizi pubblicati nel 1946 sullo stesso numero 31 di "Tempo". Il primo, *Ombrelloni, ombrellini*[540] (figg. 751-752) può considerarsi uno tra i primi confronti fotografici con il tema della vacanza, oltre che un precoce tentativo di catalogazione e codificazione degli oggetti che strutturano il paesaggio dell'arenile. La cronaca si sofferma sul ruolo degli ombrelloni nel disegnare il nuovo orizzonte. Agli ombrelloni viene assegnato un ruolo civilizzatore: senza di essi la vita in spiaggia sarebbe una vita ferina, priva di relazioni sociali. Ecco che da strumento funzionale a schermarsi dal sole, l'ombrellone viene investito di due connotazioni essenziali: quella sociale — favorirebbe infatti gli scambi, configurando lo spazio della spiaggia come spazio di relazioni — e quello legato alla modernità, a un nuovo immaginario di consumi e desideri materiali, in cui gli oggetti, associati a determinati stili di vita, occupano un posto centrale.

L'ombrellone emerge come epicentro di tutta una serie di attività da svolgersi in spiaggia —mangiare, dormire, flirtare, giocare, scambiarsi pettegolezzi — che organizzano un nuovo tempo libero appena riconquistato, liberato dalla guerra ma anche "dal lavoro produttivo e dal controllo esercitato dal regime"[541] dell'*homo sapiens* balneare. La distinzione si misura in termini di grandezza e funzioni degli ombrelloni, articolandosi in un distinguo tra quelli più grandi, definiti polivalenti in quanto usati anche come appendiabiti, e quelli più piccoli e civettuoli, associati all'uso femminile. Il clima di esuberante euforia derivante dalla fine della guerra è evocato direttamente dalla didascalia di un'immagine in cui il piacere del bagno in mare diventa un indicatore della fine del conflitto.

L'intento classificatorio è esplicitato dallo stesso Patellani, che dichiara di voler tentare una prima schedatura di questi oggetti, sempre più differenziati. Il secondo servizio, *Tre bagni*[542] (figg. 753-

[539] A. Bertolotti, *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema in Italia dalla Ricostruzione al Boom,* cit., p. 16.
[540] F. Patellani, *Ombrelloni, ombrellini*, in "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, p. 7.
[541] C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, cit., p. 42.
[542] F. Patellani, *Tre bagni*, in "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, pp. 8-9.

754) indaga le abitudini in spiaggia di tre donne. Particolarmente interessante è la testimonianza di Gabriella, la cui fotografia occupa anche la copertina del settimanale: la donna racconta di avere l'abitudine di fare il bagno portando con sé il ventaglio, un'abitudine, questa, che viene posta sotto il segno di un'innocente bizzarria, priva di malizia e, soprattutto, dell'aura seduttrice, da *femme fatale*, di cui sono circonfuse le attrici americane. Il riferimento ai modelli femminili americani non è casuale: Gabriella, infatti, afferma di non aspirare al titolo di *pin up* e che le spiagge della Florida, che ha visto solo dalle pagine dei rotocalchi, non le interessano, preferendo a queste il sole e la sabbia della riviera ligure. Questo rimando alle spiagge della Florida e, soprattutto, alla loro restituzione in immagini sulla stampa periodica ha una particolare cogenza su "Tempo", che ospiterà costantemente fotografie a soggetto balneare provenienti dagli Stati Uniti. Come si vedrà più distesamente nei paragrafi successivi, le immagini delle marine americane, al contrario di quelle italiane, risultano improntate a una celebrazione vitalistica del corpo, del suo benessere, forgiato attraverso l'abbronzatura e lo sport, per cui gli spazi più frequentemente inquadrati non sono quelli dell'arenile, come nel caso italiano, ma quelli dell'acqua. La stessa differenza ricorre nel cinema: come già evidenziato da Christian Uva, il *beach movie* americano è più interessato a mostrare le attività, soprattutto di segno sportivo, che si svolgono in acqua, mentre la commedia balneare italiana si concentra sugli spazi liminali e socializzati della spiaggia[543].

Le pagine di "Tempo" dispiegano negli anni un campionario visivo degli sport acquatici popolari negli Stati Uniti a cui sono dedicati numerosi articoli, introducendo il pubblico italiano a una fruizione più atletica e meno rilassata degli spazi marini e al tempo stesso esponendolo a quell'*american way of life*, identificato come sinonimo di eleganza, ricchezza e salute, a cui si guarderà con sempre maggiore ammirazione nel dopoguerra[544]. Dagli Stati Uniti arrivano anche numerosi interventi sulla moda balneare, in particolare sulla disputa costume intero/bikini[545], a cui non mancheranno di riferirsi gli articoli dei rotocalchi italiani. Come noto, di origine americana è il culto dell'abbronzatura che si fa "espressione manifesta del modello di democrazia balneare che si era manifestato per la prima volta negli Stati Uniti"[546] e "dimostrazione di una vita salutare condotta a contatto con la natura"[547]. La diffusione di queste immagini dimostra quanto

> i media, la cultura di massa misero in circolazione parole, suoni e immagini provenienti da altre società che alimentarono aspirazioni e desideri privati, cambiarono le percezioni di quelli che

[543] C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, cit., p. 70.
[544] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società Italiana: 1936-1954,* cit., p. 232.
[545] Il bikini disegnato da Jules Renard e presentato a Parigi nel 1946 prende il nome dall'atollo su cui fu effettuato il primo test nucleare dopo la guerra.
[546] G. Triani, *Pelle di luna. Pelle di sole. Nascita e storia della civiltà balneare 1700-1946*, Marsilio, Venezia 1988, p.176.
[547] C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, cit., p. 17.

erano giudicati comportamenti sessuali e ruoli di genere accettabili e approfondirono il gap tra generazioni[548].

Durante gli anni della ricostruzione, i consumi restano limitati oltre che per i salari bassissimi anche per "la mancanza di modelli di riferimento capaci di liberare il comportamento di consumo dai suoi vincoli tradizionali[549]. L'età dei consumi inizia alla fine degli anni Cinquanta non solo perché prima gli italiani sono materialmente poveri ma anche perché spendere in abbondanza era disapprovato tanto dalla Chiesa quanto dai partiti di sinistra[550].

Il confronto con immagini e modelli associati a stili di vita ispirati al benessere e al consumo fa sì che nuove aspirazioni e desideri irrompano in un momento in cui ancora ci si preoccupa di dover soddisfare i bisogni primari[551].

La rilevanza assegnata ai prodotti dell'industria americana nel modellare tendenze e gusti italiani è evidenziata nel già citato *Tre bagni* dalla previsione secondo cui Gabriella non riuscirà a imporre la sua abitudine del bagno con ventaglio in quanto ritenuta troppo eccentrica per le donne italiane. Se, invece, questa novità provenisse dalle ragazze che popolano le spiagge di Long Beach, tutte correrebbero a procurarsi un ventaglio, incentivando e promuovendo così anche l'artigianato locale. Su questa tensione tra la modernità — qui associata agli Stati Uniti e ai suoi modelli consumistici — e la tradizione, legata all'orizzonte italiano, si svilupperà l'impianto narrativo dei fototesti dedicati alle spiagge italiane pubblicati su "Tempo" nel periodo considerato.

È questa una dimensione centrale per l'intero corpus di fototesti qui analizzato: la circolazione di immagini balneari straniere come orizzonte implicito di confronto rispetto al quale si costruisce l'identità visiva della spiaggia italiana. Come si avrà modo di verificare, le immagini delle marine americane — le *Acqua Maids* della Florida, le *chorus girls* di Miami Beach, Esther Williams a bordo piscina — arrivano sulle pagine di "Tempo" in forma frammentaria e quasi casuale, ma costante, modificando i parametri con cui il lettore guarda i propri corpi e le proprie spiagge. Ciò che qui interessa rilevare è come i fototesti italiani si costruiscano anche per differenza rispetto a questo modello: mentre la fotografia balneare americana privilegia i corpi in movimento, l'azione sportiva, gli spazi acquatici, quella italiana si concentra sul corpo in posa piuttosto che in azione, sulla tipizzazione sociale piuttosto che sulla performance atletica.

È in questo quadro culturale che si colloca l'avvio del *Giro delle spiagge* di Patellani. Prima di analizzare il corpus specifico, si intende qui affrontare un servizio che, sia pure ufficialmente

[548] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società Italiana: 1936-1954,* cit., p. 22.
[549] G. Ragone, *Consumi e stili di vita in Italia*, Guida, Napoli, 1985, pp. 10-11.
[550] *Ivi*, p. 29.
[551] A. Bertolotti, *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema in Italia dalla Ricostruzione al Boom,* cit., p. 30.

fuori dal *Giro* ne anticipa alcuni aspetti: il fototesto *L'uomo in ginocchio balla la "raspa"*[552] (figg.755-759) , dal nome di un ballo di moda presso i locali notturni di Forte dei Marmi. La Versilia viene così a configurarsi come la prima, ideale, "tappa" dell'itinerario balneare sui cui Patellani punta l'obiettivo, coadiuvato in quest'unico caso dalla penna di Ezio Suppini. Il risultato è un fototesto atipico, in cui la dimensione della spiaggia è posta singolarmente a latere, evocata, sia pure in maniera rarefatta, da una sola immagine. La scelta di iniziare questa esplorazione delle località balneari con un reportage esplicitamente realizzato nel contesto di un locale notturno non deve sorprendere. Il night club, infatti, si considera, sulla scorta di quanto postulato da Natalie Fullwood, "il corrispettivo notturno della spiaggia"[553]. Nella lettura di Fullwood i due spazi della geografia turistico-balneare — definiti *leisure spaces* — sono equivalenti, in quanto deputati alla spettacolarizzazione del corpo femminile, alla sua messa in mostra e oggettivizzazione ad opera di un pubblico maschile[554]. In questo discorso, invece, si è scelto di considerare questo fototesto, per quanto solo marginalmente inerente alla spiaggia, perché ci si propone di esaminare i codici di comportamento che si sviluppano in quelle che si possono considerare propaggini dell'arenile — l'hotel, il locale notturno, il club sportivo — e che concorrono a configurare l'immaginario sociale della vacanza al mare.

Al servizio di Patellani e Suppini è dedicata la copertina del numero (fig.755), occupata dalla fotografia di un momento della danza collettiva "la raspa". L'immagine traduce quel clima di rutilante ebbrezza che, associato nel caso specifico al ballo, connota il contesto italiano nel periodo sospeso tra la ricostruzione e l'avvento del miracolo economico, e da cui l'immaginario turistico-balneare risultato plasmato. La concitazione della danza, creatrice di "una sottile atmosfera esilarante"[555] non impedisce a Patellani di realizzare uno scatto strutturato secondo una geometria compositiva che si articola lungo la linea diagonale evidenziata dall'incedere delle figure femminili da sinistra, per cui la frenesia del ballo risulta cristallizzata in un'ordinata coreografia. L'articolo di Suppini restituisce un'immagine bifronte delle località balneari della Versilia, quella mondana e quella lirica, a cui corrispondono personaggi, tipologie di fruizione del tempo libero, orizzonti culturali e sociali, oltre che coordinate geografiche e spazi, antitetici. Gran parte del testo si sofferma, infatti, sulla dimensione esclusiva e alla moda di Forte dei Marmi definita "spiaggia di gran grido"[556], il cui prestigio è siglato e riconosciuto dall'affluenza di turisti provenienti da spiagge altrettanto elitarie come Santa Margherita, Rapallo, Paraggi e Portofino. Lo statuto lussuoso è definitivamente conferito

[552] E. Suppini, *L'uomo in ginocchio balla la "raspa",* fotografie di F. Patellani, in "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, pp. 4-7.
[553] C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, cit., p. 89.
[554] N. Fullwood, *Cinema, gender and everyday space. Comedy, italian style*, Palgrave Macmillan, London 2015, p. 66.
[555] E. Suppini, *L'uomo in ginocchio balla la "raspa",* cit., p. 6.
[556] *Ivi*, p. 5.

dall'arrivo di un giovane "celestevestito e con scarpette giallocanarino"[557] proveniente da Capri che perentoriamente decreta la superiorità della Versilia sull'isola campana. Gran parte dell'articolo, infatti, è dedicata alla celebrazione delle novità mondane, spesso poste sotto il segno di eleganti bizzarrie, provenienti dalle spiagge di Forte dei Marmi. Ecco che "l'etichetta di lusso", un tempo appannaggio delle automobili americane, viene ora conferita agli scooter e alle utilitarie italiane, per cui se il sommo chic per una signora è aggirarsi per il lungomare a bordo della Topolino, per una signorina lo è recarsi ai balli, in abito lungo, sulla Vespa o sulla Lambretta, che diventano così marcatori visivi e "simboli materiali"[558] di quelle forme di consumo che, già evidenti in questo periodo di transizione, caratterizzeranno l'orizzonte sociale dell'Italia del boom economico e di cui i rotocalchi si fanno espressione, contribuendo a modellare un "sogno collettivo"[559] di modernità e benessere. Dopo una breve disamina delle più recenti mode in fatto di abbigliamento femminile, da cui non manca un commento sbigottito nei confronti dell'uso delle camicie nere che provoca in chi guarda "un sussulto che può far male o bene a seconda del credo"[560], l'articolo procede a un'analisi dettagliata della 'raspa' e della dimensione dionisiaca a cui condurrebbe coloro che vi si abbandonano. Del ballo sono anche raccontate le origini "esotiche" e la mediazione che dal Messico vi avrebbe operato Bruno, istrionico batterista di uno dei più celebri locali notturni della Versilia, lui stesso protagonista di quella galassia mondana che "Tempo" sembra intercettare e ricomporre come in un album fotografico di personaggi.

L'accento insistito sulle forme del divertimento e della socialità sembra esprimere i prodromi di "quell'ansia di nuovo"[561] che dalla ricostruzione inizia ad attraversare il paese, mentre l'euforia intorno a questi luoghi di ritrovo sembra tradurre "il sogno proibito di un godimento totale e ininterrotto"[562]. Agli antipodi di questa Versilia notturna si colloca quella crepuscolare e lirica di scrittori, artisti e intellettuali come Enrico Pea, Leonida Repaci, Anna Banti, Alberto Savinio, Giulio Benedetti, Giovanni Papini, Giuseppe de Robertis. A questa Versilia che rifugge le sfrenatezze, corrispondono altre geografie e altri itinerari: non 'La Capannina', animata dallo spirito demiurgico di Bruno, ma i platani antistanti il Bar Roma, in particolare il quarto platano, di cui Pea arriva a dichiararsi proprietario, in quanto trascorrerebbe alla sua ombra interi pomeriggi, a scrivere solitario o a discettare insieme al cenacolo artistico che gli gravita intorno. Di questa ambivalenza si fanno espressione e cifra stilistica anche le fotografie realizzate da Patellani: i due piccoli ritratti (fig. 756)

[557] *Ivi*, p.4.
[558] M. Zinni, *In viaggio verso il "boom". Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, cit., p. 126.
[559] A. Bertolotti, *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema in Italia dalla Ricostruzione al Boom,* cit., p. 43.
[560] E. Suppini, *L'uomo in ginocchio balla la "raspa",* cit., p. 4.
[561] A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, cit., p. 245.
[562] M. C. Cardona, *La storia della villeggiatura. Dall'epoca romana al Novecento,* Abete, Roma 1994, p. 210.

in primo piano di Giuseppe de Robertis, critico letterario di "Tempo" e Enrico Pea, di tono intimo e vagamente umbratile, vengono accostati a una fotografia (fig. 757), quasi a pagina intera, del ballo, risultando il dinamismo rutilante della scena in evidente contrasto con la staticità dei ritratti. Seguono tre immagini (fig. 758), disposte come in una piccola sequenza cinematografica, che cristallizzano alcuni momenti della danza. A questa scansione ritmica si oppone l'immagine successiva (fig. 759), la fotografia di una scultura di sabbia modellata a forma di torso di donna che, per soggetto e per la centralità che occupa all'interno della composizione, sembra assumere il tono evocativo e misterioso di un ritrovamento archeologico.

La fotografia rappresenta una piccola eccezione nell'economia del fototesto in quanto non riferendosi a nessuno degli argomenti o dei personaggi menzionati, si sottrae a qualsiasi intento illustrativo e descrittivo. La geometria dell'immagine articolata su più piani compositivi, la lunga ombra sul lato destro che dialoga con la scultura di sabbia, i volti dei personaggi singolarmente non visibili, oltre a conferire all'immagine un tono lievemente straniante, esplicitano la capacità di Patellani di coniugare "equilibrio formale e forza narrativa"[563] in fotografie che, anche grazie alle politiche editoriali di "Tempo", riescono a mantenere un'autonomia dal testo scritto.

Le effettive peregrinazioni balneari iniziano con *A Capri l'invasione dei cani*[564] (figg. 760-762) pubblicato sul numero 33 e incentrato sulle bizzarrie provenienti dall'isola ormai affermatasi come "arena cosmopolita del lusso e della moda"[565], "sinonimo di ricchezza e di lusso sfrenato"[566], dove le novità si succedono rapide. L'immaginario eccentrico di Capri è confermato anche dal cinema: sul numero 39 di "Tempo" dello stesso anno, in occasione di un articolo sulle riprese di *L'imperatore di Capri* di Luigi Comencini, la località viene definita "l'isola delle follie balneari"[567]; sulle pagine di "Cinema" si esplicita l'intento del film di proporsi come una "satira dell'immagine illusoria che ogni estate i giornali offrono ai loro lettori presentando Capri come l'isola del sogno, popolata di grandi bellezze femminili, di principi e sultani"[568]. Che la stampa periodica abbia concorso a enfatizzare l'allure mitica e sofisticata di cui è circonfusa l'isola è confermato dall'articolo emblematicamente intitolato *Capri è uno stato d'animo*[569], comparso a firma di Paolo Monelli sulle pagine del numero 37 di "Tempo" del 1947, in cui si riferisce dell'abitudine dei giornalisti di trascorrere per conto del giornale un periodo di vacanza sull'isola, per poi evocarne la natura di stato d'animo che suscita

[563] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo*. *Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 175.
[564] F. Patellani, *A Capri l'invasione dei cani*, in "Tempo", anno XI, n. 33, 13-20 agosto 1949, pp. 9-11.
[565] S. Parigi, *La "ricostruzione" delle vacanze. Mare e spiagge negli schermi italiani dei primi anni Cinquanta*, cit., p. 766.
[566] M. Zinni, *In viaggio verso il "boom". Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, cit., p. 130.
[567] V. Bonicelli, *Totò imperatore di Capri*, in "Tempo", anno XI, n. 39, 24 settembre 1949, p. 24.
[568] D. Meccoli, citato in S. Parigi, *La "ricostruzione" delle vacanze. Mare e spiagge negli schermi italiani dei primi anni Cinquanta*, cit., p. 766.
[569] P. Monelli, *Capri è uno stato d'animo*, in "Tempo", anno IX, n. 37, 13-20 settembre 1947, pp. 6-7.

passioni e sentimenti aggressivi. In questa trasformazione mitica, in cui l'isola si identifica con una sorta di paradiso terrestre[570], in cui le osterie non servono cibo e bevande ma ambrosia e nettare, si procede come in preda a un effetto allucinatorio.

Il fototesto di Patellani introduce fin dall'inizio uno scarto significativo rispetto a questa rappresentazione. Nelle parole di Patellani Capri sembra, infatti, affaticata, stanca di dettare la moda alle spiagge italiane. Si assiste nel corso della lettura a un rovesciamento del paradigma dell'isola esclusiva e inaccessibile: meno elegante delle stagioni passate, è diventata una spiaggia per famiglie borghesi in cerca di bizzarrie e per americani poco danarosi. Parallela e alternativa a questa versione scintillante e patinata ne emerge un'altra: arcana e misterica, immutabile e invulnerabile alle stravaganze della moda, l'"altra" Capri è l'isola mediterranea cara all'imperatore Tiberio, panica e lussureggiante, "sospesa fra il ricordo di antiche civiltà e le suggestioni mediterranee, in cui scorre una vita segreta, parallela e nascosta rispetto a quella delle "mediocri folle balneari"[571]. Questo schema narrativo articolato sul doppio, sulla natura anfibia e bifronte delle località balneari sembra tradurre la persistenza di quelle tensioni nostalgiche che si manifestano proprio di fronte ai processi di modernizzazione attivati dalla ricostruzione[572].

Questo doppio registro non è solo narrativo ma visivo, Patellani costruisce il contrasto attraverso accostamenti fotografici che giustappongono situazioni e figure, rendendo leggibile la tensione tra modernità e tradizione. Il suo sguardo non si limita a documentare le trasformazioni sulla spiaggia italiana ma le organizza visivamente, traducendole in una serie di immagini che funzionano come dispositivo di lettura del paesaggio sociale italiano.

In questo caso l'illustrazione fotografica si articola tutta intorno al tema esplicitato nel titolo, quello dell'ossessione caprese per i cani decorativi, declinato secondo toni e accenti diversi. Emerge qui quel gusto per l'aneddoto, per la storiella e per la *boutade* che caratterizza i racconti di Patellani e che avvicina la sua produzione fotografica sui temi del tempo libero a quella, giocata "su doppi sensi, sui contrasti, sulle metafore e sui paradossi"[573], che verrà proposta dal settimanale "Il Mondo". Questo stesso gusto per le piccole situazioni umoristiche si ritrova in *La donna adriatica*[574] (figg. 763-766) fototesto pubblicato sul numero 34 di "Tempo". Questa volta la ricognizione delle spiagge diverge dal canone delle località balneari più raffinate per rivolgersi alla "bonaria e popolaresca cordialità del litorale adriatico"[575]. La struttura stessa dell'itinerario consente di associare a ogni località turistica

[570] A. Savelli *Sociologia del turismo balneare,* FrancoAngeli, Milano 2009, p. 155.
[571] F. Patellani, *A Capri l'invasione dei cani*, cit., p. 10.
[572] L. Malavasi, "*<<Ogni curiosità va soddisfatta >>. Spirito d'inchiesta e industria culturale*, cit., p. 141.
[573] U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo*. *Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 313,
[574] F. Patellani, *La donna adriatica*, in "Tempo", anno XI, n. 34, 20-27 agosto 1949, pp. 16-19.
[575] *Ivi*, p. 16.

la rivelazione di una diversa "faccia del paesaggio antropologico italiano"[576], costruendo, grazie al linguaggio fotografico, una mappa visiva che articola il territorio attraverso situazione tipiche.
La costa adriatica conserva, secondo Patellani, quelle caratteristiche di attaccamento al passato, cordialità nell'accoglienza, abbondanza gastronomica, spontanea esuberanza degli abitanti che la distinguono dalle località più patinate, offrendo un'esperienza vacanziera più autentica. Il testo si riduce con il procedere delle "puntate" di questo atlante balneare, mentre le immagini si espandono fino a diventare l'elemento dominante della narrazione, sostenute da un'impaginazione accorta che assegna loro respiro.
La fedeltà a codici di comportamento e stili di vita più tradizionali nella lettura di Patellani è strettamente associata alla concezione stessa del tempo della vacanza. Sottratto al turbinio di un fitto calendario di attività sociali che fa dei luoghi del *leisure* nelle località balneari delle arene del divertimento e dell'"ipersocializzazione"[577], il tempo della vacanza in Romagna torna a essere periodo di vero e assoluto riposo e libertà da vincoli sociali. Lo sguardo di Patellani sembra rivolto verso quella interpretazione del periodo al mare come cura, come tempo da dedicare al riposo e al benessere del corpo attraverso le pratiche e i riti dell'idroterapia e dell'elioterapia, su cui si stratificheranno nel dopoguerra nuove mode e nuovi riti legati allo svago, alla socialità, al divertimento e alla fuga dalla città, che finiranno per fissare "nuovi parametri su cui si adagia definitivamente la villeggiatura borghese e impiegatizia degli anni trenta e dopo la pausa della seconda guerra mondiale, quella di massa degli anni Cinquanta- Sessanta"[578].
La visione nostalgica del fototesto, di un piccolo mondo antico animato da buoni sentimenti, si esprime anche attraverso la presenza di una fotografia di una diligenza a cavalli (fig. 763), mezzo di trasporto per i bagnanti provenienti dai paesi circostanti. Il racconto fotografico di Patellani non indulge però in toni sentimentalistici e passatisti, ed ecco che, per la stessa sintassi fotografica giocata su contrasti e metafore, all'immagine della pittoresca "giardiniera" si affianca quella di una bagnante (fig. 763) presso la mescita delle aranciate, ripresa di spalle, con un cappellino e un aderente costume intero come prescritto dai dettami della moda balneare del 1949. Questi accostamenti non sono mai casuali ma costituiscono la struttura portante del fototesto: i dittici permettono a Patellani di rendere visibili le tensioni della società italiana della ricostruzione, mettendo in relazione modelli di mobilità, comportamenti e stili di vita differenti all'interno dello stesso spazio balneare.
Un'altra direttrice su cui si imposta la caratterizzazione del litorale adriatico è quella del popolare: gli *habitué* di spiagge più esclusive vengono avvisati che probabilmente avranno l'impressione di vedere ovunque "viaggiatori da treno domenicale". Si esplicita qui quella distinzione già segnalata

[576] L. De Giusti, *Souvenir d'Italie*, cit., p. 67.
[577] R. Eugeni, *Vacanza*, cit., p. 365.
[578] P. Sorcinelli, *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 153.

tra villeggiatura intesa come momento di riposo e di svago per un periodo di tempo esteso, ed evasione domenicale sulle spiagge vicine alle città. La distanza si misura anche sul mezzo di trasporto adottato: la menzione del treno della domenica fa riferimento a quelle escursioni di massa via treno già incoraggiate durante il fascismo dall'istituzione di treni popolari, nel 1931[579], e dal potenziamento della rete ferroviaria[580.] Se con queste scelte il regime fascista aveva favorito "forme di turismo rivolte alla classe media"[581] e promosso lo spostamento collettivo[582,] le successive politiche dei governi repubblicani saranno invece rivolte a privilegiare la rete autostradale, dando impulso "alla mobilità e ai consumi individuali"[583,] sostanziando una svolta che, privilegiando il trasporto privato rispetto a quello pubblico, presenterà conseguenze, oltre che sul piano dei consumi e dei desideri di modernizzazione di cui l'automobile è simbolo, anche sulla geografia delle destinazioni vacanziere, favorendo una mobilità che prelude a una dimensione di massa della vacanza. Il periodo qui esaminato ancora non beneficia degli effetti della motorizzazione imponente e del potenziamento autostradale[584] — che influenzeranno l'organizzazione del tempo libero e della vacanza dalla seconda metà degli anni Cinquanta — per cui possono dirsi valide quelle differenze sociali nella fruizione dello spazio della spiaggia di cui si è già detto. Il turismo si canalizza così in un

> sistema di flussi che portano a separare e redistribuire le diverse classi sociali sui litorali, aggregando tra loro, attraverso un raffinato processo selettivo a più stadi, individui che appartengono a uno stesso strato sociale o a strati tra loro vicini. […] si creano delle aeree e dei momenti di socialità specifici per ogni classe. Le discriminazioni socio— economiche, effetto dell'articolazione, strutturale della società, vengono a sovrapporsi e intrecciarsi con varie altre discriminazioni di ordine espressivo [..] Si distinguono infatti spiagge familiari e spiagge mondane[585].

Quella romagnola di cui si occupa Patellani è una spiaggia di spiccato carattere popolare e "tradizionale", in cui non mancano però i segni di "nuove" abitudini e tendenze. La bellezza delle bagnanti che frequentano la spiaggia viene associata alla "preoccupante" pratica — definita *missmania* — di indire sulle spiagge della riviera adriatica concorsi per eleggere le più graziose bagnanti. Il fenomeno rivela l'importanza assegnata ai concorsi di bellezza, banditi nel 1938 e reintrodotti nelle forme moderne nel 1946[586,] strumento di definizione e negoziazione di una nuova identità femminile italiana, in cui le suggestioni provenienti dai prodotti dell'industria

[579] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società Italiana: 1936-1954*, cit., p.124.
[580] M. Ridolfi, *Gli spazi della vita pubblica*, in G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol.2: *La società in posa*, Einaudi, Torino 2006, p. 91.
[581] R. Eugeni, *Vacanza,* cit., p. 364.
582 L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano 2013, p. 61.
[583] *Ivi*, p.64.
[584] Il primo piano autostradale, infatti, viene presentato dal ministro dei lavori pubblici Attilio Romita nel novembre 1954.
[585] A. Savelli, *Sociologia del turismo balneare,* cit., p. 163.
[586] S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2009 [2007], pp. 175-189.

dell'intrattenimento americana — il cinema, i periodici ma anche la musica e i balli — spingono verso l'affermazione di una bellezza "di forte richiamo erotico e artificiale"[587].

I concorsi sulle spiagge saranno oggetto di ulteriore attenzione da parte degli inviati di "Tempo", che, se non li condannano esplicitamente, mostrano delle riserve nei loro confronti. Questo sospetto si inserisce nella generale discussione che i concorsi sollevano nel panorama politico e culturale italiano del dopoguerra da cui emerge quanto la questione della bellezza femminile sia intrecciata a questioni identitarie e di simbologia della nazione[588]. Il desiderio di Dino Villani, ideatore del concorso di Miss Italia, era quello di creare un'atmosfera di eleganza e grazia, specifica di un *tono* italiano, pur rifacendosi esplicitamente ai concorsi di bellezza femminili americani, esperiti in forma di immagini su giornali e riviste[589]. La ricerca di una *via italiana* alla bellezza dimostra la natura ambigua dei processi di assimilazione di modelli, stili di vita e forme di consumo provenienti dagli Stati Uniti fruiti attraverso prodotti che dopo la guerra diventano ormai parte integrante dell'orizzonte mediale italiano.

Il rimando al concorso sottolinea inoltre quella concezione delle spiagge "codificate in quanto spazi in cui gli uomini consumano voyeuristicamente il corpo femminile enfatizzato nella sua seminudità dal bikini"[590].

L'impianto fotografico procede, come spesso nei fototesti di Patellani, per dittici che, oltre a conferire ritmo alla pagina, consentono di strutturare la narrazione intorno a quei contrasti che diventano traduzione delle tensioni che serpeggiavano nell'Italia della ricostruzione: il già citato confronto tra la diligenza a cavallo e la bagnante elegante, e quello (fig. 766) tra l'immagine di turisti a cavallo provenienti dai maneggi da spiaggia, anche questi comunque una novità nell'orizzonte ricettivo e turistico adriatico, e quella di una donna a cavallo di uno scooter insieme ai due figli posizionati davanti e dietro a lei. Quello dello spostamento "in massa" con ogni mezzo di locomozione possibile è un momento narrativo ricorrente nei servizi di periodici e cinegiornali, come evidenzia Stefania Parigi facendo riferimento a due servizi della "Settimana Incom" (1950 e 1954) in cui compare un'intera famiglia in moto[591], che la fotografia di Patellani sembra anticipare.

Un altro confronto (fig. 766) è quello istituito tra una cartolina raffigurante una donna stesa languidamente su un pattino a remi, lo sguardo rivolto al mare occupato da barche a vela e la fotografia di una giovane donna seduta su un analogo pattino che, secondo la didascalia di Patellani, costituirebbe "la verità" rispetto a cui qualsiasi riproduzione sfigurerebbe. La scelta propone un

[587] *Ivi*, p. 177.
[588] *Ivi* p. 205.
[589] D. Villiani, *Come sono nate undici Miss Italia*, Editoriale Domus, Milano 1975, p.43
[590] N. Fullwood, *Cinema, gender and everyday space. Comedy, italian style*, cit., p. 121.
[591] S. Parigi, *La "ricostruzione" delle vacanze. Mare e spiagge negli schermi italiani dei primi anni Cinquanta*, cit., p. 771.

curioso accostamento tra soggetti simili resi sotto forma di fotografia e di illustrazione grafica. L'attenzione di Patellani si appunta ancora sui pattini a remi, chiamati mosconi nella zona adriatica, che, disposti uno accanto all'altro, disegnano sull'arenile una festosa linea policroma. Questo accenno al colore, sia pure in servizi fotografici in bianco e nero, conferma la concezione della spiaggia come "uno dei luoghi del colore per antonomasia"[592], "associata alla vivacità cromatica fin da dagli albori della civiltà balneare"[593], anche in virtù dell'atmosfera ludica e carnevalesca che vi si percepisce. Questa stessa atmosfera è favorita dalla natura dell'esperienza sociale che la spiaggia rende possibile ed esplicita. La sua peculiare "condizione carnevalesca"[594] è legata infatti a forme di infantilismo e di gioco che molto hanno a che fare con l'abbandono delle identità extrabalneari[595]. Queste condizioni consentono il dispiegamento di situazioni comiche che qui come negli esempi precedenti, Patellani è pronto a intercettare, come nell'immagine dei due bagnanti che leggono sul moscone con la testa coperta da un telo.

L'ultima fotocronaca di Patellani dalle spiagge italiane, *Il drago d'oro sconfitto a Portofino*[596] (figg. 767-770) prosegue nella stessa direzione dei testi precedenti, radicalizzando la logica fin qui esaminata e ponendosi come una sintesi in immagini dei divertimenti e degli svaghi offerti dalle principali località del Tigullio. La narrazione ancora di più, in assenza di un tema intorno a cui articolarsi, si sfilaccia e si frantuma in una fantasmagoria visiva che propone un piccolo campionario degli oggetti paradigmatici e identificativi della vita balneare: i costumi da bagno in diverse fogge e modelli, il pattino in legno, i galleggianti di gomma, i cappelli di paglia e le maschere per le immersioni, "simboli materiali"[597] di quelle forme di consumo che, già evidenti in questo periodo di transizione, caratterizzeranno l'orizzonte sociale dell'Italia del boom economico e di cui i rotocalchi si fanno espressione, contribuendo a modellare un "sogno collettivo"[598] di modernità e benessere. Questi servizi con la loro tassonomia delle cose da spiaggia sembrano anticipare alcuni aspetti della futura commedia balneare degli anni del boom, caratterizzata da "film fatti di cose, di simboli del benessere che appaiono come in un catalogo di ipotetici *desiderata*"[599]. Il decalogo di questa civiltà balneare ancora elitaria passa anche attraverso la catalogazione dei luoghi in cui si colloca l'esperienza vacanziera, come a stilare "una mappa del divertimento estivo in espansione"[600]: oltre

[592] E. Gipponi, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario della modernità mediale italiana,* cit., p. 125.
[593] *Ibidem*
[594] C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, cit., p.11.
[595] A. Sistri, *Antropologia balneare riminese*, Minerva, Bologna 2013, p. 86
[596] F. Patellani, *Il drago d'oro sconfitto a Portofino*, in "Tempo", anno XI, n. 35, 27 agosto 1949, pp. 30-32.
[597] M. Zinni, *In viaggio verso il "boom". Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, cit., p. 126.
[598] A. Bertolotti, *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema in Italia dalla Ricostruzione al Boom,* cit. p. 43.
[599] *Ivi*, p. 130.
[600] M. Zinni, *In viaggio verso il "boom". Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, cit., p. 132

alle spiagge, le baie, i ristoranti, i bar dove sorseggiare cocktail all'aperto, spesso frequentati da turisti stranieri.

L'euforia intorno a questi luoghi di ritrovo sembra tradurre "un sogno proibito di un godimento totale e ininterrotto"[601], mentre l'accento insistito sulle forme del divertimento e della socialità sembrano esprimere i prodromi del desiderio di novità che dalla ricostruzione inizia ad attraversare il paese.

Il passaggio dai fototesti di Patellani del 1949 alla serie firmata da Rovi e Cesano nell'estate del 1950 segna uno spostamento significativo dalla spiaggia come luogo di osservazione antropologica alla spiaggia come spazio di rappresentazione sociale. Con Patellani il fototesto mantiene una tensione tra documentazione e costruzione narrativa che consente di leggere l'Italia attraverso le sue spiagge. Nei servizi successivi questo equilibrio si sposta verso una logica più mondana e spettacolare in cui il paesaggio umano lascia progressivamente il posto al catalogo sociale.

A quattro anni di distanza dal primo servizio balneare di "Tempo", il confronto tra i due momenti rivela uno spostamento significativo nel modo in cui il rotocalco rappresenta la presenza delle folle sulla spiaggia. Nel 1946 *Spiaggia per centomila* raccontava l'assalto dei bagnanti a Ostia attraverso il filtro ancora vivo della memoria bellica: le mine sulla spiaggia, le macerie della stazione ferroviaria, i corpi che ricoprono letteralmente l'arenile evocavano un paesaggio in cui il desiderio di *loisir* faticava a liberarsi dal peso del recente passato. Nel 1950 la stessa metafora militare riaffiora nel testo di Rovi, che descrive i bagnanti del Tigullio come un "pacifico esercito"[602] intento a trascorrere le vacanze in letizia: il lessico della guerra è ancora presente, ma neutralizzato, svuotato della sua carica traumatica e restituito in chiave serena e quasi ironica. Questo slittamento è un indicatore preciso di quanto l'immaginario balneare dei rotocalchi abbia metabolizzato, nel giro di pochi anni, il passaggio dalla ricostruzione a una nuova normalità vacanziera, in cui la spiaggia non è più il luogo in cui si riemerge dalla guerra ma quello in cui si celebra, con ritmo sempre più turbinoso, il diritto al piacere.

Il Golfo del Tigullio fa da cornice alla fotoinchiesta balneare di "Tempo" nell'estate del 1950. *Giornate di 32 ore*[603] (figg. 771-776) pubblicata sul numero 29 del 22-29 luglio, percorre lo stesso arco ligure da Portofino a Santa Margherita a Paraggi a Rapallo già esplorato da Patellani nell'estate precedente, ma con uno sguardo sensibilmente diverso. Nel fototesto, firmato da Vincenzo Rovi e Antonio Cesano, viene meno quella tensione tra documentazione e composizione, tra urgenza di catalogazione e gusto per l'aneddoto, che aveva caratterizzato i servizi del 1949, e si afferma invece un registro più prossimo alla cronaca mondana.

La copertina (fig. 771) anticipa con chiarezza questo mutamento. Un'inquadratura ravvicinata isola il busto di una giovane donna in costume da bagno, con un taglio compositivo che indugia

[601] M. Cardona, *La storia della villeggiatura. Dall'epoca romana al Novecento*, p. 210.
[602] V. Rovi, A. Cesano, *Giornate di 32 ore*, in "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, p. 9.
[603] *Ivi*, pp. 9-13.

deliberatamente sul corpo femminile, insiste sulla sua visibilità, sulla sua prominenza e sulla sua parziale nudità. Il box nel sommario identifica le due figure ritratte come Anna Revello, in primo piano, ed Elda Terrile: le figure sono nominate e quindi sottratte all'anonimato per essere inscritte in una rete di riconoscibilità sociale. Nello stesso numero si affiancano due concorsi tra loro intrecciati che confermano questa direzione di esposizione del femminile operata dalla rivista: "La bella della settimana", organizzato congiuntamente da "Tempo", "Ferrania" e dalla fabbrica di profumi Gi.Vi.Emme, le cui vincitrici accedono alle selezioni regionali del più ampio "La bella italiana", che culminerà a Salsomaggiore l'1- 3 settembre. Copertina e concorsi si richiamano e si rafforzano vicendevolmente, confermando che la spiaggia è diventata ormai, sulle pagine di "Tempo", non solo il luogo del reportage di costume ma anche lo spazio privilegiato della selezione, osservazione e messa in scena del corpo femminile.

La scelta della fotografia di apertura (fig. 772) del servizio interno sostiene e rafforza il registro visivo già stabilito dalla copertina. Enrica Lazzeri occupa l'intera pagina in un ritratto costruito con grande cura compositiva: la figura è inquadrata per intero, il corpo in costume ben visibile, lo sfondo marino ridotto a una presenza appena accennata. È un'immagine che ha poco del fotoreportage e molto della fotografia di moda, lontanissima dalla concezione documentaristica con cui Patellani aveva aperto i suoi servizi dalle spiagge. Le didascalie — che ricostruiscono i profili delle figure ritratte — confermano questo slittamento, funzionando come etichette di riconoscimento tipologico, trasformano la fotografia nello strumento di un catalogo nominale dei frequentatori illustri delle spiagge. Contessine, principesse, esponenti della mondanità occupano il centro della narrazione.

Tuttavia all'interno di questo impianto emergono alcune immagini che introducono un registro differente. La fotografia (fig. 774) di Elena Mentino la coglie nell'atto di correre sugli scogli in costume da bagno, con un movimento che rompe la compostezza dei ritratti circostanti e introduce nella pagina un'energia corporea e dinamica. È una delle poche fotografie del servizio in cui il corpo femminile non è esibito in posa ma colto in azione, e in cui la spiaggia recupera quella dimensione di spazio fisico e non solo sociale che Patellani aveva saputo restituire. Il titolo stesso, *Giornate di 32 ore*, costruisce l'iperbole di una vacanza frenetica e scatenata: il bagnante più intraprendente riesce a imprimere alle proprie giornate "un ritmo turbinoso", condensando in trentadue ore motoscafi, aperitivi, bingo, dancing notturno, gite a Portofino. Questa dimensione di saturazione del tempo libero attraverso un fitto calendario di attività mondane traduce sul piano visivo e narrativo quel fenomeno, già definito come ipersocializzazione in cui i luoghi del *leisure* si configurano come arene del divertimento[604] e della rappresentazione sociale piuttosto che come spazi di autentico riposo.

[604] Questa connotazione troverà la sua espressione più rappresentativa nel film *L'Ombrellone* di Dino Risi (1965) che ratificherà questa dimensione di "divertimento forzato".

Il servizio del numero 30, *I bagnanti della luna*[605] (figg. 777-781) introduce un registro inedito nel panorama delle fotoinchieste balneari di "Tempo". Al centro non c'è la spiaggia diurna con i suoi riti sociali e le sue gerarchie visibili, ma quella notturna, governata da una logica diversa. Il bagno di mezzanotte viene descritto come una "misteriosa cerimonia primordiale" officiata da una "gentile sacerdotessa" attorno a cui si raccolgono i neofiti pronti a tuffarsi nel buio. Questo lessico rituale e arcaico richiama quella dimensione carnevalesca della spiaggia già osservata nei fototesti dall'Adriatico, ma in maniera ancora più radicale: il buio notturno esaspera l'abbandono dei ruoli sociali, esacerbando quella dimensione di spazio liminale, sottratto alle convenzioni sociali, proprio della spiaggia. La doppia pagina centrale (fig. 779-780) asseconda questo scarto visivo: la grande fotografia dei bagnanti notturni in movimento nell'acqua occupa quasi interamente la pagina sinistra, mentre a destra si dispongono in griglia i ritratti diurni più piccoli. Il contrasto tra il grande formato collettivo e notturno e i piccoli ritratti nominati del giorno traduce graficamente la doppia natura del servizio, sospeso tra la dimensione rituale e arcaica della spiaggia notturna e quella mondana e sociale diurna.

Sullo stesso numero la fotografia che occupa l'intera pagina conclusiva del fascicolo — intitolata *Le ultime al bagno* (fig. 781) — merita particolare attenzione. Nella didascalia si compie un richiamo al servizio, con una strategia che esplicita la natura seriale dell'operazione in corso: gli inviati di "Tempo" stanno percorrendo le più celebrate spiagge d'Italia per coglierne "la vita, i richiami e lo spensierato brulicare festoso". La fotografia ritrae la marchesa Nerina Pucci di Milano con le due figlie in riva al mare: la madre in bikini bianco a frange, le bambine con un pesce di gomma gonfiabile. Pur non rinunciando all'identificazione nobiliare della protagonista, la scena è diversa dai ritratti mondani del numero precedente: non c'è la spiaggia come arena di visibilità sociale, ma una rappresentazione distesa e privata del nucleo familiare in vacanza. Il bikini, indossato dalla marchesa con naturalezza in una scena domestica, non è qui oggetto di dibattito o provocazione ma semplicemente un elemento acquisito del paesaggio familiare. Il pesce di gomma si aggiunge così al catalogo degli "ombrelloni, ombrellini", dei pattini a remi e dei galleggianti come nuovo simbolo materiale di un'infanzia balneare che comincia a strutturarsi intorno a oggetti e pratiche specifiche, anticipando quella civiltà del consumo balneare che caratterizzerà gli anni del boom.

Il numero 31 riporta la fotoinchiesta a Capri ma il confronto con il servizio di Patellani del 1949 rivela uno scarto significativo. Dove Patellani aveva costruito una Capri doppia e bifronte — insieme mondana e arcaica — Rovi restituisce un'isola ridotta a palcoscenico del grottesco. Il pretesto narrativo di *La celere del mare*[606] (figg. 782-786) è la campagna di moralizzazione dei costumi in

[605] E. Suppini, A. Cesano, *I bagnanti della luna*, in "Tempo", anno XII, n.30, 29 luglio 1950, pp. 10-13.
[606] V. Rovi, C. Cisventi, *La celere del mare*, in "Tempo", anno XII, n. 31, 5- 12 agosto 1950, pp. 18-21.

atto sull'isola: un corpo speciale di agenti in borghese, che si fingono tranquilli villeggianti, sorveglia i bagnanti alla ricerca di infrazioni. Il tono del servizio è apertamente ironico, e Rovi non manca di sottolineare il cortocircuito tra controllo morale e voyeurismo che la attraversa. I frequentatori illustri dell'isola — Rita Hayworth e Ali Khan, Mariasole Agnelli, il principe Pignatelli — sono ritratti in un catalogo mondano ormai familiare, ma inseriti in un contesto narrativo che ne relativizza il glamour, trasformando Capri in una sorta di teatro dell'assurdo estivo.

Il numero 32 presenta una sintesi tra alcuni elementi fin qui esaminati: la copertina (fig. 787) ritrae Liliana Cardinale in bikini inginocchiata sulla spiaggia con il titolo "Liliana Cardinale è la Bella di Tempo". Per la prima volta copertina e concorso si fondono completamente, il corpo femminile non è solo immagine balneare ma esplicitamente il prodotto di un concorso di bellezza promosso dal rotocalco stesso, che si fa così produttore attivo dell'immaginario che propone.

A distinguere il servizio successivo, *Paradiso a Capo Nero*[607] (figg. 787-791) è già la fotografia di apertura, che introduce un punto di vista radicalmente inedito rispetto all'intera serie. Due figure sdraiate sugli scogli sono riprese dai piedi: i piedi nudi occupano quasi tutta la metà inferiore dell'immagine in primissimo piano, mentre i corpi e il paesaggio marino si aprono sullo sfondo in una prospettiva vertiginosa. È un'inquadratura straniante che sovverte il punto di vista canonico del ritratto balneare, rompe la frontalità e introduce una dimensione percettiva inusuale. La didascalia rafforza questo registro: chi va a Capo Nero da solo rischia, bisogna andarci sempre in due, la spiaggia si fa qui luogo della superstizione amorosa. Il testo di Rovi si distingue inoltre per un tono più narrativo e malinconico rispetto ai numeri precedenti: c'è un dialogo tra villeggianti, una storia sul treno che porta via l'estate, una nota di nostalgia che colora l'intero servizio di una luce diversa, più riflessiva e meno mondana.

Con *Hanno rubato il mare ai triestini*[608] (figg. 792-796) il dispositivo si confronta con una realtà geopolitica che incrina la continuità dell'immaginario balneare. Il servizio sposta la geografia balneare verso il confine orientale, in un territorio dal forte peso geopolitico: Trieste nel 1950 è ancora Territorio Libero, e la sua condizione di città di frontiera determina in modo diretto il rapporto dei suoi abitanti con il mare. La fotografia di apertura (fig. 793) condensa questa tensione in un'unica immagine: due donne in costume da bagno sorridenti affiancano un soldato armato mentre alle loro spalle si stende una barriera di filo spinato. L'immagine richiama in modo diretto l'apertura del 1946 — le mine sulla spiaggia di Ostia, i segni della guerra ancora visibili — ma con un ribaltamento significativo: là la guerra era un residuo traumatico in via di smaltimento, qui è una presenza istituzionale e permanente, che non impedisce però ai bagnanti di sorridere. La spiaggia diventa

[607] V. Rovi, A. Cesano, *Paradiso a Capo Nero*, in "Tempo", anno XII, n.32, 12-19 agosto 1950, pp. 9-11.
[608] V. Rovi, A. Cesano, *Hanno rubato il mare ai triestini*", in "Tempo", anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, p. 9-12.

spazio di confine non solo geografico ma anche temporale, sospesa tra la normalità vacanziera che i numeri precedenti avevano costruito e la realtà politica che la incrina.

Il paradosso narrativo che struttura il servizio è quello di una città che detiene il maggior numero di campioni e campionesse di nuoto d'Italia ma non ha spiagge sufficienti per i suoi abitanti. Le fotografie interne alternano ritratti nominati di bagnanti, scene sportive delle nuotatrici in partenza per i mondiali e vedute della laguna gradese (fig. 794), costruendo un catalogo visivo che per la prima volta nella serie non è dominato dall'aristocrazia e dal mondo dello spettacolo ma da una comunità urbana che rivendica il proprio diritto al mare. A chiudere il servizio è la grande fotografia (fig. 795) a pagina intera di Vera Frua sulla diga di Grado: il corpo in primo piano con le braccia spalancate sul mare, il sorriso aperto, il leggero sfocato dello sfondo marino compongono un'immagine di liberazione fisica. È una delle poche fotografie della serie in cui il corpo femminile non è né esibito né catalogato né nominato secondo coordinate mondane, ma restituito nella sua pura energia cinetica.

Il formato delle peregrinazioni balneari su "Tempo" prosegue anche l'anno successivo. Il numero 30 del 28 luglio 1951 segna una discontinuità significativa rispetto alla serie di reportage balneari che aveva caratterizzato l'estate del 1950, mettendo a tema in maniera più evidente la questione dell'inchiesta. *I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*[609] (figg. 797-801) non è più solo un fototesto ma una vera e propria inchiesta— questionario articolata intorno a nove domande somministrate ai villeggianti "tra un tuffo e l'altro" da Ezio Suppini e Antonio Cesano, che raggiungono i bagnanti a bordo di un motoscafo. Il cambio di formato è sostanziale: la spiaggia non è più lo sfondo di un catalogo visivo ma il luogo di un'inchiesta che trasforma i bagnanti da soggetti fotografici a testimoni di un'Italia che parla di sé. Le domande mescolano politica, costume e vita privata — da "cosa fareste nei panni di De Gasperi?" a "credete in giorni migliori o peggiori?" alla parità di diritti tra uomo e donna — costruendo quello specchio del paese che il modello inventariale di "Tempo" aveva sempre cercato attraverso la parola più che attraverso l'immagine.

La fotografia rimane come cornice e attestazione della condizione balneare in cui l'inchiesta si colloca. La quarta di copertina (fig. 801) condensa con maggiore efficacia il senso del nuovo formato: una donna in costume in piedi su una pedana, il busto rivolto verso l'alto e il viso sorridente, mentre un uomo seduto ai suoi piedi la guarda dal basso. Il titolo "Tempo interroga gli italiani in vacanza" e la didascalia "Sincerità estiva" chiariscono il registro: l'immagine costruisce visivamente il rapporto asimmetrico tra chi interroga e chi risponde, in un'atmosfera in cui la spiaggia e la seminudità dei corpi sembrano garantire quella franchezza e quella disponibilità alla confessione che i contesti urbani non consentirebbero.

[609] E. Suppini, A. Cesano*, Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia*. *I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, in "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, pp. 8-11.

La puntata successiva — *Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*[610] (figg. 802-805)— dedicata al Lido di Venezia evidenza quella copresenza di più livelli sociali che si è visto essere una caratteristica precipua del turismo dei primi anni Cinquanta. La spiaggia viene qui raccontata attraverso la sua varietà sociale, senza che un polo prevalga sull'altro.

Il servizio si articola su tre piani distinti che coesistono sull'isola senza mai toccarsi: il primo è quello della mondanità internazionale; il secondo è quello dei vecchi contadini che coltivano orti a un chilometro dalla spiaggia per cui il Lido è "un fiabesco mondo proibito"; il terzo è quello del popolare urbano, la domenica ai Murazzi, la spiaggia gratuita dove diecimila veneziani si riversano nei giorni di festa. La grande fotografia del contadino Vittorio Sovilla (fig. 803) — magro e asciutto, il cappello di paglia in testa, che cammina tra la vegetazione — occupa quasi un'intera pagina e funziona come controcampo visivo esplicito a tutta la serie di ritratti mondani che la circondano.

La copertina del numero 33 (fig. 806) è l'unico elemento a colori di un servizio[611] interamente in bianco e nero (figg.807-810). La scelta cromatica non è neutra: il bianco del bikini, il rosso dell'asciugamano, il verde-azzurro della piscina compongono una palette vivace e moderna che trasforma il registro visivo rispetto alle copertine in bianco e nero precedenti. Il colore non aggiunge semplicemente informazione visiva: cambia la natura stessa dell'immagine, avvicinandola alla fotografia di moda e alla pubblicità piuttosto che al fotogiornalismo documentario. L'accredito a Publifoto conferma questa logica e lo spostamento verso un registro visivo più patinato e professionale.

La quarta puntata dell'inchiesta estiva, *Il vivaio delle ragazze sedicenni*[612] (figg. 811-815) introduce uno spostamento significativo rispetto alle puntate precedenti. Le protagoniste sono giovani donne provenienti da città dell'Italia settentrionale e centrale — Alessandria, Forlì, Vigevano, Bologna — identificate con nome, provenienza geografica e qualche tratto biografico essenziale: la studentessa sedicenne che nuota ogni mattina, la giovane di vent'anni che sogna di costruirsi una casetta in riva al mare. Sono soggetti nominati ma non nobilitati: la loro identificazione non passa attraverso titoli o appartenenze sociali di rilievo, ma attraverso dettagli di vita ordinaria che le rendono identificabili per il lettore medio del settimanale.

La fotografia più significativa del servizio occupa la posizione centrale della doppia pagina (figg.812). Due donne reggono un lenzuolo bianco aperto davanti a una terza che si cambia, sullo sfondo di un terreno sabbioso punteggiato di rovi. La didascalia esplicita senza eufemismi la

[610] V. Rovi, *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia*. *Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*, in "Tempo", anno XIII, anno 32, 4-11 agosto 1951, pp. 30-33.
[611] L. Bergagna, *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia*. *Più bello il presente che il passato*, in "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, pp. 16-19.
[612] E. Suppini, A. Cesano, *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia*. *Il vivaio delle ragazze sedicenni*, in "Tempo", anno XIII, anno 33, 25 agosto 1951.

dimensione di classe implicita nella scena: a Miramare non tutte le bagnanti possono permettersi il capanno, e le meno abbienti ricorrono al sipario improvvisato di un lenzuolo. È una didascalia che funziona come una piccola dichiarazione sociologica: nomina la disuguaglianza invece di occultarla. La composizione fotografica mette in evidenza questa tensione: il lenzuolo teso in orizzontale occupa tutta la larghezza del fotogramma, dividendo lo spazio in un dentro e un fuori. Il fondale — rovi, terra arida, nessun ombrellone — non appartiene all'iconografia consueta della spiaggia come spazio del piacere e del colore; evoca piuttosto un'idea di margine e di precarietà che si infiltra nell'immagine vacanziera senza che il testo la commenti esplicitamente. In questo senso la fotografia lavora *contro* il servizio che la ospita: mentre il fototesto costruisce la riviera adriatica come paradiso della giovinezza felice e spensierata, questa immagine introduce una nota di realtà materiale che il registro dominante non esclude ma che assorbe nella sua narrazione.

L'attraversamento dell'Italia balneare compiuto da "Tempo" tra il 1946 e il 1951[613] non si esaurisce nella cronaca di mode e costumi estivi o in una ricognizione della geografia vacanziera, si configura piuttosto come un vero atlante visivo.

Quello che i fototesti analizzati restituiscono è qualcosa di più ambizioso: un tentativo sistematico di mappare il paese attraverso le sue spiagge, di usare l'arenile come luogo privilegiato di osservazione di una società che sta cercando, faticosamente, una nuova forma.

Il percorso che "Tempo" compie in questi anni segue una logica inventariale precisa. Ogni tappa — Ostia, Capri e il Tigullio, la serie adriatica e ligure, l'Adriatico e la Versilia — aggiunge una voce a un atlante visivo dell'Italia balneare che non è mai soltanto geografico. È un atlante sociale, in cui a ogni litorale corrisponde un profilo antropologico, un insieme di pratiche, oggetti, comportamenti e desideri che definiscono non solo come gli italiani vanno al mare, ma anche come si percepiscono e quali modelli assumono. Capri è l'isola dell'eccentricità mondana e del mito mediterraneo; il Tigullio è l'arena dell'aristocrazia e della socialità mondana; la Romagna è il litorale popolare e cordiale; Trieste è la frontiera politica che incrina la normalità vacanziera; la Versilia è il territorio del rito notturno e della bellezza competitiva. Questo atlante si colloca all'interno della più ampia geografia sociale del tempo libero che il sistema dei rotocalchi del dopoguerra costruisce sistematicamente: come si è mostrato nel paragrafo precedente, "Tempo" ed "Epoca" non descrivono semplicemente i luoghi della vacanza, ma producono una mappa gerarchica dello spazio balneare in cui ogni destinazione porta con sé il suo tipo umano, il suo stile di vita, la sua posizione nel campo sociale. I

[613] Nell'anno 1951 seguiranno le puntate L. Bergagna*, Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia. L'introvabile pallina d'oro*, in "Tempo", anno XIII, n. 35, 1 settembre 1951, pp. 20-23 con fotografie di Giancolombo (figg. 816-819) e M. Spalletti, *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia*. *Il manicomio azzurro*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 9-11 con fotografie Publifoto (figg. 820-822) che restituiscono la varietà dei fotografi e delle agenzie coinvolte nel progetto da "Tempo".

fototesti analizzati in questo capitolo sono uno dei dispositivi attraverso cui questa mappa viene prodotta e sedimentata nell'immaginario del lettore.

La formula si evolve nel corso degli anni, passando dal fototesto di impianto documentaristico di Patellani, in cui la fotografia assume un valore di racconto autonomo, alla serie di Rovi e Cesano, più mondana e meno analitica, fino all'inchiesta-questionario di Suppini del 1951, in cui la spiaggia diventa letteralmente luogo di una ricerca sociologica. In questa evoluzione si riflette non solo il cambiamento delle firme e degli stili, ma una trasformazione più profonda del modo in cui il rotocalco concepisce il proprio ruolo: non più soltanto testimone della realtà, ma interlocutore attivo di un paese che stava imparando a parlare di sé.

Quello che rimane, al termine di questo percorso, è l'immagine di un'Italia balneare che "Tempo" ha contribuito a costruire prima ancora che si consolidasse nella realtà. I fototesti qui analizzati anticipano, nei loro cataloghi di ombrelloni e costumi, di pattini a remi e galleggianti di gomma, di concorsi di bellezza e gite domenicali, quella civiltà del consumo balneare che caratterizzerà gli anni del boom. In questo senso, l'inchiesta sulle spiagge d'Italia non è soltanto una testimonianza del dopoguerra: è uno dei luoghi in cui l'Italia ha cominciato a immaginare se stessa. Questo atlante balneare ha inoltre una dimensione di genere che i capitoli successivi analizzeranno nel dettaglio: la spiaggia costruita da Patellani e dai suoi successori è anche — e forse soprattutto — uno spazio di produzione e circolazione di un immaginario del corpo femminile, in cui le tipizzazioni delle "ragazze" adriatiche, i concorsi di bellezza e le dive in vacanza si intrecciano con lo schema inventariale della mappatura sociale per produrre un regime visivo che il lavoro esamina nelle sue strutture specifiche.

4.3 *La spiaggia delle belle donne*: tipizzazioni femminili e corpi- paesaggio

Tra le trasformazioni che investono il paesaggio mediale italiano del secondo dopoguerra, una delle più significative riguarda la progressiva centralità del corpo femminile nell'economia visiva dei rotocalchi illustrati[614]. Se nei paragrafi precedenti si è mostrato come i fototesti balneari costruiscano un atlante sociale dell'Italia della ricostruzione, mappando litorali, classi e comportamenti attraverso lo strumento dell'inchiesta fotografica, in questa sezione si intende spostare l'attenzione su una dimensione specifica di questo processo: il modo in cui la spiaggia diventa, sulle pagine dei settimanali illustrati, lo spazio privilegiato per la produzione e la circolazione di un immaginario del corpo femminile.

[614] Per un inquadramento delle rappresentazioni dei corpi femminili si veda C. Pancino (a cura di), *Corpi. Storia, metafore, rappresentazioni fra Medioevo ed età contemporanea*, Marsilio, Venezia 2000; E. Shorter, *Storia del corpo femminile*, Feltrinelli, Milano 1984 [1982].

La spiaggia si presta in modo particolare a questa funzione per ragioni che attengono alla sua stessa natura di spazio liminale. Come ha osservato Doreen Massey, lo spazio non è mai neutro rispetto alle relazioni di genere: è al contrario uno dei luoghi in cui queste relazioni vengono prodotte, negoziate e stabilizzate attraverso la ripetizione di pratiche e rappresentazioni[615]. In quanto soglia tra il mondo ordinario e il tempo liberato della vacanza, la spiaggia sospende temporaneamente i codici abituali dell'abbigliamento e del comportamento sociale, rendendo il corpo — e in particolare il corpo femminile — visibile in forme che altrove sarebbero difficilmente accettabili. Questa sospensione delle norme ordinarie non coincide tuttavia con una reale liberazione: produce piuttosto una riconfigurazione dei codici stessi, dando luogo a un sistema di norme specificamente balneari attraverso cui la visibilità del corpo viene regolata, organizzata e resa leggibile.

Il rotocalco del dopoguerra si inserisce pienamente in questo processo, contribuendo non solo a registrarlo ma a strutturarlo. Nei fototesti balneari italiani, questa dinamica di costruzione dell'immagine femminile assume una forma particolarmente efficace proprio perché si presenta come documentazione del reale: il rotocalco non costruisce uno spazio finzionale, ma organizza ciò che appare come già dato, producendo un effetto di evidenza che contribuisce a naturalizzare i codici dello sguardo che mette in scena.

Questa attenzione mediale al corpo femminile si inserisce in un processo più ampio attraverso cui, nei primi anni del dopoguerra, la "ragazza italiana" diventa per la prima volta un oggetto sistematico di indagine pubblica. Il fascismo aveva costruito la donna come madre e sposa, figura funzionale alla retorica demografica e nazionale, non come tipo autonomo da osservare e classificare nella sua complessità[616]. Il dopoguerra inaugura qualcosa di molto diverso: la giovane donna tra i sedici e i ventitre anni emerge come figura centrale di una curiosità diffusa, insieme ansiosa e desiderante, che i rotocalchi intercettano e contribuiscono a strutturare attraverso una serie di formati — inchieste, rubriche, fototesti — destinati a evolversi e specializzarsi nel corso del decennio.

Un documento particolarmente interessante di questo processo è *Ragazze d'ogg*[617] *(*figg. 823-826) l'inchiesta di Vincenzo Rovi pubblicata su "Tempo" a partire dal numero 20 del 20-27 maggio 1950, che colloca l'indagine già sotto il segno delle nuove modalità di fruizione del tempo libero: la copertina del fascicolo presenta, infatti, due ragazze in bikini accompagnate dal titolo *Il primo bagno* (fig. 823) un'immagine di leggerezza balneare che il box nel sommario mette dichiaratamente in connessione con il testo di Rovi e con le pratiche dell'indagine. Le ragazze, vi si legge, sono le prime ad avvertire lo schiudersi della primavera nell'estate; e a correre verso il sole già caldo e il mare

[615] D. Massey, Space, *Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.
[616] V. De Grazia, *Storia delle donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia ultima edizione aggiornata 2023 [1992].
[617]

ancora agro, delle spiagge italiane. Il sottotitolo dell'inchiesta procede a individuarne con chiarezza oggetto e ambizione: "Due milioni di ragazze italiane fra i 16 e i 23 anni riconosceranno se stesse nelle pagine di questa inchiesta"[618].

Rovi dichiara di aver compilato un questionario "caratterizzato da uno sconcertante potere di penetrazione"[619], distribuito in tutta Italia, raccogliendo un campione capace di restituire la varietà e la complessità della gioventù femminile del dopoguerra. La premessa metodologica è evidente: "esistono giovanotti in serie. Ragazze in serie, no"[620] La gioventù maschile appare omogenea e classificabile; quella femminile, al contrario, frammentata, opaca, e proprio per questo oggetto privilegiato di un'indagine che ambisce a renderla intelligibile. Il tono disteso della copertina e della spiegazione nel sommario entrano in tensione con il contenuto dell'indagine che procede per casi individuali — Piera S., giovane vedova di un commerciante disperso in guerra che si prostituisce per sopravvivere; Gina S., sedotta da un sacerdote; Jole di Bisceglie, diciannove anni, che si getta dalla finestra del terzo piano dopo un litigio col fidanzato; Maria e Jolanda, orfane di guerra ridotte a prostituirsi per un protettore — e attraverso di essi costruisce una tipologia della devianza femminile giovanile nel dopoguerra. Il tono è quello del medico sociale che diagnostica una patologia collettiva: le ragazze d'oggi vivono "in una zona opaca della confusione"[621], sono "mondi assai spesso inquietanti, fluidi, che presentano zone d'ombra e improvvisi bagliori"[622]. Rovi si presenta come colui che può illuminarle, convinto che "non può essere lontano il giorno in cui le donne faranno sentire una benefica influenza nella guida dei rapporti umani"[623]. La ragazza italiana è qui costruita come problema da interpretare e da orientare, all'interno di uno sguardo che combina impulso conoscitivo e funzione normativa.

Anche le immagini che accompagnano il testo confermano questa logica: lungi dal proporre un'esibizione del corpo, lo occultano o lo trasfigurano in chiave drammatica, come nella fotografia (fig. 826) della giovane donna che, avvolta in uno scialle velato, sembra più vicina a una figura simbolica che non a un oggetto di visione. Le "ragazze di oggi" non sono corpi da osservare, ma sintesi di inquietudini e disorientamenti.

Il servizio non produce una tipologia visiva del femminile, ma una tipologia morale, fondata sulla narrazione di casi limite piuttosto che sulla classificazione dei corpi.

[618] V. Rovi, *Ragazze d'oggi*, in "Tempo", anno XII, n. 20, 20–27 maggio 1950, pp- 13-15
[619] *Ivi,* p. 13.
[620] *Ibidem*
[621] *Ivi*, p. 14.
[622] *Ibidem*
[623] *Ibidem*

Questo tipo di dispositivo convive negli stessi anni e negli stessi spazi con una forma diversa di tipizzazione: quella operata dai fototesti balneari, in cui la ragazza non è raccontata attraverso storie esemplari, ma resa visibile come corpo nello spazio della spiaggia

La copertina del numero segnala già questa vicinanza: il corpo femminile è presente fin dall'inizio come superficie privilegiata su cui si inscrivono le tensioni e le ambivalenze di una modernità italiana ancora incerta dei propri contorni.

Questo tentativo di decifrazione del tipo femminile si inscrive inoltre in un contesto più ampio di confronto internazionale. Due anni dopo "Tempo", "L'Illustrazione Italiana" pubblica il saggio *Ragazze americane* (figg. 827-830) di Michele Serra[624] in cui la giovane statunitense viene descritta come un tipo già formato e socialmente riconoscibile — più emancipata, autosufficiente economicamente, capace di frequentare i coetanei senza compromettere la propria reputazione. La ragazza italiana che i rotocalchi cercano di costruire attraverso inchieste e fotoservizi si definisce, almeno in parte, per differenza rispetto a questo modello: ciò che nel contesto americano appare acquisito — autonomia, libertà, responsabilità — si presenta in Italia come promessa ancora instabile, affidata in larga misura proprio agli spazi più liberi delle donne.

Se l'inchiesta di Rovi costruisce la ragazza attraverso la devianza — i casi-limite, le patologie morali, le vite spezzate — una seconda inchiesta pubblicata su "Epoca" l'estate successiva propone un formato significativamente diverso. *Statistica sentimentale delle ragazze*[625] (figg. 831-836) firmata da Gianni Baldi e Roberto De Monticelli e pubblicata nell' agosto 1951 come prima puntata della serie *Abbiamo confessato i figli del secolo*, è un'ambiziosa inchiesta sul comportamento amoroso dei giovani italiani. Millecinquecento questionari distribuiti in tutta Italia, mille rispondenti tra i diciotto e i ventun anni, tra uomini e donne: il campione è ampio, il metodo dichiaratamente statistico, il tono scientifico e distaccato. Non si tratta di un Kinsey italiano — il testo lo precisa esplicitamente — ma di un'indagine sui sentimenti, i gusti e le convinzioni morali della gioventù del dopoguerra. La differenza rispetto a Rovi è strutturale: le ragazze non sono più oggetto di uno sguardo diagnostico che le osserva dall'esterno, ma soggetti che rispondono, che esprimono preferenze, che hanno opinioni proprie sul mondo e sull'amore. Il tipo d'uomo preferito è bruno, alto, snello con gli occhi scuri. Il 57% è attratto dalle doti intellettuali e morali dell'uomo più che da quelle fisiche. L'amore prevale su posizione sociale, protezione e ricchezza come elemento desiderato in un partner. Le ragazze italiane hanno un concetto dell'amore "molto serio e sereno"[626] le parole "moglie "famiglia" ricorrono ripetutamente nelle loro risposte. La ragazza del dopoguerra, che Rovi aveva descritto come

[624] M. Serra, *Ragazze americane*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n.5, maggio 1952, pp. 44-47.
[625] G. Baldi, R. De Monticelli, *Statistica sentimentale delle ragazze*, in "Epoca", vol. IV, n. 44, 11 agosto 1951, pp. 19-27.
[626] *Ivi*, p. 20.

opaca e misteriosa, rivela qui una soggettività articolata e precisa, resa leggibile attraverso il dispositivo statistico. Anche in questo caso la copertina (fig. 831) del numero mostra con chiarezza il nesso — sia pure non dichiarato esplicitamente — tra l'inchiesta sentimentale — reclamizzata in un giallo e nero vistoso sulla copertina stessa — e lo spazio balneare: l'immagine usata per introdurre il numero è una fotografia di due ragazze in costume da bagno sull'arenile, un uomo inginocchiato ai loro piedi che offre un boccale, sotto il titolo "Al mare è un'altra cosa". La spiaggia è già, visivamente, il luogo in cui i rapporti tra i sessi si riconfigurano, dove le gerarchie ordinarie si allentano e la ragazza può essere desiderata, corteggiata e guardata. L'inchiesta sentimentale e la scena balneare non appartengono a registri separati, ma concorrono alla costruzione di uno stesso oggetto: la ragazza italiana come soggetto desiderante e, insieme, come figura esposta allo sguardo altrui. Il rotocalco opera così simultaneamente sul piano del discorso e su quello dell'immagine, articolando una doppia modalità di definizione del femminile.

È in questo slittamento — dall'indagine narrativa alla classificazione statistica, fino alla messa in visibilità del corpo nello spazio balneare — che si prepara il terreno per i fototesti delle spiagge. Come già sostenuto più volte, infatti, lo spazio dell'arenile si afferma, in questi anni, come laboratorio privilegiato in cui i nuovi modelli di femminilità vengono costruiti, messi alla prova e diffusi attraverso le pagine dei rotocalchi. Riprendendo le celebri formulazioni di Judith Butler, si osserva qui il genere come "un'identità tenuamente costituita nel tempo, istituita in uno spazio esteriore attraverso una ripetizione stilizzata di atti"[627]. I fototesti balneari del dopoguerra possono essere letti come uno dei dispositivi attraverso cui questa ripetizione viene prodotta e resa visibile: ogni servizio contribuisce a definire un repertorio di pose, atteggiamenti e comportamenti che indicano come una giovane donna debba stare sulla spiaggia, muoversi nello spazio, presentarsi allo sguardo. La spiaggia non è soltanto il luogo dell'esposizione del corpo femminile, ma anche quello della sua progressiva codificazione e apprendimento. Prima di entrare nell'analisi dei servizi balneari e del modello di figura femminile che questi propongono, vale la pena soffermarsi su un filone ricorrente del fotogiornalismo italiano del dopoguerra che costituisce il contesto immediato in cui tali servizi si inscrivono e a cui si è già accennato nei paragrafi precedenti: la documentazione sistematica del concorso di Miss Italia, in particolare attraverso il lavoro di Federico Patellani[628]. Come si è visto nel capitolo precedente, Patellani è la figura centrale del fotogiornalismo della ricostruzione — il giornalista nuova formula capace di mappare il paese attraverso uno sguardo che unisce urgenza documentaria e costruzione narrativa. Tra i soggetti ricorrenti del suo lavoro su "Tempo" figura con continuità il concorso nazionale di bellezza: anno dopo anno, Patellani fotografa le partecipanti a

[627] J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999, p. 179.
[628] Le foto dei concorsi di bellezza realizzate da Patellani sono raccolte in *La più bella sei tu*, fotografie di Federico Patellani, Magma, Milano 1979.

Miss Italia, costruendo un vero e proprio atlante visivo della femminilità italiana classificata, selezionata e messa in forma. Si prende qui come esemplificativo del suo lavoro sui concorsi di bellezza il fototesto *45 ragazze in una gabbia d'oro*[629] (figg. 839-843) pubblicato nel settembre 1950 e firmato da Ezio Suppini e dallo stesso Patellani ai quali la rivista ha richiesto un "exploit giornalistico" eccezionale per coprire la proclamazione della nuova Miss Italia — la diciassettenne Anna Maria Bugliari — a cui è dedicata la copertina (fig. 839) del numero che la ritrae e la consacra in una statuaria verticalità. La gabbia dorata a cui si allude nel titolo è quella delle logiche del concorso in cui le ragazze sono classificate secondo parametri estetici precisi. La gabbia, però, non è presentata in termini negativi, ma come promessa di visibilità, riconoscimento e trasformazione in oggetto di desiderio collettivo.

Per comprendere il peso culturale e politico di questa operazione occorre considerare il contesto in cui Miss Italia si afferma nel dopoguerra italiano. Come ha ricostruito Stephen Gundle nella sua ricognizione della storia della bellezza femminile in Italia, e come si è già accennato in precedenza, il concorso nel dopoguerra si inscrive in un progetto esplicitamente modernizzatore oltre che commerciale: il suo ideatore, il pubblicitario Dino Villani, intendeva realizzare una "transizione dalle rappresentazioni allegoriche e astratte delle donne del passato a una selezione di donne che potessero rappresentare in modo emblematico la realtà di tutti i giorni"[630]. In questo senso il concorso non è soltanto uno spettacolo di bellezza, ma un dispositivo di costruzione dell'identità femminile nazionale nel passaggio dalla retorica fascista alla nuova democrazia: nella contaminazione tra condizione fortemente italiana e suggestioni americane, Miss Italia coniuga modernizzazione e patriottismo. La partecipazione sistematica di Patellani alla sua documentazione visiva non è quindi periferica rispetto al suo progetto fotogiornalistico, ma ne costituisce una componente strutturale: lo stesso sguardo che cataloga il paesaggio dell'Italia della ricostruzione cataloga anche i corpi delle candidate a Salsomaggiore, producendo in entrambi i casi un atlante visivo del Paese in trasformazione. Significativamente, il concorso suscita reazioni violente sul fronte cattolico; numerosi sono le lettere di sdegno pubblicate sulla stampa in cui si deprecano le origini e gli obiettivi commerciali del concorso — spingerebbe le ragazze ad acquistare prodotti di origine americana — oltre che le modalità stesse, in cui le giovani vengono esposte allo sguardo pubblico in "indumenti quasi adamitici o da spiaggia"[631]. La formula stabilisce una continuità: costumi da bagno e nudità rituale dello spettacolo di bellezza vengono accomunati nella stessa categoria di pericolosità morale. La spiaggia

[629] E. Suppini, F. Patellani, *45 ragazze in una gabbia d'oro*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 9–16 settembre 1950, pp. 34-37.
[630] S. Gundle*, Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, cit., p.189.
[631] *Ivi*, pp. 208-209.

e il palcoscenico del concorso appaiono così come spazi equivalenti di esposizione del corpo femminile, confermando la continuità che il rotocalco contribuisce a costruire tra i due ambiti.

La logica che governa la gabbia d'oro del concorso è, in questo senso, la stessa che struttura la scena balneare: in entrambi i casi il corpo femminile viene esposto, valutato e normalizzato secondo un modello di giovinezza, bellezza e disponibilità allo sguardo. La differenza è che sulla spiaggia la "gabbia" si rende invisibile, sostituita dall'apparente libertà della fruizione del tempo libero e dal sovvertimento dei codici che regolano l'ordinaria vita sociale. Questa equivalenza non è una semplice metafora critica applicata dall'esterno, ma è inscritta nella struttura materiale del sistema che produce entrambi gli spazi. Come ha mostrato Marzia Leprini nella sua ricostruzione del concorso di Miss Italia, nel primo ventennio repubblicano, la "fabbrica delle miss" è organizzata territorialmente attorno alle principali località balneari — Stresa, Salsomaggiore, Rimini, Riccione, Cervia, Capri — che sono al tempo stesso destinazioni della villeggiatura e sedi delle selezioni locali e nazionali[632]. La spiaggia non è soltanto il luogo in cui il rotocalco fotografa i corpi femminili: è anche il luogo in cui quei corpi vengono valutati e avviati verso la visibilità pubblica. I fotografi incaricati dalla Gi.Vi.Emme di individuare le candidate percorrevano sistematicamente i litorali adriatici e tirrenici — da Rimini a Cervia, da Sanremo a Viareggio, dall'Ardenza alla Versilia — con lo stesso sguardo inventariale e classificatorio con cui i fotogiornalisti documentavano il paesaggio balneare italiano. Lo sguardo che seleziona la miss e quello che costruisce il reportage balneare coincidono strutturalmente: entrambi trasformano il corpo femminile in campione tipologico di un territorio in cui le giovani donne significano un paesaggio specifico e al tempo stesso si fanno espressione della rinascita del paese[633].

Il contributo più significativo che la storia del concorso offre alla comprensione del regime visivo balneare riguarda tuttavia il sistema dei tipi femminili che esso produce e che i rotocalchi riprendono e amplificano. Leprini mostra come il concorso sia strutturato attorno a una tensione tra due modelli di femminilità che non riescono mai a coesistere pacificamente: da un lato la "fidanzata" — la bella italiana casalinga, pudica, prossima al matrimonio e alla maternità, quella che Villani raccomandava ai giudici come la "ragazza che daremmo in sposa a nostro figlio" — dall'altro "la maggiorata"[634], il

[632] M. Leprini, *Le olimpiadi della bellezza. Storia del concorso di Miss Italia 1946-1964*, Pacini Editore, Pisa 2020, in particolare pp. 55-92 e pp. 82-92 sulla "fabbrica della bellezza" e l'organizzazione territoriale delle selezioni. Per la ricostruzione del sistema dei fotografi incaricati di scovare le candidate sulle spiagge adriatiche e tirreniche cfr. *ivi*, pp. 83-87, dove vengono citati esplicitamente i percorsi da Rimini a Cervia, da San Remo a Viareggio e i litorali dell'Ardenza e della Versilia.

[633] Sul concetto di corpo-paesaggio si veda G. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano: racconti di rinascita*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, pp 371-403.

[634] Sul modello cinematografico della "maggiorata" come tipo femminile dominante nei rotocalchi e nel cinema italiani del periodo 1948-1955, e sul suo rapporto strutturale con i concorsi di bellezza, si veda L. Tornabuoni, *Maggiorate*, in U. Lucas, T. Agliani, *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 509-522 e F. Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, cit.

tipo prosperoso e sensuale che il pubblico applaudiva ma la giura ufficialmente rifiutava e che il cinema avrebbe consacrato nelle figure di Silvana Mangano, Gina Lollobrigida e Sofia Loren[635].

Questo dualismo non è interno solo al concorso, ma struttura l'intera rappresentazione del corpo femminile nei rotocalchi degli anni Cinquanta. I servizi balneari che si analizzeranno oscillano sistematicamente tra questi due poli: il tipo democratico e anonimo — giovani donne indistinguibili, sorridenti, quelle "alunne della felicità" di cui si dirà dopo — occupa il versante della fidanzata; il tipo mercificato e classificato dei concorsi locali — Miss Sirena, Miss Sorriso, le candidate fotografare sulla spiaggia dai talent scout della Gi.Vi.Emme — spinge verso il polo di quella "bellezza professionale" che il concorso ufficialmente rifiutava ma che il sistema nel suo complesso non poteva fare a meno di produrre. In questo senso "le fidanzatine in libera uscita, desessualizzate per quanto più si può"[636] e le dive prosperose e sensuali "escluse quasi per definizione dal titolo nazionale" non sono categorie parallele, ma i due poli di un unico sistema di sguardo che il rotocalco balneare mette continuamente in tensione senza mai risolverla.

Se il concorso rappresenta il luogo in cui i modelli femminili vengono selezionati e formalizzati, è sulla spiaggia — e attraverso le sue rappresentazioni mediali — che questi vengono diffusi, appresi e naturalizzati.

Quella che i fototesti a tema balneare restituiscono è una varietà di moduli narrativi e fotografici, a loro volta espressione di una costruzione plurale di tipi femminili, differenziati per funzione, classe e regime visivo, ma tutti inscrivibili nella macro— categoria della giovinezza.

Nel numero 46 di "Epoca", datato 25 agosto 1951, compare un servizio firmato da Margherita Cattaneo intitolato *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*[637] (figg. 844-850). Il box del sommario recita:

> Non esistono più signore al mare. Se cinquant'anni fa, ai bagni, le fanciulle con calzoni al ginocchio e mezze maniche sembravano matrone, oggi le madri di famiglia si confondono con le signorine, tutte giovani, tutte libere, tutte uguali. I bambini non hanno mamme, sol qualche graziosa sorella maggiore. Le mogli non sono mogli, ma simpatiche compagne che portano costumini da mozzo. E le spiagge sono una sola grande scuola per le alunne della felicità[638].

---

[635] Sul dualismo strutturale tra fidanzata e maggiorata come principio organizzativo del concorso si faccia riferimento a M. Leprini, *Le olimpiadi della bellezza. Storia del concorso di Miss Italia 1946-1964*, cit., pp. 98-130. La formula della "fidanzata per nostro figlio- il criterio con cui Villani orientava le giurie - è discussa in *ivi*, pp. 102-104. Per la consacrazione cinematografica del tipo opposto nelle figure di Mangano, Lollobrigida e Loren cfr. ivi, pp. 114-125. Per la nozione di "bellezza frammentata" come prodotto finale del sistema - la bellezza scomposta in parti commerciabili sfruttabili da contratti pubblicitari indipendenti dal titolo nazionale cfr. *ivi*, pp. 322-324 e pp. 349-356 dove viene fissata la formula di questa bellezza, figlia del mercato" come esito finale della separazione tra il tipo promosso dal concorso e quello consacrato dal cinema e dalla pubblicità.

[636] *Ivi*, p. 131,

[637] M. Cattaneo, *Tutte giovani al mare: alunne della felicità. È finalmente scomparsa la donna brutta*, in "Epoca", vol. 4, n. 46, 25 agosto 1951, pp. 40-45.

[638] *Ivi*, p. 41.

La spiaggia è presentata come uno spazio che abolisce le distinzioni sociali e anagrafiche tra le donne, producendo un unico tipo femminile. La "signora" scompare; al suo posto resta la ragazza, figura generica e intercambiabile, definita dall'apparenza.

Il servizio esplicita i meccanismi di questa operazione tipizzante che i rotocalchi esercitano nei confronti del corpo femminile: le donne sono descritte come prive di viso, carattere, età, rese interscambiabili dal costume da bagno. Il corpo femminile non è soltanto mostrato: è costruito e normalizzato. La didascalia che dichiara che tutto è studiato e il riferimento alle pose apprese rivelano la costruzione artificiale della naturalezza. La copertina (fig. 844) del numero sintetizza visivamente questo programma: vi compaiono due giovani donne sorridenti, senza nome e senza identità sociale, a incarnare il tipo della "alunna della felicità" che popola le spiagge italiane nel 1951. I corpi sono inquadrati dal busto in su, il taglio compositivo indugia sulla parziale nudità, ma senza enfasi voyeuristica: è piuttosto il sorriso aperto, la postura disinvolta, l'abbigliamento vivace a costruire l'immagine di una femminilità moderna, giovane e accessibile.

L'uguaglianza promessa — tutte uguali — è tuttavia solo apparente, è un'uguaglianza che si registra solo sul piano della visibilità. Dal punto di vista visivo, il servizio costruisce questa tipizzazione attraverso una forte omogeneità delle inquadrature e delle pose. Le fotografie insistono su corpi femminili ripresi a mezza figura o in piccoli gruppi, spesso in atteggiamenti rilassati ma chiaramente costruiti — sorrisi frontali, posture aperte, gesti sospesi tra naturalezza e posa. L'assenza di profondità narrativa nelle immagini —non c'è azione, non c'è evento, le posture e le disposizioni spaziali tendono a ripetersi — contribuisce a trasformare le figure in superfici leggibili più che in soggetti individuali. La serialità delle immagini, disposte in sequenza, rafforza questo effetto: ogni fotografia non aggiunge una storia, ma una variazione dello stesso tipo. Questa impressione è rafforzata dall'assenza di ritratti e dalla preponderanza di campi medi e totali che rendono le figure femminili elementi intercambiabili di una stessa scena. Il corpo femminile è organizzato visivamente in moduli riproducibili.

Questo tono manualistico, pedagogico, di apprendimento di una femminilità spontanea e dall'apparenza naturale nel momento delle vacanze estive trova riscontro in un altro articolo di "Epoca" a firma di Mila Contini *Non è mai vacanza per le donne belle*[639] (figg. 851-854) un servizio di bellezza e cura del corpo illustrato con fotografie di donne in spiaggia e in studio, a cui rimanda anche la fotografia a colori in copertina (fig. 851). Mentre Cattaneo costruisce la spiaggia come spazio di libertà, uguaglianza e felicità spontanea, Contini rivela che quella naturalezza ha un costo preciso. Le vacanze non sono mai veramente vacanze per una donna che voglia essere bella: sono un lavoro disciplinato e tecnico, governato da specialisti, prodotti e procedure. Il servizio mobilita una serie di

[639] M. Contini, *Non è mai vacanza per le donne belle*, in "Epoca", n. 42, vol. IV, 28 luglio 1951, pp. 52-55.

autorità mediche ed estetiche — il dott. Gayelord Hauser per la dieta disintossicante, Bicidi per la cosmesi, Dora Bruschi per la depilazione, Helena Rubinstein per l'abbronzatura — che prescrivono alle lettrici un programma di intervento sul corpo meticoloso e quotidiano. Il messaggio è che la bellezza balneare — quella stessa bellezza spontanea e democratica che Cattaneo descriveva come il prodotto naturale del sole e del mare — è in realtà il risultato di un addestramento continuo e specializzato. Diete disintossicanti, maschere all'uovo, impacchi di olio d'oliva, cere depilatorie, lozioni solari: ogni dettaglio del corpo femminile sulla spiaggia richiede cura, attenzione, competenza tecnica. La vicinanza sulla stessa testata dei due servizi — quello di Cattaneo che celebra la naturalezza democratica della spiaggia e quello di Contini che svela il lavoro invisibile che la produce — è rivelatrice della logica del rotocalco. Il settimanale illustrato non si limita a proporre un modello di femminilità: ne espone simultaneamente l'immagine e il meccanismo di produzione, la superficie e la sua costruzione. Le "alunne della felicità" di Cattaneo sono al tempo stesso le clienti di Bicidi e di Helena Rubinstein: la scuola della spiaggia è anche, e forse soprattutto, una scuola del consumo. Il titolo *Non è mai vacanza per le donne belle* condensa perfettamente questa tensione: la bellezza femminile è un lavoro che non si interrompe mai, nemmeno durante le vacanze. E il rotocalco — vendendo insieme il sogno della spontaneità balneare e le istruzioni per costruirla artificialmente — gestisce questa tensione con disinvoltura.

Questi servizi, accompagnati spesso da fotografie di agenzia, costruiscono la spiaggia come spazio di produzione di un tipo femminile anonimo e intercambiabile, articolato dalla serialità delle immagini che annulla l'individualità. Una variazione sugli stessi temi è quella offerta dal fototesto dedicato a Mariella Giampieri, Miss Italia 1949, in cui il tipo non scompare ma si concentra in un corpo singolo, reso esemplare proprio dai meccanismo del concorso.

Il soggetto del servizio *Arcobaleno della felicità. 7 giorni in riviera*[640] (figg. 855-860) è Miss Italia che trascorre sette giorni sulla Riviera ligure, da Portofino a Santa Margherita a Rapallo a Camogli, seguita dal fotografo e dal giornalista in ogni momento della sua giornata. Il fototesto trasforma la vacanza in un programma di attività continua: sport, mondanità, spostamenti, incontri La struttura narrativa richiama esplicitamente quella del fototesto di tipo biografico — la stessa logica di *Liliana, ragazza italiana* analizzata nel capitolo precedente — ma con una differenza sostanziale: Mariella non è una ragazza ordinaria scelta per la sua tipicità, ma una vincitrice di concorso di bellezza selezionata per la sua eccezionalità. Eppure il servizio lavora sistematicamente a normalizzare questa eccezionalità, a ricondurla entro i parametri del tipo: Mariella impara il golf, lo sci nautico, la pesca subacquea, balla fino all'alba, si sveglia riposata — è energica, sorridente, instancabile, disponibile.

[640] M. Monicelli, *Arcobaleno della felicità. Sette giorni in Riviera*, in "Epoca", vol. IV, n. 49, pp. 38-43.

Non è una diva irraggiungibile ma un modello accessibile, la versione più riuscita di quella ragazza felice che il numero 46 aveva già costruito in forma anonima e collettiva.

Le fotografie, realizzate da Giacomo Pozzi Bellini (in bianco e nero affiancate a quelle a colori di Farabola) che si è già visto attivo su diversi altri soggetti, conferiscono a questo dispositivo una forma visiva particolarmente sofisticata. Dal punto di vista visivo, il servizio costruisce Mariella Giampieri non semplicemente come protagonista narrativa, ma come figura che attraversa e organizza lo spazio della Riviera. Le immagini alternano costantemente due registri: da un lato il corpo isolato, in posa o semi- posato, dall'altro il corpo immerso nel paesaggio, in relazione con scogli, acqua e architetture costiere. Già nella fotografia di apertura (fig. 855), in cui Mariella è seduta sugli scogli con lo sguardo rivolto verso il mare, il corpo non è presentato frontalmente allo spettatore ma lateralmente, inserito in una composizione che privilegia il rapporto con l'ambiente più che l'esibizione diretta.

La struttura del servizio è fortemente seriale: ogni immagine aggiunge una variazione della stessa figura — Mariella che nuota, che prende il sole, che impara sport, che partecipa alla vita mondana serale. Questa serialità non produce però anonimato, come nel caso delle alunne della felicità, ma costruisce una tipicità incarnata: Mariella è al tempo stesso individuo e modello. Il lettore non è invitato a riconoscere una persona unica, ma a vedere in lei la forma compiuta di una femminilità balneare ideale.

Particolarmente significativa è la fotografia zenitale a colori (fig. 858) in cui Mariella è distesa su un telo sugli scogli, ripresa dall'alto, con il corpo allungato lungo l'asse dell'immagine. Qui il corpo femminile viene letteralmente appiattito sulla superficie della roccia, trasformandosi in elemento del paesaggio più che in soggetto autonomo. La prospettiva dall'alto annulla la profondità e riduce il corpo a forma, a superficie visiva, accentuando quella trasformazione in *corpo-paesaggio* che costituisce uno dei dispositivi centrali del fototesto.

Questa costruzione si articola anche attraverso la distribuzione delle immagini nel servizio, che alterna momenti di riposo, attività sportive e interazioni sociali. Il corpo di Mariella è costantemente visibile, ma mai statico: in una combinazione di oggetto di visione, soggetto attivo e presenza sociale. Questa mobilità contribuisce a rafforzare l'illusione di spontaneità, mentre organizza in realtà una forma continua di esposizione regolata. Anche quando inserita in contesti collettivi, la protagonista mantiene una posizione centrale all'interno dell'inquadratura, segnalando come la gerarchia dello sguardo non venga mai meno, ma si riformuli in forme più sottili e integrate nella scena.

Il corpo appare così abbandonato e inconsapevole, come se non fosse esposto allo sguardo, ma è proprio questa apparente naturalezza a costituire la forma più sofisticata di esposizione: la disponibilità allo sguardo si realizza nel momento stesso in cui sembra sottrarsi ad esso. Come si è già evidenziato, il concorso di bellezza è uno dei dispositivi centrali attraverso cui i rotocalchi del

dopoguerra costruiscono e negoziano una nuova identità femminile italiana. Miss Italia non è soltanto una vincitrice: è un tipo certificato, il corpo femminile che ha superato il vaglio dello sguardo pubblico e ne è uscito consacrato come modello. Il servizio di Pozzi Bellini porta questo meccanismo un passo più avanti: la spiaggia della Riviera diventa il prolungamento naturale del palcoscenico del concorso. Il corpo premiato continua a essere guardato, catalogato ed esibito, ma ora in un contesto apparentemente privato e spontaneo. La vacanza di Mariella è una vacanza sotto osservazione — ogni gesto, ogni sport appreso, ogni incontro mondano è documentato e restituito al lettore come prova della sua adeguatezza al modello. Il concorso non finisce con l'incoronazione: continua, stagione dopo stagione, sulle pagine dei rotocalchi

In questo senso, il servizio ricompone in un'unica figura i diversi elementi emersi nei fototesti precedenti: il tipo collettivo della spiaggia, il lavoro invisibile che ne produce la forma e la selezione operata dal concorso. Il corpo di Miss Italia diventa così il punto di convergenza tra naturalizzazione, disciplina e performance, offrendo la forma più compiuta del regime visivo balneare elaborato dal rotocalco nel dopoguerra in riferimento al corpo femminile.

Sulle pagine dei settimanali illustrati non mancano servizi dedicati alle partecipanti a concorsi di bellezza paralleli e meno paludati di Miss Italia. Nel 1951 su "Tempo" appare il fototesto *La sirena ha paura del crepuscolo*[641] (fig. 831) a firma di Ezio Suppini e Giuseppe Palmas — che si specializzerò negli anni Cinquanta e Sessanta nei ritratti di celebrità e protagonisti del mondo dello spettacolo. Il servizio documenta il concorso Miss Sirena di Cervia, la competizione balneare locale che ogni anno elegge la più bella tra le ragazze emerse "dalle onde dell'Adriatico".

Il titolo — che, partendo dall'aneddoto di una delle concorrenti al concorso, mette in relazione la sirena, figura mitologica dell'attrazione femminile, con il timore del crepuscolo, ovvero del declino della bellezza — è già un programma retorico. Il fototesto è significativo per diversi motivi. Prima di tutto mostra la capillarità del sistema concorsuale: non solo Miss Italia a livello nazionale, ma Miss Sirena a Cervia, Miss Cesenatico, Miss Rimini — una rete di competizioni locali che colonizza ogni tratto della costa adriatica e trasforma ogni spiaggia in un palcoscenico potenziale. La "missmania" che Patellani osservava con sospetto nei fototesti del 1949 si è istituzionalizzata e moltiplicata: il concorso di bellezza balneare è diventato un formato seriale e ricorrente, parte integrante dell'economia turistica estiva. In secondo luogo, il titolo introduce una dimensione temporale assente dai servizi precedenti: la bellezza ha un crepuscolo, di cui la sirena ha paura. Il corpo femminile non è soltanto classificato e valutato nel presente — è anche soggetto a un declino inevitabile, e questa consapevolezza della caducità è parte integrante del meccanismo concorsuale. La corona di Miss

[641] E. Suppini, G. Palmas, *La sirena ha paura del crepuscolo*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 34-35.

Sirena non è un riconoscimento permanente ma una promessa temporanea, valida finché dura la stagione balneare e finché dura la giovinezza.

Il momento culminante di questa definizione della spiaggia adriatica come arena della selezione della bellezza femminile sui periodici è visibile nel servizio *La spiaggia delle belle donne*[642] (figg. 862-867) firmato da Alfredo Panicucci e pubblicato su "Epoca" nel luglio 1953. Il titolo non è una formula giornalistica generica: è la sintesi di un discorso che in due anni si è istituzionalizzato. Il servizio documenta la Riviera adriatica come economia turistica in espansione — tre milioni di bagnanti a Rimini nel 1951, quattro milioni nel 1952 — e in questo contesto "le belle donne" non sono più soltanto un tipo da costruire o un modello da diffondere: sono diventate una risorsa promozionale esplicita. Un manifesto dell'Ente del Turismo di Rimini citato nel servizio recita senza reticenze che su queste spiagge convengono le più belle donne del mondo. Il corpo femminile balneare è ormai un argomento di marketing territoriale, un fattore di attrazione turistica al pari dei prezzi competitivi e della cucina romagnola. Non sembra accessorio ai fine di questi discorsi segnalare come in questi anni numerosi manifesti pubblicitari commissionati dall'ENIT. Ente nazionale per il turismo[643] per promuovere il turismo in Italia all'estero, presentino l'immagine del paese in forma di corpo femminile stilizzato, abbigliato da spiaggia (figg. 868-869). Questo scivolamento dal piano della rappresentazione a quello dell'economia — dal corpo come immagine al corpo come merce — radicalizza il meccanismo di tipizzazione già osservato nei servizi del 1951. Le belle donne della Riviera non sono più soltanto alunne della felicità o incarnazioni di Miss Italia: sono un prodotto, una promessa che il territorio fa al turista. Il servizio di Panicucci registra questa trasformazione con una lucidità che non è priva di ironia: le stesse belle donne che il manifesto promette al turista sono anche le consumatrici di quella stessa industria turistica, le abitanti di quell'economia che le ha trasformate in oggetto di desiderio e di promozione.

In questo contesto, la fotografia non si limita a illustrare il testo, ma ne realizza visivamente l'assunto: se la Riviera è presentata come luogo dove convengono "le più belle donne", le immagini rendono questa affermazione visibile attraverso la moltiplicazione dei corpi femminili nello spazio dell'inquadratura. Questa distanza impedisce l'identificazione individuale e favorisce una lettura tipologica: ciò che conta non è chi sono le singole donne fotografate, ma la loro presenza come insieme. Il corpo femminile viene così trasformato in quantità visiva: non più figura singolare da osservare, ma molteplicità da scorrere con lo sguardo. La ripetizione produce un effetto quasi statistico, che si accorda perfettamente con il discorso turistico del servizio — milioni di bagnanti, affollamento, successo della stagione.

---

[642] A. Panicucci, *La spiaggia delle belle donne*, in "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953, pp. 50-55.

[643] In seguito a un importante lavoro di digitalizzazione, l'archivio storico – grafico e fotografico – di ENIT è interamente consultabile online.

Una nota finale condensa questa logica fino all'estremo: tra i soggetti fotografati compare una bambina di tre anni già incoronata "Miss Cesenatico". Il meccanismo concorsuale — e con esso la valutazione estetica del corpo femminile come pratica sociale normalizzata — si estende fino all'infanzia.

La logica della patrimonializzazione turistica del corpo femminile trova la sua proiezione più esplicita in un servizio pubblicato su "Tempo" n. 27 del 1954: *Una di loro sarà Miss Tempo*[644] (figg. 870-871) dedicato alla selezione delle candidate al concorso organizzato direttamente dal settimanale in collaborazione con l'O.S.T.A.R., con finale a Rimini e accesso alla "Parata di bellezza di Miss Universo" a Long Beach in California. Il servizio documenta undici candidate già selezionate attraverso una prima selezione nazionale: Rosetta Dragone, 22 anni, maestra, nata a Roma, vive a Cavarzere in provincia di Venezia; Rosanna Fabrizi, marchigiana, studentessa, nata a Fossombrone in provincia di Pesaro; Feliciana Tocchetto, "Reginetta della Stampa 1954", nata e residente a Montebelluna in provincia di Treviso; Frida Bevione, 18 anni, indossatrice, nata a Gressoney ma residente a Genova. Le didascalie registrano con precisione geografica, anagrafica e professionale ogni candidata — nome, età, provenienza, titolo di studio o mestiere — secondo la stessa logica inventariale e tassonomica che governa i servizi balneari analizzati in questa sezione. La fotografia principale (fig. 870) del servizio, che ritrae tre candidate affiancate e frontalmente rivolte verso l'obiettivo, costruisce una disposizione quasi comparativa: i corpi sono allineati, resi direttamente confrontabili, come in una sequenza di valutazione. La posa riduce al minimo l'individualità espressiva e privilegia la leggibilità del corpo nella sua interezza. L'impaginazione della pagina successiva (fig. 871) rafforza questo effetto attraverso una struttura a griglia: ritratti a mezza figura e a figura intera si alternano in modo regolare, accompagnati da didascalie che registrano nome, età, provenienza e professione. La fotografia funziona qui come dispositivo inventariale, in cui ogni immagine è una voce di un catalogo. Il corpo femminile è così inseparabile da una serie di informazioni che lo classificano: non solo immagine, ma scheda. La visione è guidata da un sistema di lettura che combina osservazione estetica e identificazione anagrafica. La compresenza di immagini in costume da bagno e di fotografie in abiti quotidiani introduce inoltre un doppio registro: da un lato il corpo esposto e valutato, dall'altro la persona socialmente identificata. Questo scarto non attenua la logica concorsuale, ma la rafforza, mostrando la trasformazione possibile tra individuo e figura selezionata.

Miss Tempo non è però un concorso locale come Miss Sirena di Cervia: è il tramite tra la spiaggia adriatica e il mercato internazionale della bellezza. Il corpo femminile italiano viene selezionato a Rimini per rappresentare l'Italia in California, dove la comunità italiana di Long Beach prepara "alla

[644] *Una di loro sarà Miss Tempo*, in "Tempo", anno XVI, n. 27, 8 luglio 1954, pp.50-51.

messaggera della bellezza italiana accoglienze molto festose"[645]. La spiaggia adriatica non è più soltanto uno spazio di classificazione interna: è il punto di partenza di una catena che porta il corpo femminile italiano fino al palcoscenico globale di Miss Universo. Il dispositivo del manifesto dell'Ente del Turismo di Rimini qui si rovescia: ora è la donna italiana selezionata sulla spiaggia romagnola che va nel mondo a rappresentare la bellezza nazionale. Il corpo femminile balneare è diventato una risorsa diplomatica, un'ambasciatrice della femminilità italiana verso l'esterno.

Nel 1953 le "belle ragazze" entrano in un inedito regime visivo con *Ragazze 3D sulla spiaggia*[646] (figg. 872-874) composto da fotografie anagliffe da guardare con gli appositi occhialetti colorati. Le protagoniste sono tre attrici — Sophie Wener, Irene Papas e Fausta Chiedi — fotografate sulla spiaggia di Ostia in bikini. Il servizio non si limita a offrire immagini tridimensionali del corpo femminile balneare ma tematizza esplicitamente il proprio meccanismo di sguardo. Per guardare, infatti, è necessario l'uso di occhiali che riproducono l'effetto tridimensionale. Le fotografie, stampate in doppia tonalità, non sono concepite per essere semplicemente guardate, ma per essere attivate da uno strumento che intensifica e media la visione.

Questa tecnologia interviene direttamente sulla percezione del corpo femminile: le figure in bikini non sono più solo disposte sulla superficie dell'immagine, ma sembrano avanzare verso lo spettatore, occupare lo spazio tra pagina e osservatore. La profondità non riguarda il paesaggio, ma il corpo, che diventa il principale vettore dell'effetto tridimensionale.

Le pose sono costruite in funzione di questo effetto: gesti ampi, braccia protese, movimenti direzionati verso l'esterno del fotogramma. Il corpo femminile è organizzato visivamente per "uscire" dall'immagine, per oltrepassare il limite della pagina e coinvolgere direttamente lo sguardo del lettore. Il testo spiega che le tre ragazze sono lì per guardare se stesse guardate in 3D. È una *mise en abyme* dello sguardo che raramente il rotocalco rende così visibile: il corpo femminile sulla spiaggia come spettacolo tridimensionale da consumare con uno strumento apposito, e le stesse protagoniste che partecipano consapevolmente a questo consumo visivo. Il dispositivo tecnologico del 3D radicalizza tutte quelle dinamiche di visibilità del corpo femminili fin qui evocate — bisogna guardarlo in profondità, letteralmente immergersi nell'immagine attraverso gli occhialetti. La scelta di applicare questa tecnologia — normalmente riservata alle attrazioni spettacolari del cinema — alle ragazze in bikini su una spiaggia popolare come Ostia è rivelatrice: il corpo femminile balneare è ormai esso stesso uno spettacolo, con la stessa dignità visiva di un film di Hollywood o di altre attrazioni visive. La spiaggia non è più soltanto uno spazio naturale o sociale, ma una superficie su cui sperimentare nuove forme di visione e di consumo dell'immagine. E il fatto che le protagoniste siano attrici —

[645] *Ivi*, p. 50.
[646] *Ragazze 3D sulla spiaggia*, in "Tempo", anno XV, n. 36, 3 settembre 1953, pp 21; 26

figure già abituate a essere guardate professionalmente — problematizza ulteriormente il quadro: sulla spiaggia, la distinzione tra la diva e la ragazza comune si assottiglia, il corpo professionalizzato allo sguardo e il corpo ordinario si confondono sotto lo stesso sole e nello stesso costume da bagno.
Se nel servizio di Panicucci il corpo femminile si disperde nello spazio della spiaggia fino a diventare elemento del paesaggio e della sua economia visiva, qui il dispositivo rende tridimensionale la visibilità della figura femminile: non è più solo la quantità o la distribuzione dei corpi a contare, ma la loro capacità di attivare uno sguardo sempre più intenso e tecnicamente mediato.
Il 1953 è forse l'anno in cui le donne sulla spiaggia moltiplicano la loro presenza sulle pagine dei settimanali illustrati. Due settimane dopo, il 9 agosto 1953, "Epoca" pubblica un servizio che costituisce il contraltare perfetto a quello di Panicucci: *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*[647] (figg. 875-879) firmato da Alberto Cavallari. La spiaggia non è più quella adriatica, democratica e rumorosa, ma il Lido di Venezia — "la più elegante spiaggia del mondo" — che in quel momento invidia il Tigullio e attende il Festival per avere un pubblico di eccentrici e di dive. Il cambio di scenario è anche un cambio di regime visivo: le fotografie non mostrano ragazze anonime che si abbronzano o bambine già incoronare in concorsi di bellezza, ma allieve dell'Accademia di danza classica che compiono esercizi e figure sul pontile dell'Excelsior, contessine veneziane con nomi altisonanti, stranieri eleganti.
La grande fotografia (fig. 877) che ritrae le ballerine sul pontile dell'Excelsior è particolarmente significativa: i corpi femminili non sono semplicemente distesi o esposti, ma disciplinati in pose coreografiche, articolati secondo linee precise che rimandano a una formazione tecnica. La spiaggia non è più spazio di spontaneità, ma di esercizio e controllo del corpo. A differenza delle "alunne della felicità", per cui la naturalità è costruita come spontaneità diffusa, qui il corpo femminile appare esplicitamente formato, educato, quasi addestrato. La posa non è occultata ma esibita come segno di distinzione.
La didascalia che accompagna la fotografia della terza pagina è eloquente nella sua sintesi, identificano in queste giovani donne "le bagnanti del '53". Il servizio di Cavallari introduce una dimensione che i servizi precedenti non avevano ancora tematizzato esplicitamente: la differenziazione per classe del tipo femminile balneare. Non esiste un unico modello di ragazza sulla spiaggia italiana — esistono modelli diversi per spiagge diverse, gerarchicamente organizzati. La Riviera adriatica si identifica con la ragazza democratica, felice e intercambiabile di Cattaneo; il Lido si riconosce nella contessina che fa danza classica, porta la mascherina di satin nero agli occhi e aspetta l'arrivo delle grandi firme del cinema internazionale. Le diverse femminilità balneari sono costruite secondo logiche opposte: da una parte l'anonimato è il valore, dall'altra il nome è tutto — l

[647] A. Cavallari, *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*, in "Epoca", vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953, pp. 27-31.

e didascalie del servizio registrano meticolosamente titoli nobiliari, appartenenze familiari, provenienze geografiche. Ci sono Anna De Gasperi, "la più giovane figlia dell'on. Alcide"; la contessina Marina Cicogna Mazzoni, "tornata da poco dall'America dove ha studiato la tecnica fotografica"; Gioia Tortima di Roma, "cognata di due figli dell'industriale Marzotto".

Eppure, al di là di questa differenza di classe, i due regimi visivi condividono lo stesso principio di fondo: in entrambi i casi il corpo femminile è lo spazio in cui si inscrivono e si rendono visibili le identità sociali. Sulla spiaggia adriatica, la ragazza anonima porta la promessa di una modernità democratica accessibile a tutti; sul Lido, la contessina porta il peso di una distinzione sociale che il costume da bagno non riesce del tutto a cancellare. In entrambi i casi, il rotocalco produce tipi femminili che sono anche mappe sociali: attraverso il corpo delle donne sulla spiaggia, il lettore impara a leggere l'Italia, a riconoscere le gerarchie, a desiderarne i modelli. La spiaggia sui periodici illustrati è uno specchio che non si limite a riflettere la realtà, ma la ordina, la classifica e la restituisce in forma di immaginario condivisibile.

Un ulteriore registro di questo meccanismo emerge nel servizio *Le sirene dell'isola verde*[648] (figg. 880-881) pubblicato su "Epoca" nel settembre 1953, che chiude la stagione estiva dell'anno con una soluzione visiva di particolare raffinatezza. Il servizio è dedicato a Capri e costruisce intorno all'isola un immaginario mitologico e arcaico: le protagoniste non sono ragazze anonime, Miss Italia o contessine veneziane, ma due giovani danzatrici in bikini che tra le rovine della Villa Jovis, avvolte in veli colorati, vengono presentate come sirene, come evocazioni dell'antichità classica. Il testo recupera quelle connotazioni di Capri come luogo arcaico e misterioso, incantato dagli antichi miti che i rotocalchi avevano costruito già dai primi anni della ricostruzione.

Questo è il quinto modello di femminilità balneare che "Epoca" produce nell'arco di pochi anni: dopo il tipo democratico e anonimo di Cattaneo, quello concorsuale e consegnato al nome di Pozzi Bellini, quello mercificato di Panicucci e quello aristocratico di Cavallari, compare il tipo mitologico e arcaico. Il corpo femminile viene nobilitato attraverso il riferimento all'antichità classica, sottratto alla contemporaneità e trasformato in figura eterna, evocatrice di arte, poesia e passato mitico.

Eppure il testo rivela senza troppi nascondimenti la logica di associazione tra lo spazio e il corpo femminile. Capri è descritta come "particolarmente adatta a una bella donna", con i suoi clivi e i suoi scogli che fanno da perfette cornici alle beltà femminili. L'isola è un gioiello che si intona alle donne, e le donne sono il gioiello che si intona all'isola — un circolo in cui il paesaggio e il corpo femminile si valorizzano reciprocamente come prodotti da consumare insieme. La nobilitazione mitologica è essa stessa una forma di patrimonializzazione: il corpo femminile diventa attrattiva turistica attraverso il riferimento all'antichità, esattamente come a Rimini diventava attrattiva turistica attraverso i

[648] *Le sirene dell'isola verde*, in "Epoca", vol. XII, n. 156, 27 settembre 1953, pp. 60-61.

concorsi di bellezza. La strategia è diversa, ma il risultato è simile — inscrivere il corpo femminile nell'orizzonte dei prodotti del territorio, renderlo una risorsa simbolica ed economica da mettere in pagina e da proporre al lettore insieme all'immagine del luogo.

Questo servizio si ricollega direttamente a quanto già osservato nel capitolo precedente per la Capri bifronte di Patellani nel 1949 a proposito della tensione tra l'isola arcaica e mediterranea e quella mondana e consumistica. Nel 1953, quella tensione si è risolta in favore di una soluzione estetica più elaborata e più consapevole dei propri meccanismi: il mito non è più una resistenza alla modernità turistica ma uno dei suoi strumenti più efficaci.

In conclusione, vale la pena accennare a un'altra strategia narrativa che si dispiega sugli spazi dell'arenile e che coinvolge il corpo femminile, quella promozionale, che occupa una posizione di cerniera tra i tipi femminili fin qui analizzati e la categoria della diva in vacanza.

Il riferimento — tra i tanti inquadrabili in questa sezione — è a *I capelli più belli dello schermo italiano*[649] (figg. 882-884) pubblicato su "Tempo" nel del 1954, oggetto anche della copertina. Il servizio è dedicato a Maria Frau, attrice sarda di ventiquattro anni ancora semisconosciuta al grande pubblico, fotografata sulla spiaggia di Fregene e individuata tra le prime, coraggiose frequentatrici della stagione balneare. Il titolo non riguarda la spiaggia ma i capelli — "la più bella capigliatura dello schermo italiano", secondo gli esperti — e il servizio rientra in una chiara logica promozionale: Maria Frau sta per partire per Parigi, dove sarà interprete del film *Avevamo sette figlie* (film rimasto incompiuto).

Il servizio è significativo perché mostra come il dispositivo balneare funzioni non soltanto per costruire tipi anonimi o per documentare dive affermate, ma anche per costruire la fama di attrici emergenti. Maria Frau non è ancora una diva — "il suo nome non è ancora molto noto al grande pubblico, eppure la gente del cinema sa che tra poco si parlerà molto di lei"[650] — ma il rotocalco la tratta già come tale. La spiaggia di Fregene diventa il trampolino di lancio della sua notorietà: è lì che il corpo femminile professionalizzato allo sguardo viene presentato al pubblico per la prima volta, nella sua versione più naturale e spontanea, prima ancora che il cinema lo codifichi in personaggi e ruoli.

Il coraggio di esporsi sulla spiaggia in costume è già un atto di visibilità professionale, non soltanto una scelta personale. Il corpo di Maria Frau sulla spiaggia di Fregene non è il corpo di una ragazza qualunque che fa il bagno: è il corpo di una attrice che si lascia guardare, che offre al pubblico dei rotocalchi un'anteprima della propria presenza visiva prima ancora che questa si affermi sul grande

[649] *I capelli più belli dello schermo italiano*, in "Tempo", anno XVI, n.22, 3 giugno 1954, pp. 28-29.
[650] *Ivi*, p. 28.

schermo. La spiaggia è, anche in questo caso, un laboratorio, ma ora non per la produzione di tipi anonimi, bensì per la costruzione individuale di una fama ancora in divenire.

Tutto questi esempi aiutano a restituire la complessità e la varietà del regime visivo che i rotocalchi italiani del dopoguerra costruiscono intorno al corpo femminile balneare. Non esiste un unico tipo, ma una molteplicità di tipi differenziati per classe, per geografia, per strategia retorica: la ragazza democratica, la Miss consacrata, la figura di richiamo turistico, la contessina aristocratica, la sirena mitologica.

Ciò che accomuna questa pluralità di tipi è la struttura dello sguardo che li produce: in tutti i casi il corpo femminile è costruito come oggetto disponibile a essere guardato. Nel tipo democratico di Cattaneo la disponibilità allo sguardo viene occultata dall'ideologia dell'uguaglianza: tutte le ragazze sono interscambiabili, nessuna è guardata più delle altre. Nel tipo concorsuale di Pozzi Bellini la disponibilità allo sguardo viene dichiarata e quasi celebrata: Miss Italia è una donna che ha vinto il diritto di essere guardata, e la spiaggia è il palcoscenico naturale di questo trionfo. Nel tipo patrimonializzato di Panicucci e nel tipo aristocratico di Cavallari la disponibilità allo sguardo viene gerarchizzata: il corpo della bella donna adriatica e quello della giovane aristocratica del Lido appartengono a classi sociali diverse, ma in entrambi i casi è lo sguardo del rotocalco a definirne il valore. Nel tipo mitologico delle sirene di Capri, infine, la disponibilità allo sguardo viene sublimata nell'antichità classica: il corpo femminile non è guardato come corpo contemporaneo ma come figura archetipica, sottratta alla storia per essere consegnata al mito. In tutti i casi, la ripetizione stilizzata di atti e pose che Butler individua come meccanismo di produzione del genere si sedimenta nei fototesti balneari come un repertorio visivo condiviso, riconoscibile, e proprio per questo efficace. La spiaggia è il laboratorio in cui questa operazione di costruzione di diversi tipi femminili associati a luoghi e a immaginari si compie con la massima visibilità — e il rotocalco è lo strumento attraverso cui essa raggiunge un pubblico di massa, diventando parte integrante di quella pedagogia dello sguardo che il fotogiornalismo italiano del dopoguerra esercita sistematicamente sul paese.

Nel passaggio dai primi anni del dopoguerra al 1953, il "fotogiornalsimo balneare" costruisce dunque un regime visivo articolato, in cui il corpo femminile viene progressivamente tipizzato, disciplinato, estetizzato e infine reso economicamente funzionale. È in questa dimensione propriamente visiva che si definisce la specificità del fototesto balneare come strumento di costruzione di un immaginario condiviso.

4. 4 La diva in vacanza

Nell'estate del 1954 "Tempo" pubblica, nel giro di poche settimane, una serie di servizi che segnano uno spostamento preciso nel regime di visibilità del corpo femminile balneare. Le protagoniste non sono più ragazze anonime classificate sulla spiaggia secondo un tipo sociale, né miss "di provincia" in costume da bagno, o bagnanti inventariate secondo una logica seriale. Sono attrici in vacanza, o più precisamente che il rotocalco mette in scena come tali[651].

Il 5 agosto sul numero 31 compare il fototesto *Viaggio fra le isole dei fidanzati segreti* (figg. 885-888), dedicato a Eleonora Rossi Drago e al conte Cesare Acquarone a Ponza[652]. Il 19 agosto esce il numero 33, con Janet Leigh in costume a righe sulla spiaggia in copertina (fig. 889)e all'interno le *Vacanze selvagge di Sofia Loren*[653] al lago di Vico (figg. 890-891). Sul numero 35 appaiono le attrici di rivista e di prosa in vacanza prima della nuova stagione[654]. Si tratta di tre numeri che propongono tre articolazioni diverse di una stessa questione: problema: come il rotocalco costruisce la dimensione della vacanza come spazio di visibilità del corpo femminile professionalizzato allo sguardo.

Questi servizi costituiscono una categoria distinta tanto dai servizi sulle ragazze anonime analizzati nella sezione precedente, quanto dai profili divistici, esplicitamente pubblicitari, finalizzati a costruire l'immagine filmica delle attrici. Non è né la "ragazza qualunque" di Cattaneo né la star fotografata in occasione di un festival cinematografico. È qualcosa di intermedio: la persona famosa sorpresa — o che si lascia sorprendere — in una sospensione provvisoria dal proprio ruolo pubblico.

Questa categoria ha una sua logica specifica, che vale la pena ricostruire prima di entrare nell'analisi dei singoli servizi. Come ha mostrato Federico Vitella nella sua ricostruzione del divismo delle maggiorate negli anni Cinquanta, il rotocalco generalista non si limita a promuovere l'immagine filmica delle dive, ma costruisce loro intorno un articolato *racconto biografico populista* fatto di frammenti di vita privata — la cura della persona, la vita sentimentale, l'abitare, il lavoro — che assolve a una funzione precisa nell'economia del sistema mediale del dopoguerra[655]. L'immagine extrafilmica della diva, a differenza di quella filmica spesso orientata allo sguardo maschile, si rivolge a un pubblico femminile con un progetto diverso: rendere *immaginabili* certi modi di essere donna nel mondo, trasformare le concrete possibilità di essere— nel— mondo incarnati dalle dive in modelli desiderabili e — almeno nell'immaginazione — replicabili, "far circolare nello spazio pubblico modelli di femminilità di successo relativamente a uso e consumo delle giovani donne moderne"[656].

---

[651] Questa ricerca non intende addentrarsi nei territori degli studi sul divismo o la celebrità; ci si limita, considerati gli argomenti del presente paragrafo, a segnalare L. Busetta e F. Vitella, *Stelle di mezzo secolo: Divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", anno IV, n.8, 2020.

[652] F. Fedeli, *Viaggio tra le isole dei fidanzati segreti*, in "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954, pp. 25-26.

[653] *Vacanze selvagge di Sofia Loren,* in "Tempo", anno XVI, n. 33, 19 agosto 1954, pp. 28-29.

[654] *Fra breve su di loro le luci della ribalta*, in "Tempo", anno XIV, n. 35, 2 settembre 1953, pp. 28-29.

[655] F. Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, cit., pp. 183-293.

[656] *Ivi,* p. 189.

La vacanza si inserisce in questo discorso in una posizione singolare. Da un lato, è il momento in cui la diva si sottrae — o finge di sottrarsi — al sistema dello sguardo che la produce: lascia i set, abbandona i costumi di scena, rinuncia al trucco, si ritira in luoghi remoti. Dall'altro, è precisamente questo gesto di sottrazione che il rotocalco insegue e trasforma in notizia. Come osserva Vitella a proposito del topos della "non-vacanza" delle maggiorate, la stampa popolare del dopoguerra è solita bilanciare accuratamente il racconto del loisir con quello degli impegni professionali della diva, quasi che il riposo dovesse essere costantemente giustificato attraverso il richiamo alla fatica del lavoro che lo precede e lo segue[657]. Eppure, quando la vacanza diventa il soggetto esplicito di un fotoservizio, la logica si inverte, per cui è proprio l'abbandono temporaneo del ruolo pubblico a costituire il valore notiziabile, l'oggetto del desiderio voyeuristico del lettore.

Il paradosso si chiarisce se si considera che la diva in vacanza offre al rotocalco qualcosa che né il set cinematografico né i momenti di promozione del film possono offrire, cioè l'illusione dell'autenticità. Il corpo in costume da bagno, abbronzato, senza trucco, nel paesaggio naturale, sembra temporaneamente liberato dalla maschera professionale — sembra, finalmente, *vero*. Vitella opera nel suo testo una distinzione tra la retorica della diva in posa e la retorica della diva al naturale, come due modalità iconografiche ricorrenti nella pubblicistica popolare: nella seconda, l'attrice di fama viene immortalata nel corso di un avvenimento, in un ambiente riconoscibile, in azione, e questa spontaneità — ancorché apparente — produce un effetto di prossimità e di intimità che il ritratto formale non può generare[658]. Il fotoservizio balneare è il terreno d'elezione di questa retorica, perché nessun luogo come la spiaggia produce l'effetto di un'autenticità recuperata, di un corpo restituito a se stesso al di là della costruzione divistica, di quel sovvertimento delle norme sociali che avvicinano la spiaggia a una dimensione carnevalesca. In questo senso, il fototesto balneare è il lo spazio ideale per osservare la costruzione della retorica della diva al naturale, in quanto forma di rappresentazione che promette prossimità e spontaneità, ma le organizza secondo una grammatica visiva altrettanto rigorosa di quella della posa formale.

La vacanza dell'attrice è, in realtà, uno spettacolo non meno costruito di qualsiasi altra forma di rappresentazione divistica, ma uno spettacolo che si presenta come non-spettacolo. I tre numeri estivi di "Tempo" del 1954 mostrano, nelle loro differenze, tre articolazioni diverse di questa dissimulazione: l'intimità sorpresa (Eleonora Rossi Drago a Ponza), la fuga spettacolarizzata (Sofia Loren al lago di Vico), il backstage della ribalta (le attrici di secondo piano al mare).

Il fototesto *Viaggio fra le isole dei fidanzati segreti* (figg. 885-888) pubblicato su "Tempo" nel numero del 5 agosto 1954 e firmato da Franco Fedeli, occupa un posto particolare in questa tipologia.

[657] *Ivi*, pp. 237-239.
[658] *Ivi*, pp. 189-190.

Il titolo chiarisce che non si tratta di un servizio sulla vacanza in senso proprio, ma sulla *vicenda sentimentale* — sulla vita privata sorpresa nel momento della vacanza. Eleonora Rossi Drago e il conte Cesare Acquarone, figlio dell'ex ministro della Real Casa, "hanno consentito un'indiscrezione fotografica nella loro vicenda sentimentale"[659]: la formula del sottotitolo converte l'indiscrezione nel risultato di un consenso, per cui la diva non è spiata, ma si lascia spiare. La violazione del privato è negoziata in anticipo, trasformando la stessa intimità in un atto già patteggiato, in un prodotto mediale messo in circolazione.

Il servizio si svolge a Ponza, nelle acque del Tirreno, a bordo dello yacht del conte Acquarone. Le fotografie mostrano Eleonora Rossi Drago in navigazione, con la maschera per la caccia subacquea (fig. 886) — "Eleonora con maschera per la caccia subacquea, presso uno scoglio di Ponza. Buona nuotatrice, ottima sportswoman, le fotocolor sono state eseguite durante una breve crociera nel Tirreno, che l'attrice ha fatto nei giorni scorsi"[660]. Il conte Acquarone assiste dalla scialuppa, viene presentato come esperto e importante uomo d'affari, ma anche come un irreducibile sportivo. Tutto l'impianto narrativo è all'insegna di una domesticità acquatica — la pesca, la navigazione, la tintarella — che inscrive la coppia in un immaginario di vita borghese moderna, agiata e informale allo stesso tempo.

Ciò che rende questo servizio significativo per la categoria della diva in vacanza è precisamente la tensione tra la cornice vacanziera e il contenuto notiziabile: la notizia vera non è che Eleonora Rossi Drago trascorre le sue vacanze a Ponza, ma che per la prima volta la sua relazione sentimentale con Acquarone — fino ad allora tenuta riservata — venga portata alla luce pubblica. La spiaggia, o meglio il mare aperto, funziona qui come spazio di *rivelazione*: è il luogo in cui il privato si rende visibile, in cui la diva abbassa le difese e consente all'obiettivo fotografico di penetrare in una dimensione della sua esistenza che il set cinematografico non potrebbe mai restituire. La vacanza non è l'oggetto del racconto, ma il dispositivo che rende possibile la rivelazione.

Se il servizio su Rossi Drago costruisce la vacanza come spazio di rivelazione sentimentale, quello su Sophia Loren pubblicato sul numero sul numero 33 segue una dinamica diversa. Il titolo — *Vacanze selvagge di Sofia Loren* (figg. 889-891) — e il sottotitolo — "Sulle rive del lago di Vico, fra canneti e cani randagi, l'attrice è vissuta sola in una tenda; gli abitanti del luogo se ne sono accorti troppo tardi"[661] — costruiscono fin dalle soglie del testo un'immagine precisa: la diva che fugge dalla fama, che rinuncia alla mondanità, che sceglie la solitudine e la natura contro il clamore del sistema cinematografico.

---

[659] F. Fedeli, *Viaggio tra le isole dei fidanzati segreti*, cit., p. 25.
[660] *Ibidem*
[661] *Vacanze selvagge di Sofia Loren,* cit., p. 28.

L'operazione retorica è tuttavia più complessa di quanto non appaia. Sophia Loren — nel 1954 già tra le dive più fotografate nel panorama del cinema italiano — è mostrata alle prese con una tenda improvvisata sulle rive del lago di Vico, a cucinare pasta al pomodoro, ad abbronzarsi su un materassino galleggiante, a camminare scalza nell'erba alta.

Tutti gli elementi concorrono a costruire l'immagine di una star che torna a essere una ragazza comune. Ma questa apparente sottrazione allo sguardo è, in realtà, una sua rinegoziazione. Sophia Loren non smette di essere immagine: qui diventa immagine della propria apparente naturalezza. Le fotografie non sono istantanee rubate, ma composizioni che producono l'effetto della spontaneità.

Il paesaggio del lago — descritto come remoto e arcaico — si sovrappone a quello del film che Loren ha in preparazione, *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati. La vacanza non coincide quindi con il riposo, ma con una forma di lavoro in forma di immersione nel ruolo, esercizio, preparazione del personaggio. Questa sovrapposizione tra la diva che riposa e la diva che si prepara si inscrive in quelle modalità di racconto del loisir divistico bilanciate dal richiamo alla professionalità, già individuate da Vitella, enfatizzate in questo caso dalle pose atletiche in cui si produce Loren.

Una variazione più asciutta di una dinamica simile compare in *Primo bagno di Silvana Mangano*[662] (fig. 895). Il servizio — non si tratta di un vero e proprio servizio ma di un inserto pubblicato nella sezione "Attualità" composto da poche fotografie e una breve didascalia — documenta il primo bagno stagionale di Silvana Mangano sotto le rupi di Capo Circeo, in compagnia di Anthony Quinn, "ormai ben radicato nel nostro paese" mentre gira *La strada* di Federico Fellini.

La didascalia — che qui coincide quasi con il testo stesso — merita di essere recuperata nella sua formulazione intera: "Non è frequente che una celebre attrice del cinema si faccia cogliere da un obiettivo fotografico in atteggiamenti di eccessiva naturalezza. Ma Silvana Mangano evidentemente non teme di esporsi "senza trucco"[663]. La formula "senza trucco" è citata tra virgolette — il rotocalco stesso la segnala come categoria eccezionale, come deviazione dalla norma della rappresentazione divistica. La diva al naturale non è lo standard ma l'eccezione, e questa eccezionalità costituisce una parte considerevole del suo valore notiziabile.

Le fotografie mostrano Mangano in costume da bagno intero, ripresa mentre entra in acqua e mentre nuota — immagini dinamiche, non pose statiche, che confermano la retorica della spontaneità. Il corpo non è frontalmente offerto allo sguardo ma colto in movimento, nell'atto del bagno, come se il fotografo non ci fosse. È la stessa logica del servizio su Loren al lago di Vico — la naturalezza costruita, la spontaneità messa in scena — ma in una versione più ridotta, quasi cronachistica, priva dell'elaborazione narrativa delle *Vacanze selvagge*.

[662] Primo bagno di Silvana Mangano, in "Tempo", anno XVI, n. 19, 13 maggio 1954, p. 41.
[663] *Ibidem*

La presenza di Anthony Quinn introduce però una variante significativa. Il "primo bagno" di Mangano non è solitario ma condiviso con un co-protagonista maschile. Quinn è descritto come "un compagno di tutti ideale", dotato di "inesauribile buon umore" — la sua presenza è funzionale a normalizzare la scena, a trasformare il bagno della diva da evento voyeuristico in momento di socievolezza informale e a dimostrare come la diva al naturale non sia quasi mai sola: è, piuttosto, sorvegliata, accompagnata, inserita in una rete di relazioni professionali e sociali che il rotocalco documenta e normalizza insieme.

La copertina del numero 33 (fig. 889) di "Tempo" con Janet Leigh in costume a righe sulla spiaggia offre un contrappunto significativo al servizio interno su Sophia Loren. Le due immagini sono accomunate da un soggetto simile — la diva in vacanza, il corpo femminile celebre in un paesaggio lacustre/ balneare — ma appartengono a due regimi di rappresentazione molto diversi.

Janet Leigh è fotografata in una posa felina, a quattro zampe sulla sabbia, il costume a righe che aderisce al corpo, i capelli mossi dal vento, lo sguardo rivolto verso l'obiettivo con un sorriso. È un'immagine costruita secondo i canoni della pin— up americana — quella "*to- be- looked- atness*" di cui parla Mulvey, quella disponibilità strutturata allo sguardo che il corpo femminile porta con sé come attributo culturalmente codificato[664]. Il box del sommario spiega che Janet Leigh e il marito Tony Curtis "formano una coppia che i giornalisti specializzati nelle cose di Hollywood definiscono "eternamente in luna di miele".

Rispetto a questa immagine americana — improntata al glamour hollywoodiana, esplicita nell'esibizione del corpo, costruita per la copertina — il servizio interno su Sophia Loren propone una contro-figura italiana: non la posa calcolata ma la spontaneità recuperata, non il paesaggio balneare internazionale ma il lago laziale remoto, non la star hollywoodiana ma la diva come persona da raccontare.

Il contrasto risponde a una scelta precisa: riproduce, nel formato del servizio estivo quella stessa tensione tra modello americano e specificità italiana che attraversa l'intero periodo e che i rotocalchi gestiscono continuamente, ora assorbendo il primo, ora rivendicando la seconda.

Come si esaminerà nella sezione dedicata alle immagini balneari straniere sui rotocalchi del dopoguerra, la spiaggia è uno spazio in cui l'identità balneare italiana si costruisce anche attraverso il confronto e la differenziazione rispetto ai modelli stranieri — e questo numero articola questa stessa dialettica nel registro specifico del divismo balneare: la diva americana in copertina, visibile e consumabile come un'immagine di moda internazionale; la diva italiana all'interno, raccontata nella sua umanità privata, nella sua concretezza regionale, nella sua resistenza — almeno apparente — alla logica dello spettacolo.

[664] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *in "*Screen*"*, vol. 16, n. 3, ottobre 1975, pp. 6-18.

Con il terzo numero esaminato — "Tempo" numero 35 del 2 settembre 1954, con il servizio *Fra breve su loro le luci della ribalta* (figg. 892-894) — la categoria della diva in vacanza assume una funzione diversa. Le protagoniste non sono qui dive di primo piano come Loren o Rossi Drago: sono attrici di rivista e di prosa di secondo piano — Lauretta Masiero, Marina Doge, Tina De Mola, Fulvia Colombo, Diana Dei — che il rotocalco fotografa in vacanza prima della nuova stagione teatrale.
Il titolo del servizio è programmatico: *Fra breve su loro le luci della ribalta*. La vacanza non è qui presentata come fuga dalla fama o come rivelazione dell'intimità sentimentale, ma come pausa funzionale al lavoro che verrà — come il backstage temporale che precede il ritorno sulla scena. Il sottotitolo lo conferma:

> Nel sole delle spiagge italiane le prime donne della rivista e della prosa trascorrono le loro ultime ore di riposo in attesa di affrontare quella che si preannuncia come la stagione più combattuta e ricca di novità che il teatro italiano abbia avuto da alcuni anni a questa parte[665].

La spiaggia è il backstage della ribalta: il luogo in cui il corpo dell'attrice si prepara — si riposa, si abbronza, recupera energie — prima di tornare allo sguardo del pubblico.
Questa logica del backstage — la vacanza come preparazione alla performance — è la versione più esplicita di quella giustificazione lavoristica che Vitella individua come topos ricorrente nel discorso divistico della stampa popolare. Nel caso di attrici di secondo piano come Masiero o Fulvia Colombo, la funzione promozionale è ancora più marcata: la vacanza è l'occasione per anticipare la stagione che verrà, per annunciare i debutti previsti, per costruire un'aspettativa nel lettore-spettatore. La didascalia che descrive Marina Doge precisa che "quando il fotografo la avvistò in spiaggia stava leggendo un libro di Freud; ma poiché la cosa sarebbe apparsa un po' strana per una "bellezza al bagno", sostituì il libro con un remo"[666]. Il dettaglio indica la natura costruita della scena: la sostituzione del libro di Freud con il remo — elemento identificatore del modello femminile balneare qui identificato come "bellezza al bagno" — non è un'azione spontanea ma una messa in scena concordata con il fotografo, una negoziazione esplicita tra autenticità privata e rappresentazione pubblica.
La copertina (fig. 892) con Lauretta Masiero a Venezia — in abito floreale, sorridente, con una conchiglia in mano, fotografata davanti al palazzo dei Dogi sullo sfondo — non è la copertina di una diva affermata ma di una diva *in divenire*, di una diva che il rotocalco contribuisce attivamente a costruire attraverso la stessa visibilità che le concede.
I tre servizi di "Tempo" nell'estate del 1954 mostrano, nelle loro differenze, una coerenza di fondo: la vacanza è sempre, per il rotocalco, un dispositivo di produzione della visibilità femminile — non

[665] *Fra breve su di loro le luci della ribalta*, cit., p. 28.
[666] *Ivi*, p. 29.

una pausa dal sistema dello sguardo, ma una sua articolazione specifica. Diversa dalla posa formale e dal servizio promozionale, la diva in vacanza offre un accesso privilegiato a una dimensione del corpo e della persona che di norma sfugge alla rappresentazione pubblica: il corpo non costruito per il set, la persona non costruita per la stampa. Ma questa sottrazione è sempre parziale e negoziata — è una finzione di autenticità che il rotocalco produce e vende.

Il paradosso della diva in vacanza è dunque il paradosso dell'autenticità come spettacolo. Più il servizio promette accesso al privato, più quell'accesso è costruito; più il corpo sembra sottrarsi alla posa, più la sua spontaneità è prodotta come effetto.

In questa prospettiva, la diva in vacanza non è soltanto una categoria del giornalismo popolare italiano del dopoguerra: è uno dei luoghi in cui si definisce con una certa sistematicità, quel rapporto tra corpo femminile, notorietà e autenticità che diventerà uno dei nodi fondamentali della cultura visuale contemporanea. Il rotocalco del dopoguerra inventa, con i suoi servizi estivi sulle dive al mare, una grammatica dello sguardo che le riviste patinate successive non faranno che perfezionare.

Questa sintassi fotografica, tuttavia, non nasce dal nulla, all'interno della singola categoria divistica: si forma all'incrocio tra il sistema dei rotocalchi e quello dei concorsi di bellezza, due dispositivi che condividono non soltanto le location — le stesse spiagge, gli stessi alberghi, le stesse stazioni balneari — ma anche il repertorio dei tipi femminili entro cui la diva in vacanza si muove e si posiziona. Come ha mostrato Leprini, il concorso di Miss Italia è strutturato attorno a una tensione irrisolta tra la "fidanzata" e la "maggiorata": il primo tipo — pudico, casalingo, prossimo al matrimonio — è quello che la giuria premia ufficialmente; il secondo — sensuale, prorompente, professionalmente attraente — è quello che il pubblico preferisce e che il cinema consacra. La diva in vacanza che i rotocalchi mettono in scena si colloca esattamente in questo spazio di tensione: né interamente "fidanzata" — troppo famosa, desiderata e spettacolarizzata per poter incarnare la normalità domestica — né interamente "maggiorata", perché il dispositivo retorico dell'autenticità e della spontaneità lavora costantemente a umanizzarla, a ricondurla verso qualcosa di riconoscibile e familiare. La vacanza è il formato in cui questa tensione non si risolve ma si esibisce, si prolunga e si rende produttiva: è lo spazio in cui la diva può essere al tempo stesso irraggiungibile e vicina, desiderata e rassicurante, corpo spettacolare e corpo autentico.

4. 5 *Le spiagge degli altri*: identità a confronto

Nell'autunno del 1946, mentre gli italiani "rimettevano i cappotti"[667], "Tempo" apre una finestra sulla Florida. Il box che accompagna il sommario del numero 42, dedicato al servizio *Florida ancora sole*

[667] "Tempo", anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, p. 2.

(figg. 896-899) non si limita a descrivere le immagini interne ma le traduce per il lettore italiano, consegnandole al suo desiderio. "Quello delle vacanze in Florida, soleggiato paese dove si va per dimenticare le noie, gli affanni, la tensione che la vita vertiginosa impone. È un sogno di tutti, anche nostro, per la verità"[668], conclude il redattore, trasformando in un atto di identificazione collettiva quello che avrebbe potuto essere un semplice reportage esotico. La spiaggia americana entra così nell'immaginario italiano non come luogo distante e irraggiungibile, ma come oggetto di un desiderio già condiviso, che il rotocalco nomina e riconosce. Come ha osservato Silvia Cassamagnaghi a proposito della più generale circolazione della cultura americana nell'Italia del dopoguerra, "i più genuini e duraturi aspetti della cultura americana sono giunti nel nostro paese attraverso canali non sistematicamente controllabili ed orientabili "dall'alto""[669], e "l'idea che dell'America aveva la "gente comune" era frutto di sedimenti, progressivi ed eterogenei, provenienti da svariate direzioni"[670]. È questa logica di sedimentazione frammentaria che governa la circolazione delle immagini balneari di altri paesi, soprattutto americane ma anche francesi, sulle pagine di "Tempo" tra il 1946 e il 1954.

Questo meccanismo — la traduzione dell'altrove balneare in desiderio condivisibile — è al centro del presente paragrafo. Sulle pagine di "Tempo" nel periodo considerato, le immagini delle spiagge straniere non arrivano attraverso grandi reportage sistematici ma in forma frammentaria e quasi casuale, disseminate attraverso canali diversi: una rubrica di curiosità visive, una didascalia che menziona un costume californiano, un servizio di divulgazione sportiva dedicato alle acrobate della Florida che scivolano sull'acqua su tavole sempre più sottili. Sono frammenti che costruiscono, pezzo per pezzo, un immaginario del corpo e della vacanza che il lettore italiano assorbe senza che gli venga presentato come un modello esplicito da imitare. La frammentarietà non è un limite di questa circolazione ma ne è la forza: le immagini straniere non competono con quelle italiane e non propongono un'alternativa dichiarata, ma si infiltrano nell'orizzonte visivo del rotocalco come

---

[668] *Ibidem*

[669] S. Cassamagnaghi, *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, FrancoAngeli, Milano 2007, pp. 186-187.

[670] *Ivi*, pp. 237-239; Sul clima culturale più generale in cui si inscrive la circolazione dell'immaginario americano nell'Italia del dopoguerra - e in particolare sull'ambivalenza tra ammirazione e diffidenza con cui cattolici e comunisti reagivano all'"americanizzazione" dei consumi di massa, inclusi quelli visivi si veda S. Pivato, A. Tonelli, *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani,* Carocci, cit., in particolare pp. 121-146. L'ambivalenza che "Tempo" mette in scena nei servizi sulle *Acqua Maids* e sulle *chorus girls* di Miami - ammirazione incorniciata da una nota moralizzante che mantiene il lettore italiano "al riparo dall'identificazione totale" - rispecchia la stessa tensione strutturale che Tonelli individua come tratto caratteristico della ricezione italiana della cultura americana nel dopoguerra. Si veda a questo proposito anche A. Tonelli, *Il consumo di tempo libero fra evasione e controllo. Miti, riti e divertimenti a confronto*, in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 255-270. Riferimenti imprescindibili sul tema sono anche: V. De Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006 [2005]; S. Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, in "Quaderni storici", 62, anno XXI, n. 2, agosto 1986; V. De Grazia, *Americanismo d'esportazione*, in "La Critica sociologica", n. 71-72, ottobre-dicembre 1984.

elementi di un paesaggio più ampio, modificando in parte i parametri con cui il lettore guarda e giudica i propri corpi, le proprie spiagge, i propri desideri. Il contesto in cui questa circolazione avviene non è accessorio: l'Italia del dopoguerra è, secondo le rilevazioni dell'ufficio ricerche dell'Usis (United States Information Service) un paese caratterizzato da una vera e propria "economy of scarcity" della comunicazione di massa[671], con alti tassi di analfabetismo e scarsa penetrazione della radio, in cui i rotocalchi di attualità raggiungevano un pubblico relativamente istruito e ricettivo, capace di leggere le immagini straniere con curiosità e desiderio. Non è un caso per questi discorsi che, secondo le rilevazioni Usis del 1952, le *Women's Activities* americane fossero al primo posto negli interessi delle donne italiane tra tutti gli aspetti della vita statunitense[672]. Consapevole di questa curiosità delle donne italiane, l'Usis a partire dal 1952 inizia a distribuire in diversi paesi materiali riguardante la condizione femminile negli Stati Uniti[673]. Come ricostruisce Cassamagnaghi "era abbastanza facile prevedere che questo tipo di materiale, data la sua specificità e la sua settorialità, nonché il tono e le tematiche piuttosto disimpegnate che lo contraddistinguevano, avrebbe trovato risonanza soprattutto sui rotocalchi e la sua collocazione privilegiata sui femminili"[674]. Gli studi di Cassamagnaghi, pur riferendosi in modo più specifico alla stampa periodica femminile, sono estremamente utili nel fornire le coordinate in cui si inseriscono anche le immagini pubblicate su settimanali più generalisti come "Tempo". Tra queste, quelle che documentano gli sport acquatici praticati negli Stati Uniti occupano un posto particolare. Non si tratta di semplici curiosità esotiche né di reportage mondani: introducono nell'orizzonte visivo del rotocalco italiano un modello di corpo femminile che non ha equivalenti nella tradizione nazionale, e che proprio per questo esercita una fascinazione difficilmente riducibile alla sola ammirazione per l'altrove americano. Il servizio *Sempre più difficile* (figg. 900), pubblicato sul numero 32 del 7-14 agosto 1948 di "Tempo", è un caso esemplare di questo meccanismo[675]. Il pretesto narrativo è tecnico-sportivo: la storia dell'evoluzione dello sci d'acqua, dalle prime tavole rettangolari apparse nel 1926 fino alle acrobazie delle *Acqua Maids* — le fanciulle dell'acqua — della Florida, che si esibiscono in formazioni coreografiche davanti a migliaia di spettatori. Il registro è quello della divulgazione, il tono è ammirato e preciso. Eppure le fotografie che accompagnano il testo mostrano qualcosa che travalica la sola curiosità sportiva: sono occupate da corpi femminili in costume colti in pieno movimento, inclinati sull'acqua, sospesi in equilibrio precario su tavole sempre più sottili, fotografati con un dinamismo che la fotografia balneare italiana di quegli stessi anni non conosce ancora. Il corpo delle

[671] S. Cassamagnaghi, *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, cit., p. 31.
[672] *Ivi*, p. 40.
[673] *Ibidem*
[674] *Ibidem*
[675] *Sempre più difficile*, fotografie Interfoto, in "Tempo", anno X, n. 32, 7-14 agosto 1948, p.11.

Acqua Maids non è esplicitamente offerto allo sguardo del lettore come figura stabile, ma continuamente proiettato verso il movimento successivo.

La differenza con le fotografie dalle spiagge italiane non è solo stilistica ma strutturale: se la fotografia balneare italiana tende a fissare il corpo in posa, sotto l'ombrellone, in riva al mare all'interno di un sistema di classificazione sociale, quella americana lo insegue in azione, non registra una postura, ma una traiettoria. Un ulteriore cambiamento è quello che investe le dimensioni in cui il corpo femminile si esprime: da una parte l'individualità del ritratto, dall'altra la coralità del gruppo.

Le *Acqua Maids* non si esibiscono mai individualmente ma in formazione, sincronizzate, coordinate in figure geometriche che trasformano i corpi singoli in elementi di una composizione più ampia. Le *chorus girls* di Broadway fotografate in vacanza a Miami Beach — nel già citato servizio *Florida ancora sole* del novembre 1946 — sono distese sull'erba in gruppo, sfogliano insieme i *magazine* illustrati, condividono confidenze e intimità (figg. 898-899). In entrambi i casi il corpo femminile americano trova la sua forma nell'appartenenza collettiva piuttosto che nella distinzione personale, in un modello radicalmente diverso tanto dalla mondanità dei fototesti provenienti dalle coste liguri pubblicati su "Tempo" tra gli anni '50- 51, costruiti intorno a figure nominate e socialmente codificate, quanto dalla spontaneità popolare dei litorali adriatici, dove le ragazze sono colte isolate o in piccoli gruppi informali, senza che ci sia mai una vera formazione collettiva femminile.

Quello che forse colpisce di più il lettore italiano del dopoguerra è però un altro aspetto: il corpo atletico americano è un corpo che non necessita di legittimazione. Non ha bisogno di essere nobilitato attraverso un riferimento artistico — come la "Gioconda di Alassio" (fig. 789) del Tigullio che conferma un'associazione strettissima tra bellezza femminile italiana e patrimonio storico — artistico[676] — né di essere inserito in un catalogo mondano che ne attesti il valore sociale. Si legittima attraverso la prestazione, attraverso la capacità di impegnarsi in attività fisicamente provanti con grazia e precisione. Lo sport funziona come schermo morale che rende accettabile — anzi, ammirevole — un livello di esposizione corporea che in un contesto non atletico sarebbe impensabile: i corpi in costume aderente delle *Acqua Maids* possono essere fotografati e pubblicati senza che questo generi imbarazzo perché sono prima di tutto corpi che *fanno* qualcosa, che misurano se stessi con l'ambiente acquatico e ne escono vittoriosi. Questo intreccio tra atletismo, collettività e legittimazione attraverso la prestazione costruisce un immaginario del corpo femminile che l'Italia del dopoguerra guarda con curiosità mista a una certa distanza. Le immagini americane vengono accolte e riprodotte, ma non senza un velo di ironia o di prudente relativizzazione: le *chorus girls* sono "spregiudicate ma non troppo", si legge nel servizio sulla Florida, e nel guardare le immagini e

[676] A questo proposito si fa riferimento in particolare alla presentazione su "Tempo" della prima vincitrice di Miss Italia nel dopoguerra – Rossana Martini nel 1946 – presentata dalla rivista in un'impaginazione a griglia che ne accostava il volto – in primo piano – a quello di capolavori della storia dell'arte italiana.

leggerne le avventure, bisogna sempre ricordare il diverso orizzonte di valori morali che ci separa da loro, per cui "gli americani e le americane sono sempre i pronipoti dei puritani"[677]. La nota moralizzante non cancella la fascinazione ma la incornicia in un giudizio che mantiene il lettore italiano al riparo dall'identificazione totale con quel modello. Si può ammirare il corpo atletico americano senza doverlo del tutto assumere come proprio — almeno fino a questo momento. Questa circolazione dell'immaginario femminile proveniente dagli Stati Uniti non riguarda solo le immagini dei corpi ma anche i modelli sociali come dimostra il già citato saggio di Michele Serra dedicato alle *Ragazze americane* (figg. 827-830) pubblicato sul "L'illustrazione Italiana". Il sottotitolo enuncia una tesi che ribalta la cautela moralizzante con cui "Tempo" incorniciava le *chorus girls* di Miami Beach: "Le ragazze degli Stati Uniti diventano donne più presto delle nostre. Hanno un più precoce senso della responsabilità e sono più preparate ad affrontare la vita"[678].

Il saggio di Serra non ha nulla del fotoservizio sportivo: è un testo lungo e denso, quasi sociologico, costruito intorno a una serie di confronti espliciti tra la ragazza americana e quella italiana. Il suo oggetto non è il corpo balneare ma il tipo sociale — la ragazza come figura culturale, con le sue istituzioni, i suoi rituali, la sua psicologia. La ragazza americana è più libera e cresce meglio per una ragione fondamentale: "che è allevata meglio — in quanto la puericultura, la pedagogia, la psicologia, sono in America più progredite che da noi"[679]. Si sposa più tardi, inizia a lavorare prima, è economicamente autonoma: guadagna il denaro che le serve. Il centro narrativo del saggio è la spiegazione del *dating* come istituzione sociale incomprensibile per la mentalità italiana ma fondamentale per capire la ragazza americana, in quanto abitudine che rende possibile una socialità tra sessi svincolata dal fidanzamento e dal controllo parentale. Al *dating* è dedicata anche l'immagine di apertura del servizio che ritrae una diciottenne statunitense intenta a rimirarsi nello specchio (fig. 827) mentre aspetta il suo compagno.

Il confronto con la ragazza italiana è esplicito anche in termini di percezione del proprio aspetto: la ragazza americana "considera come eleganza la maggiore razionalità in rapporto alle diverse circostanze"[680], mentre la ragazza italiana "ha quasi sempre l'aria di vestirsi per una festa"[681]. Nell'insieme, la ragazza americana di diciotto anni è più indipendente della sua coetanea italiana ed è più abituata a frequentare i ragazzi senza timore di compromettere la propria reputazione. L'apparato iconografico è dominato da fotografie (fig. 829) di ragazze dei ceti alti riunite in un club femminile — il cui accesso richiede esami severi — in abiti da sera, sedute sul pavimento in cerchio come in una seduta d'esame: "L'Illustrazione Italiana" guarda l'America attraverso le sue istituzioni

[677] *Florida ancora sole*, in "Tempo", anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, p. 16.
[678] M. Serra, *Ragazze americane,* cit., p. 44.
[679] *Ivi*, p.45.
[680] *Ibidem*
[681] *Ibidem*

sociali, non attraverso l'esposizione e il confronto dei corpi. La conclusione di Serra è misurata ma inequivocabile: "Su questi punti può esserci stato un acceleramento nell'evoluzione, ma un "anticipo" rispetto all'Europa c' è sempre stato, anche mezzo secolo addietro"[682]. L'America non appare come un altrove esotico ma come modello di sviluppo che precede l'Europa di mezzo secolo. Questo modello funziona come misura implicita anche nei fototesti balneari e nelle inchieste sulla ragazza italiana che, pur non dichiarando quasi mai esplicitamente il riferimento, lo presuppongono. La ragazza italiana viene costruita, in parte, per differenza da ciò che la ragazza americana rappresenta.
Un modello riconoscibile di femminilità statunitense, esplicitamente collegato al corpo balneare nella sua declinazione atletica, è quello dell'attrice Esther Williams che compare più volte sulle pagine dei settimanali illustrati italiani. Spesso confinata in servizi brevi, di segnalazione dei suoi film, nella pagina di *Attualità* che raccoglie immagini miste provenienti da tutto il mondo, nel giugno 1950 "Tempo" le dedica la copertina (fig. 901). Williams è in costume intero bianco, in una posa statuaria che ne enfatizza il fisico tonico, protesa versa l'acqua, affiancata dalla scritta "L'estate si addice a Esther Williams"[683]. La scelta editoriale è eloquente nella sua funzione di mediazione di modelli culturali: la spiaggia americana — o meglio, la piscina americana, perché Esther Williams è ferma a bordo vasca, le mani appoggiate alla scaletta, i piedi sui gradini — è diventata abbastanza familiare al lettore italiano da poter essere offerta come immagine di copertina senza rimandi a servizi interni, senza il paravento dello sport o della curiosità esotica. Il titolo contribuisce a questo effetto in modo decisivo: "L'estate si addice a Esther Williams" non fornisce dettagli descrittivi sulla fotografia o informazioni sulla protagonista, ma presuppone che il lettore la riconosca, e trasforma il corpo dell'attrice in un'incarnazione naturale della stagione. Non si tratta "semplicemente" di Esther Williams al mare — o in piscina — d'estate: è l'estate stessa che si addice a lei, che trova in lei la sua forma più compiuta, in un'identificazione totale tra corpo femminile americano e immaginario estivo. In pochi anni, la circolazione frammentaria e quasi involontaria di immagini americane sulle pagine di "Tempo" ha sedimentato nel lettore italiano una familiarità sufficiente perché questo passaggio sia possibile e intellegibile. La fotografia aggiunge un ulteriore elemento di interesse: Esther Williams non nuota, non esegue acrobazie, non si esibisce in formazioni coreografiche, è ferma, in piedi, sorridente verso l'obiettivo. Il box di spiegazione della copertina ricostruisce con abbondanza di dettagli il profilo dell'attrice enfatizzandone la connessione con la dimensione marina e balneare: oltre che affascinante e splendidamente pagata attrice di Hollywood, Williams è anche "l'indossatrice di costumi di bagno più famosa nel mondo. Fu campionessa di nuoto prima che attrice ed è tuttora specialista di film acquatici"[684]. Il corpo di Williams fasciato da "un nuovo modello in

[682] *Ivi*, p. 47.
[683] *L'estate si addice a Esther Williams*, in "Tempo", anno XII, n. 25, 10-17 giugno 1950, copertina.
[684] *Ivi*, p. 3.

tessuto elastico, a un solo pezzo e di color giallo sulfureo"[685] si fa espressione di una fisicità che si riconosce nel rigore del costume intero, infliggendo un "colpo decisivo contro il bikini"[686].

Pochi numeri dopo si riaccende su "Tempo" la disputa sui costumi da bagni. In *Così sulle spiagge in America*[687] (figg. 902-903) si legge che "in America hanno stabilito che i nuovi costumi da bagno devono essere molto graziosi"[688]. Il titolo promette un "servizio americano", ma il sottotitolo lo orienta in un'altra direzione, dichiarando che quelli proposti in fotografi sono i modelli previsti dai disegnatori francesi per l'estate del 1950. I diversi poli dell'immaginario balneare transazionale convivono ormai senza attrito sulla pagina. Il testo è costruito intorno a una serie di affermazioni rivolte alle donne che traducono in prescrizioni di moda una filosofia del corpo: i nuovi costumi dovranno essere "avvenenti al massimo, civettuoli il più possibile"[689] e il consiglio finale suona quasi come un manifesto — "mantenete le linee del vostro corpo rotonde, siate seducenti e anche pudiche, perché non basta indossare un costume da bagno piuttosto che un altro per seguire la moda, esiste tutto un programma, una specie di piano strategico, che va dalla tinta del tessuto alla scollatura, dal sorriso al gesto"[690]. Come già rilevato a proposito dei servizi sulle "alunne della felicità" su "Epoca", il corpo femminile sulla spiaggia non è mai solo un corpo, è piuttosto un progetto, una composizione calcolata e intenzionale. Tra le foto che compongono l'apparato del servizio ne appare una degna di nota per questi discorsi: una modella appoggiata a una roccia che indossa un costume intero la cui superficie riproduce i riflessi cangianti e le squame delle code delle sirene. La didascalia colloca questo dettaglio stilistico all'interno della generale passione che gli americani stanno sviluppando nei confronti delle sirene — è utile qui ricordare che due anni dopo, nel 1952, uscirà uno dei film più celebri di Esther Williams dal titolo *Million Dollar Mermaid*[691] diretto da Mervyn LeRoy. Su "Tempo" si esplicita proprio la connessione tra sirene e cinema "da un po' di tempo gli americani si sono dati a corpo morto alle sirene e ne hanno messe a profusione nei film e nei cartelloni pubblicitari"[692].

L'immaginario acquatico americano non è più solo uno stile di vita o un modello di femminilità: è diventato una produzione industriale del desiderio, che circola attraverso il cinema, la pubblicità e i rotocalchi.

---

[685] *Ibidem*
[686] *Ibidem*
[687] *Così sulle spiagge in America*, in "Tempo", anno XII, n. 25, 24 giugno 1950, pp. 20-21.
[688] *Ivi*, p. 20.
[689] *Ibidem*
[690] *Ibidem*
[691] Sul film e sulla costruzione della figura di Williams si veda K. Pullen, *More than a Mermiad: Esther Williams, performance and the body*, in "Women's Studies", n. 39, 2010, pp. 877-900. La stessa autobiografia di Williams prende il titolo dal film: E. Williams, *The Million Dollar Mermaid*, Simon&Schuster, New York 1999.
[692] *Così sulle spiagge in America*, cit., p. 20.

La logica frammentaria che fino a questo momento si è identificata come precipua della circolazione delle immagini balneari straniere sui rotocalchi italiani trova una delle sue espressioni più efficaci nella rubrica "Attualità" su "Tempo", dove le fotografie dalle spiagge condividono lo spazio con quelle che illustrano varie notizie dal mondo. Sul numero 33 del 19-26 agosto 1950, una didascalia accompagna le fotografie (fig. 904) di alcune bagnanti di Porto Rico con una riflessione esplicita: "Il mondo è diventato veramente troppo piccolo. Questa immagine viene dal Porto Rico, ma potrebbe essere stata presa alle Antille o sulla Costa Azzurra[693]. La spiaggia ha perso la sua geografia specifica, per cui una distesa di corpi in bikini a Porto Rico è visivamente intercambiabile con quella proveniente da qualsiasi altra località, anche molto lontana. Al tempo stesso nella rubrica non si instituisce nessuna gerarchia tra le immagini: una donna in bikini che si tuffa è accanto alla notizia di una casa prefabbricata del Massachusetts e alla segnalazione di una mostra di litografie a Milano.

Le spiagge straniere entrano nel quotidiano italiano non come eccezioni esotiche ma come elementi di un paesaggio normalizzato.

Lo sci nautico continua a occupare spazi di visibilità nei periodici illustrati italiani per tutta la prima metà degli anni Cinquanta. Nel luglio 1951 la copertina di "Tempo" (fig. 905) ritrae una coppia che scia insieme sull'acqua in un'immagine di coordinazione fisica e gioia condivisa[694]. La diffusione capillare di queste immagini raggiunge un interessante punto di arrivo quando coinvolge anche il panorama italiano.

l servizio *Al mare portate gli sci*[695] (figg. 906-912) pubblicato su "Epoca" nell'agosto del 1951 e firmato da Mino Monicelli, segna un passaggio decisivo nella circolazione dell'immaginario balneare americano.

Se nelle pagine di "Tempo" lo sci nautico appariva ancora come spettacolo esotico da osservare a distanza, qui viene presentato come pratica accessibile e in via di diffusione anche in Italia. Il testo insiste sulla presenza di scuole a Stresa, Santa Margherita, Venezia e Capri, mentre le immagini alternano fotografie provenienti dalla Florida e dalla California (figg. 909; 911) a scene (fig. 910) ambientate in contesti italiani, costruendo un *continuum* visivo in cui l'origine americana del modello non viene negata ma progressivamente assorbita. Le fotografie restituiscono questa transizione in modo particolarmente evidente. Accanto alle formazioni coreografiche delle sciatrici di *Cyprus Gardens* (fig. 909) — eredità diretta dello spettacolo americano — compaiono immagini di sciatori singoli, gruppi di principianti, esercizi preparatori sulla spiaggia (fig. 910). Il corpo non è più eccezione atletica ma oggetto di apprendimento e di disciplina: la griglia di corpi femminili (fig. 911)

[693] *Attualità*, in "Tempo", anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, p. 25.
[694] *Progressi dello sci acquatico*, in "Tempo," anno XIII, n. 27, 7-14 luglio 1951, copertina.
[695] M. Monicelli, *Al mare portate gli sci d'acqua*, in "Epoca", vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, pp. 40-45.

distesi in fila per il solarium, ad esempio, traduce visivamente questa dimensione regolata e collettiva della pratica.

Il servizio mette insieme immagini italiane e americane in un regime cromatico misto — alcune fotografie a colori, altre in bianco e nero — senza che la scelta del colore segua una logica nazionale o gerarchica. Alcune immagini colpiscono per il loro carattere eccentrico: come quella della spiaggia di Coney Island (fig. 912) ripulita ogni mattina dalla spazzatrice meccanica, in cui il primo piano è occupato da un corpo femminile disteso sulla sabbia bianchissima, mentre sullo sfondo di dispiega una raccolta di oggetti perduti, fotografata come un inventario.

Il punto di origine italiano dello sport è individuato nella figura di Fortunato Poletti, presidente dell'Unione italiana sci nautico, che vent'anni prima si era costruito gli sci dal falegname e si era fatto trainare da una motocicletta lungo il Naviglio. Nel 1951 l'eccezione si è ormai risolto in un interesse esteso: ci sono già scuole a Stresa, Santa Margherita, Venezia, Capri e all'Idroscalo di Milano, ma il testo è onesto sulla distanza che ancora separa il sogno dalla pratica: lo sci nautico viene riconosciuto come uno sport appassionante e divertente, i cui costi, però, ne impediscono una penetrazione più generalizzata, a differenza di quanto avviene negli Stati Uniti. La copertina (fig. 906) del numero presenta dei richiami e delle vicinanze con il servizio all'interno. Tre ragazze in bikini rosso a fantasia coordinata, sedute su una boa sono le protagoniste della fotografia a colori. All'interno, il box del sommario costruisce intorno a loro una storia di spontaneità e pratica sportiva popolare. Il testo sportivo continua a fornire un appiglio di legittimazione, ma il colore avvicina l'immagine al registro della moda o della pubblicità.

Se le spiagge americane arrivano sulle pagine di "Tempo" con il fragore delle *Acqua Maids* e il sorriso di Esther Williams, quelle francesi si insinuano con altri strumenti espressivi. Il fototesto *Poche ma belle a Cap d'Antibes*[696] (figg. 913-914) firmato da Gianni Landi e pubblicato sul numero 27 dell'8-15 luglio 1950 restituisce con particolare evidenza questa differenza di registro. Il titolo offre già una direzione di lettura: non l'abbondanza delle folle americane o il catalogo democratico delle *chorus girls* distese sull'erba di Miami Beach, ma la scarsità come valore, la qualità invece della quantità. "I turisti mancano, ma non i concorsi di bellezza"[697] — la Costa Azzurra è un luogo selettivo per definizione, e la sua bellezza si misura proprio sul piano del prestigio di chi la frequenta. La località si connota come spazio di apparizione e di attesa, con il servizio narrativamente orientato verso l'arrivo di Rita Hayworth e Ali Khan. A margine dei grandi nomi, spiccano "solitari come fiori nati tra le spume"[698] alcune centinaia di adolescenti che costellano le scogliere. La spiaggia francese è uno spazio di apparizione e di attesa, non di esibizione atletica, come quella americana.

[696] G. Landi, *Poche ma belle a Cap d'Antibes*, in "Tempo", anno XII, n. 27, 8-15 luglio 1950, pp. 14-16.
[697] *Ivi*, p. 14.
[698] *Ibidem*

Il fototesto costruisce la Costa Azzurra come spazio selettivo non solo sul piano sociale, ma anche su quello visivo. Le immagini insistono su corpi femminili isolati, ingranditi, spesso frammentati, che occupano la pagina con una presenza quasi monumentale. L'inquadratura ravvicinata del busto in apertura (fig. 913) e la grande fotografia centrale della pagina successiva (fig. 914) trasformano il corpo in oggetto di contemplazione, più vicino alla fotografia di moda che al reportage.

Questa centralità del corpo non coincide però con una logica puramente individuale. Accanto alle figure isolate compaiono immagini collettive — come quella del concorso maschile (fig. 913) — con i corpi che introducono una dimensione di classificazione e confronto. La spiaggia si configura così come uno spazio in cui i corpi vengono insieme esibiti e selezionati.

Anche le posture contribuiscono a questa costruzione. Nella fotografia della seconda pagina (fig. 914) il corpo femminile è colto in una posa fortemente teatralizzata, con il busto arcuato e la testa rovesciata, trasformando un gesto quotidiano in una vera e propria performance. L'ambientazione stessa — scogli, scale, spazi verticali — si allontana dalla neutralità dell'arenile e rafforza il carattere esclusivo e costruito della scena.

Il corpo francese che emerge da queste pagine è dunque un corpo che conosce se stesso, che non ha bisogno di legittimarsi attraverso la prestazione né di lasciarsi catalogare in un concorso di bellezza democratico. È un corpo già cosciente del suo statuto visibile (è utile ricordare che le protagoniste del servizio sono tutte modelle). La specifica dimensione del modello balneare francese emerge con nitidezza in un breve articolo pubblicato nell'estate dello stesso anno, firmato da Annamaria Tedeschi e intitolato *Felicità nelle Isole d'Oro e "stop" sulla Costa Azzurra*[699] (fig. 915). Il servizio non è incisivo a livello fotografico, è, infatti, illustrato da una sola immagine, ma il contenuto enunciato nel testo ha particolare cogenza rispetto alle rappresentazioni del corpo: "l nudo è un'arte tutta francese: soltanto le ragazze possono portare lo "stop", nuovissimo e trionfante surrogato del costume da bagno, inventato in onore della libera natura e dell'aromatico vino di Provenza"[700]. Non è una descrizione o una cronaca ma una dichiarazione che posiziona il corpo femminile francese come categoria a sé, irriducibile a qualsiasi altro modello.

Che la Costa Azzurra non sia un oggetto visivo univoco nell'immaginario dei rotocalchi italiani del dopoguerra lo dimostra un servizio apparso su una testata diversa, con un pubblico e una storia editoriale lontani da quelli di "Tempo" e "Epoca". Nel luglio del 1953, "L'Illustrazione Italiana" pubblica *La "Belle Époque" della Costa Azzurra*[701] (figg. 916-923) un lungo saggio di Massimo Alberini con fotografie di Antonio Cesano, attivo negli stessi anni, come si è già visto, anche su

[699] A. Tedeschi, *Felicità nelle Isole d'Oro e "stop" sulla Costa Azzurra*, in "Tempo", anno XII, n. 34, 20 agosto 1950, p. 15.
[700] *Ibidem*
[701] M. Alberini, *La "Belle Époque" della Costa Azzurra,* in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26.

"Tempo". La Costa Azzurra di Alberini, giornalista e studioso della cultura materiale italiana, non ha nulla in comune con quella rappresentata su "Tempo": non è uno spazio di corpo e di desiderio, nè un modello di naturalezza e di eleganza da ammirare o da imitare, ma il museo di un'aristocrazia cosmopolita definitivamente tramontata. Il titolo stesso stabilisce senza ambiguità questa dimensione temporale ormai svanita: "Belle Époque — non il presente ma il mito di un'epoca d'oro irrimediabilmente perduta"[702].

Il servizio è costruito intorno a una tesi esplicita che apre il testo, secondo la quale la società che ha inventato la Costa Azzurra, con il suo panorama di ville, alberghi, case da gioco, è ormai scomparsa, lasciando dietro di sé le tracce di un passato evanescente. Le fotografie restituiscono questa "eredità senza eredi": la *Promenade des Anglais* di Nizza, le Terrasses dell'Hôtel de Paris a Montecarlo, la sala da pranzo dell'Hôtel de Paris, le ville Liberty di Mentone. Non ci sono bagnanti in costume, il corpo balneare è quasi assente: al suo posto ci sono architetture, automobili d'epoca, signore che fanno colazione in una sala dal soffitto affrescato.

Il contrasto con i servizi di "Tempo" è trasparente. La spiaggia di Cannes che le fotografie di Cesano (fig. 920) mostrano "nel punto più elegante, dove hanno sede i grandi alberghi", con "un'esile striscia di sabbia su cui si offrono "al sole estivo le più eleganti donne d'Europa" è un reperto da quando il turismo di massa è diventato l'effettivo padrone della Costa Azzurra", compromettendola irrimediabilmente.

Landi e Tedeschi hanno costruito la Costa Azzurra come spazio di apparizione del corpo femminile. La Costa Azzurra di Alberini è, invece, quella vista dalla borghesia colta italiana che ne aveva frequentato i luoghi prima della guerra e ne custodisce la memoria come un lutto; quella di Landi e Tedeschi è la Costa Azzurra vista da chi la conosce attraverso le immagini e la desidera come modello. La stessa geografia produce immaginari opposti a seconda dello sguardo che la osserva. Le fotografie e le didascalie che le accompagnano mettono in evidenza questo scarto. Non mancano mai riferimenti agli splendori del periodo precedente la guerra, i cui simboli funzionano come marcatori di eleganza e di prestigio in un panorama ormai invaso dal cattivo gusto e dalla massificazione dei consumi. Sulla strada davanti all'Hotel Paris, ad esempio, tra macchine di serie e utilitarie, spicca una Rolls Royce (fig. 919) — "emblema dei ceti ricchi nel primo dopoguerra"[703] —; la Passeggiata degli Inglesi di Nizza è ancora identificata con la colonia di aristocratici che vi si è stabilita nei primi decenni dell'800. La grande fotografia a colori (fig. 921) di una strada di Montecarlo codifica la lettura raggelata del luogo proposta dal testo: anziché esprimere vivacità, il colore certificata la

[702] *Ivi*, p. 20.
[703] *Ivi*, p. 21.

dimensione mortifera di un posto in cui sopravvivono solo i resti di un "mondo dorato e fastoso che aveva eletto a sua sede i villini liberty della Costa Azzura"[704].

Il meccanismo fin qui ricostruito, quello dello sguardo italiano sulle spiagge straniere come dispositivo di costruzione del desiderio non è unidirezionale. Nel luglio del 1955, "Life" pubblica un lungo servizio intitolato *Mediterranean Leisure Land*[705] (figg. 924-929) con fotografie di Jerry Cooke, che costruisce per il pubblico americano un'immagine speculare: le spiagge italiane come spazio esotico e desiderabile, offerto allo sguardo del turista straniero. Il servizio si apre con una grande fotografia (fig. 924) a piena pagina che riprende una ragazza francese distesa sulla spiaggia di ciottoli di Positano, il corpo abbandonato al sole, il volto fuori campo. La didascalia la identifica per nazionalità — "a French girl browns in the sun" — trasformandola in un elemento del paesaggio mediterraneo, non diversamente da come "Tempo" aveva fatto con le indossatrici parigine di Cap d'Antibes. Il servizio si chiude con l'immagine (fig. 929) di una ragazza napoletana in bikini sotto una doccia all'aperto, il corpo in piena luce e la testa rovesciata all'indietro. Tra questi due corpi femminili il testo organizza una geografia turistica precisa. Le spiagge italiane, che su "Tempo" erano il punto di partenza da cui guardare verso la Florida e la Costa Azzurra, diventavano sulle pagine di "Life" la destinazione dello sguardo altrui, sotto forma di un altrove mediterraneo da consumare con la stessa avidità con cui il lettore italiano consumava le immagini delle *Acqua Maids* e delle sirene di Hollywood.

Nel novembre del 1946 "Tempo" poteva ancora scrivere della Florida che si trattava di un sogno di tutti. Otto anni dopo, nel 1953, le diciotto sirene dell'*Aqua Parade* (fig. 930), in visita in Italia, dichiarano apertamente che il loro sogno è diventare come Esther Williams[706]. Nell'agosto del 1954, "Epoca" pubblica un servizio a colori intitolato *Una stella scivola sul mare*[707] (figg. 931-932) dedicato proprio al nuovo film di Esther Williams *Easy to love* (1953) diretto da Charles Walters. Il servizio, che si dispiega su due pagine, è illustrato da fotografie interamente a colori, con immagini delle formazioni coreografiche delle *Cyprus Gardens* della Florida che scivolano sull'acqua in abiti gialli. Il colore non è un dettaglio tecnico ma un salto di statuto: le *Acqua Maids* in giallo sull'acqua della Florida sono già immagine pubblicitaria pura, indistinguibile per qualità e registro dalle réclame che compaiono sulle stesse pagine della rivista. Il corpo acquatico americano ha percorso in otto anni tutta la traiettoria dall'esotico al familiare fino al patinato — non è più uno spettacolo da ammirare a distanza ma un'immagine da desiderare e da consumare con la stessa naturalezza con cui si consuma

[704] *Ivi*, p. 26.
[705] *Mediterranean Leisure Land*, fotografie di Jerry Cooke, in "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, pp. 81-86.
[706] V.R., *Sognano in acqua diciotto sirene*, in "Tempo", anno XV, n. 35, 27 agosto 1953, p. 21.
[707] *Una stella scivola sul mare*, in "Epoca", vol. XVI, n. 201, 8 agosto 1954, pp. 52-53

la pubblicità. Nello stesso anno, una giovane svizzera, Marina Doria, vince il campionato europeo di sci acquatico all'Idroscalo di Milano e viene acclamata come la Esther Williams dello sci nautico[708].

Il percorso ricostruito in questo capitolo mostra come la circolazione delle immagini balneari straniere sulle pagine dei periodici illustrai italiani non si configuri come un processo lineare né come un semplice fenomeno di imitazione culturale. Le spiagge americane e francesi non vengono presentate come modelli espliciti da adottare, ma si insinuano progressivamente nell'orizzonte visivo del lettore attraverso una disseminazione frammentaria che ne rende tanto più efficace l'assimilazione. In questa dinamica, gli Stati Uniti e la Francia occupano posizioni distinte e complementari. Il modello americano introduce un corpo femminile atletico, dinamico e collettivo, legittimato attraverso la prestazione sportiva e sottratto alla logica del ritratto individuale; quello francese propone invece una figura consapevole della propria visibilità, selettiva, inscritta in un regime di eleganza che si fonda sulla naturalezza come forma culturale già acquisita. Il primo si presenta come espandibile e riproducibile, il secondo come irriducibile e non imitabile.

Ciò che cambia nel corso degli anni non è soltanto la quantità o la visibilità di queste immagini, ma il loro statuto. Se nella seconda metà degli anni Quaranta le spiagge straniere funzionano ancora come altrove da osservare — uno spettacolo distante, talvolta ironizzato o moralmente incorniciato — all'inizio del decennio successivo diventano progressivamente uno spazio di identificazione possibile. Il passaggio è particolarmente evidente nel caso dello sci nautico che da attrazione spettacolare legata alle acrobazie delle *Acqua Maids* della Florida si trasforma nel giro di pochi anni in pratica diffusa anche nelle località balneari italiane, insegnata in scuole, accessibile ai principianti, integrata nei ritmi ordinari della villeggiatura.

Questo slittamento segna un cambiamento decisivo. L'immaginario balneare americano non è più soltanto guardato, ma comincia a essere praticato. Il corpo atletico, inizialmente percepito come eccezione spettacolare, viene progressivamente normalizzato, disciplinato e reso apprendibile. Allo stesso tempo, si ibrida con altri registri visivi — mondano, ludico, pubblicitario — producendo una pluralità di modelli che coesistono senza essere ricondotti a una sintesi unitaria.

In questo senso, la circolazione delle immagini balneari straniere non si limita a introdurre nuovi contenuti nell'immaginario italiano, ma ne ridefinisce le condizioni stesse di possibilità. Modifica il modo in cui il corpo può essere visto, esposto, utilizzato; ridefinisce il rapporto tra individuo e collettività; trasforma la spiaggia da spazio di osservazione a spazio di sperimentazione.

[708] *Campionessa d'Europa*, in "Tempo", anno XIV, n. 31, 27 agosto 1954, p. 38.

4.6. Viaggio fra gli italiani in vacanza: i fototesti di Paolo Di Paolo sulla "La Settimana Incom Illustrata"

Nell'estate del 1957, mentre "Tempo" ed "Epoca" avevano ormai consolidato i propri format balneari attraverso formule ormai rodate — l'inchiesta sociologica, il catalogo mondano, la fotoinchiesta seriale — un settimanale di diversa tradizione affida al suo fotografo — Paolo Di Paolo — la propria ricognizione dell'Italia in vacanza. *"*La Settimana Incom Illustrata*"*, nata come emanazione editoriale della rete di cinegiornali Incom[709] e diventata nel corso degli anni Cinquanta un settimanale di politica, attualità e cultura con una propria identità visiva riconoscibile, inaugura nell'estate del 1957, una collaborazione con Paolo Di Paolo che avrebbe prodotto, nell'arco di due stagioni estive consecutive, uno dei corpora fotogiornalistici più coerenti dedicati alla geografia balneare italiana del secondo dopoguerra[710]. Per questa ragione, e per verificare la tenuta di un regime visivo, e le declinazioni che il fototesto balneare assume sul finire degli anni Cinquanta in un contesto nazionale ormai pienamente proiettato verso il miracolo economico e in rispetto a un orizzonte del linguaggio fotogiornalistico profondamente mutato rispetto a quello di cui si era fatto espressione Patellani, si è considerato necessario soffermarsi brevemente sul corpus pubblicato su "La Settimana Incom Illustrata", per quanto non collocabile nel perimetro di tempo di questa ricerca.

Paolo di Paolo[711] — nato a Larino nel 1925 e formatosi della Roma dell'immediato dopoguerra dove frequenta gli ambienti artistici del gruppo Forma 1 — nel 1957 è già un fotografo dotato di un proprio sguardo, con una formazione culturale e collaborazioni consolidate. Nel 1954 inizia a pubblicare le sue fotografie su "Il Mondo" di Mario Pannunzio, testata con cui avrebbe intrecciato un sodalizio profondo e duraturo, diventandone nel corso degli anni il fotografo più pubblicato. Seguiranno collaborazioni con numerose riviste tra cui "Tempo" e la "La Settimana Incom Illustrata". Il corpus balneare si colloca in questo periodo, quando il fotografo elabora un'autorialità fotografica che coniuga la sensibilità lirica che caratterizza la fotografia di "Il Mondo" — fortemente letteraria, fatta

[709] Un profilo della rivista è in M. Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-64*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 292-293.

[710] Ai fini di questi discorsi occorre ricordare il coinvolgimento di Paolo di Paolo nell'inchiesta di Pier Paolo Pasolini *La lunga strada di sabbia* realizzata nell'estate del 1959. "Il viaggio viene commissionato dalla rivista "Successo", appena fondata da Arturo Tofanelli, il quale raccoglie un'idea di Di Paolo. Stando alle testimonianze del fotografo, la coabitazione tra i due si interrompe quasi subito, partono da Roma con l'automobile del fotografo, si recano a Viareggio e si separano a Porto San Maurizio, in provincia di Imperia", S. Parigi, *Odore d'Italia. I reportage di Pasolini nell'epoca del boom economico*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, cit., p. 29, il contributo è alle pagine 25-44. Il testo intero di Pasolini verrà pubblicato in volume, edito da Contrasto, nel 2005 senza i tagli della rivista e senza le fotografie di Di Paolo, ma con quelle di Philippe Séclier.

[711] Su Paolo Di Paolo si veda in particolare G. Calvenzi (a cura di), *Paolo Di Paolo. Mondo perduto. Fotografie 1954-1968*, Marsilio, Venezia 2018, catalogo dell'omonima mostra al museo MAXXI di Roma del 2019 che segna un primo momento di riscoperta dell'opera di Di Paolo.

di piccole e buffe scene aneddotiche, di accostamenti inusuali di oggetti trovati, di immagini spesso svincolate dalla notizia — con le esigenze del fotogiornalismo di attualità.

I servizi balneari non sono lavori minori rispetto alla produzione più nota di Di Paolo — i ritratti di personalità del mondo della cultura e dello spettacolo — ma ne condividono la stessa logica, quella di uno sguardo che si posa sui soggetti con una partecipazione mai invasiva, capace di restituire la complessità sociale di un momento senza ridurla a tipo né a caricatura.

Per comprendere la specificità di questo sguardo occorre collocarlo nella genealogia che lo precede. Come si è ricostruito, è Patellani, tra il 1946 e il 1951 sulle pagine di "Tempo", a inaugurare il genere del fotogiornalismo balneare seriale in Italia: con i suoi *Giri delle spiagge* costruisce i codici del repertorio visivo, produce la prima mappatura sistematica dell'Italia balneare, inventa le forme narrative — la fotoinchiesta a puntate, il catalogo mondano, l'atlante antropologico dei litorali — che i fotografi successivi avrebbero riprodotto. Il suo sguardo, colto e ironico, opera in tensione continua tra la documentazione e il gusto narrativo, tra l'aneddoto e il catalogo sociale: è uno sguardo che scopre e classifica, che mette in forma per la prima volta un materiale visivo e sociale che non aveva ancora trovato i propri codici espressivi. Di Paolo arriva quando questi modelli sono già codificati, quando la spiaggia italiana come oggetto fotografico ha alle spalle un decennio di immagini, di formule consolidate, di attese sedimentate nel lettore. Il suo contributo non consiste nell' aggiungere voci all'inventario che Patellani aveva inaugurato, ma nel portare su quell'inventario uno sguardo che ne conosce le convenzioni e può quindi lavorare anche in opposizione — mostrare le tensioni che queste nascondono, le distanze sociali che naturalizzano, i meccanismi che il fotogiornalismo seriale aveva reso invisibili a forza di ripeterli. Sono due fotografi che rispondono a due momenti storici con due metodi coerenti a quei momenti: l'uno intento a costruire un repertorio visivo della spiaggia italiana nel momento in cui ancora non era stata tradotta in immagini, l'altro capace di recuperare e adattare quel repertorio con la distanza di chi lo conosce già.

A questa differenza di progetto corrisponde anche una differenza di strumenti. Di Paolo lavora a colori con una consapevolezza che Patellani non poteva avere, perché il colore nei rotocalchi italiani alla fine degli anni Quaranta era ancora una novità tecnica e culturale, non un sistema espressivo consolidato. Nei servizi del 1958 questa scelta non è decorativa ma strutturale. Le grandi fotografie di apertura di ogni puntata della serie *Viaggio fra gli italiani in vacanza* — dove già il titolo segno lo scarto rispetto al *Giro* di Patellani: qui più che una mappatura geografica, già compiuta, quello che interessa al fotografo è di indagare tra costumi e le abitudini degli italiani — sono quasi tutte a colori — la scogliera del Tigullio con i corpi distesi in fila indiana, la spiaggia di Rimini con gli ombrelloni a strisce verdi, il profilo di Positano sullo sfondo della sciatrice acquatica, la pineta di Fregene. Il colore costruisce il luogo come oggetto di desiderio, come promessa e immaginario: è la spiaggia

vista dall'esterno, nella sua versione più seducente e consumabile. Le fotografie di dettaglio sociale che seguono — le scene della piazzetta di Portofino, i bagnanti nelle sdraio a Rimini, i vecchi marinai che guardano i villeggianti — sono quasi tutte in un bianco e nero riservato alle relazioni, alle incongruenze che il colore aveva appena glorificato, secondo una organizzazione dialettica incorporata nella sequenza delle pagine.

Il corpus balneare di Di Paolo per la "La Settimana Incom Illustrata" qui oggetto di indagine si articola in sei servizi distribuiti su due stagioni: uno nel 1957, cinque nel 1958, questi ultimi pubblicati in successione quasi settimanale. La serialità non è un dato neutro ma è la struttura portante del progetto. Di Paolo non realizza servizi occasionali su destinazioni scelte caso per caso, ma costruisce sistematicamente una mappa dell'Italia balneare, percorrendola con una coerenza metodologica che trasforma ogni singolo servizio in un tassello di un disegno più ampio. Questo progetto va letto come contrappunto retrospettivo rispetto al corpus analizzato nei capitoli precedenti: se i fotoservizi di Patellani, Rovi e Cesano su "Tempo" tra il 1949 e il 1951 avevano costruito pezzo per pezzo una prima cartografia visiva della spiaggia italiana nella fase della ricostruzione, quelli di Di Paolo sulla "Settimana Incom Illustrata" nel biennio 1957-58 la attraversano quando è ormai stabilizzata, cristallizzata in un'abbondanza cromatica di corpi e di oggetti, restituendola attraverso uno sguardo che ne conosce le convenzioni.

Il primo servizio della serie *Gli italiani in vacanze*[712] (figg. 933-939) si presenta come un'inchiesta statistica. Il titolo nella banda superiore recita *La statistica applicata alle "ferie"*, e il testo, firmato da Luigi Rossi, è costruito intorno a cifre, percentuali e calcoli: quanti italiani vanno in vacanza, per quanti giorni, con quali mezzi di trasporto, quanto spendono. È un testo di divulgazione economica che mobilita dati dell'Istat e stime dell'Enit per restituire il fenomeno delle ferie come fatto sociale aggregato, misurabile, riducibile a tabelle.

Le fotografie di Di Paolo al contrario non illustrano questo discorso ma lo articolano in modo molto diverso. La grande immagine a colori (fig. 934) che apre il servizio — una veduta della spiaggia di Rimini con ombrelloni a strisce, lettini, corpi distesi sulla sabbia — non chiarisce nessuna delle statistiche del testo: non c'è percentuale che renda conto di quella massa di colori saturi, di quella geometria irregolare dei corpi e degli oggetti che occupano il fotogramma fino ai bordi. È un'immagine che appartiene a una logica diversa da quella del testo che la accompagna, in cui il colore agisce come strumento conoscitivo e analitico ben preciso: la saturazione degli ombrelloni a strisce, il bianco della sabbia, i costumi vivaci costruiscono la spiaggia come spazio di desiderio collettivo, non come fenomeno economico da quantificare.

[712] L. Russo, fotoservizio di P. Di Paolo, *Gli Italiani in vacanze. La statistica applicate alle ferie*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno X, n. 34, 24 agosto 1957, pp. 42-47.

Questa divergenza tra registro testuale e registro visivo è costitutiva del fotoservizio di Di Paolo e ne è forse il contributo analitico più originale rispetto ai predecessori. Il testo di Rossi applica alla vacanza la logica dell'economia politica da cui emerge una visione della vacanza come fenomeno fisiologico del sistema produttivo, come periodo di riposo necessario al rendimento lavorativo, voce di spesa nel bilancio familiare. Le fotografie di Di Paolo applicano alla stessa vacanza la logica della fenomenologia sociale: non quanto si spende, ma come ci si muove; non quante persone vanno a Rimini, ma come si comportano sulla spiaggia di Rimini, come intrattengono relazioni, come occupano lo spazio. Il passaggio al bianco e nero nelle fotografie successive che nel loro insieme sembrano comporre un servizio parallelo all'interno del tema generale — quasi tutte scattate in quei luoghi, i bar, i locali, già indentificati come propaggini dell'arenile — segnala questo spostamento: dal luogo come paesaggio desiderabile alla relazione come meccanismo sociale da leggere.

La capacità di realizzare composizioni fortemente narrative è la caratteristica più distintiva dello sguardo di Di Paolo rispetto ai fotografi che lo avevano preceduto sulle spiagge italiane dei rotocalchi. In Patellani, la composizione era al servizio della tesi: ogni immagine illustrava un'idea già formulata nel testo, di cui sanciva una prova visiva. In Rovi e Cesano, la costruzione dell'immagine era al servizio del riconoscimento sociale, per cui ogni fotografia identificava un personaggio, attestava una presenza. In Di Paolo, la composizione legge e organizza visivamente la situazione: le immagini colgono un momento relazionale in cui i corpi, i gesti, gli sguardi e gli oggetti producono un senso che eccede le didascalie. Quella (fig. 935) che accompagna la scena — a colori fortemente saturi — di un gruppo composto da due uomini che stendono un asciugamano per coprire il corpo di tre donne, suggerendone quasi in modo provocatorio la nudità, una suggestione supportata dagli sguardi tra il licenzioso e l'attonito che si scambiano le donne, recita "Cinque milioni di presenze durante un'intera stagione è la cifra che ha dato a Rimini il primato della stagione balneare più frequentata» — ponendosi su un registro talmente distante da quello dell'immagine da sembrare quasi comica.

Se nel servizio del 1957 questa tensione tra discorso statistico e rappresentazione visiva rimane ancora interno al dispositivo dell'inchiesta, è nella serie del 1958 che si sistematizza, trasformandosi in uno progetto di lettura del paese condotto sulle spiagge.

Nell'estate del 1958 la mappatura balneare di Di Paolo su la "La Settimana Incom Illustrata*"* si trasforma da episodica in sistematica. Cinque numeri consecutivi — dal n. 32 al n. 36 — di cui Di Paolo firma testi e immagini — con la formula fotocronaca di Paolo Di Paolo — in cui servizi sono raccolti sotto il macrotitolo *Viaggio fra gli italiani in vacanza*. Non si tratta di cinque servizi indipendenti raggruppati sotto un'etichetta comune ma di un progetto editoriale concepito come unità, in cui ogni puntata è pensata in relazione alle altre, costruendo progressivamente una mappa che copre l'intera penisola balneare italiana.

La geografia della serie è già, di per sé, un sistema di significati. Le cinque puntate percorrono la costa italiana secondo un ordine che non è soltanto geografico ma sociale e culturale: il Tigullio della grande borghesia dell'Italia del nord, la Riviera adriatica di Rimini e Riccione con la sua competizione interna tra stazioni, la Costa amalfitana di Sorrento e Positano con la sua aristocrazia internazionale, Fregene come colonia del divismo televisivo e cinematografico romano, la costa marchigiana come spiaggia di chi non parte e si ritrova in una spiaggia più vicina e addomesticata, dalla forte identità provinciale. È un atlante che va dal polo dell'esclusività internazionale a quello della vacanza domestica, passando attraverso la competizione borghese, il glamour del cinema e la semplicità della gioventù di provincia. Ogni tappa aggiunge un pezzo al quadro ed è necessaria per produrre il senso di leggibilità complessiva del progetto. In ciascuna puntata la stessa struttura visiva si ripete quasi uguale a se stessa: la grande fotografia a colori di apertura che mitizza il paesaggio e il luogo, poi il bianco e nero che demistifica in parte questa visione da cartolina, attraverso un approfondimento delle dinamiche sociali che le singole località attivano e richiamano, e il colore che torna per i ritratti ravvicinati dei frequentatori delle spiagge.

I diversi servizi oltre a raccontare luoghi differenti, mettono in scena configurazioni diverse del tempo libero.

Quelli che non riposano[713] (figg. 940-945) introduce la serie con un titolo che stabilisce, come già aveva fatto Rovi nel 1950 per gli stessi luoghi, il Tigullio come spazio della ipersocializzazione e della performance. Il Tigullio — Rapallo, Santa Margherita, Portofino — è il luogo dove la villeggiatura si trasforma in lavoro sociale: chi vi trascorre l'estate non si riposa, perché la spiaggia del Tigullio è un'arena di rappresentazione in cui essere visti costa fatica e richiede dedizione. La fotografia a colori (fig. 940) a tutta pagina con cui esordisce il servizio mostra le scogliere di Portofino occupate da corpi distesi in fila, tutti nella stessa posizione, tutti volti verso il mare — non un gruppo di persone che si abbronzano, ma una formazione quasi militare che esegue il rito della distinzione e della cura del corpo. Il colore è qui al servizio della messa in scena della seduzione del paesaggio: le rocce dorate, il mare turchese, i costumi vivaci costruiscono un'immagine di patinata perfezione estetica. Le scene di piazzetta a Portofino (fig. 941), con le vecchiette del paese sedute su sedie che assistono all'aperitivo dei villeggianti (fig. 944), il mercatino di stoffe davanti al Caffè Excelsior, i giovani che ballano sul pontile (fig. 945), costruiscono una geografia doppia dello stesso luogo in cui, come già in Patellani, la località che appartiene agli abitanti e quella preda dei vacanzieri coabitano lo stesso spazio senza mai veramente incontrarsi. La didascalia sottolinea questa natura anfibia e

[713] P. Di Paolo, *Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio*. *Quelli che non riposano*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, pp. 40-45.

l'incomunicabilità tra le due tipologie umane, affermando che per gli abitanti di Portofino i milanesi in vacanza sono personaggi incomprensibili.

In *Io sono la regina... e io son io*[714] (figg. 946-949) la spiaggia appare come spazio di esposizione e competizione sociale. Il titolo — allusione all'eterna rivalità tra Rimini e Riccione — condensa in una formula la dinamica della contesa tra le due stazioni adriatiche. Rimini e Riccione non sono due destinazioni diverse: sono due specchi in cui la stessa borghesia si osserva con sguardi diversi, costruendo la propria identità per differenziazione dall'altra. La fotografia (fig. 946) a colori di apertura — tre figure femminili stese nelle sdraio a strisce verdi, i cappelli di paglia calati sugli occhi, i volti appena visibili al di là del bordo della sedia — è una delle immagini più esemplare del vitalismo balneare celebrato, anche con un registro canzonatorio, dall'intero corpus. Il colore è qui essenziale alla composizione stessa, con lee strisce verdi delle sdraio, il bianco della sabbia, il cielo terso che organizzano lo spazio fotografico in una geometria quasi astratta. Le immagini successive confermano la logica della divisione tra colore e bianco e nero, riservando il colore ai corpi femminili, che il fotografo registra in pose ammiccanti e in inquadrature provocanti (figg. 948-949) che ne sottolineano la nudità insistita, sollecitato dalla natura sensuale, notturna delle due destinazioni adriatiche.

Canasta anche per i giovani[715] (figg. 950-953) sposta la geografia verso il Tirreno meridionale e introduce una variante significativa nel vocabolario visivo della serie. Nella prima immagine (fig. 950) compare Alberta Starace di Napoli che esegue acrobazie di sci acquatico sullo sfondo inconfondibile di Positano — il paese arrampicato sulla roccia, la figura in controluce sospesa sull'acqua — in un'immagine che mette insieme le tradizioni visive dei diversi servizi analizzati nel capitolo: il corpo femminile in azione, il paesaggio tirrenico come sfondo di distinzione, lo sport come schermo morale della visibilità. La narrazione di Di Paolo si appunta, come già nelle puntate precedenti, sulla dimensione sociale e relazionale, spesso legata ai locali di intrattenimento, della vacanza: qui ne è centro il il Club Roudoudou che raduna giovani di ogni ceto e nazionalità nella villa Gortchakov di Sorrento, che attira gli sguardi perplessi degli abitanti della città, sospettosi nei confronti di questa invasione di costumi e comportamenti stranieri. Di Paolo fotografa scenette bizzarre come quella che riprende i membri del club che ballano in acqua con la banda musicale (fig. 951), o che si radunano nella veranda della villa (fig. 951), che occupano la spiaggia con una disinvoltura che scandalizza i locali, replicando la stessa dialettica tra frequentatori e residenti già fotografata a Portofino, qui declinata nell'opposizione tra modernità internazionale e tradizione

[714] P. Di Paolo, *Viaggio tra gli italiani in vacanza: Rimini e Riccione. Io sono la regina… e io son io,* in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 33, 16 agosto 1958, pp. 40-43.

[715] P. Di Paolo, *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Sorrento e Positano. Canasta anche per i giovani*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 34, 23 agosto 1958, pp. 40-44.

meridionale — una variante che il corpus dei rotocalchi precedenti non aveva mai tematizzato con questa chiarezza.

Il ras di Fregene[716] (figg. 954-957) introduce una varietà nell'impianto narrativo. Il soggetto esplicito è Mario Riva — il comico televisivo che ha trasformato la sua villa di Fregene in un quartier generale estivo della media società dello spettacolo romano — ma quello implicito è la nascita di un nuovo ceto balneare, legato al divismo televisivo, che non ha ancora i codici consolidati dell'aristocrazia né la spontaneità della borghesia adriatica e si trova in quel momento occupata a costruire la propria identità balneare. La fotografia (fig. 954) di Mario Riva seduto a gambe incrociate sul pavimento della sua villa non è il ritratto di una star: è il ritratto di un uomo che si sente a casa propria e che esibisce questa domesticità con naturalezza. Il testo descrive la villa di Riva con minuziosa ironia: il piccolo biliardo, il minigolf, il campetto di bocce, il campo di pallavolo, la piscina, oggetti e attività a cui Riva non riesce a dedicarsi per mancanza di tempo, costruiscono l'immagine di un uomo che ha riprodotto nella villa balneare la stessa logica di saturazione del tempo libero che caratterizzava le *Giornate di 32 ore* del Tigullio di Tempo del 1950, ma in versione popolare e televisiva. L'apparato illustrativo è dedicato alle fotografie dei frequentatori della villa e delle spiagge limitrofe (fig. 955-956) — Ugo Tognazzi che tenta di giocare a pallavolo con scarsi risultati, Walter Chiari e Gorni Kramer sulla spiaggia del *Sogno del Mare*, numerose modelle e ballerine straniere

Dopo il Tigullio aristocratico, la Riviera adriatica competitiva, il Tirreno meridionale internazionale e la Fregene televisiva, Di Paolo approda alla costa marchigiana[717] (figg. 958-951) — Numana, Porto Novo, il Passetto di Ancona — dove fotografa la spiaggia di chi non parte, la vacanza domestica dei giovani marchigiani che trovano il mare a pochi chilometri di casa. È una spiaggia non ancora scoperta, che non offre né mondanità né esoticità o contrasti sociologici evidenti. Le fotografie in bianco e nero del villaggio di pescatori di Porto Novo — le barche tirate in secco, le casupole, i massi di roccia del Conero che scendono fino al mare (figg. 960-961) — producono un effetto completamente diverso da quello dei colori saturi di Rimini o di Sorrento: restituiscono il quadro di una spiaggia ancora povera di infrastrutture e di arene del divertimento, ricca di paesaggio, in cui l'inaccessibilità non è una condizione da rimpiangere né un valore da celebrare, ma un dato che Di Paolo registra con la solita puntualità ironica.

Il corpus di Di Paolo per la "La Settimana Incom Illustrata" permette di identificare con precisione le caratteristiche di uno sguardo autoriale che si inscrive nella successione del fotogiornalismo

[716] P. Di Paolo, *Viaggio fra gli italiani in vacanza: i divi. Il ras di Fregene*, in "La Settimana Incom Illustata", anno XI, n. 35, 30 agosto 1958, pp. 40-43.

[717] P. Di Paolo*, Viaggio fra gli italiani in vacanza: l'anconetano. Le spiagge sotto casa*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 36, 6 settembre 1958, pp. 42-45.

balneare italiano senza limitarsi a continuarlo, ma introducendo elementi di rottura che traducono il clima di rutilante euforia che si registra sulle spiagge italiane del boom economico.

Letti e visti nel loro insieme, questi servizi non si limitano a descrivere luoghi differenti, ma costruiscono una tassonomia delle forme della vacanza nell'Italia del boom: dalla vacanza come spettacolo del Tigullio, alla vacanza come socialità organizzata della costa sorrentina, fino alla vacanza come estensione della quotidianità nelle spiagge di prossimità marchigiane.

In tutti i casi le immagini di Di Paolo introducono una distanza critica, attraverso l'ironia: non registrano semplicemente le forme di modernizzazione del tempo libero, ma ne mostrano la dimensione ripetitiva, regolata, quasi nevrotica e profondamente sociale.

Anche in questo senso il corpus segno uno spostamento all'interno del fotogiornalismo balneare italiano: la spiaggia non è solo uno spazio da immortalare o su cui costruire e identificare un repertorio di tipo sociali. Diventa un dispositivo attraverso cui osservare le forme della vita collettiva, le sue ricorrenze e le sue tensioni.

5. Conclusioni

5.1 Ghiottoni erranti dagli anni Trenta al miracolo economico

Questo capitolo si propone di verificare — su un terreno deliberatamente eccedente i confini cronologici della ricerca — la tenuta del modello interpretativo elaborato nel corso della tesi. Se i capitoli precedenti hanno ricostruito come i rotocalchi italiani del dopoguerra elaborino negli anni della ricostruzione un linguaggio visivo e narrativo per raccontare il paese — uno spirito d'inchiesta tradotto in forme seriali di mappatura del territorio, del paesaggio, delle pratiche sociali —, questo capitolo si chiede se quel modello sopravviva al mutamento del contesto storico, se la sua logica di fondo si trasferisca su oggetti nuovi e raggiunga pubblici trasformati dal miracolo economico, oppure si esaurisca con il momento che l'aveva generato.

Il viaggio gastronomico è il campo di prova su cui tentare questa verifica. La scelta non è arbitraria: il viaggio in Italia come struttura narrativa è uno dei dispositivi centrali che questa tesi ha individuato nel linguaggio dei rotocalchi del dopoguerra — un modo con cui la stampa illustrata percorre, cartografa e restituisce al lettore un'immagine del paese attraverso la serialità del reportage. Il viaggio gastronomico è la forma in cui questo stesso dispositivo si trasferisce sul dominio del cibo: è ancora un attraversamento del paese, un inventario sistematico del territorio declinato regione per regione, una costruzione dell'identità nazionale attraverso la molteplicità delle identità locali. Ma il cibo consente di constatare la capacità del modello in modo più stringente di qualunque altro oggetto, sia per le connotazioni identitarie legate alle cucine nazionali[718] – quella italiana proprio nei tardi anni Cinquanta assume una fisionomia riconoscibile, ravvisabile anche oggi nella narrazione mediale – sia perché la tradizione del viaggio gastronomico preesiste ai rotocalchi, radicata in una storia letteraria e giornalistica che risale almeno agli anni Trenta.

Lo sforamento cronologico non è dunque un'eccezione da giustificare ma la mossa argomentativa centrale del capitolo: se il modello elaborato durante la ricostruzione è ancora riconoscibile nei servizi gastronomici degli anni Sessanta — su testate diverse, con fotografi diversi, per pubblici trasformati —, allora non si tratta di un linguaggio contingente al momento storico che lo ha prodotto, ma di una struttura profonda e duratura del discorso identitario che la stampa illustrata italiana elabora nel secondo dopoguerra.

Prima che i rotocalchi del dopoguerra trasformassero il reportage gastronomico in un genere seriale destinato a un pubblico di massa, il viaggio enogastronomico attraverso l'Italia aveva già una storia

[718] Tra i numerosi interventi sul tema si veda I. Porciani, *Mappe mentali, confini e politiche: tra nazionalismo e sovranismo*, in M. Montanari (a cura di), *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, Laterza, Bari-Roma 2020, pp. 96-112.

propria, maturata all'interno di una tradizione letteraria e giornalistica che ne aveva fissato le coordinate fondamentali. Questa tradizione non costituisce semplicemente uno sfondo rispetto al quale misurare la novità del fototesto periodico, ma un interlocutore attivo con cui i rotocalchi intrattengono un rapporto di dialogo, di eredità e talvolta di scarto consapevole. Comprenderne la genesi — e in particolare comprendere cosa significa formalmente il *viaggio* come struttura narrativa in questo contesto — è indispensabile per leggere nella sua piena complessità storica e culturale il modo in cui la stampa illustrata del secondo dopoguerra si appropria del genere, ne rielabora le forme e ne ridefinisce le funzioni all'interno di un sistema mediale profondamente mutato.

La tradizione moderna del viaggio gastronomico in Italia comincia, come ha ricostruito Luca Clerici[719], con la traduzione di *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*[720] di Hans Barth che inaugura la formula del catalogo ragionato di locande e osterie percorse in forma di itinerario. Nei decenni successivi, e in parallelo con la crescente attenzione alla cucina regionale stimolata dalle direttive autarchiche del regime fascista, la tradizione si consolida attraverso una serie di opere che spaziano da *Il giro d'Italia a tavola* di Umberto Notari[721] — lo stesso Notari che nel 1929 fonda la rivista "La Cucina Italiana" — agli *Itinerari ghiotti*[722] di Giovanni Mariotti e alla sua *Gastronomia alla ventura*[723] in un fiorire di resoconti che testimonia come il viaggio gastronomico fosse già negli anni Trenta un genere riconoscibile e praticato.

Un riferimento essenziale in questi anni è *Il Ghiottone errante*[724] di Paolo Monelli che propone un paradigma di sguardo sul territorio italiano e una modalità di passaggio dai testi giornalistici al formato libro che costituiranno un esempio anche nei decenni successivi.

Monelli, infatti, in veste di inviato speciale in missione per "La Gazzetta del Popolo" "inaugura un nuovo genere giornalistico, il reportage di viaggio enogastronomico, ma lo fa assimilando alcune caratteristiche della produzione di qualità della terza pagina"[725]. Ad avvicinarlo agli scrittori-viaggiatori suoi contemporanei — Cardarelli, Comisso, Alvaro, Barilli — intervengono soprattutto "la frammentarietà del discorso, favorita dalla destinazione giornalistica, un andamento digressivo e un trattamento aneddotico del racconto"[726]. Una differenza, però, si registra sul piano della struttura dell'opera: mentre chi scrive articoli episodici, si produce di solito in un solo pezzo redatto a

[719] L. Clerici, *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola*, Luni Editrice, Milano 2021, p. 221.
[720] H. Barth, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri,* Enrico Voghera, Roma 1909.
[721] Come segnala Clerici l'opera è senza data ma probabilmente riconducibile agli anni Trenta, in L. Clerici, *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola*, cit., p. 226.
[722] G. Mariotti, *Itinerari ghiotti*, Edizione a cura della S. A. Terme di S. Pellegrino, Milano 1936.
[723] G. Mariotti, *Gastronomia alla ventura*, Edizioni Mercurio, Roma 1939.
[724] La prima edizione di *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia* di Paolo Monelli esce nel 1935 a Milano, pubblicata dai Fratelli Treves Editori, illustrata da 94 disegni di Novello. La seconda edizione rivista, accresciuta da un *Dialogo fra l'autore e Novello*, è edita da Garzanti nel 1947. Si cita qui da P. Monelli, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia*, Slow Food Editore, Bra 2016.
[725] L. Clerici, *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola,* cit., p. 234.
[726] *Ivi*, p. 235.

posteriori, senza una continuità di percorso, Monelli compone un resoconto che è il prodotto di una serie continua di corrispondenze spedite lungo la via alla redazione del giornale e i capitoli del libro sono, come l'autore stesso dichiara, "con qualche alterazione ed aggiunta, gli articoli di quel 'servizio'"[727]. L'itinerario di *Il Ghiottone errante* procede consequenzialmente da Barbaresco a Montecatini attraversando la penisola fino a Bari e Palermo non come raccolta di mete occasionali e indipendenti, ma come viaggio unitario in cui ogni tappa è legata alla successiva da una logica di percorso. Rispetto alle raccolte di elzeviri, osserva Clerici,

> il *Ghiottone errante* si distacca non solo per la forte coerenza spazio-temporale del resoconto basato su un itinerario consequenziale, ma anche in quanto assume uno dei tratti distintivi principali di quella produzione, il punto di vista inusuale, trasformandolo però nell'unico ed esclusivo interesse di tutto il tour. […] Con un effetto di forte organicità, la prospettiva enogastronomica permette infatti non solo di mettere a fuoco situazioni inusuali e soggetti originali, accompagnati da suggestioni, immagini e accostamenti imprevedibili che stupiscono chi legge, ma caratterizza la stessa scrittura estrosa e gustosa del reportage[728].

Il viaggio di Monelli non è sistematico né esauriente: guidato dal piacere del caso e dell'imprevisto, non pretende di coprire l'intero territorio nazionale secondo criteri enciclopedici, ma di attraversarlo seguendo la logica del desiderio e dell'incontro fortuito. È questa tensione tra itinerario e divagazione, tra consequenzialità e casualità, a costituire il tratto formale caratteristico del genere — e che i rotocalchi del dopoguerra erediteranno, traducendola nella logica della puntata seriale.

A conferire al *Ghiottone* la sua originalità all'interno della raffinata prosa di viaggio degli anni Trenta è anche l'estrazione giornalistica del suo autore: non un letterato che si "abbassa" a trattare di materia deteriore, ma un professionista formato nella "cucina del giornale"— l'espressione è di Dino Buzzati —[729], che porta nel genere enogastronomico la concretezza dell'inviato speciale, l'attenzione all'hic et nunc, la capacità di mettere in scena situazioni e personaggi con rapidità e precisione. L'innovazione consiste nell'adozione di un punto di vista fortemente selettivo — quello enogastronomico, che circoscrive deliberatamente il campo dell'osservazione — senza che questa scelta comporti alcuna rinuncia alla ricchezza del discorso. Al contrario, "vedere il mondo *sub specie culinae*"[730] non significa concentrarsi solo su cibi e vini, ma leggere la realtà intera in termini culinari, trasfigurarla attraverso una fitta rete di analogie e corrispondenze[731]: tra cibo e natura; cibo e patrimonio culturale; ma anche rappresentazione delle figure umane in termini culinari. Nel quarto capitolo, dedicato al pranzo di nozze di Renzo e Lucia i piatti della tradizione lombarda sono

[727] P. Monelli, *Il ghiottone errante*, cit., p. 120, nota 1.
[728] L. Clerici, *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola,* cit., p. 236.
[729] La definizione di Dino Buzzati è citata in *ivi.,* p. 235.
[730] P. Monelli, *Il ghiottone errante*, cit., p. 152.
[731] L. Clerici, *Guadagnarsi il pane*, cit., p. 237.

tratteggiati con un'attenzione figurativa e un gusto coloristico che postula continui rimandi tra i piatti e il paesaggio:

> colorata cucina di Lombardia [..] così impastata del rosso dei tuoi tramonti, del giallo delle tue aurore, del verde dei tuoi prati pingui, del bianco delle tue nevi eterne, dell'oro dei tuoi boschi autunnali. (E davvero che cos'è in fondo il risotto alla milanese se non un monte d'oro incorrotto coronato dalle nevi del formaggio grattugiato?[732]

E ancora:

> ecco il minestrone freddo; fra il riso si sbandierano le sue tinte vivaci in gara con quelle della sera, rosso di carote, verde di verze, verde di piselli, avorio di patate, bruno di fagioli, roseo di pomodori; […] levate gli occhi a quel cielo di battaglia, lo mirate riflesso nell'acqua ferma del Naviglio, vi sentite in comunione con quei colori, li bevete con gli occhi, mangiate il paesaggio[733].

In questa prospettiva metamorfica l'identità di una regione o di una città si rispecchia nelle sue ricette e i prodotti enogastronomici assumono un significato non solo antropologico ma storico e culturale, come testimonia l'analogia tra cibo e cultura scritta che percorre il *Ghiottone* come filo conduttore. La lingua stessa, sintesi di espressionismo e umorismo, di registro alto e dialoghi serrati, accoglie termini locali, citazioni in greco antico e in latino maccheronico, neologismi, voci letterarie, il pastiche siculo-americano dell'oste Vassallo di Palermo[734] attraverso un pluralismo che non è ornamento stilistico ma trascrizione fedele di una realtà geografica e culturale frammentata. Inoltre, la polemica antimoderna sottesa a tutto il volume — Monelli deplora le osterie scomparse, quelle convertite in pasticcerie e bar, teme l'avvento di una cucina standardizzata, di gusto internazionale — anticipa quella tensione tra conservazione delle cucine regionali e omologazione dei consumi che esploderà nel dibattito culturale degli anni del miracolo economico, e che i rotocalchi del dopoguerra riprenderanno come tema dominante della propria narrazione gastronomica.

Questo filone trova il suo compimento, e insieme la sua trasposizione in un medium diverso, nel *Viaggio nella Valle del Po* di Mario Soldati, primo programma di cucina trasmesso dalla Rai nel 1957[735]. Soldati, in qualità di erede dichiarato della tradizione dei "ghiottoni erranti"[736], porta sullo schermo televisivo la forma del viaggio consequenziale — dodici puntate che seguono un itinerario

[732] P. Monelli, *Il ghiottone errante*, cit., p. 55.
[733] *Ivi*, p. 56.
[734] L. Clerici, *Guadagnarsi il pane*, cit., p. 240.
[735] F. Buscemi, C. Comunian, *Mario Soldati and his Viaggio nella Valle del Po*, in A. Tomnic (a cura di), *Food and cooking on early television in Europe. Impact on postwar foodways*, Routledge, London-New York 2022, p. 90. Si veda anche A. F. Casiraghi, *Viaggio lungo l'Italia. Il travelogue enogastronomico in tv: dal documentario d'autore alle food series contemporanee*, in F. Cantore, S. Magagnoli, G. Rigola (a cura di), *Storia del cibo e consumi alimentari nei media italiani*, "Cinema e Storia", anno XIV, n. 1, 2025, pp. 188-201.
[736] J. Dickie, *Con gusto: storia degli italiani a tavola,* Laterza, Bari-Roma 2008 [2007], p. 327.

geografico preciso dalla pianura padana alle valli alpine — e la tensione tra autenticità e modernità, deplorando l'industrializzazione del cibo come responsabile di "un tipo di omogenizzazione dei sapori e della perdita di tradizioni preziose"[737].

A dimostrazione della capillarità di questo sentimento nostalgico, il giornalista Carlo Silva, rimproverando a Soldati di aver mostrato troppe macchine moderne nella sua trasmissione, sostiene di voler vedere "ciò che abbiamo dimenticato: il calore e il colore di certe osterie di campagna, il profumo di certi piatti "alla buona" ma entusiasmanti"[738].

Il carattere nostalgico di questa posizione non è isolato; è, piuttosto, espressione di un sentimento diffuso e trasversale che attraversa tanto la subcultura cattolica quanto quella comunista, entrambe ostili ai miraggi dell'*american way of life*[739] e che porta la cultura italiana del dopoguerra a cercare nel patrimonio alimentare regionale una forma di identità stabile in un momento di rapida trasformazione, guardando a un passato gastronomico vagheggiato "più che con la lente della storia, con quella della memoria"[740]. Di qui il recupero della tradizione gastronomica, espressione il più delle volte di tradizioni inventate e come tali riconducibile a un mitico passato vagheggiato, che assolve alla funzione di collante sociale, in cui la tavola rappresenta **"**uno dei pochi luoghi in cui gli italiani potevano trovare simboli di ciò che li univa"[741].

La stessa dialettica trova una forma editoriale collettiva e sistematica nella strenna *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*[742], pubblicata nel 1964 dall'editore Nanni Canesi a cura di Piero Accolti e Gian Antonio Cibotto, che rappresenta per molti versi il punto di sedimentazione della tradizione letteraria del genere. Il volume raccoglie i contributi di un nutrito gruppo di scrittori e giornalisti — Soldati, Buzzati, Monelli, Comisso, Benedetti, Patti tra gli altri — ciascuno incaricato di tracciare un "panorama gastronomico" della regione o della città di cui è originario[743], secondo una formula che sostituisce al viaggio consequenziale di una voce narrante singola una mappa corale in cui la pluralità delle voci restituisce la frammentazione regionale del paese attraverso altrettante prospettive individuali. Si tratta di una formula che i rotocalchi conoscono bene — il numero speciale dedicato alle cucine regionali, il servizio collettivo affidato a più firme — ma che qui viene declinata in chiave esplicitamente letteraria, con un'attenzione alla qualità della prosa e alla densità culturale

[737] F. Buscemi, C. Comunian, *Mario Soldati and his Viaggio nella Valle del Po,* cit., p. 101.
[738] G. Crainz, *Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996 p. 85.
[739] C. Helstosky, *Garlic and Oil: Politics and Food in Italy*, Berg, Oxford 2004, p. 146.
[740] L. Di Fiore, in M. Montanari (a cura di), *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, cit., p. 164.
[741] J. Dickie, *op. cit*., p. 322.
[742] P. Accolti, G. A. Cibotto (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964. Il volume è corredato da una carta stradale-gastronomica con l'indicazione dei locali citati e delle specialità di ogni regione.
[743] P. Accolti, G. A. Cibotto, *Prefazione*, in *ivi*., p. 10.

dei riferimenti che distingue nettamente queste pagine dalla scrittura giornalistica dei fototesti periodici. Il testo di Alberico Sala dedicato alla Lombardia esemplifica bene le caratteristiche del genere: un percorso per trattorie e osterie della campagna lombarda condotto con tono memorialistico e vena antimoderna, in cui la descrizione dei piatti — il risotto con le tinche del lago d'Iseo, la polenta con gli uccelli bergamasca, la cassoeula invernale — si intreccia con la difesa appassionata di una cucina "genuina" e "schietta" minacciata dall'avanzata dell'industrializzazione alimentare[744]. I luoghi in cui si mangia ancora "come dio comanda" vanno percorsi "con aria da cospiratori, per strade che rammentano le piste del tempo di guerra"[745], in una retorica della scoperta che è la stessa che anima i reportage gastronomici dei rotocalchi.

Questi non si limitano a ereditare i temi e le posizioni della tradizione letteraria precedente e coeva, ma li traducono in un sistema di segni visivi e verbali diverso, in cui la fotografia a colori, l'impaginazione spettacolare e la serialità editoriale ridefiniscono le condizioni stesse della narrazione gastronomica. La forma del viaggio consequenziale si converte nella serialità a puntate del rotocalco, in cui il lettore non accompagna un viaggiatore lungo un percorso ma segue settimana dopo settimana l'inventario sistematico delle cucine regionali e locali. L'esperienza del gusto si converte in esperienza visiva destinata a un pubblico che vedrà i diversi piatti riprodotti in sontuose tavole a colori sullo sfondo di paesaggi pittoreschi.

5.2 La cucina come inventario del Paese

I servizi che si analizzeranno nelle sezioni seguenti appartengono per lo più agli anni Sessanta. Questi dimostrano come il modello di messa in immagini del paese elaborato durante la ricostruzione si trasferisca sul piano gastronomico declinandosi in forme diverse a seconda del contesto editoriale, del pubblico e delle scelte fotografiche di riferimento — "L'Illustrazione Italiana" quella antropologica, "Le Vie d'Italia" quella patrimoniale, "Epoca" quella spettacolare mantenendo riconoscibile la logica di fondo: inventariare il paese per costruire un'identità collettiva condivisa.

Alla luce di questa lettura inventariale non si intende qui il viaggio gastronomico come genere autonomo, separato dalla corrente principale del fotogiornalismo italiano del dopoguerra, ma come una delle sue declinazioni più efficaci. Va notato che il meccanismo con cui la stampa illustrata usa il cibo come strumento di costruzione identitaria non è esclusivamente italiano: indagini recenti sulla televisione alimentare in contesti europei comparabili mostrano come il programma gastronomico abbia svolto ovunque una funzione analoga, contribuendo alla formazione di "sé culinari nazionali"

[744] A. Sala, *Lombardia*, in *ivi*, pp. 83-95.
[745] *Ivi*, p. 84.

attraverso la valorizzazione delle tradizioni regionali e la loro messa in forma pubblica[746]. Il caso italiano è tuttavia particolarmente significativo perché lo stesso meccanismo opera simultaneamente su media diversi — televisione, rotocalchi, letteratura gastronomica — in modo convergente, producendo un discorso identitario straordinariamente coerente anche attraverso formati diversi. Lo spirito d'inchiesta che anima l'industria culturale del dopoguerra — e che si è visto operare nei capitoli precedenti come attitudine all'osservazione e alla mappatura sistematica del paese — trova nel contesto gastronomico un oggetto che gli è peculiarmente congeniale, perché inventariare le cucine regionali italiane significa cartografare il paese in una dimensione, quella della vita materiale quotidiana, che altri repertori visivi possono difficilmente raggiungere. Per questi motivi il reportage gastronomico è, a modo suo, una delle forme più dirette e più capillari di conoscenza del paese, al tempo stesso geografica, storica, antropologica e affettiva.

Questa equivalenza tra cibo e identità territoriale, pur avendo radici profonde nella cultura italiana e nella pubblicistica gastronomica che precede i rotocalchi del dopoguerra, trova sulla stampa illustrata degli anni Cinquanta e Sessanta, una forma puntuale di diffusione e sistematizzazione, soprattutto grazie alla possibilità offerte dal linguaggio fotografico. Il piatto ripreso sullo sfondo di un paesaggio riconoscibile produce, infatti, un effetto di condensazione simbolica analogo a quello dei topoi vedutistici analizzati nel capitolo precedente: come un segnale architettonico o paesaggistico basta a evocare la città di cui fa parte, così un piatto tipico fotografato nel suo contesto regionale diventa metonimia del territorio. La fotografia gastronomica dei rotocalchi lavora su questa logica, costruendo una geografia dell'Italia attraverso i piatti tipici che ne articolano il territorio in tante identità regionali distinte e riconoscibili.

Questa mappatura gastronomica del paese si organizza secondo una dialettica tra pluralità regionale e unità nazionale[747]: da un lato i rotocalchi celebrano la straordinaria varietà delle cucine locali, presentandola come una ricchezza specifica della cultura italiana, inaccessibile alle gastronomie nazionali di altri paesi, caratterizzate da una maggiore uniformità e codificazione; dall'altro ricercano in questa pluralità i segni di un carattere nazionale comune, un'italianità del gusto che si manifesta trasversalmente nelle diverse tradizioni regionali. La cucina italiana risulta così costruita come un paradosso: la sua forza identitaria deriva non dall'uniformità ma dalla varietà, non dalla codificazione ma dalla tradizione orale e familiare, non dalla cucina professionale ma da quella domestica,

[746] A. Tomic, *Conclusion. Early European food television*, in A. Tomnic (a cura di), *Food and cooking on early television in Europe. Impact on postwar foodways*, cit., p. 176.
[747] M. Montanari, *L'identità italiana in cucina*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 17. Per una ricostruzione storica di lungo periodo del rapporto tra cibo e identità locale in Italia, con particolare attenzione alla genesi delle cucine regionali come costruzione culturale e politica, si veda anche P. Capuzzo, *Food and Locality. Heritagization and Commercial Use of the Past*, in I. Porciani (a cura di), *Food Heritage and Nationalism in Europe*, Routledge, London-New York 2020, pp. 65-82.

"dialettale"[748] secondo una felice definizione che già Monelli aveva anticipato nel *Ghiottone errante* e che i prodotti culturali del dopoguerra riprendono e amplificano in forme e registri differenti.

Questa costruzione non è ideologicamente neutra. I servizi sui periodici applicano alla cucina nazionale quella stessa logica nostalgica già esaminata nei fototesti balneari, proiettando la cucina italiana in un passato mitico e astorico che il presente — minacciato dalla standardizzazione dei consumi, dall'avanzata dei prodotti industriali, dall'omologazione imposta dal miracolo economico — si propone di recuperare e salvaguardare. Il lessico di questi servizi — in cui ricorrono espressioni come "genuino", "autentico", "di una volta", "come si faceva un tempo" — segnala questa operazione di mitizzazione del passato gastronomico, che non descrive una realtà empirica ma costruisce un immaginario consolatorio in cui la cucina tradizionale funziona da àncora di salvezza rispetto alle trasformazioni sociali in corso[749]. È significativo che questa stessa struttura affettiva — il rimpianto per un modo di vivere autentico e radicato nel territorio, minacciato dall'avanzata della modernizzazione di massa — sia già riconoscibile nei servizi balneari analizzati nei capitoli precedenti, dove il litorale incontaminato e le tradizioni locali svolgono la stessa funzione simbolica che qui svolge la cucina regionale: quella di uno schermo su cui proiettare l'ambivalenza strutturale dell'Italia del dopoguerra, il desiderio di modernità e il terrore di perdere ciò che si era. Il viaggio gastronomico non inventa questa tensione — la eredita e la riproduce in un territorio diverso, con strumenti visivi e narrativi analoghi, confermando che quella tensione non è un accidente storico legato al momento della ricostruzione ma una struttura profonda e duratura del discorso identitario che i rotocalchi elaborano e diffondono. Che questo effetto di disorientamento risponda a trasformazioni reali e profonde dei consumi alimentari è documentato dalla storia sociale del periodo: nel giro di un quindicennio il reddito pro capite triplica, la spesa alimentare scende sotto il cinquanta per cento del bilancio familiare, il consumo di carne raddoppia, i prodotti industriali invadono le cucine domestiche[750]. Ma, al tempo stesso, questa accelerazione non produce una rottura netta con le abitudini precedenti: i consumatori italiani del dopoguerra affrontano l'abbondanza "combining past traditions of austerity with newfound consumer freedoms" acquistando sì, più cibo ma preparandolo secondo le ricette consuete, sperimentando i nuovi prodotti senza abbandonare la minestra quotidiana[751]. La retorica dell'autenticità gastronomica ha inoltre una radice non solo culturale ma materiale e sanitaria, che le conferisce una presa concreta ben al di là della nostalgia identitaria: il cibo industrializzato degli anni Sessanta è percepito come una minaccia non soltanto per il patrimonio

[748] M. Montanari, *L'identità italiana in cucina*, cit., p. 70.
[749] M. Alberini, *Storia del pranzo all'italiana*. *Dal triclinio allo snack*, Rizzoli, Milano 1966, p. 13.
[750] Per il quadro statistico delle trasformazioni dei consumi alimentari nell'Italia del dopoguerra e del miracolo economico si veda E. Scarpellini, *A tavola! Gli italiani in 7 pranzi*, Laterza, Roma-Bari 2012, cap. 5, pp. 152-195, e C. Helstosky, *Garlic and Oil: Politics and Food in Italy*, cit., cap. 5, pp. 127-150, da cui provengono i dati citati nel testo.
[751] C. Helstosky, *Garlic and Oil*, cit., p. 128.

gastronomico tradizionale ma per la salute stessa dei consumatori, con i suoi additivi, i coloranti, i grassi estranei, le carni "ringiovanite" con ingredienti chimici — quelle che Giuseppe Longo, nell'introduzione al volume *Veneti a tavola*[752], chiama ironicamente le "streghe" della modernità alimentare[753]. È in questo scarto — tra la realtà di consumi in rapida trasformazione e la percezione soggettiva di una continuità minacciata — che si apre lo spazio culturale in cui i rotocalchi inseriscono il loro discorso gastronomico, costruendo un'immagine dell'Italia alimentare che è al tempo stesso documento di un paese che cambia e dispositivo simbolico per governare quell'angoscia del cambiamento.

In questo contesto, la scelta del formato seriale — il viaggio gastronomico in puntate, il giro d'Italia per cucine regionali, l'inventario sistematico dei prodotti tipici — risponde a una logica editoriale precisa. La serialità produce quell'effetto di familiarità progressiva già rilevato a proposito dei reportage di viaggio: il lettore che segue settimana dopo settimana i servizi sulle cucine regionali accumula un archivio visivo e gustativo mentale che gli permette di riconoscersi come parte di una comunità nazionale accomunata da un patrimonio gastronomico condiviso, anche se geograficamente lontano dalla propria esperienza diretta. Il rotocalco, in questo senso, non documenta soltanto le cucine italiane ma contribuisce a costruirle come oggetto culturale riconoscibile e condivisibile, numero dopo numero, in un'operazione che non è dissimile da quella che, attraverso altri strumenti e altri linguaggi, la tradizione letteraria del viaggio gastronomico stava compiendo simultaneamente nelle pagine dei resoconti e delle strenne.

Il confronto tra questi due filoni paralleli — la tradizione letteraria e quella fotografico-periodica — permette di misurare la portata della trasformazione che il medium fotografico e la logica editoriale del rotocalco introducono nel modo di raccontare e rappresentare il patrimonio gastronomico italiano. Non si tratta di una semplice traslazione degli stessi contenuti in un nuovo supporto, ma di una ridefinizione delle condizioni della narrazione gastronomica: la voce individuale e fortemente soggettiva del "ghiottone errante" si dissolve in una narrazione spiccatamente visiva mediata dalla fotografia a colori; il racconto in prima persona cede il posto a una forma di enunciazione collettiva in cui il fotografo, il giornalista e la testata si dividono i compiti narrativi. È in questa trasformazione — e nelle forme specifiche che essa assume su testate diverse, con pubblici diversi e poetiche fotografiche diverse — che si misura il contributo originale della stampa illustrata alla costruzione dell'identità gastronomica italiana nel secondo dopoguerra.

.

[752] A. Bertolini, *Veneti a tavola. Itinerario gastronomico delle Venezie*, Longanesi, Milano 1964.
[753] G. Longo, *Introduzione*, in *ivi*, pp. 30-32. Il tema delle sofisticazioni alimentari e della risposta del consumatore alla chimica nell'industria del cibo è analizzato anche da Helstosky, *Garlic and Oil,* cit., pp. 147-149.

5.3 Lo *Stivale allo spiedo*: il viaggio gastronomico come forma letteraria collettiva

Prima di esaminare i singoli servizi, occorre fare un riferimento alle coeve forme di comunicazione del patrimonio gastronomico italiano. La già citata strenna *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, pubblicata nel 1964, rappresenta il punto in cui la tradizione letteraria del viaggio gastronomico — quella che da Monelli a Soldati a Veronelli aveva prodotto voci individuali e fortemente caratterizzate — si trasforma in una forma editoriale collettiva e sistematica. Come si è visto il volume mobilita un gruppo di scrittori e giornalisti di primo piano — Soldati, Buzzati, Monelli, Comisso, Benedetti, tra gli altri — producendo una mappa corale dell'Italia alimentare che non ha equivalenti nella letteratura gastronomica del periodo. La qualità delle firme non è un dettaglio secondario: segnala che il tema gastronomico è ormai, a metà degli anni Sessanta, pienamente legittimato come oggetto di riflessione letteraria di primo piano, capace di attrarre le migliori penne del giornalismo e della narrativa italiana. Il piano dell'opera sembra inscriversi nella "prospettiva antologica"[754] che caratterizza fin dai tempi più remoti — è del 1548 il "viaggio gastronomico per l'Italia"[755] che l'erudito milanese Ortensio Landio compone nel suo *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia e d'altri luoghi* —i discorsi intorno al rapporto tra patrimonio gastronomico regionale e identità nazionale.

Nella prefazione sono chiariti gli obiettivi e le circostanze legate alla genesi di questo progetto. L'arte di stare a tavola sarebbe dichiarata a rischio a causa della trasformazione e dall'accelerazione dei ritmi di vita e delle abitudini, anche alimentari, che si registrano negli anni del miracolo economico. Secondo i due curatori, infatti

> con l'avvento della macchina il piacere conviviale è stato insidiato dal virus della fretta, un male che nel giro di pochi anni è diventato addirittura endemico, trasformando quello che una volta era considerato una specie di *rito*[756] in un'operazione meccanica, priva di gioia e di festosa cordialità[757].

Ciò che rende lo *Stivale* particolarmente interessante per il discorso che qui si svolge è la varietà formale dei contributi, che rispecchia la diversità degli autori e dei territori di cui si occupano. Se Alberico Sala nella sua prosa memorialistica e antimoderna percorre le campagne lombarde alla ricerca di osterie autentiche e ricette tramandate — producendo un testo che si inserisce direttamente nella tradizione del *Ghiottone* —, Dino Buzzati adotta per il suo contributo su Milano una forma

[754] M. Montanari, *L'identità italiana in cucina*, cit., p. 59.
[755] *Ivi*, p. 33.
[756] Il corsivo è di chi scrive
[757] P. Accolti, G. A. Cibotto, *Prefazione*, in P. Accolti, G. A. Cibotto (a cura di), *Lo Stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana,* cit., p. 9.

radicalmente diversa: il dialogo teatrale, quasi una piccola commedia in cui i convenuti di un immaginario "Consiglio segreto della Cucina Italiana" si trovano d'accordo nell'espellere Milano dall'albo delle città dove si mangia bene[758]. La scelta formale di Buzzati è già di per sé una presa di posizione: non c'è paesaggio da evocare, non c'è cucina autentica da ritrovare, non c'è memoria da recuperare. Milano è "industrializzata, standardizzata, contaminata, snaturata, involgarita, imbastardita"[759], e questa condizione non ammette la prosa lirica e nostalgica che gli altri autori riservano ai loro territori, richiede invece la forma satirica, il distacco ironico, il registro comico.

Il contrasto tra Buzzati e Giovanni Comisso sul Veneto non potrebbe essere più netto. Il testo di Comisso è costruito interamente sulla distensione della memoria e del paesaggio: il viaggio gastronomico attraverso il Garda, Verona, Vicenza, Treviso è un pretesto per evocare atmosfere, stagioni, luci lacustri e collinari, in una prosa che non insegue mai la descrizione del piatto in sé ma lo dissolve nel paesaggio da cui proviene, esattamente come la cucina veneta — "temperata" la definisce Comisso, "per nulla estremamente schiava del condire, del soffriggere, e dello stufare" — lascia "la mente libera all'estro conviviale del raccontare, del ridere e dell'evocare ricordi del tempo che fugge"[760]. È una scrittura che mette costantemente in risonanza cibo e paesaggio, gusto e vista, esperienza gastronomica e memoria letteraria — con riferimenti che vanno da Dante a Palladio —, producendo un effetto di stratificazione culturale che si pone all'opposto della requisitoria di Buzzati.

Il contributo di Sandro De Feo sul Lazio introduce una terza modalità narrativa, quella memorialistica in prima persona singolare, costruita intorno a episodi autobiografici precisi e irripetibili — il vecchio ortolano di Ladispoli e il segreto dei carciofi alla romana, la trattoria fuori mano tra Monte Porzio e Colonna, il racconto di un piatto spaghetti alle vongole a Fregene [761]. Il tema di De Feo è la perdita — la cucina laziale autentica è già scomparsa da Roma e sopravvive solo nel contado, nei paesi, nelle trattorie fuori mano, esattamente come il romanesco genuino che sopravvive solo nelle località intorno Roma, e l'analogia tra lingua e cucina che percorre tutto il testo richiama direttamente quella di Monelli nel *Ghiottone errante*. Ciò che tuttavia distingue De Feo da Monelli è la consapevolezza che la perdita è già avvenuta, che non si tratta più di difendere una tradizione minacciata ma di testimoniare una scomparsa irreversibile.

Una quarta modalità narrativa, diversa da tutte le precedenti, è quella di Ercole Patti nel contributo sulla Sicilia, scritto in collaborazione con Salvatore Lo Presti[762]. Patti costruisce la sua narrazione sulla sensazione fisica immediata e sull'immersione nel presente: il mercato del pesce di Catania

[758] D. Buzzati, *Milano*, in P. Accolti, G. A. Cibotto (a cura di), *Lo stivale allo spiedo*, cit., pp. 75-81. Il testo è stato poi pubblicato autonomamente: D. Buzzati, *Come si mangia a Milano*, Edizioni Henry Beyle, Milano 2015.
[759] *Ivi*, p. 80.
[760] G. Comisso, *Veneto*, in *ivi*, p. 129.
[761] S. De Feo, *Lazio*, in *ivi*, cit., pp. 275-285.
[762] E. Patti, S. Lo Presti, *Sicilia*, in *ivi*, pp. 403-411.

all'alba con "l'odore fitto e vivo del pesce freschissimo"[763], i pigiatori inzaccherati di mosto nel palmento di Trecastagni che "scendono giù dalla scaletta di pietra, cavano fuori i temperini e cominciano a mangiare piano piano"[764], le salsicce rosolate sulle tegole di lava rovente sulle falde dell'Etna che "spandono intorno un odore inebriante"[765] mentre "il fumo bianco delle fascine sale su mollemente dal tetto della casetta"[766]. È una scrittura sensoriale e impressionistica, costruita per scene e quadretti narrativi in cui il cibo non è mai astratto o catalogato in forma di elenco ma sempre incarnato in un momento preciso, in un luogo ben identificato, nel corpo di persone individuate nella loro singolarità.

Questa varietà di voci e di forme all'interno di uno stesso volume corale è già di per sé un argomento analitico: lo *Stivale allo spiedo* mostra che il viaggio gastronomico letterario non è un genere rigido ma un contenitore elastico, capace di accogliere il dialogo satirico di Buzzati e la prosa lirica di Comisso, la testimonianza memoriale di De Feo e l'immersione sensoriale di Patti, il tono elegiaco e quello comico, la perdita irrecuperabile e la presenza fisica gioiosa. Ma la struttura del volume rivela una dimensione ulteriore, che i soli contributi regionali non esauriscono. Accanto alla mappa corale dell'Italia gastronomica, lo *Stivale* include una serie di saggi tematici trasversali — *Come mangiano gli stranieri* di Enrico Altavilla, *Come si mangia sul mare* di Raffaello Brignetti, *Come si mangia sugli aerei* di Igor Man, *Come si mangia sulle autostrade* di Ugo Trentin — che spostano il fuoco dal territorio alla mobilità, dalla cucina regionale al cibo in movimento[767]. Questi testi funzionano tutti, in modi diversi, come variazioni sul tema del viaggio e del mangiare in transito, e il confronto con i contributi regionali li illumina reciprocamente.

Il saggio di Trentin sull'autostrada è quello che più direttamente dialoga con il tema del viaggio gastronomico come forma. Trentin apre con Montaigne che si fermava a Pianoro a mangiare e dormire per contrapporre a quel viaggiare lento e attento — in cui la sosta, il mangiare, la scelta della locanda migliore erano parte integrante del percorso — l'automobilista moderno che copre Milano-Roma senza fermarsi mai, "tre parole che racchiudono il dramma della nostra epoca"[768]. L'autostrada del miracolo economico produce una forma di viaggio che è l'esatto opposto dell'itinerario consequenziale di Monelli: non un percorso guidato dal caso e dall'imprevisto, aperto alla scoperta del territorio attraverso i suoi sapori, ma una freccia che attraversa lo spazio senza toccarlo, che consuma il cibo come carburante e non come esperienza. I ristoranti dell'autostrada — con la loro

[763] *Ivi*, p. 404.
[764] *Ivi*, p. 406.
[765] *Ibidem*
[766] *Ivi*, p. 410.
[767] E. Altavilla, *Come mangiano gli stranieri*, in *ivi*, pp. 451-458; R. Brignetti, *Come si mangia sul mare*, in *ivi*, pp. 459-488; I. Man, *Come si mangia sugli aerei*, in *ivi*, pp. 499-510; U. Trentin, *Come si mangia sulle autostrade*, in *ivi*, pp. 511-518.
[768] U. Trentin, *Come si mangia sulle autostrade,* cit., p. 513.

"architettura standardizzata", la loro "atmosfera asettica", lo stesso piatto servito "da San Donato Milanese come a Caserta, a Fiorenzuola d'Arda come a Teano"[769] — sono l'immagine rovesciata della cucina regionale che il resto del volume celebra: non pluralità ma uniformità, non radicamento nel territorio ma estraneità ad esso. Il saggio di Man sugli aerei porta alle estreme conseguenze questa retorica: a diecimila metri d'altezza, il cibo diventa anonimo e uniformato per necessità, la cucina italiana sopravvive solo come "specialità" di riconoscimento — gli spaghetti al dente, i ravioli, le crispelle alla sorrentina — in un contesto in cui tutto il resto è "cucina internazionale"[770]. È il punto di massima distanza dalla tradizione del viaggio gastronomico, il luogo in cui la forma-viaggio si svuota del suo contenuto e il mangiare si separa dal territorio. Letti insieme, questi saggi trasversali mostrano che lo *Stivale allo spiedo* non è soltanto un inventario della cucina regionale italiana ma una riflessione — non sempre esplicita, spesso affidata alla giustapposizione più che all'argomentazione — sul rapporto tra cucina, viaggio e modernità: una riflessione che il volume conduce mettendo in dialogo la tradizione del ghiottone errante con le nuove forme della mobilità di massa. Questi temi e questo vocabolario alla metà degli anni Sessanta si inscrivono in un codice ormai pienamente sedimentato. Lo conferma, nello stesso anno, la pubblicazione per l'editore Longanesi del già citato *Veneti a tavola. Itinerario gastronomico delle Venezie* di Alberto Bertolini, con introduzione di Giuseppe Longo. Longo, presentando la "scorrimbanda gastronomica" di Bertolini attraverso le Tre Venezie — "bella e cara terra che si stende dalle Alpi al Po, dal Garda all'Adriatico, affastellando in una serenissima armonia vertiginose crode dolomitiche ed estatiche pianure"[771] —, usa i termini del viaggio gastronomico in modo del tutto naturale, non come citazione consapevole di una tradizione letteraria ma come formula corrente, già interiorizzata nel linguaggio della divulgazione gastronomica. Il "vagabondaggio", la "scorribanda", la "bella Italia" come sfondo pittoresco e armonioso del viaggio enogastronomico non sono più invenzioni letterarie ma codici condivisi, disponibili a qualsiasi uso — dalla strenna letteraria alla guida turistica regionale. È questa sedimentazione del linguaggio del viaggio gastronomico a misurare la profondità dell'operazione culturale che investe anche la fotografia. Tre anni più tardi, nella stessa collana di Longanesi esce *Piemontesi a tavola* di Massimo Alberini — già autore per le stesse con edizioni di *Liguri a tavola*[772] — con fotografie di Federico Garolla[773]. Garolla è fotografo di formazione, con una lunga carriera nei periodici — ha lavorato per "Epoca", per "L'Europeo", per i principali periodici illustrati italiani

[769] *Ivi*, p. 515.
[770] I. Man, *Come si mangia sugli aerei*, cit., p. 505.
[771] A. Bertolini, *Veneti a tavola. Itinerario gastronomico delle Venezie*, cit, p. 29.
[772] M. Alberini, *Liguri a tavola. Itinerario gastronomico da Nizza a Lerici*, Longanesi, Milano 1965.

[773] M. Alberini, *Piemontesi a tavola. Itinerario gastronomico da Novara alle Alpi*, fotografie di F. Garolla, Longanesi, Milano 1967.

del dopoguerra[774] —, e le sue tavole a colori per il volume di Alberini condividono con i fotoservizi gastronomici dei rotocalchi la stessa grammatica visiva di fondo: il cibo apparecchiato all'aperto nel paesaggio reale del territorio, il piatto sullo sfondo del campanile e delle piazze, le bottiglia di vino come metonimia della regione. È la stessa soluzione compositiva che Garolla aveva già sperimentato sulle pagine dei rotocalchi nei servizi di moda, mettendo le modelle in posa accanto ai monumenti simboli del patrimonio artistico italiano. Al tempo stesso è una costruzione formale simile a quella che, come si vedrà, Mario De Biasi aveva adottato nei suoi servizi per "Epoca" sulla cucina italiana e europea. Ciò che accomuna i due fotografi, al di là delle differenze di tono e di contesto, è la stessa concezione fondamentale: il cibo non è un oggetto isolato da fotografare ma un elemento del territorio, e la fotografia gastronomica è sempre anche una fotografia di luogo. La presenza di Garolla in una guida libraria regionale del 1967 è la prova più visibile che il confine tra i due formati si è fatto ormai del tutto poroso: le forme visive elaborate dalla stampa illustrata per raccontare l'Italia gastronomica hanno acquisito una vita autonoma, disponibile a circolare in contesti editoriali diversi senza perdere la propria riconoscibilità.

5.4 L'Illustrazione Italiana": il processo di unificazione delle cucine

Tornando agli anni Cinquanta, un primo caso di interesse ai fini di questo discorso appare su "L' Illustrazione Italiana" che nel febbraio 1953 pubblica il *Viaggio gastronomico in Emilia* (figg. 962-964) di Orio Vergani, corredato da fotografie di Antonio Cesano[775]. Vergani non si limita a descrivere i piatti e i vini dell'Emilia ma apre con una lunga riflessione sul significato del termine gastronomia e sulla natura della cucina italiana come problema storico irrisolto.

La riflessione di Vergani sul regionalismo gastronomico italiano occupa quasi la metà del testo e costituisce, nel contesto dell'epoca, un caso pressoché unico di tematizzazione esplicita del problema. Il "processo di unificazione delle cucine" — scrive — è "per sua natura lentissimo" e "a torto gli storici dimenticano" di studiarlo; l'unità del gusto è "uno degli elementi segreti indispensabili per

[774] Su Garolla si vedano: I. Garolla (a cura di), *Federico Garolla, Fotografie 1948-1968*, Silvana, Cinisello Balsamo 2024; U. Lucas, T. Agliani (a cura di), *Federico Garolla. In scena e fuori scena*, Peliti, Roma 2008 e A. Busto (a cura di), *Federico Garolla. L'occhio del tempo. Fotografie dal 1948 al 1968*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007. Il percorso professionale di Garolla e il suo universo figurativo è ricostruito da Lucas e Agliani in La realtà e lo sguardo, cit., pp. 201-202: "giornalista napoletano che si è trasferito a Milano e ha iniziato a dedicarsi alla fotografia con "L'Europeo" di Benedetti, firma insieme a Sandro Vespasiani e Duilio Pallottelli decine di servizi fotografici per la serie "I più begli abiti delle attrici italiane", e propone un nuovo tipo di rappresentazione nella moda portando le indossatrici per le strade, facendole posare accanto ai monumenti simbolo della cultura italiana, in una contaminazione fra il linguaggio del reportage giornalistico e quello della fotografia di moda che avrò larga fortuna negli anni a venire. Uomo sensibile, di un'ironia delicata, è un fotografo che interpreta i gusti e i temi del giornalismo degli anni Cinquanta e Sessanta toccando le corde di un immaginario visivo e letterario fortemente radicato nel lettore borghese del tempo, inserendo non di rado una costruzione del racconto sempre funzionale alle esigenze della stampa, con scatti estrosi, sofisticati […] Quelle di Garolla sono foto eleganti e raffinate, che giocano con sapienza sull'intreccio dei piani e delle figure, creando una rappresentazione sempre coinvolgente.

[775] O. Vergani, *Viaggio gastronomico in Emilia*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 2, febbraio 1953, pp. 22-25.

l'unità di un popolo", eppure la cucina italiana era ancora divisa in zone precise agli inizi della prima guerra mondiale, quando "era impossibile far mangiare il minestrone di riso alle reclute meridionali" e i soldati sardi "non trovavano alcun sapore nei formaggi lombardi"[776]. È la guerra, non la politica né la letteratura gastronomica, il primo grande agente di unificazione culinaria nazionale — una tesi che rovescia la retorica celebrativa del patrimonio alimentare condiviso e introduce nel discorso gastronomico una consapevolezza storica che la maggior parte dei testi coevi non possiede. Non è casuale che Vergani, nello stesso anno in cui pubblica questo servizio, sia tra i fondatori dell'Accademia Italiana della Cucina: il pezzo su "L'Illustrazione Italiana" partecipa, infatti, degli stessi umori che informeranno la nascita dell'Accademia, alla cui fondazione presidieranno anche Arnoldo Mondadori, Giò Ponti, Dino Villani e Dino Buzzati. L'Accademia, nata su modello delle corporazioni gastronomiche francesi che Vergani aveva avuto occasione di conoscere come inviato speciale di "Il Corriere della Sera" al Tour de France, si propone tre scopi: "rinascita della cucina regionale, codificazione delle ricette fondamentali e autentiche, guida dei migliori ristoranti italiani"[777].

Nella logica del servizio rientrano anche le immagini. Cesano — fotografo che si è visto negli stessi anni attivo su "Epoca" e Tempo" anche nei servizi balneari — non fotografa i piatti o paesaggi ma le persone nel loro ambiente di lavoro: Maria Ziveri (fig. 963) "tra i rami della Macina", presentata dalla didascalia come "la vestale della succulenta cucina parmigiana"; Telesforo Fini (fig.963), "re degli zamponi e maestro della cucina modenese"; Nerina (fig.963), "la incontestata regina delle famose tagliatelle e della costoletta alla bolognese"; e la grande immagine dei prosciutti di Langhirano (fig 964.) appesi in fila per la stagionatura, con il salumaio in primo piano tra le cosce che sovrastano l'inquadratura. La grammatica visiva di Cesano è quella del documento antropologico per cui il cibo non è un oggetto da fotografare in forma di piatto, ma il prodotto di un sapere incarnato nelle persone, che le fotografie restituiscono nella loro concretezza lavorativa e sociale, come custodi di una tradizione che si trasmette.

Un altro esempio di viaggio enogastronomico su "L'Illustrazione Italiana" è offerto da *Trattorie romane*[778] (figg. 965-969) con testo di Sandro De Feo — già incontrato nella strenna *Lo Stivale allo spiedo* — e foto di E. Gaffreo, che sposta l'attenzione dal paesaggio regionale al luogo specifico di consumo. Il servizio esordisce con una natura morta (fig. 965) — pesce, pollame, verdure, frutta disposti con cura compositiva su uno sfondo scuro, in esplicito omaggio alla tradizione pittorica della natura morta italiana e fiamminga — che introduce il tema dell'abbondanza e della freschezza della cucina romana prima ancora che il testo cominci. Il resto del reportage alterna fotografie in bianco e

[776] *Ivi*, p. 23.
[777] M. Alberini, *Storia del pranzo all'italiana. Dal triclino allo snack*, cit., p. 260.
[778] S. Feo, *Trattorie romane*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 82, n.1, gennaio 1955, pp. 34-38.

nero che ritraggono persone (fig 966.) — attori, politici, proprietari di trattoria seduti a tavola o ritratti nel loro locale — a fotografie a colori più selettive, tra cui spicca la grande immagine di Alfredo (fig. 968) del ristorante L' Augusteo con le sue celebri posate d'oro, ritratto in posa teatrale mentre solleva un nido di fettuccine. L'impianto fotografico costruisce la trattoria romana come universo umano e sociale prima ancora che gastronomico, lettura supportata del testo di De Feo che struttura il suo argomento intorno all'idea che la trattoria sia il luogo in cui Roma si riconosce, un'istituzione sociale che attraversa le classi — dal popolo minuto alla bohème intellettuale alla borghesia — e che rappresenta il mondo vivo della città nel senso più circolante del termine, "quello che si mette in mostra e fa parlare continuamente di sé nei rotocalchi"[779]. La trattoria romana emerge "come uno dei luoghi inevitabili del colore locale"[780], centro di una società che si identifica con i suoi luoghi di aggregazione e di socialità, anche questi, però, soggetti a una inevitabile trasformazione, a una perdita dell'autenticità che si esprime nella scomparsa dai menu di alcune ricette classiche e dall'approdo di nuovi piatti. Nonostante questi accenti nostalgici, la proposta gastronomica non diventa mai il centro narrativo del servizio: De Feo, infatti, sostiene ripetutamente che più che la cucina romana, è "l'aspetto sociale di questa abitudine dei romani di mangiar fuori la sera che dà il suo vero significato al fenomeno della trattoria romana"[781]. Questa attenzione ai luoghi è coerente con le scelte della rivista — l'anno precedente su "L'Illustrazione italiana" era apparso un servizio di Giovanni Comisso sui caffè di Venezia[782] (figg. 970-975) — più interessata a cartografare gli spazi della socialità nei tessuti urbani e nei piccoli centri che non a stilare un elenco delle pietanze tipiche di una regione o di una città.

5.5 "Le Vie d'Italia": *Quel che resta della cucina milanese*

A una funzione diversa — la cucina come patrimonio da custodire e preservare — rispondono i servizi gastronomici pubblicati su "Le Vie D'Italia", in continuità con le politiche della rivista esaminate nei capitoli precedenti. Occorre inoltre ricordare che al Touring è riconducibile una delle prime inventariazioni sistematiche delle cucine regionali italiane, la Guida Gastronomica del 1931[783].

[779] *Ivi*, p. 34.
[780] *Ibidem*
[781] *Ivi*, p. 36.
[782] G. Comisso, *Botteghe da caffè*, in "L'Illustrazione italiana", anno 81, n. 4, aprile 1954, pp. 32-39, fotografie di Federico Patellani.
[783] A. Portincasa, *Il Touring Club italiano e la Guida Gastronomica d'Italia. Creazione, circolazione del modello e tracce della sua evoluzione (1931-1984),* Food & History, vol.6, n.1., 2008, pp. 83-116.

Il servizio *Quel che resta della cucina milanese*[784] (figg. 976-986) di Vincenzo Buonassisi — giornalista, scrittore e gastronomo, autore di diversi testi dedicati alla cucina italiana e futuro volto della rubrica enogastronomica del programma televisivo Almanacco del giorno dopo — pubblicato nel numero di marzo 1962 si inserisce nelle tematiche care alla testata – quelle della salvaguardia e della tutela — declinandole in una manifestazione di preoccupazione per la sopravvivenza della tradizione gastronomica nell'epoca del miracolo economico.

Il titolo stesso — *Quel che resta* — segnala la postura elegiaca e difensiva del servizio: non un inventario di ciò che esiste, ma una ricognizione di ciò che sopravvive a stento, di ciò che rischia di scomparire.

Il servizio si inserisce bene nei cambiamenti editoriali, anche in tema di politica fotografica, che la rivista attraversa nei primi anni Sessanta. Le pubblicazioni del Touring, incalzate dalla concorrenza sempre più serrata della televisione e della radio ma anche, in maniera più tangibile, da quella dai settimanali di attualità e varietà che dedicano ampio spazio ai temi del viaggio e del turismo[785], iniziano a riservare una maggiore attenzione alla fotografia. Anche il servizio di Buonassisi è corredato da un ricco apparato iconografico — il fotoservizio è a cura della Foto editoriale — composto da fotografie scattate nelle cucine e nelle sale di alcuni dei ristoranti menzionati nell'articolo. La decifrazione delle immagini è qui strettamente legata alla lettura delle didascalie che non si limitano ad accompagnare le fotografie, ma piuttosto, le spiegano, fornendo al lettore, attraverso minuziose informazioni – i nomi dei piatti e quelli dei ristoranti –, un ulteriore livello di comprensione. Questo tipo di reportage, infatti, appartiene ancora a un modello "letterario, più tradizionale e più congeniale al pubblico storico del TCI, in cui la fotografia, rigorosamente in bianco e nero, è al servizio del testo, lo illustra"[786]. Le didascalie intervengono in questa sintesi non del tutto compiuta tra la componente testuale e quella visuale: spiegano, raccontano, chiariscono e commentano.

In apertura del servizio, sulla prima pagina, affiancata al titolo, è collocata un'immagine che funziona come introduzione al testo. Si tratta di una fotografia (fig. 976), scattata nella cucina del ristorante Brasera meneghina, che vede due cuochi impegnati a tagliare un pezzo di arrosto. In primo piano alcuni piatti – ossobuco, brasato, arrosto di anatra e tacchino – sono disposti secondo uno schema compositivo che ricorda una tavola sinottica, riassuntiva della cucina milanese, un compendio delle

[784] V. Buonassisi, *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, pp. 350-365.
[785] S. Lonati, *La scoperta dell'Italia. Letteratura, geografia e turismo nella rivista "Le Vie d'Italia" (1917-1967) del Touring Club Italiano*, pp. 322-23.
[786] R. De Berti*, Il reportage fotografico negli anni Sessanta. Dal viaggio in «Le Vie d'Italia» del Touring alla vacanza del rotocalco «Epoca»,* in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, cit., p. 155.

portate tradizionali a base di carne. Se questa immagine, così come quella della pagina successiva (fig. 977) in cui un cameriere è colto nell'atto di servire una porzione di "tacchino alla milanese", sembra restituire l'immediatezza e l'urgenza del lavoro nelle cucine professionali, ma anche l'atmosfera rilassata e distesa che caratterizza i ristoranti — a cui rimanda l'immagine della tavola con i bicchieri riempiti a metà e i tovaglioli sgualciti (fig. 978) — su tutt'altro tono si imposta il testo. Buonassisi esordisce lamentando la scomparsa del piatto tipico del Natale milanese, il riso con le rane, attribuibile oltre che alla scomparsa delle rane, a quella dei "veri" milanesi. Procede poi tratteggiando un quadretto dal tono sentimentalistico, di un "piccolo mondo antico" ormai perduto, in cui si mangiavano arrosti e lessi, tagliati per tutti dal *pater familias*, risotti e minestre, in cui si viveva secondo ritmi più nordici, privilegiando il momento del pranzo a quello della cena. All'assalto dell'identità culinaria milanese, secondo Buonassisi, hanno concorso diversi fenomeni, primo fra tutto il movimento di migrazione interna, dal Sud al Centro-Nord, che nel corso del secondo dopoguerra ha prodotto "un rimescolamento senza precedenti della popolazione italiana"[787]. In questi incontri di civiltà alimentari diverse, il minestrone viene soppianta dalla pasta asciutta, poco adatta, secondo il giornalista, ai ritmi che il lavoro e la vita a Milano impongono. Emergono qui chiaramente i segni di quella tensione tra tradizione e progresso, tra tentazioni nostalgiche e spinte modernizzatrici, che si registra, tra gli altri, in ambito culinario nell'Italia del boom economico e che informa gran parte dei discorsi che sulla cucina si producono sulle pagine della stampa illustrata. I servizi che compaiono sui periodici generalisti si strutturano, infatti, secondo una forma di giornalismo che combina alcuni aspetti della guida gastronomica – si nominano spesso i ristoranti di cui si segnalano i piatti più celebri, si segnalano alcuni itinerari fuori città ideali per una gita domenicale – con altri che appartengono più alla dimensione del pezzo di costume e di attualità, proponendo alcune riflessioni sui cambiamenti che investono la società italiana tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, quando, superata la crisi alimentare provocata dalla guerra e ristabiliti i consumi del periodo prebellico, su stampa e televisione proliferano, variamente declinate, le tracce di un discorso che tiene insieme "cucina, recupero e valorizzazione della tradizione e la costruzione di un'idea di genuinità del cibo"[788]. Il servizio qui in esame ne è un esempio: quella di Buonassisi è una peregrinazione alla ricerca dei sapori autentici, dei cibi di una volta, la cui sopravvivenza è continuamente minacciata dalle mode e dai cambiamenti nei consumi alimentari. L'itinerario si snoda tra ristoranti storici – Savini (fig. 980) e Biffi alla Scala (fig. 979) su tutti — e trattorie tipiche — Antica Trattoria della Pesa (fig. 978), Trattoria Vecchie Abbadesse (fig. 982) — tutti segnalati per

[787] P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989, p. 295.
[788] G. C. Galvagno, *Alla ricerca di un'altra cucina*. *Alimentazione e innovazione gastronomica nella televisione italiana tra gli anni Sessanta e Settanta,* in F. Cantore, S. Magagnoli, G. Rigola (a cura di*), Storia del cibo e consumi alimentari nei media italiani,* cit., p. 80.

l'esecuzione accorta e meticolosa di alcuni piatti tradizionali. Se è sempre più raro, anche nei locali migliori, imbattersi in un risotto ben eseguito – "fatto con brodo vero, di carne, che si deve consumare aggiungendolo a poco a poco"[789]- per la pazienza "rara, forse introvabile oggi"[790] che il piatto richiede, si va sempre sul sicuro scegliendo il Savini, dove "si naviga bene fra risotti, minestroni, costolette alla milanese, ossibuchi"[791]. Circa a metà del servizio Buonassisi inserisce un elemento di eccentricità per questo tipo di reportage, inframezzando la narrazione con una serie di ricette e raccomandazioni da seguire in cucina. C'è la costoletta da preparare rigorosamente con carré di vitello allevato in Brianza; l'ossobuco per cui è importante che si usi la parte estrema della coscia o della spalla, dove l'osso è più largo e contiene più midollo. In chiave di recuperi e di tradizione, c'è anche la proposta di un "piatto semplice, saporitissimo eppure messo in disuso: la classica costata bollita alla lombarda"[792] . L'articolo prosegue con altre indicazioni di ristoranti, seguendo un percorso che si allontana progressivamente dal centro per sconfinare in periferia, e infine nella campagna che circonda Milano. L'obiettivo di Buonassisi non è quello di compilare un inventario completo e rigoroso della cucina lombarda e dei suoi ristoranti, ma di certificarne l'esistenza. La ricorrenza di termini legati alla dimensione della tradizione, però, lascia piuttosto intendere quanto la preoccupazione di Buonassisi riguardi piuttosto la sua *sopravvivenza*. Buonassisi ricostruisce il panorama della ristorazione milanese tra nostalgie e osservazioni documentarie, testimoniando il progressivo svuotamento di alcuni piatti e rituali tradizionali. Il servizio traduce efficacemente una temperie culturale che assegna alla cucina, in forma di "recuperi" della gastronomia regionale, un ruolo simbolico essenziale nel corso dei processi, accidentati, disomogenei e non privi di frizioni, che conducono alla "grande trasformazione"[793] degli anni Sessanta, una trasformazione che riguarda in maniera considerevole anche il modo di rappresentarsi e di pensarsi degli italiani[794].

Due anni dopo il servizio di Buonassisi, "Le Vie d'Italia" inaugura una serie in puntate sulle cucine regionali. Il primo tassello di questa ricognizione è *Introduzione alla cucina siciliana* (figg. 987-997), pubblicato sul numero di luglio con testo a cura di Felice Cunsolo e fotografie di Ferdinando Scianna[795], prima attestazione del celebre fotografo sulla testata. Il confronto tra le fotografie di Scianna e il modello illustrativo che caratterizza il servizio di Buonassisi sulla cucina milanese è illuminante: laddove le fotografie del servizio di Buonassisi riprendono cucine e sale di ristoranti con

[789] V. Buonassisi, *Quel che resta della cucina milanese*, cit., p. 353.
[790] *Ibidem*
[791] *Ivi*, p 355.
[792] *Ibidem*
[793] G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità e trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, cit., p. VIII.
[794] *Ivi*, p. X.
[795] F. Cunsolo, *Introduzione alla cucina siciliana*, in "Le Vie d'Italia", anno LXX. n. 7, luglio 1964, pp. 838-848; fotoservizio di Ferdinando Scianna.

didascalie informative, Scianna fotografa il patrimonio culinario siciliano nei suoi ambienti naturali di produzione e consumo — gli arancini in una friggitoria di Palermo (fig. 987), le verdure al mercato di Catania (fig. 988), il pesce alla Vucceria (fig. 993), il banco delle olive (fig 992.), i dolci delle monache di Santa Caterina (fig. 996)—, con uno sguardo documentario e quasi etnografico che registra la dimensione popolare e collettiva del cibo prima ancora che la sua dimensione gastronomica. Le fotografie di Scianna non illustrano le ricette di Cunsolo — la rubrica inserisce le ricette in riquadri tipografici separati, indipendenti dall'apparato visivo — ma costruiscono in parallelo un ritratto per immagini della Sicilia alimentare nei suoi mercati, nelle sue botteghe, nelle sue feste, che dialoga col testo senza dipenderne.

Seguono nei mesi successivi la cucina emiliana — *Introduzione alla cucina emiliana*[796] (figg. 998-1008) — sempre a firma di Cunsolo ma con fotoservizio di N. Natali; quella romana, a cui è dedicato il numero speciale di Natale — *Passione della cucina romana* (figg. 1009-1116) di Alvise Zorzi con fotoservizio di Giancarlo Martelli[797]; quella piemontese — *Introduzione alla cucina piemontese* (figg. 1117-1125) di Cunsolo con fotoservizio di Augusto Dellavalle e testo di nuovo di Cunsolo[798]; quella veneta — *Variazioni sulla cucina veneta* (figg. 1126-1136) di Giuseppe Mazzotti[799]; quella ligure – *La difficile cucina ligure* (figg. 1137-1147) di Massimo Alberini[800]– e pugliese - *I pugliesi a tavola*[801] (figg. 1148-1159) con cui Felice Consulo chiude la sua ricognizione.

Il numero di ottobre sulla cucina emiliana riporta lo sguardo fotografico pienamente all'interno del modello illustrativo tradizionale della rivista: Natali fotografa le cucine professionali dei ristoranti bolognesi (fig. 1002-1003), i cuochi al lavoro sui fornelli (fig. 1007), i prosciutti di Langhirano (fig. 999) appesi in fila per la stagionatura, i tortellini disposti sul tavolo (fig. 1001), la mortadella esposta nel banco di una salumeria modenese (fig. 1006), con un approccio documentario in cui la fotografia certifica l'esistenza dei prodotti e delle pratiche raccontanti nel testo, senza pretendere di aggiungere una propria prospettiva autonoma. Il numero di dicembre segue lo stesso modello visivo — Martelli fotografa trattorie romane (fig. 1009; 1115) cuochi in cucina (figg. 1112-1113), carciofi alla giudia (fig. 1114), abbacchio allo spiedo (fig. 1113) —, ma presenta una variazione significativa sul piano testuale: non più l'enciclopedismo sistematico di Cunsolo ma la prosa letteraria e divagante di Zorzi,

[796] F. Cunsolo, *Introduzione alla cucina emiliana*, in "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, pp. 1202-1212; fotoservizio di N. Natali.
[797] A. Zorzi, *Passione della cucina romana*, in "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1964, pp. 1521-1528; fotoservizio di Giancarlo Martelli.
[798] F. Cunsolo, *Introduzione alla cucina piemontese*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n.2, febbraio 1965, pp. 197-205; fotoservizio di Augusto Dellavalle.
[799] G. Mazzotti, *Variazioni sulla cucina veneta*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, pp. 434-444, fotoservizio Cavaldoro, Attualità e Giordani
[800] M. Alberini, *La difficile cucina ligure*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n.5, maggio 1965, pp. 609-619, fotoservizio dell'agenzia Galbiati
[801] F. Consulo, *I pugliesi a tavola*, in "Le Vie d'Italia", anno LXII, n. 10, ottobre 1965, pp. 1197-1208, fotoservizio dell'agenzia Effegi.

che celebra la cucina romana con tono affettuoso e ironico, ricco di riferimenti storici e di rimandi alla vita popolare della città. Il numero di febbraio 1965 torna a Cunsolo e al suo modello enciclopedico, ma introduce la nota più esplicita della serie sulla tensione tra tradizione e modernità: il "fenomeno della meridionalizzazione dell'Italia settentrionale", citando un osservatore ottocentesco che descriveva una Torino impermeabile alle cucine altrui, per poi constatare che "oggi è un fiorire di tavole calde ove gli agnôlott si accompagnano con la cocacola"[802] — formulazione che condensa icasticamente il conflitto tra la tradizione culinaria locale e l'omologazione del miracolo economico.

Il termine di confronto più sorprendente all'interno della serie è però offerto da un servizio che esce dalla logica inventariale della serie e costituisce una piccola eccentricità nelle forme di narrazione del patrimonio gastronomico fin qui osservate: *Formaggi sì, ma dolci* (figg. 1160-1170) di Massimo Alberini, con fotoservizio di Ambrogio Locati[803]. Alberini rovescia esplicitamente la postura nostalgica che caratterizza le altre puntate, affermando con chiarezza che "non è affatto vero che nei bei tempi andati tutto fosse buono, sincero, salubre"[804], e che "la nuova retorica gastronomica confonde troppo spesso il cibo rustico o addirittura grossolano con il genuino e lo spontaneo"[805]. Il servizio non descrive una cucina regionale ma analizza una trasformazione nei consumi — il passaggio dai formaggi robusti e stagionati ai formaggi dolci e industriali — inquadrandola in una prospettiva storica di lungo periodo che smentisce la mitologia dell'autenticità perduta: già nell'Ottocento, documenta Alberini, i casari lombardi adulteravano i formaggi con coloranti e acido solforico, e il lodigiano che i buongustai compiangono come perduto non è mai esistito nella forma mitizzata dalla memoria gastronomica.

5.6 "Epoca": *Gli Italiani a tavola*

Il terzo modello, dopo "L'Illustrazione Italiana" e "Le Vie d'Italia", è quello di "Epoca". Il servizio *Gli italiani a tavola* (figg. 1171-1199), pubblicato nel numero 480" del 13 dicembre 1959 con testo di Ezio Colombo e fotografie di Mario De Biasi rappresenta la declinazione più spettacolare e visivamente elaborata del viaggio gastronomico sulla stampa illustrata del dopoguerra, e insieme il termine di confronto più illuminante per misurare quanto le scelte fotografiche condizionino il modo

[802] F. Cunsolo, *Introduzione alla cucina piemontese*, cit., p. 197.
[803] M. Alberini, *Formaggi sì, ma dolci*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, pp. 322-332; fotoservizio di Ambrogio Locati.
[804] *Ivi*, p. 322.
[805] *Ibidem*

di raccontare e pensare il patrimonio gastronomico nazionale[806]. A differenza di tutti i casi precedenti esaminati in questo capitolo — dove il testo è il vettore principale della narrazione gastronomica e le immagini svolgono una funzione di illustrazione e commento —, in "Epoca" tutto il servizio si struttura intorno alle fotografie a colori di De Biasi che si dispiegano in una galleria di ritratti "ambientati" dove alcuni piatti delle diverse cucine regionali –accompagnati da una didascalia che riporta piccoli aneddoti, accenni di ricette e i nomi dei ristoranti da cui provengono – sono fotografati sullo sfondo di scorci pittoreschi. Il servizio è esemplificativo della politica dei sontuosi reportage illustrati di "Epoca", improntati a una spettacolarità visiva patinata, e del lavoro pubblicato da De Biasi sulla testata, volto alla documentazione del patrimonio artistico-architettonico e paesaggistico italiano, restituiti secondo gli stilemi della veduta. Con i suoi servizi De Biasi costruisce un'identità figurativa italiana in cui è sottesa una costante ricerca del "bello" che in questo caso passa per la cucina come dimostra la pagina introduttiva del servizio (fig. 1172) dove campeggiano un piatto di spaghetti al pomodoro, simbolo di italianità dalle origini in realtà piuttosto contaminate[807], una brocca dipinta a mano verosimilmente contenete vino, un cesto di pomodori freschi e, sullo sfondo, il tempio di Nettuno a Paestum. L'immagine condensa così icasticamente quegli aspetti di artigianato, genuinità alimentare e antichità storica-archeologica che connotano l'immagine dell'Italia, oltre a fornire già il modello iconografico che verrà poi riproposto nella galleria di immagini. L'importanza assegnata a *Gli italiani in tavola* è segnalata già dal suo richiamo sulla copertina (fig. 1171) dove viene presentato come un ricettario completo di tutta la cucina italiana in ventotto pagine a colori. In realtà il reportage non è un ricettario prescrittivo[808]: dei diversi piatti non vengono fornite - quando presenti - che indicazioni sommarie di preparazione, privilegiando altre informazioni, relative soprattutto al contesto geografico di provenienza degli ingredienti e alle origini storiche delle pietanze. Un ricettario sarebbe stato poco coerente con la politica di "Epoca", soprattutto con quella dei suoi documentari illustrati.

I piatti della cucina italiana, ripresi sullo sfondo di paesaggi che nel loro "pittoricismo" cromatico rassomigliano a fondali di cartapesta[809], finiscono per ammantarsi di un'aura fiabesca che li proietta in una dimensione mitologia del patrimonio gastronomico nazionale. Che anche la gastronomia nazionale sia inserita in una lettura che ne esalta gli aspetti spettacolari e meravigliosi è evidente dalla

[806] E. Colombo, *Donne piatti e buoi dei paesi tuoi*, in "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, pp. 67-94, fotografie di M. De Biasi.
[807] M. Montanari, *Il mito delle origini. Breve storia degli spaghetti al pomodoro*, Laterza, Roma-Bari 2019, p.10.
[808] Si intende qui con ricetta **"**una doppia lista di ingredienti e di operazioni, con premesse e conclusioni relative alla sua esecuzione", A. Capatti*, La ricetta della ricetta. Storie e percorsi attraverso 500 anni di testi gastronomici,* Slow Food, Bra 2020, p. 17.
[809] E. Gipponi, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, cit., p. 73.

decisione di pubblicare il servizio nel numero natalizio, solitamente riservato agli inserti tematici più accattivanti, spesso affidati proprio a De Biasi[810].

Questo viaggio d'Italia gastronomico segue un andamento nord-sud-isole. Si inizia con Milano (fig. 1174), rutilante epicentro dell'editoria italiana nel dopoguerra e simbolo del miracolo economico. Nell'identità tipicamente cittadina della gastronomia italiana[811] la città raccoglie i prodotti di tutto il territorio circostante arrivando a significarlo e a riassumerne il senso[812]: al risotto allo zafferano è affiancato infatti un piatto di bresaola della Valtellina.

Se Milano è la raffinatezza, Pavia (fig. 1175) è la buona tavola un po' rustica – la didascalia parla infatti del piatto di ogni giorno cucinato secondo le antiche ricette – a cui rimandano la tovaglia a quadri bianchi e rossi e il piccolo mazzo di margherite un po' sgualcite. Attraverso questi e altri indicatori – la barca, la vegetazione fluviale-– De Biasi realizza un quadretto da pranzo domenicale in stile *tableaux* impressionista.

Di tono opposto le immagini piemontesi (figg. 1177-1178) dove le scelte figurative sono improntate a comunicare un'impressione di magnificenza e di opulenza, evidente nel riferimento al castello di Pavone dei marchesi d'Andrate che entra nella composizione sotto forma di sfondo dipinto, nella selezione delle pietanze e nel loro allestimento con torri di cacciagione e volatili impagliati che ricordano la pratica del ripiumaggio dell'uccellagione arrostita[813]. È quella piemontese una tavola altamente decorativa, in cui il cibo sembra appartenere più a una dimensione esornativa, memore delle strategie celebrative dei banchetti rinascimentali[814].

Per alcune località (Portofino (figg. 1181-1182) -– Costiera amalfitana (figg. 1195-1196) viene proposto lo stesso schema compositivo: un fondale paesaggistico su cui si staglia una tavola sinottica da **"**servizio all'italiana"[815] che rivela allo sguardo l'abbondanza scenografica delle portate[816] **"**intramezzate una cosa con l'altra"[817].

Le immagini del servizio sono composte secondo i topoi vedutistici, già richiamati a proposito dei servizi "Epoca", della cartolina illustrata in cui **"s**egnali architettonici o paesaggisti, isolati dal contesto urbano, sono adoperati per ricordare – dal particolare al totale – la città di cui fanno parte"[818] . Basta così una **"**porzione famosa"[819] a significare la città (La galleria Vittorio Emanuele per Milano, il Ponte Vecchio per Firenze (fig 1186.), la Basilica di Torcello per la laguna di Venezia (fig. 1179).

[810] P. Morello (a cura di), *Mario de Biasi*, Istituto superiore per la storia della fotografia, Palermo 2003, p. 39.
[811] M. Montanari, *L'identità italiana in cucina,* cit., p. 19.
[812] A. Capatti, M. Montanari, *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. VIII.
[813] G. Marchesi, L. Vercelloni, *La tavola imbandita. Storia estetica della cucina*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 21.
[814] *Ivi*, p. 20.
[815] *Ivi*, p. 28.
[816] *Ibidem.*
[817] F. Priscianese, *Del governo della corte d'un signore in Roma*, Roma 1544, citato in *ibidem*.
[818] M. A. Fusco, *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa*, cit., p. 753.
[819] *Ibidem*.

Al pari dei monumenti o degli scorci paesaggisti il cibo è referente materiale, identificativo del luogo che si vuole evocare. Già nel 1908 nelle *100 specialità di cucina italiane ed estere* si pone l'associazione arte-cucina: **"**Come ogni nostra regione ha avuto una scuola, un'impronta propria, caratteristica, nella pittura, nella scultura, nell'architettura, ecc. ecc., anche nella maniera di preparare i cibi, ossia nell'arte culinaria, ogni parte d'Italia ha le sue esclusive specialità"[820].

Il cibo risulta così inserito **"**in un quadro in cui pittoresco, storico, artistico ed umano paiono inscindibili"[821].

Tutto il numero di "Epoca" sembra porsi sotto il segno di una evidente nostalgia nei confronti di un passato avvertito come prossimo a scomparire, dipinto con toni idilliaci, connotato da caratteri "autentici" e "genuini" posti in contrasto con quelli sciatti e frettolosi di una modernità incalzante, livellatrice di usanze e abitudini. Su questa direzione oppositiva, strutturata tutta sui binomi tradizione-modernità e artigianale-industriale è costruito il servizio *L'Italia che scompare*[822] (figg. 1200-1207) con testi di Massimo Alberini e fotografie di Federico Patellani che compare nello stesso numero, di cui già il titolo denuncia la retorica passatista.

Ai modelli di consumo del nuovo benessere, identificati negli oggetti-simbolo della televisione e dell'automobile, più desiderati che realmente posseduti[823], vengono opposti i valori di parsimonia e decoro", tanto cari a quel ceto medio, politicamente centrista a cui Epoca si rivolge principalmente. Assecondando questo gusto sentimentalistico, l'articolo è impaginato secondo lo schema di un album dei ricordi di famiglia, esplicitamente richiamato da Alberini in opposizione allo schermo televisivo. Nel servizio di Colombo e De Biasi il timore è quello della perdita delle specifiche abitudini alimentari italiane a cui attentano le novità provenienti dagli Stati Uniti da cui proviene l'idea di una cucina "essenziale, impersonale, scientificata come un gabinetto di chimica"[824] . Si allude qui a quella cucina in pillole[825], che, rapida nella preparazione e nel consumo, si pone agli antipodi della cultura tradizionale del "pranzo all'italiana" legata a un'idea di convivialità e condivisione e a una piacevolezza del vivere. Il massimo del disprezzo è riservato alla "barbara usanza statunitense di mangiare in piedi o appollaiati sugli sgabelli di qualche farmacia o emporio"[826] .

L'orgoglio nazionalistico con cui Colombo rivendica alla cucina italiana e alle sue varietà regionali un carattere esemplare, "nostro in maniera inconfondibile"[827] che la distingue da altre gastronomie

---

[820] *100 specialità di cucina italiane ed estere*, Sonzogno, Milano1908, p. 3

[821] A. Portincasa, *Il Touring Club italiano e la Guida Gastronomica d'Italia. Creazione, circolazione del modello e tracce della sua evoluzione (1931-1984),* cit., p. 96.

[822] M. Alberini, *L'Italia che scompare*, in **"**Epoca", anno X, n. 480, 13 dicembre 1959, pp. 50-57.

[823] A. Bertolotti*, Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema in Italia dalla ricostruzione al boom*, cit., p.162.

[824] E. Colombo, *Donne piatti e buoi dei paesi tuoi*, cit, p. 68.

[825] H. A. Levenstein*, I pericoli dell'abbondanza: cibo, salute e moralità nella storia americana*, in J-L. Flandrin, M. Montanari (a cura di), *Storia dell'alimentazione*, Laterza, Roma-Bari 2016, vol. 1, p. 681.

[826] A. Boni, *Introduzione*, in *Ricettario Casadoro*, Liebig, 1956, p. 3.

[827] E. Colombo, *Donne piatti e buoi dei paesi tuoi*, cit., p. 68.

nazionali, pur raffinate e piacevoli come quella francese, tematizza la questione del cibo, percepito come strumento di costruzione di un senso di identità stabile[828] proprio in quanto legato a una dimensione collettiva e popolare[829].

Si adombra nei confronti della Francia la contrapposizione tra due civiltà gastronomiche antitetiche. Da una parte una gastronomia canonizzata, centralizzata[830], risultato di una codificazione[831], in cui gli ingredienti sono sottoposti a manipolazioni e trasformazione, una gastronomia avvertita come elitaria, incarnata nella figura di Escoffier; dall'altra, quella italiana, "autodidatta" di cui Colombo ribalta la definizione dispregiativa di casalinga e che viene impersonificata nell'immagine rassicurante della "buona massaia". È, quella italiana, una cucina meno autoriale di quella francese, di lingua non nazionale ma dialettale[832], più collettiva che anziché trovare i suoi luoghi d'elezione nelle cucine professionali si radica nel territorio, una cucina che nasce e rinasce dalla memoria e dalla pratica. Si afferma così il topos della "semplicità" della cucina italiana che trova il suo luogo ideale di consumo nelle trattorie a conduzione familiare[833] .

Quello che distingue questo caso da tutti gli altri esaminati nel capitolo non è solo la qualità della produzione visiva: è il fatto che qui la fotografia non si limita ad accompagnare un discorso già formulato dal testo, ma lo produce essa stessa, rendendo visibile e desiderabile un'Italia gastronomica che è anzitutto un'Italia immaginata — ordinata, pittoresca, autentica, eterna — in cui il cibo funziona da àncora identitaria per un pubblico borghese medio che il miracolo economico ha reso incerto sulla propria collocazione in un paese che cambia rapidamente. È in questo senso che il servizio di De Biasi e Colombo rappresenta il punto di massima elaborazione — e di massima esplicitazione ideologica — della logica che sottende tutti i viaggi gastronomici esaminati in questo capitolo: nella messa in immagini di un'Italia che si conosce e si consuma in sontuosi servizi fotografici.

"Epoca" dedicherà l'anno successivo un servizio lungo, sempre con foto di De Biasi, alla cucina europea dal titolo *L'Europa a tavola*[834] (figg. 1208-12830). Il testo esordisce richiamando direttamente il servizio del 1959: "Ricordate il servizio a colori di qualche mese fa sulla cucina italiana?"[835], e usa quella memoria come termine di confronto per introdurre il giro dei grandi ristoranti europei.

---

[828] I. Porciani, *Mappe mentali, confini e politiche: tra nazionalismo e sovranismo*, cit., p 98.
[829] K.J., Cwiertka, *Modern Japanese Cuisine: Food, Power and National Identity*, Reaktion Books, London 2006 p.178, citato in *ivi*, p.100.
[830] P. Capuzzo, *Food and locality. Heritagization and commercial use of the past*, cit., p. 66.
[831] M. Montanari, *L'identità italiana in cucina*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 58.
[832] *Ivi*, p. 70.
[833] F. Buscemi, C. Comunian, *Mario Soldati and his Viaggio nella Valle del Po*, cit., p. 93.
[834] E. Colombo, fotografie di M. De Biasi e A. Scarnati, *L'Europa a tavola*, in "Epoca", anno XI, n. 500, 1 maggio 1960, pp. 63-82.
[835] *Ivi*, p. 63.

A differenza dell'esempio italiano appena esaminato, qui la galleria fotografica dispiega un repertorio di immagini ambientate all'interno delle sale dei ristoranti che, invece, in *Gli Italiani a tavola* si vedono raramente. Questa scelta, apparentemente singolare per un reportage che ha tutti i caratteri della guida gastronomica sembra motivata, dalla volontà di inserire visivamente le specialità regionali nel loro contesto di provenienza, sottolineando così quel legame tra paesaggio e cibo che caratterizza il panorama enogastronomico italiano che viene presentato secondo una duplice direttrice: da una parte inneggiando alle peculiarità regionali, dall'altra riconducendole, se non a un canone, a un'identità italiana sempre percepibile nelle sue declinazioni[836].

All'identità alimentare nazionale si fa riferimento sia esplicitamente - i rimandi al passato rinascimentale, il piacere della condivisione del momento del pasto - che in filigrana attraverso scelte stilistiche che sembrano, se non riproporre, quanto meno tenere in considerazione alcuni dei moduli iconografici della storia della pittura italiana.

Un altro grade reportage gastronomico di "Epoca" appare, sempre a firma di Ezio Colombo, con le fotografie di Sergio Del Grande, nel numero del 10 dicembre 1961: *La cucina del vecchio Natale*[837] (figg. 1231-1242). Il confronto tra i servizi è illuminante per misurare come la stessa grammatica visiva possa declinare la nostalgia gastronomica in direzioni diverse a seconda dell'asse temporale scelto. Nel servizio del 1959 De Biasi collocava il cibo davanti al paesaggio e al monumento, producendo una nostalgia geografica — l'Italia delle cucine regionali come paese da attraversare e possedere con lo sguardo. Nel servizio del 1961 Del Grande sostituisce il paesaggio con l'interno storico ricostruito: la cantina in pietra con la volta a botte e la lanterna a olio (fig. 1234), la sala con l'arco e il credenziere settecentesco (fig. 1235), il camino fumante sullo sfondo dei piatti natalizi (fig. 1236). Il territorio non è più evocato geograficamente ma temporalmente — non dove si mangia ma quando, evocando un passato che la fotografia a colori rende visibile e desiderabile con la stessa tecnica con cui De Biasi rendeva visibile e desiderabile il paesaggio. La nostalgia si è spostata dall'asse dello spazio all'asse del tempo, ma il meccanismo è identico: allestire una scenografia che trasformi il cibo in documento di un'autenticità perduta e recuperabile solo attraverso la pagina illustrata.

Il testo di Colombo articola questa nostalgia temporale con una chiarezza programmatica, accentuando persino i toni fatalisti già emersi nel servizio di due anni prima: "le tradizioni della nostra cucina stanno tramontando», esordisce, e il viaggio attraverso le dieci città — Verona (fig. 1233), Cuneo (fig. 1233), Mantova (fig. 1236), L'Aquila (fig. 1236), Roma (fig. 1238), Perugia (fig. 1239),

[836] M. Montanari, *L'identità italiana in cucina*, cit., p. 17.

[837] E. Colombo, *La cucina del vecchio Natale*, in "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, pp. 119-130; fotografie di Sergio Del Grande. Il numero è un «numero doppio» di 180 pagine, come indicato in copertina, e il servizio gastronomico è presentato tra i tre grandi contenuti di copertina insieme al servizio su Bangkok e alla galleria di ritratti dei grandi di Mosca.

Catanzaro (fig. 1239), Napoli (fig. 1242), Sardegna (fig. 1241), Sicilia (fig. 1241) — è esplicitamente presentato come ricognizione di "ciò che sopravvive ancora"[838] di un patrimonio in via di estinzione. La struttura è quella del viaggio gastronomico consequenziale, ma il punto di vista non è del "ghiottone errante" che scopre il presente del paese bensì dell'archivista che cataloga i residui del passato. Ogni tappa produce un binomio inscindibile: la fotografia di Del Grande, che allestisce i piatti natalizi davanti a uno sfondo d'epoca accuratamente selezionato, e la ricetta, che trascrive in forma praticabile un sapere tramandato oralmente che la modernità sta cancellando. La ricetta — assente nel servizio del 1959, dominato dall'immagine spettacolare — è qui il vero centro del servizio: non un'istruzione per cucinare ma un atto di conservazione, un modo di fissare sulla carta un sapere che altrimenti andrebbe perduto con le massaie che lo incarnano. "Epoca" si fa così archivio della tradizione gastronomica italiana, e la fotografia a colori è il mezzo con cui quell'archivio viene reso accessibile e desiderabile a un pubblico di massa che non ha più né il tempo né gli spazi per replicare quei pranzi di dieci portate che "all'inizio del nostro secolo"[839] erano ancora la norma del Natale italiano.

Il percorso compiuto attraverso questo ultimo capitolo consente di trarre alcune considerazioni conclusive sul ruolo del cibo come dispositivo culturale nella stampa periodica italiana del secondo dopoguerra. Quello che emerge dall'analisi comparata dei casi esaminati non è un quadro omogeneo ma una costellazione di posizioni e di pratiche che, pur condividendo alcune costanti tematiche, le declinano in forme e con finalità diverse.

La ricorrenza più evidente è la tensione tra tradizione e modernità che attraversa tutti i discorsi gastronomici del periodo, indipendentemente dalla testata e dal formato. Da Monelli a Buzzati, da De Feo a Buonassisi, da Cunsolo a Colombo, il cibo è pensato come il luogo in cui questa contrapposizione si manifesta con particolare nitidezza, perché è l'ambito in cui il cambiamento è insieme più visibile — nelle abitudini di consumo, nei prodotti industriali, nella standardizzazione dei sapori — e più resistibile, grazie alla persistenza delle tradizioni familiari e regionali, alla difesa dei prodotti tipici, alla riscoperta delle cucine locali. Come ha mostrato Helstosky, la nostalgia gastronomica del dopoguerra non è semplicemente resistenza all'americanizzazione ma qualcosa di più complesso: un processo di costruzione attiva di una cultura condivisa, in cui i consumatori italiani negoziano il rapporto tra passato e presente scegliendo selettivamente cosa conservare e cosa abbandonare delle abitudini alimentari ereditate dalla stagione della scarsità[840].

La seconda caratteristica comune che emerge dall'analisi è il ruolo strutturante della dialettica tra pluralità regionale e unità nazionale nella costruzione dell'identità gastronomica italiana. Tutti i testi

[838] Ivi, p. 119.
[839] *Ivi*, p. 119.
[840] C. Helstosky, *Garlic and Oil: Politics and Food in Italy*, cit., pp. 146-150.

esaminati — dalla strenna letteraria al reportage fotografico, dalla guida enciclopedica al pezzo di costume — condividono l'assunto che l'Italia gastronomica sia fondamentalmente plurale, che la sua ricchezza risieda nella varietà delle tradizioni locali, e che questa varietà sia allo stesso tempo l'espressione di identità regionali distinte e il fondamento di un carattere nazionale comune. È un'ambiguità— l'identità italiana si costruisce attraverso la sua stessa eterogeneità — che i rotocalchi del dopoguerra contribuiscono a naturalizzare e a diffondere su scala di massa, traducendo in un sistema fotografico accessibile a milioni di lettori quella dialettica tra il particolare e il generale che la storiografia gastronomica aveva elaborato in forma teorica. In questo senso il reportage gastronomico è uno degli strumenti attraverso cui la stampa illustrata partecipa alla costruzione dell'identità nazionale italiana nel secondo dopoguerra, non come narrazione esplicita dell'italianità ma come pratica quotidiana di riconoscimento reciproco tra territori, cucine e lettori.

La terza costante è la centralità del viaggio come forma narrativa privilegiata del discorso gastronomico, che attraversa tutti i casi esaminati dalla tradizione letteraria del *Ghiottone errante* ai servizi a puntate dei rotocalchi. Il viaggio gastronomico non è soltanto un pretesto narrativo ma un dispositivo epistemologico: è il modo in cui si conosce il paese attraverso il cibo, si cartografa il territorio attraverso i sapori, si costruisce una comunità di lettori attraverso l'esperienza condivisa — anche solo visiva — di un patrimonio alimentare comune.

È per questo che il viaggio gastronomico sulla stampa illustrata del dopoguerra non esaurisce il proprio interesse nella descrizione di ricette e di ristoranti, ma si rivela — come ha mostrato questo capitolo — come uno dei luoghi in cui l'Italia del secondo dopoguerra elabora le proprie angosce e le proprie speranze di fronte alla trasformazione accelerata imposta dal miracolo economico, cercando nel passato gastronomico una forma di continuità che il presente sembra mettere in discussione.

Bibliografia

Fonti primarie

"Epoca"

Liliana ragazza italiana, in "Epoca", vol. I, n. 1, 14 ottobre 1950, pp. 13-17.

Mondadori A., *Editoriale*, in "Epoca", anno I, n. 1, 14 ottobre 1950, p. 11.

Sorrentino L., *La miseria* è *clandestina*, in "Epoca", anno I, n. 1, 14 ottobre 1950, pp. 51-56.

Carrieri R., *Favole marine*, in "Epoca", vol. I, n. 1, 14 ottobre 1950, pp. 57-59.

Baroco messicano, in "Epoca", vol. I, n. 1, 14 ottobre 1950, p. 31.

Sorrentino L., *La miseria è clandestina 2 - più che fame bisogno*, in "Epoca", vol. I, n. 2, 21 ottobre 1950, pp. 13-20.

New York: dall'Empire State Building, in "Epoca", vol. I, n. 3, 28 ottobre 1950, p. 78.

Questi i suoi gioielli, in "Epoca", vol. I, n. 4, 4 novembre 1950, p. 34.

Italia domanda: Il Duomo di Orvieto, in "Epoca", vol. I, n. 5, 11 novembre 1950, p. 7.

Italia domanda, in "Epoca", vol. I, n. 5, 11 novembre 1950, p. 5.

S. Marco visto da David Seymour, in "Epoca", vol. I, n. 6, 18 novembre 1950, p. 36.

Carrieri R., *Per poi scoprire in Giambattista Tiepolo l'impresario del sole*, in "Epoca", vol. III, n. 37, 23 giugno 1951, pp. 55-57.

Comisso G., *Stile Jugend e barocco vanno, per magia d'accordo*, in "Epoca", vol. III, n. 37, 23 giugno 1951, pp. 50-53.

Monicelli M., *Un'ora a Venezia*, in "Epoca", vol. III, n. 37, 23 giugno 1951, pp. 23-25.

Valeri D., *I fioi de Venessia*, in "Epoca", vol. III, n. 37, 23 giugno 1951, p. 34.

Zorzi E., *Gondola, gondola!...*, in "Epoca", vol. III, n. 37, 23 giugno 1951, p. 48.

Una stella scivola sul mare, in "Epoca", vol. XVI, n. 201, 8 agosto 1954, pp. 52-53.

Piovene G., *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, in "Epoca", vol. XIX, n. 237, 17 aprile 1955.

Monicelli M., *Arcobaleno della felicita. Sette giorni in Riviera*, in "Epoca", vol. IV, n. 29, pp. 38-43.

Sorrentino L., *Positano detronizzera Capri?*, in "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, pp. 27-33.

Contini M., *Non* è *mai vacanza per le donne belle*, in "Epoca", vol. IV, n. 42, 28 luglio 1951, pp. 52-55.

Baldi G., De Monticelli R., *Statistica sentimentale delle ragazze*, in "Epoca", vol. IV, n. 44, 11 agosto 1951, pp. 19-27.

Monicelli M., *Al mare portate gli sci d'acqua*, in "Epoca", vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, pp. 40-45.

Cattaneo M., *Tutte giovani al mare - alunne della felicita. E finalmente scomparsa la donna brutta*, in "Epoca", vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, p. 41.

Gatto A., *Per 33 km un fiume si diverte*, in "Epoca", vol. IV, n. 48, 8 settembre 1951, pp. 40-45.

Malaparte C., *L'amore e la morte a Capri*, in "Epoca", vol. VIII, n. 96, 9 agosto 1952, pp. 26-28.

B. V., *I romani cercano l'acqua*, in "Epoca", vol. VIII, n. 97, 16 agosto 1952, pp. 26-28.

Gotta S., *Nell'oasi di Portofino ne balli ne tabarins*, in "Epoca", vol. XI, n. 132, 18 aprile 1953, pp. 60-63.

Panicucci A., *La spiaggia delle belle donne*, in "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953, pp. 50-55.

Mauri M., *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, in "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953, pp. 34-39.

Cavallari A., *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*, in "Epoca", vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953, pp. 27-31.

R. S., *In aumento gli ammiratori di Stresa*, in "Epoca", vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953, pp. 48-53.

Le sirene dell'isola verde, in "Epoca", vol. XII, n. 156, 27 settembre 1953, pp. 60-61.

Cutolo A., *La piu sfarzosa reggia del mondo*, in "Epoca", n. 173, 24 gennaio 1954, pp. 52-55.

Piovene G., *Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, in "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, pp. 24-30.

Piovene G., *Isole artificiali e gallerie subacquee. Venezia*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, pp. 24-32.

Piovene G., *I veneti sono ottimisti. Vicenza e Verona*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, pp. 32-38.

Piovene G., *Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere. Milano*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, pp. 48-52.

Piovene G., *La citta dove i mariti escono poco con le mogli. Milano*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, pp. 46-52.

Gatto A., *In braccio alla mamma il bimbo cieco vide la luce*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, pp. 31-35.

Gatto A., *La grazia corre piu presto della morte*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955, pp. 50-55.

Gatto A., *Terra mare e cielo: tutte le vie portano a Loreto*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, pp. 39-43.

Piovene G., *I fedeli del bollito di manzo*, in "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955, pp. 46-51.

Piovene G., *La prudenza abita a Genova*, in "Epoca", vol. XIX, n. 240, 8 maggio 1955, pp. 36-41.

Piovene G., *A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955, pp. 41-45.

Gatto A., *Gli inglesi hanno scoperto Alghero*, in "Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, pp. 52-58.

Gatto A., *Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvi*, in "Epoca", vol. XX, n. 250, 17 luglio 1955, pp. 37-41.

Gatto A., *Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, in "Epoca", vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, pp. 30-34.

Gatto A., *I fari parlano*, in "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, pp. 39-43.

Gatto A., *Luna di miele per Guido e Civita*, in "Epoca", vol. XX, n. 254, 14 agosto 1955, pp. 52-57.

Piovene G., *I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, in "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955, pp. 57-61.

Piovene G., *Firenze aristocrazia dell'intelletto*, in "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956, pp. 28-33.

Alberini M., *L'Italia che scompare*, in "Epoca", anno X, n. 480, 13 dicembre 1959, pp. 50-57.

Colombo E., fotografie di De Biasi M., *Donne piatti e buoi dei paesi tuoi*, in "Epoca", anno X, n. 480, 13 dicembre 1959, pp. 67-94.

Colombo E., fotografie di De Biasi M. e Scarnati A., *L'Europa a tavola*, in "Epoca", anno XI, n. 500, 1 maggio 1960, pp. 63-74.

Colombo E., fotografie di Del Grande S., *La cucina del vecchio Natale*, in "Epoca", anno XII, n. 584, 10 dicembre 1961, pp. 119-131.

“Tempo”

Tempo, anno I, n. 1, 11 gennaio 1946, p. 1 [copertina].

Tempo, anno I, n. 6, 23 febbraio 1946, p. 1 [copertina].

Patellani F., *Piazza dell'amore*, in "Tempo", anno I, n. 18, 18-25 maggio 1946, pp. 8-9.

Marcellini R., *Spiaggia per centomila*, in "Tempo", anno I, n. 23, 22-29 giugno 1946, pp. 6-7.

Patellani F., *Appuntamento alla roggia*, in "Tempo", anno I, n. 26, 13-20 luglio 1946, p. 26.

Patellani F., *Ombrelloni, ombrellini*, in "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, p. 7.

Patellani F., *Tre bagni*, in "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, pp. 8-9.

Florida ancora sole, in "Tempo", anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, p. 16.

Tempo, anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, p. 2 [rubrica editoriale].

Monelli P., *Capri e uno stato d'animo*, in "Tempo", anno IX, n. 37, 13-20 settembre 1947, pp. 6-7.

Sempre più difficile, fotografie Interfoto, in "Tempo", anno X, n. 32, 7-14 agosto 1948.

B. S., *L'ultima doccia*, in "Tempo", anno X, n. 37, 11-18 settembre 1948, p. 13.

Suppini E., fotografie di F. Patellani, *L'uomo in ginocchio balla la "raspa"*, in "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, pp. 4-7.

Rubrica Attualita, in "Tempo", anno XI, n. 32, 6-13 agosto 1949, pp. 22-23.

Patellani F., *A Capri l'invasione dei cani*, in "Tempo", anno XI, n. 33, 13-20 agosto 1949, pp. 9-11.

Patellani F., *La donna adriatica*, in "Tempo", anno XI, n. 34, 20-27 agosto 1949, pp. 16-19.

Patellani F., *Il drago d'oro sconfitto a Portofino*, in "Tempo", anno XI, n. 35, 27 agosto 1949, pp. 30-32.

Bonicelli V., *Totò imperatore di Capri*, in "Tempo", anno XI, n. 39, 24 settembre 1949, p. 24.

Rovi V., *Ragazze d'oggi*, in "Tempo", anno XII, n. 20, 20-27 maggio 1950, p. 13.

L'estate si addice a Esther Williams, in "Tempo", anno XII, n. 23, 10-17 giugno 1950, [copertina].

Così sulle spiagge in America, in "Tempo", anno XII, n. 25, 24 giugno 1950, pp. 20-21.

Landi G., *Poche ma belle a Cap d'Antibes*, in "Tempo", anno XII, n. 27, 8-15 luglio 1950, pp. 14-16.

Rovi V., fotografie di A. Cesano, *Giornate di 32 ore*, in "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, pp. 9-13.

Suppini E., fotografie di A. Cesano, *I bagnanti della luna*, in "Tempo", anno XII, n. 30, 29 luglio 1950, pp. 10-13.

Rovi V., Cisventi C., *La celere del mare*, in "Tempo", anno XII, n. 31, 5-12 agosto 1950, pp. 18-21.

Rovi V., fotografie di A. Cesano, *Paradiso a Capo Nero*, in "Tempo", anno XII, n. 32, 12-19 agosto 1950, pp. 9-11.

Attualità, in "Tempo", anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, p. 25.

Rovi V., fotografie di A. Cesano, *Hanno rubato il mare ai triestini*, in "Tempo", anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, pp. 9-12.

Tedeschi A., *Felicita nelle Isole d'Oro e "stop" sulla Costa Azzurra*, in "Tempo", anno XII, n. 34, 20 agosto 1950, pp. 15-16.

Suppini E., Patellani F., *45 ragazze in una gabbia d'oro*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 9-16 settembre 1950, pp. 34-37.

Progressi dello sci acquatico, in "Tempo", anno XIII, n. 27, 7-14 luglio 1951, copertina.

Suppini E., fotografie di Cesano A., *I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, in "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, pp. 8-11.

Rovi V., *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia. Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*, in "Tempo", anno XIII, n. 32, 4-11 agosto 1951, pp. 30-33.

Bergagna L., *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia. Più bello il presente che il passato*, in "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, pp. 16-19.

Suppini E., fotografie di Cesano A., *Il vivaio delle ragazze sedicenni*, in "Tempo", anno XIII, n. 33, 25 agosto 1951.

Bergagna L., *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia. L'introvabile pallina d'oro*, in "Tempo", anno XIII, n. 35, 1 settembre 1951, pp. 20-23.

Suppini E., Palmas G., *La sirena ha paura del crepuscolo*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, p. 35.

Spalletti M., *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia. Il manicomio azzurro*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 9-11.

V. R., *Sognano in acqua diciotto sirene*, in "Tempo", anno XV, n. 35, 27 agosto 1953, p. 21.

Ragazze 3D sulla spiaggia, in "Tempo", anno XV, n. 36, 3 settembre 1953, p. 21.

Primo bagno di Silvana Mangano, in "Tempo", anno XVI, n. 19, 13 maggio 1954, p. 41.

I capelli piu belli dello schermo italiano, in "Tempo", anno XVI, n. 22, 3 giugno 1954, pp. 28-29.

Una di loro sara Miss Tempo, in "Tempo", anno XVI, n. 27, 8 luglio 1954, pp. 50-53.

Campionessa d'Europa, in "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954, p. 38.

Fedeli F., *Viaggio tra le isole dei fidanzati segreti*, in "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954, pp. 25-26.

Vacanze selvagge di Sofia Loren, in "Tempo", anno XVI, n. 33, 19 agosto 1954, pp. 28-29.

Fra breve su di loro le luci della ribalta, in "Tempo", anno XVI, n. 35, 2 settembre 1954, pp. 28-29.

"Le Vie d'Italia"

Indice annuale, in "Le Vie d'Italia", anno LII, 1946, pp. 975-976.

Delegazione Consigliare, *Ripresa*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 1, gennaio 1946, pp. 29-31.

De Angelis D'Ossat G., *La salvaguardia dei centri urbani di interesse artistico*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 2, febbraio 1946, pp. 113-117.

Stefani B., *Ricordi di un fotografo vagante*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 7, luglio 1946, pp. 556-558.

Antonini F., *Un giro in Abruzzo*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 11, novembre 1946, p. 853.

Falzone G., *I mercati di Palermo*, in "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 12, dicembre 1946, pp. 912-916.

Indice annuale, in "Le Vie d'Italia", anno LIII, 1947. [non citato direttamente; consultato come fonte archivistica per copertine e tavole]

Ornano A., *Il turista e la fotografia*, in "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 6, giugno 1947, pp. 560-566.

Michieli A. A., *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, in "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 7, luglio 1947, p. 721.

Carducci C., *Medaglione di citta: Ascoli Piceno*, in "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 9, settembre 1947, pp. 808-816.

Concorso Fotografico fra i partecipanti alle "Vacanze Estive" del T.C.I. 1947, in "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 11, novembre 1947, p. 966. [non citato direttamente; menzionato in nota]

Indice annuale, in "Le Vie d'Italia", anno LIV, 1948.

Indice annuale, in "Le Vie d'Italia", anno LV, 1949, p. 1359.

G. B., *Fotografare d'inverno*, rubrica "Fotografia" del Notiziario, in "Le Vie d'Italia", anno LV, 1949, p. 1268.

Sacchi F., *Codogno capitale della panna*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, 1949, pp. 175-182.

Tavole fuori testo, *Settecento Veneziano*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, pp. 265-272.

Tavole fuori testo, *Cattedrali di Puglia*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, pp. 393-400.

Tavole fuori testo, *Fontane*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, pp. 617-624.

Tavole fuori testo, *Pescatori*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, pp. 737-744.

Indice annuale, in "Le Vie d'Italia", anno LVI, 1950, p. 1460.

Carafoli M., *La cartolina, questa cenerentola*, in "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, pp. 345-349.

Tavola fuori testo, *Istantanee di un artista*, fotografie di Pagano G., testo di Veronesi G., in "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, pp. 305-312.

Indice annuale, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, 1951.

Cesana G., *Vita amara del liutaio*, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, pp. 94-100.

Marzano G., *Il Viminale, un altro dei sette colli*, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, p. 73.

Roghi B., *Gli italiani amano il calcio*, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, pp. 164-171.

Camusso L., *Un fotografo alla stazione*, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 4, aprile 1951, pp. 401-415.

Chiodi C., *Bilancio di cinque anni*, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 6, giugno 1951, p. 662.

Della fotografia a colori, in "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 8, agosto 1951, p. 768.

Fabjan G. B., *Escursioni con gli sci*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, pp. 54-60.

Caporali E., *La moto nel 1953*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, pp. 241-249.

Cruciani A., *Viaggio in Sicilia* [I], in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, pp. 185-195.

Fazio M., *Transatlantici sull'Oceano*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, pp. 201-209.

Mira G., *L'Italia in automobile*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, pp. 329-335.

Silvestri G., *Tramonto delle ville venete*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, pp. 336-346.

Cruciani A., *Viaggio in Sicilia* [II], in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, pp. 497-510.

Rea D., *Lo scooter macchina naturale*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, pp. 470-474.

Roghi B., *Il nuoto*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, pp. 739-745.

Camisa A., *Una vacanza all'isola del Giglio*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, pp. 865-871.

Rea D., *Il mare dei napoletani*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, pp. 864-867.

Sarteschi C., *Pagine di un diario sardo*, in "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, pp. 1149-1459.

Buonassisi V., *Quel che resta della cucina milanese*, in "Le Vie d'Italia", anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, pp. 350-365.

Cunsolo F., fotografie di Scianna F., *Introduzione alla cucina siciliana*, in "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 7, luglio 1964, pp. 838-848.

Cunsolo F., fotografie di Natali N., *Introduzione alla cucina emiliana*, in "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, pp. 1202-1212.

Zorzi A., fotografie di Martelli G., *Passione della cucina romana*, in "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1964, pp. 1521-1528.

Cunsolo F., fotografie di Dellavalle A., *Introduzione alla cucina piemontese*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, pp. 197-205.

Alberini M., fotografie di Locati A., *Formaggi si, ma dolci*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, pp. 322-332.

Mazzotti G., *Variazioni sulla cucina veneta*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, pp. 434-444.

Alberini M., *La difficile cucina ligure*, in "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 5, maggio 1965, pp. 609-619.

Consulo F., *I pugliesi a tavola*, in "Le Vie d'Italia", anno LXII, n. 10, ottobre 1965, pp. 1197-1208.

"L'Illustrazione Italiana"

Serra M., *Ragazze americane*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952, pp. 44-47.

Comisso G., *Le ville venete si possono ancora salvare*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952, pp. 40-44.

Monelli P., *Le Cinque Terre*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 8, agosto 1952, pp. 17-23.

Vergani O., *Viaggio gastronomico in Emilia*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 2, febbraio 1953, pp. 22-25.

Comisso G., *Magia di Vicenza*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 82, n. 2, febbraio 1953, pp. 14-20.

Canepa R., *La Costiera di Amalfi*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 89, n. 5, maggio 1953, pp. 15-22.

Vergani O., *I lupi stanchi di Camogli*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 6, giugno 1953, pp. 63-71.

Comisso G., *Padova arcana*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 6, giugno 1953, pp. 39-46.

Alberini M., *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26.

Comisso G., *Sabbioneta*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 81, n. 1, gennaio 1954, pp. 50-61.

Comisso G., fotografie di Patellani F., *Botteghe da caffe*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 81, n. 4, aprile 1954, pp. 32-39.

De Feo S., *Trattorie romane*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 82, n. 1, gennaio 1955, pp. 34-38.

Comisso G., *Sorprese sui Colli Euganei*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 83, n. 1, gennaio 1956, pp. 12-20.

Comisso G., *Isole della laguna*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 83, n. 4, aprile 1956, pp. 26-33.

Comisso G., *Gentile Treviso*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 83, n. 6, giugno 1956, pp. 30-35.

"La Settimana Incom Illustrata"

Solari P., *Sette professioni senza laurea*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno V, n. 20, 17 maggio 1952, pp. 35-37.

Russo L., fotografie di Di Paolo P., *Gli italiani in vacanza. La statistica applicata alle ferie*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno X, n. 34, 24 agosto 1957, pp. 42-47.

Di Paolo P., *Quelli che non riposano*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, pp. 40-46.

Di Paolo P., *Io sono la regina... e io son io*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 33, 16 agosto 1958, pp. 40-44.

Di Paolo P., *Canasta anche per i giovani*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 34, 23 agosto 1958, pp. 40-44.

Di Paolo P., *Il ras di Fregene*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 35, 30 agosto 1958, pp. 40-44.

Di Paolo P., *Le spiagge sotto casa*, in "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 36, 6 settembre 1958, pp. 42-46.

“L’Europeo”

Il gusto dell'attualita, in "L'Europeo", anno II, n. 26, 30 giugno 1946, p. 4.

Rubrica "Attualita", in "L'Europeo", 1949.

Proti D., *Testimoni della nostra storia*, in "L'Europeo", n. speciale *Testimoni del nostro tempo. I fotografi premiati dal World Press Photo*, n. 3, 2010, p. 5.

“Ferrania”

Silvestri A., *La fotografia nell'illustrazione di periodici*, in "Ferrania", anno I, n. 7, luglio 1947, p. 3.

“Vie Nuove”

Carboni L., *Siamo tutti fotografi!*, in "Vie Nuove", anno VII, n. 24, 16 giugno 1952, p. 7.

“Le Ore”

Le Ore, anno I, n. 1, 16 maggio 1953, p. 1 [editoriale di apertura].

“Life”

Vassar: a Bright Jewel in U.S. Educational Diadem, fotografie di Eisenstaedt A., in "Life", 1 febbraio 1937, pp. 24-31.

The Camera as an Essayist, in "Life", 26 aprile 1937, pp. 62-63.

The Private Life of Gwyned Filling, fotografie di McCombe L., in "Life", 3 maggio 1948, pp. 103-114.

Mediterranean Leisure Land, fotografie di Cooke J., in "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, pp. 80-85.

Fonti secondarie

Studi sui periodici, dell'editoria e della stampa illustrata

Agliani T., *Agli albori del rotocalco. Cultura visiva e racconto per immagini su "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia"*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta, Mimesis, Milano 2024, pp. 47-65.

Ajello N., *Il settimanale d'attualità*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), La stampa italiana del Neocapitalismo, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 173-248.

Andreazza F., Sforzi S. (a cura di), *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni settanta*, Marsilio, Venezia 2024.

Ardis A., *Towards a Theory of Periodical Studies*, paper presentato alla MLA Convention, Boston, 2013.

Arillotta S., *Mezzogiorno a fuoco. L'immagine del meridione nella stampa illustrata del secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2023.

Beetham M., *Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre*, in "Victorian Periodicals Review", vol. 22, n. 3, autunno 1989, pp. 96-100.

Belknap G., *From a Photograph: Authenticity, Science and the Periodical Press, 1870-1890,* Bloomsbury Academic, London 2016.

Bertacchini R., *Le riviste del Novecento: introduzione allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Le Monnier, Firenze 1980.

Bettiza E., *Via Solferino*, Rizzoli, Milano 1962.

Boemia D., Gipponi E., Lalatović J., Locati S. (a cura di), *I periodici illustrati nell'Italia del secondo dopoguerra*, monografico di "Elephant & Castle", n. 35, 2025.

Boemia D., Gipponi E., Locati S. (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024.

Boemia D., *La letteratura alla prova dei rotocalchi italiani. I primi novantasei numeri di "Tempo" (1939-1941)*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024, pp. 95-128.

Bonomi I., *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '00 ai quotidiani on line*, Cesati, Firenze 2002.

Bornstein G., *Material Modernism: The Politics of the Page*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Brake L., Humpherys A., *Critical Theory and Periodical Research*, in "Victorian Periodicals Review", vol. 22, n. 3, autunno 1989, pp. 94-98.

Brooker P., Thacker A., *General Introduction*, in Brooker P., Thacker A. (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 1-26.

Cadioli A., Decleva E., V. Spinazzola V. (a cura di), *La mediazione editoriale*, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, Milano 1999.

Canu A*., L'Italia di carta. Viaggio tra le pagine che hanno raccontato il nostro paese*, ilSaggiatore, Milano 2025.

Carrarini R., *La stampa di moda dall'Unità a oggi*, in C.M. Belfanti, F. Giusberti (a cura di), *La moda*, Einaudi, Annali 19, Torino 2003, pp. 797-834.

Casper S. E., *Periodical Studies and* Cultural History/Periodical Studies as Cultural History*, in "Victorian Periodicals Review", vol. 29, n. 3, 1996, pp. 262-266.*

Castronovo V., Tranfaglia N. (a cura di), *Storia della stampa italiana*, 7 voll., Laterza, Roma-Bari 1976-2002.

Cellinese A., *Le riviste fotografiche: Life, Look e l'importazione di uno stile americano*, in E. Scarpellini, J.T. Schnapp (a cura di), ItaliAmerica. L'editoria, Il Saggiatore, Milano 2008.

Cinelli E., Fergonzi S., Messina A., Negri N. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '00 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

Clerici L. (a cura di), *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo,* Laterza, Roma-Bari 2013.

Cobianchi P.B., *Mille appunti di una vita in Rizzoli 1967-1990*, La Vita Felice, Milano 1998.

Collier P., *What Is Modern Periodical Studies?,* in "Journal of Modern Periodical Studies", vol. 6, n. 2, 2015, pp. 92-111.

Colombo F. (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, Abitare Segesta, Milano 1998.

Dardano M., *Il linguaggio dei giornali italiani*, Laterza, Roma-Bari 1986.

De Berti R., *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 italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024, pp. 225-251.

De Berti R., *Il reportage fotografico negli anni Sessanta. Dal viaggio in "Vie d'Italia" del Touring alla vacanza nel rotocalco "Epoca"*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, Imago, anno IX, n.2, Bulzoni, Soveria Mannelli 2016, pp. 151-163.

De Berti, *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 guerr*a, Cisalpino, Milano 2009, pp. 3-64.

De Berti R., Piazzoni I. (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerr*a, Cisalpino, Milano 2009.

De Berti R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000.

De Cristofaro D., *Memorialistica editoriale. Teoria e critica delle opere autobiografiche di editori-autori moderni e contemporanei*, tesi di dottorato, Université de Normandie/Università di Siena, 2023.

De Mauro T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1963.

Decleva E., *Arnoldo Mondadori*, UTET, Torino 1993.

Di Rosa V., *Lo spazio dell'arte nella prima serie di "Tempo" (1939-1943)*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024, pp. 129-144.

DiCenzo M., *Remediating the Past: Doing "Periodical Studies" in the Digital Era*, in "ESC: English Studies in Canada", vol. 41, n. 1, 2015, pp. 19-39.

Ernst J., Scheiding O., *Introduction: Periodical Studies as a Transepistemic Field*, in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), *Periodical Studies Today*, Brill, Leiden-Boston 2022, pp. 1-26.

Ernst J., von Hoff D., Scheiding O. (a cura di), *Periodical Studies Today*, Brill, Leiden-Boston 2022.

Forcella E., *Millecinquecento lettori*, in "Tempo presente", vol. IV, n. 6, giugno 1959, pp. 451-458.

Frank G., Podewski M., *The Object of Periodical Studies*, in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), Periodical Studies Today, Brill, Leiden-Boston 2022, pp. 29-53.

Fröhlich V., Morin A., Ruchatz J., *Logics of Re-Using Photographs: Negotiating the Mediality of the Magazine*, in "Journal of European Periodical Studies", vol. 7, n.2, 2022, pp. 26-51.

Fröhlich V., *Serial Concordances and Discordances: Visual Seriality in Illustrated Periodical*s, in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), Periodical Studies Today, Brill, Leiden-Boston, 2022, pp.155-172.

Fröhlich V., *Viewing Illustrated Magazines with Wittgenstein: Methodological Approaches to the Visual Seriality of Illustrated Magazines (1880–1910*), in J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding (a cura di), Periodical Studies Today, Brill, Leiden-Boston, 2022, pp.54-88.

Gilardelli A., *Il cinema nei rotocalchi di attualità politica e cultura. 1950-1954*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2010.

Gipponi E., *Il "Tempo" del colore. Aspetti tecnologici, culturali e ideologici del colore nella prima serie di "Tempo"*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024, pp. 145-176.

Gretton T., *The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris,* in "Art History", vol. 33, n. 4, 2010, pp. 680-709.

Grove J., *Embodyimg Word and Image: Magazines in Illustration Studie*s, in "Modernism/modernity"(Print Plus Platform), vol. 4, n.2, giugno 2019.

Gualdo R., *L'italiano dei giornali*, Carocci, Roma 2007.

Hammill F., Hjartarson P., McGregor H., *Introduction: Magazines and/as Media*, in "Journal of Modern Periodical Studies", vol. 6, n. 2, 2015, pp. 1-15.

Holmes T. (a cura di), *Mapping the Magazine: Comparative Studies in Magazine Journalism*, Routledge, London 2008.

King A., *Magazines, History* of, in International Encyclopedia of Communication, Oxford, Blackwell, 2008.

Landrini G., *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)*, Meltemi, Milano 2022.

Lascialfari R., "*Tempo". Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori. 1939-1943*, in "Italia Contemporanea", n. 228, 2002, pp. 439-468.

Latham S., Scholes R., *The Rise of Periodical Studies*, in "PMLA*"*, vol 121, numero 2, marzo 2006, pp. 518; 520.

Locati S., *Il rapporto testo-immagine nella sezione Cinema delle edizioni estere di "Tempo": tra Hollywood, Europa e autarchia*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024, pp. 177-214.

Lombardo M., Pignatel F., *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, Editori Riuniti, Roma 1985.

Lonati S. S., *La scoperta dell'Italia. Letteratura, geografia e turismo nella rivista "Le Vie d'Italia" (1917-1967) del Touring Club Italiano*, tesi di dottorato, Universite de Geneve / Universita degli Studi di Pavia, 2011.

Lopez G., *I verdi i viola e gli arancioni*, Mursia, Milano 1972.

Lorusso A.M., Violi P., *Semiotica del testo giornalistico*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Lupo G., *Visivo e non visivo nella "Casabella" di Edoardo Persico*, in D. Boemia, E. Gipponi, S. Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta e Quaranta*, Mimesis, Milano 2024, pp. 215-224.

Maggi A., *"Le Vie d'Italia": paesaggio, architettura e storia attraverso le fotografie dei grandi maestri,* in "Storia dell'Urbanistica", numero speciale n. 1, 2021, pp. 73-74.

Magnanini C., *"Chi ha "Tempo" non aspetti "Life". Un fotogiornale negli anni della guerra (1939-1943)*, in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009, pp. 305-343.

Mazzuca G., *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Longanesi, Milano 1991.

McGann J., *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 2001.

Milan M., *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia*, Quodlibet, Macerata 2015.

Munari B., *Chi ha Tempo non aspetti Life*, in Patellani F., *Documenti e notizie raccolti in trent'anni di viaggi nel sud*, Editphoto, Milano 1977, pp. 41-45.

Murialdi P., *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, il Mulino, Bologna 2006.

Mussell J., *The Matter with Media*, intervento al convegno What Is a Journal? Toward a Theory of Periodical Studies, MLA Convention, Boston, 2013.

Paoli S., *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in De Berti R., Piazzoni I. (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerr*a, Cisalpino, Milano 2009, pp. 645-671.

Philpotts M., *Defining the Thick Journal: Periodical Codes and Common Habitus*, paper presentato alla MLA Convention, Boston, 2013.

Philpotts M., *The Role of the Periodical Editor: Literary Journals and Editorial Habitus*, in "Modern Language Review", vol. 107, n. 1, 2012, pp. 39-64.

Piazzoni I., *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021.

Pischedda B. *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Carocci, Roma 2022.

Pizzetti S., *I rotocalchi e la storia. La divulgazione storica nei periodici illustrati (1950-1975)*, Bulzoni, Roma 1982.

Ponti A. (a cura di), *Epoca 1950-1969. L'Italia e gli italiani nei primi 100 numeri di un grande settimanale*, Rizzoli, Milano 2017.

Powell M.N., *Afterword: We Other Periodicalists, or, Why Periodical Studies?,* in "Tulsa Studies in Women's Literature", vol. 30, n. 2, 2011, pp. 441-450.

Pykett L., *Reading the Periodical Press: Text and Context*, in *Victorian Periodicals Review*, in "Victorian Periodicals Review*"*, vol. 22, numero 3, autunno 1989, pp. 100-108.

Quintavalle A. C. (a cura di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, Istituto di Storia dell'arte, Parma 1972.

Romano M., *La «popolarizzazione» di lingua e cultura nell'Italia del Novecento. Il rotocalco dagli anni Cinquanta a oggi, tra editoria cartacea ed editoria multimediale, tesi di dottorato,* Università di Catania, 2012-2013.

Scalfari E., *La sera andavamo in via Veneto. Storia di un gruppo dal «Mondo» alla "Repubblica",* Einaudi, Torino 2009.

Scarpellini E., Schnapp J. T. (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Serena T., *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche*, in B. Cinelli, F. Fergonzi, A. Messina, M. Negri (a cura di), Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, Bruno Mondadori, Milano 2013, pp. 126-136.

Smith C. Z., *Germany's Kurt Korff: an Emigre's Influence on Early Life*, in "Journalism & Mass Communication Quarterly", vol. 65, n. 2, 1988, pp. 412-424.

Sorrentino L., *La passione del mestiere*, in "Tempo Illustrato", anno II, n. 7, luglio 1984, p. 65.

Tranfaglia N., *Ma esiste il quarto potere in Italia? Stampa e potere politico nella storia dell'Italia unita*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005.

Tranfaglia N., Vittoria A., *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

Turner M., *Periodical Time in the Nineteenth Century*, in "Media History", vol. 8, n. 2, 2014, pp. 183-196.

Vacirca S., *Fashion Submission. Documenting Fashion, Taste and Identity in WWI Italy through "Bellezza" Magazine*, Mimesis, Milano 2023.

Villa P., *La giusta distanza. Immaginari urbani sulle pagine di "Epoca" (1950-1956)*, in D. Boemia, E. Gipponi, J. Lalatović, S. Locati (a cura di), *I periodici illustrati nell'Italia del secondo dopoguerra*, "Elephant & Castle", n. 35, 2025, pp. 74-86.

Wainwright L., *The Great American Magazine: An Insider History of Life*, Knopf, New York 1986.

Storia della fotografia e fotogiornalismo

Agliani T., *Il settimanale "Tempo" e la nascita del racconto fotografico in Italia*, in S. Fiorentino, M. Maffioli, R. Valtorta (a cura di), *Storie della fotografia in Italia*, Pearson Milano 2024, pp. 277-287.

Andreani M., *Foto-documentari: note sui supplementi illustrati italiani del dopoguerra*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma Tre Press, Roma 2018.

Barthes R., *Rhetorique de l'image* (1964), trad. it. in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.

Berengo Gardin P., *Alberto Lattuada fotografo. Dieci anni di Occhio Quadrato 1938/1948*, Alinari, Firenze 1982.

Bianchini G., *Fotografia e grafica*, in Lucas U. (a cura di), *L'immagine fotografica 1945-2000*, Storia d'Italia, Annali 20, Einaudi, Torino 2004, pp. 611-620.

Bollati G., *Note su fotografia e storia*, in C. Bertelli, G. Bollati (a cura di.), *Storia d'Italia*, vol.2: *L'immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino 1979 pp. 5-58.

Bolognesi K., Calvenzi G. (a cura di), *Federico Patellani professione reporter,* Silvana, Cinisello Balsamo 2015.

Bourdieu P. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media,* Guaraldi, Rimini 1972 [1965]

Bravo A., *Il fotoromanzo*, il Mulino, Bologna 2003.

Burke P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002 [2001].

Busto A. (a cura di), *Federico Garolla. L'occhio del tempo. Fotografie dal 1948 al 1968*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.

Calvenzi G. (a cura di), *Paolo Di Paolo. Mondo perduto. Fotografie 1954-1968*, Marsilio, Venezia 2018.

Campari R. (a cura di), *Le "Milano" di Stefani*, CSAC, Parma 1976.

Carrara G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

Clarke G., *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009 [1997].

Coglitore R., Cammarata V. (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi,* Meltemi, Milano 2022.

Cometa M., *Forme e retoriche del fototesto letterario,* in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), Fototesti. Letteratura e cultura visuale, Quodlibet, Macerata 2016.

D. Autilia G. (a cura di), *Luce. L'immaginario italiano a Mantova*, Gangemi Editore, Roma 2016.

D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012.

D'Autilia G. (a cura di), *Dizionario della fotografia*, 2 vol., Einaudi, Torino 2007.

D'Autilia G., *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

De Luna G., D'Autilia G., Criscenti G. (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. 2: *La societa in posa*, Einaudi, Torino 2006.

De Seta C., *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979.

Detti E., *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, La Nuova Italia, Firenze 1990.

Fiorentino S., Maffioli M., Valtorta R. (a cura di), *Storie della fotografia in Italia*, Pearson, Milano 2024.

Freund G., *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976 [1974].

Fusco M. A., *Il "luogo comune" paesaggistico nelle immagini di massa*, in Romano R., Vivanti C. (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 5: *Il Paesaggio*, Einaudi, Torino 2018, pp. 740-815.

Garolla I. (a cura di), *Federico Garolla, Fotografie 1948-1968*, Silvana, Cinisello Balsamo 2024.

Gervais T., Morel G., *The Making of Visual News: A History of Photography in the Press*, Routledge, London 2017.

Gervais T., *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Textuel, Paris 2015.

Gervais T., Delage C., Schwartz V. R., *Au-delà de la photographie, vers une redefinition de la presse,* in T. Gervais (a cura di), *Saisi dans l'action: repenser l'histoire du photojournalisme,* Société française de photographie, n. 26, 2010, pp. 4-7.

Hill J.E., Schwartz V.R., *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*, Bloomsbury, London 2015.

Lattuada A., *Prefazione* a *Occhio Quadrato*, Edizione Corrente, Milano 1941.

Lucas U., Agliani T., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino 2015.

Lucas U., Agliani T., (a cura di), *Federico Garolla. In scena e fuori scena*, Peliti, Roma 2008.

Lucas U., Agliani T, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in U. Lucas (a cura di), *L'immagine fotografica 1945-2000*, Storia d'Italia, Annali 20, Einaudi, Torino 2004, pp. 3-54.

Lucas U., Bizziccari R. (a cura di), *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, Dedalo, Bari 1981.

Lussana C., Brigo J., *Committenza industriale, architettura, fotografia: Dalmine, Giovanni Greppi, Bruno Stefani*, in M. A. Crippa, F. Zanzottera. (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia*, Milano 2017, pp. 434-436.

Marfè L., *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Olschki, Firenze 2021.

Menduni E., D'Autilia G. (a cura di), *Il sorpasso. Quando l'Italia si mise a correre 1946-1961*, Silvana, Cinisello Balsamo 2019.

Mitchell W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

Morello P., *La fotografia in Italia 1945-1975*, Contrasto, Roma 2010.

Morello P. (a cura di), *Mario de Biasi*, Istituto superiore per la storia della fotografia, Palermo 2003.

Munari B., *Fotocronache*, Domus, Milano 1944.

Olmoti G., *Il mestiere della fotografia*, in G. De Luna, G. D'Autilia, G. Criscenti, (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol.2: *La società in posa*, Einaudi, Torino 2006 pp. 420-430.

Palmas R., Maraldi A., Severi A. (a cura di), *Giuseppe Palmas professione fotoreporter (1918-1977),* Quaderni dell'Archivio fotografico, n3, ottobre 1995.

Panzer M., *Things as they are. Photojournalism in context since 1955*, Chris Boot, London 2005.

Patellani F., *La più bella sei tu*, fotografie di Federico Patellani, Editrice Magna, Milano 1979.

Patellani F. *Documenti e notizie raccolti in trent'anni di viaggi nel sud*, Editphoto, Milano 1977.

Patellani F., *Il giornalista nuova formula*, in E. F. Scopinich (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia,* Editoriale Domus, Milano 1943, pp. 125-137.

Pellizzari M.A., *Percorsi della fotografia in Italia*, Contrasto, Roma 2011.

Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

Ridolfi M., *Gli spazi della vita pubblica*, in De Luna G., D'Autilia G., Criscenti L. (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol.2: *La società in posa*, Torino, Einaudi, Torino 2006, pp. 3-145.

Rizzarelli M., *"Una terza forma che sta nascendo": Vittorini e il fototesto*, in Cometa M., Coglitore R. (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 195-224.

Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011.

Scopinich E. F. (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia,* Editoriale Domus, Milano 1943.

Tani G. (a cura di), *Tendenze della fotografia italiana: gli anni del Neorealismo*, Federazione italiana associazioni fotografiche, Torino 2001.

Taramelly E., *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Società Editrice Internazionale, Torino 1995.

Taramelly E., Nori C. (a cura di), *Invitation au Voyage. La fotografia umanista francese e la fotografia neorelista italiana,* Progetti Museali Editori, Bologna 1994.

Turroni G., *Nuova fotografia italiana*, Schwarz Editore, Milano 1959.

Turzio S., *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Meltemi, Milano 2019.

Viganò E. (a cura di), *NeoRealismo: la nuova immagine in Italia*, Admira, Milano 2006.

Wagner P. (a cura di), *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, de Gruyter, 1996.

Whelan R. (a cura di), *Questa è la guerra! Robert Capa al lavoro*, Contrasto, Roma 2009.

Willumson G.G., *W. Eugene Smith and the Photographic Essay,* Cambridge University Press, Cambridge 1981.

Zannier I., *Fotografi del Touring Club Italiano*, Touring Club Italiano, Milano 1991.

Zannier I., *Il dopoguerra dei fotografi*, Grafis edizioni, Casalecchio di Reno 1985.

Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1985.

Zavattini C., *Un'autobiografia*, Einaudi, Torino 2002

Storia dell'Italia repubblicana, società e consumi

Asquer E., *Storia intima dei ceti medi: una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma 2011.

Barbagallo F. (a cura di), *Storia dell'Italia repubblicana 1. La costruzione della democrazia dala caduta del fascismo agli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1994.

Benadusi L., Giunta C., Papadia E. (a cura di), *Effimero Novecento. Il costume degli italiani*, Il Mulino, Bologna 2024.

Bertolotti A., *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema dalla Ricostruzione al Boom*, Mimesis, Milano 2021.

Bevilacqua P., *Felicità d'Italia. Paesaggio, arte, musica, cibo*, Laterza, Roma-Bari 2017.

Biagi E., *Dinastie*, Mondadori, Milano 1988.

Bollati G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi 2011.

Bottiglieri B., Castronovo V., Cipolletta I., De Rita G., *L'Italia della Ricostruzione*, Sipi, Roma 1994.

Brunetta G. P. (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.

Bruni D, Cinquegrani M. (a cura di), *Grandi magazzini. Il cinema italiano e l'immaginario dei consumi*, Marsilio, Venezia 2023.

Camporesi P., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992.

Cavallotti G., *Gli anni Cinquanta*, Editoria Nuova, Milano 1979.

Cavazza S., Scarpellini E. (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa. 1945-2000*, Il Mulino, Bologna 2010.

Cederna C., *Vicino e distante. Gente, ambienti, salotti, usi, costumi: impressioni sull'Italia di ieri e di oggi,* Mondadori, Milano1984.

Cederna C., *Casa nostra. Viaggio nei misteri d'Italia*, Mondadori, Milano 1983.

Codeluppi V., *Storia della pubblicità italiana*, Carocci, Roma 2013.

Colombo F., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998.

Crainz G., *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005 [prima ed. 1996]

De Grazia V., *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006 [2005].

Dellapiana E., *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Einaudi, Torino 2022.

D' Apice C., *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra a oggi*, De Donato, Bari 1981.

D' Attore P.P. (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 1991.

Forgacs D., Gundle S., *Cultura di massa e società 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007.

Forgacs D., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, il Mulino, 2000 [1990].

Ginsborg P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989.

Gipponi E., *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, Mimesis, Milano 2020.

Gorgolini L., *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni cinquanta*, Milano, Bruno Mondadori, Milano 2013

Gundle S., *Dolce vita. Sesso, potere e politica nell'Italia del caso Montesi*, Rizzoli, Milano 2012 [2011]

Gundle S., *Visions of prosperity: consumerism and popular culture in Italy from the 1920's to the 1950's*, in C. Levy, M. Roseman (a cura di), *Three postwar eras in comparison: Western Europe 1918-1945-1989*, MacMillan, Basingstoke 2011, pp.151-72.

Gundle S., *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, in "Quaderni storici", anno XXI, n. 62, agosto 1986.

Lanaro S., *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 1992.

Lussana F., *Italia in bianco e nero. Politica, società, tendenze di consumo nel cinegiornale La Settimana Incom (1946-1956*), Carocci, Roma 2022.

Malatesta M., *Storia di un'élite. La nobiltà italiana dal Risorgimento agli anni Sessanta*, Einaudi, Torino 2022.

Malavasi L., *«Ogni curiosità va soddisfatta». Spirito d'inchiesta e industria culturale*, in E. Dagrada (a cura di*), Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, "CinemaeStoria", anno V, n. 1, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2016, pp. 137-149.

Minghelli G., *Landscape and memory in post-fascist Italian film: cinema year zero*, Routledge, New York-London 2013.

Papi G., Italica. *Il Novecento in trenta racconti (e tre profezie),* Rizzoli, Milano 2022.

Parigi S., Uva C., Zagarrio V. (a cura di), *Cinema e identita italiana fra tradizione e contemporaneita*, RomaTrE-Press, Roma 2019.

Patriarca S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Pedullà G., *Mass media, consumi culturali e lettori nel secondo Novecento*, in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol.3, Einaudi, Torino 2012, pp. 989-1011.

Piccone S., *Crescere negli anni 50*, in "Memoria",n 2, 1981 pp.13-35.

Ragone G., *Consumi e stili di vita in Italia*, Guida, Napoli 1985.

Sangiovanni A., *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra a oggi,* Donzelli, Roma 2021.

Scarpellini E., *L'Italia dei consumi: dalla belle époque al nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

Storia del turismo, tempo libero e cultura balneare

Bacchelli R., *Viaggi all'estero e vagabondaggi di fantasia*, Mondadori, Milano 1965.

Bani L., *La prova dell'anima. La borghesia in spiaggia nella letteratura europea tra Ottocento e Novecento: sei letture*, Moretti&Vitali, Bergamo 2012.

Baranowski S., Furlough E. (a cura di), *Being Elsewhere. Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.

Barberis C., *Per una sociologia del turismo*, FrancoAngeli, Milano 1979.

Bardelli D., *L'Italia viaggia. Il Touring Club, la nazione e la modernità (1894-1927),* Roma, Bulzoni, 2004.

Battilani P., *Rimini and Costa Smeralda: How social values shape recreational sites*, in S. C. Anderson, B. H. Tabb (a cura di), *Water, Leisure and culture: European historical perspectives*, Berg, Oxford 2002, pp. 209-21

Battilani P., *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, il Mulino, Bologna 2001.

Berrino A., *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna 2011.

Bocca G., *La scoperta dell'Italia*, Laterza, Roma-Bari 1963.

Brilli A., Neri S., *Le viaggiatrici del Grand Tour*, il Mulino, Bologna 2020.

Brilli A., *Gli ultimi viaggiatori nell'Italia del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2018.

Brilli A., *Il grande racconto del viaggio in Italia*, il Mulino, Bologna 2014.

Brilli A., *Il Viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2006.

Buzzati D., *Scusi, da parte per Piazza del Duomo?,* a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2025.

Buzzati D., *Dino Buzzati al giro d'Italia*, Mondadori, Milano 1981.

Caramiello L., Sasso M., *Ischia tra sogni e bisogni. L'isola verde nel cinema e nell'immaginario*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2009.

Caratozzolo V. C., *Vestire è un po' partire. Embricazioni di moda e turismo in Italia dal periodo postbellico agli anni Settanta*, in "ZoneModa Journal", vol. 11, n.2, 2021, pp. 56-69.

Cardona M. C., *La storia della villeggiatura. Dall'epoca romana al Novecento,* Abete, Roma 1994.

Ceredi C., Piraccini O., *Diva Cesenatico. Dal nostro inviato: Cronache balneari degli anni Sessanta*, Comune di Cesenatico, Cesenatico 2001.

Ceronetti G., *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 1985.

Ceronetti G., *Un viaggio in Italia*, Einaudi, Torino 1983.

Clerici L. (a cura di), *Il viaggiatore meravigliato. Italiani a spasso per l'Italia (1700-2000),* Luni Editrice, Milano 2023.

Clerici L. (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio*, vol. II, Mondadori, Milano 2013.

Comand M., *L'automobile e la spiaggia*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1960/1964*, vol. X, Marsilio- Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 238-239

Corbin A. (a cura di), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Aubier, Paris 1995.

Corbin A., *L'invenzione del mare. L'Occidente e il fascino della spiaggia 1750-1840*, Marsilio, Venezia 1990 [1988].

Corsini B., *L'impresa balneare: storia, evoluzione e futuro del turismo di mare*, Hoepli, Milano 2004

De Giusti L., *Souvenir d'Italie*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, Imago, anno IX, n.2, Bulzoni, Soveria Mannelli 2016, pp. 61-79.

De Nicolò L., *Vacanze in Riviera: la fabbrica del divertimento*, in G. Triani (a cura di), *Lido e lidi: società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 66-79.

Di Mauro L., *L'Italia e le guide turistiche dall'Unita ad oggi*, in Romano R., Vivanti C. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, pp. 409-420.

Dumazedier J., *Sociologia del tempo libero*, FrancoAngeli, Milano 1978 [1962]

Edgerton R. B*., Alone together. Social order on a urban beach*, University of California Press, Berkeley 1979.

Eugeni R., *Vacanza,* in De Gaetano R. (a cura di*), Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, III, Mimesis, Milano 2016, pp. 359-404.

Farina F., *Colore di mare. Immagine e propaganda balneare del Lido di Venezia e della Riviera di Romagna*, in Triani G. (a cura di), *Lido e Lidi*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 80-96.

Gadda C. E., *Le meraviglie d'Italia*, Einaudi, Torino 1964.

Gadda Conti P., *Incomparabile Italia*, Ceschina, Milano 1947.

Ghigi G., *Il cinema in bikini: una via italiana*, in G. Triani (a cura di*), Lido e lidi: società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 118-27.

Gipponi E., *Coloring the Coastline: Italian Beachside Comedies and the Color Film Transition*, in Street S., Yumibe J. (a cura di), *Global Film Color: the Monopack Revolution at Midcentury*, Rutgers University Press, New Brunswick 2024, pp. 96-108.

Gipponi E., "*Tutti in mare" per un Colpo di sole. Guerrini e il racconto della civiltà balneare*, in C. Grizzani, R. Moccagatta (a cura di), Mino Guerrini. Storia e opere di un arcitaliano, Mimesis, Milano 2021, pp. 105-120.

Gipponi E., *Il ruolo della commedia balneare nella transizione del cinema italiano a colore*, in "Quaderni del CSCI- Rivista annuale di cinema italiano", n. 13, 2017, pp. 137-142.

Goldoni L., *Viaggio in provincia. Roma inclusa*, Mondadori, Milano 1984.

Handyside F., *Cinema at the shore: the beach in French film*, Bern, Peter Lang 2014.

Koshar R., *German Travel Cultures*, Berg, Oxford-New York 2000.

Lagorio G., *Ferie italiane 1956*, in L. Clerici (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio 1861-2000*, vol. 2, Mondadori, Milano 2013, pp. 384-405.

Landrini G., *Le regioni italiane tra tradizione e innovazione. Il caso di Questa nostra Italia*, in in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, Imago, anno IX, n.2, Bulzoni, Soveria Mannelli 2016, pp. 125-138.

Lavarone G*., Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche dei film-induced tourism*, Padova University Press, Padova 2016.

Leotta N., *Approcci visuali di turismo urbano: il tempo del viaggio, il tempo dello sguardo*, Hoepli, Milano 2005.

Löfgren O., *Storia delle vacanze*, Bruno Mondadori, Milano 2006 [199].

Marchesini D., *L'Italia del Giro d'Italia*, il Mulino, Bologna 1996.

Martini A., Francesconi M., *La moda della vacanza. Luoghi e storie 1860-1939*, Einaudi, Torino 2021.

Mazzei L., Parigi S. (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*, Bulzoni, Roma 2019.

Ortese A. M., *Giro d'Italia*, in Clerici L. (a cura di), *La lente scura. Scritti di viaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1991, pp. 191-200.

Palmieri M., *Le vacanze degli italiani nel cinegiornale Incom*, in *Officina della Storia*, 17.

Parigi S., *La 'ricostruzione' delle vacanze. Mare e spiagge negli schermi italiani dei primi anni Cinquanta,* in Parigi S., Uva C., Zagarrio V. (a cura di*), Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, RomaTrE-Press, Roma 2019, pp. 763-774.

Parigi S., *Odore d'Italia. I reportage di Pasolini nell'epoca del boom economico*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, Imago, anno IX, n.2, Bulzoni, Soveria Mannelli 2016, pp. 25-45.

Piovene G., *Viaggio in Italia*, Bompiani, Milano 2017 [1957].

Pivato S., *Il Touring Club Italiano*, il Mulino, Bologna 2006.

Pivato S., Tonelli A., *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani*, Carocci, Roma 2001.

Pratolini V., *Cronache dal giro d'Italia (maggio-giugno)*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1992.

Ridolfi N., *Il turismo in Italia nel periodo del boom economico: dinamiche ed evoluzione*, in A, Berrino (a cura di), *Storia del turismo*. Annale 10, FrancoAngeli, Milano 2016.

Sabbatino P. (a cura di), *Scritture e atlanti di viaggio. Dal Medioevo al Novecento*, Carocci, Roma 2015.

Savelli A., *Sociologia del turismo*, Hoepli, Milano 2012.

Savelli A., *Sociologia del turismo balneare*, FrancoAngeli, Milano 2009.

Sistri A., *Spiaggia. Antropologia balneare riminese*, Minerva, Bologna 2013.

Sorcinelli P., Tarozzi F., *Il tempo libero*, Riuniti, Roma 1999.

Sorcinelli P., *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Tarozzi F., *Il tempo libero. Tempo della festa, tempo del gioco, tempo per se*, Paravia, Torino 1999.

Tonelli A., *Il consumo di tempo libero fra evasione e controllo. Miti, riti e divertimenti a confronto,* in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi,* il Mulino, Bologna 2010, pp. 255-270.

Tonelli A., *Tempo libero e turismo*, in Cavazza S., Scarpellini E. (a cura di), *Storia d'Italia,* vol. 27: *I consumi*, Einaudi, Torino 2018, pp. 207-237.

Trabucco M., *La costa del Lazio. Il turismo balneare e le trasformazioni del paesaggio costiero da Civitavecchia a Minturno*, Palombi, Roma 2013.

Triani G. (a cura di), *Lido e lidi. Società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro*, Marsilio, Venezia 1989.

Triani G., *Traiettorie balneari: mare e sole. Il gioco delle opposizioni, il gioco delle relazioni*, in G. Triani (a cura di), *Lido e Lidi. Società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 17-26.

Triani G., *Pelle di luna. Pelle di sole. Nascita e storia della civiltà balneare 1700-1946*, Marsilio, Venezia 1988.

Urry J., *Lo sguardo del turista: il tempo libero e il viaggio nelle societa contemporanee*, Edizioni SEAM, Roma 1999 [1990].

Uva C., *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021.

Uva C., *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom,* in Parigi S., Uva C., Zagarrio V. (a cura di*), Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, RomaTrE-Press, Roma 2019, pp. 751-762.

Valentini P., *Inventario delle cose italiane e scorribande. Il viaggio nella televisione degli esordi*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, Imago, anno IX, n.2, Bulzoni, Soveria Mannelli 2016, pp. 79-97.

Vanzan Marchini N.E., *Le Terme di Venezia*, Cierre Edizioni, Verona 2015.

Vanzan Marchini N.E., *Venezia. I piaceri dell'acqua*, Arsenale editrice, Verona 1997.

Viaggio in Italia. Un ritratto del paese nei racconti del "Gatto Selvatico" (1955-1964), BUR, Milano 2011.

Vitella F., *Vacanze a Ischia. Cinema, turismo di massa e promozione del territorio*, in *Comunicazioni sociali*, n. 2, 2013, pp. 259-268

Volponi P. (a cura di), *Scrittori di "Attraverso l'Italia 1930/1972"*, Touring Club Italiano, Milano 1984.

Zanasi D., *Viaggio in Romagna*, Office grafiche Il Resto del Carlino, Bologna 1967.

Zinni M., *In viaggio verso il boom. Note su cinema e turismo in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, in Dagrada E. (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, "CinemaeStoria", anno V, n.1, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 125-135.

Genere, corpo, sessualità e divismo

Azara L., *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-69*), Donzelli, Roma 2018.

Balestracci F., *La sessualità degli italiani. Politiche, consumi e culture dal 1945 a oggi*, Carocci, Roma 2020.

Buonanno M., *Naturale come sei. Indagine sulla stampa femminile*, Rimini, Guaraldi, Rimini 1975.

Busetta L., Vitella F., *Stelle di mezzo secolo: Divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", anno IV, n. 8, 2020.

Butler J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999.

Capussotti E., *Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia negli anni Cinquanta*, in N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno (a cura di), *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Viella, Roma 2002, pp. 417-434.

Caso A. M., *L'immagine della donna nel cinema del boom economico 1955-1963*, in P. Cavallo, G. Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana: comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli 2004, pp.171-82.

Cassamagnaghi S., *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, FrancoAngeli, Milano 2007

Cederna C., *Noi siamo le signore*, Longanesi, Milano 1958.

De Giorgio M., *Le italiane dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1993.

De Grazia V., *Storia delle donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 2023 [1992].

Di Chiara F., *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978),* Rubbetino, Soveria Mannelli 2021.

Fanara G., *Ragazze con la valigia. Figure dell'erranza nel cinema italiano tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del reflusso*, Imago, anno IX, n.2, Bulzoni, Soveria Mannelli 2016, pp. 45-61.

Fanara G., *Sulla sabbia c'era lei… Nuovi modelli femminili nelle commedie balnerai degli anni del boom*, in "L'Avventura. Journal of Italian Film and Media Landscapes"*, 5,* gennaio - giugno 2015, pp. 67-84.

Franchini S., Soldani S. (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004.

Fullwood N., *Cinema, gender and everyday space. Comedy, italian style,* Palgrave Macmillan, London 2015.

Gariglio L., *Il corpo delle donne nelle notizie: 1945-1955. L'erotizzazione visiva nell'informazione italiana*, in "Studi Culturali", 3 dicembre 2013, pp. 403-429.

Garofalo A., *L'italiana in Italia*, Laterza, Bari 1956.

Gilardelli A., *Lollo vs. Marilyn. La rappresentazione del corpo femminile nel cinema e sulle riviste degli anni Cinquanta*, in "Immagine", n. 7, luglio-dicembre 2013, pp. 73-102.

Grignaffini G., *Il femminile nel cinema italiano: racconti di rinascita*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, pp. 371-403.

Gundle S., *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2009 [2007].

Hipkins D., *Between renegotiation tactics and failed revolutions: Italian brothel films of 1959-60, the public/private binary and gendered address*, in S. Storchi (a cura di), *Public and Private spaces in Italian culture*, Peter Lang, Oxford 2013, pp.99 -113.

Hipkins D., *Why Italian Film Studies needs a second take on gender*, Italian Studies, 63, 2008, pp. 213-214.

Landi P., *La rivista ideale per la donna italiana. I primi passi di Grazia tra innovazione e informazione,* in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009, pp. 235-305.

Leprini, *Le olimpiadi della bellezza. Storia del concorso di Miss Italia 1946-1964*, Pacini Editore, Pisa 2020.

Liguori M. C., *Donne e consumi nell'Italia degli anni Cinquanta*, *Italia contemporanea*, 205, 1996, pp. 665-89.

Massey D., *Space, Place and Gender*, Polity, Cambridge 1994.

McDowell L., *Gender, identity and place: understanding feminist geography*, Polity, Cambridge 1998.

Morris P., *Introduction*, in P. Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-60: An interdisciplinary study*, Macmillian, Basingstoke 2006, pp.1-20.

Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", vol. 16, n. 3, ottobre 1975, pp. 6-18.

Pancino C. (a cura di), *Corpi. Storia, metafore, rappresentazioni fra Medioevo ed età contemporanea*, Marsilio, Venezia 2000.

Patriarca S., *Gender trouble: women and the making of Italy's Active Population 1861-1936*, in "Journal of modern Italian studies", n, 3, 1998, pp. 144-163.

Pierini M., *Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra Liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)*, in "La Valle dell'Eden", n. 30, 2016-2017, pp. 33-44.

Pullen K., *More than a Mermaid: Esther Williams, Performance and the Body*, in "Women's Studies", n. 39, 2010, pp. 877-900.

Restivo A*., The nation, the body and the autostrada*, in S. Cohan, I. R. Hark (a cura di), *The road movie book,* Routledge, London 1997, pp. 233-248.

Rose G., *Feminism and geography. The limits of geographical knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

Shorter E., *Storia del corpo femminile*, Feltrinelli, Milano 1984 [1982].

Small P., *The Maggiorata or Sweater Girl of the 1950's: Mangano, Lollobrigida, Loren*, in P. Bondanella (a cura di), *The Italian Cinema Book*, BFI, London 2014, pp. 116-122.

Tornabuoni L., *Maggiorate*, in Lucas U., Agliani T., *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino 2004, pp. 509-522.

Villani D., *Come sono nate undici Miss Italia*, Editoriale Domus, Milano 1957.

Vitella F., *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024.

Williams E., *The Million Dollar Mermaid*, Simon&Schuster, New York 1999.

Wilson P., *Italiane. Biografie del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2011 [2009].

Wilson P., *Women in Twentieth-Century Italy*: Macmillan, Basingtsoke 2010.

Storia e cultura del cibo

Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964.

Alberini M., *Piemontesi a tavola. Itinerario gastronomico da Novara alle Alpi*, fotografie di F. Garolla, Longanesi, Milano 1967.

Alberini M., *Storia del pranzo all'italiana*. *Dal triclinio allo snack*, Rizzoli, Milano 1966.

Alberini M., *Liguri a tavola. Itinerario gastronomico da Nizza a Lerici*, Longanesi, Milano 1965.

Altavilla E., *Come mangiano gli stranieri*, in P. Accolti, G. A. Cibotto (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 451-458.

Barth H., *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri,* Enrico Voghera, Roma 1909.

Bertolini A., *Veneti a tavola. Itinerario gastronomico delle Venezie*, Longanesi, Milano 1964.

Boni A., *Introduzione*, in *Ricettario Casadoro*, Liebig, 1956.

Brignetti R., *Come si mangia sul mare*, in P. Accolti, G. A. Cibotto (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 459-488.

Buscemi F., Comunian C., *Mario Soldati and his Viaggio nella Valle del Po*, in Tomnic A. (a cura di), *Food and Cooking on Early Television in Europe*, Routledge, London-New York 2022, pp. 88-103.

Buzzati D., *Milano*, in Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 75-81.

Capatti A*., La ricetta della ricetta. Storie e percorsi attraverso 500 anni di testi gastronomici,* Slow Food, Bra 2020.

Capatti A, Montanari M., *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Capuzzo P., *Food and Locality. Heritagization and Commercial Use of the Past*, in I. Porciani (a cura di), *Food Heritage and Nationalism in Europe*, Routledge, London-New York 2020, pp. 65-82.

Casiraghi A. F., *Viaggio lungo l'Italia. Il travelogue enogastronomico in tv: dal documentario d'autore alle food series contemporanee*, in F. Cantore, S. Magagnoli, G. Rigola (a cura di), *Storia del cibo e consumi alimentari nei media italiani*, "Cinema e Storia", anno XIV, n. 1, 2025, pp. 188-201.

Cavazzana G., *Itinerario gastronomico ed enologico d'Italia*, Banco Ambrosiano, Milano 1949.

Clerici L., *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola*, Luni Editrice, Milano 2021.

Comisso G., *Veneto*, in Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 105-129.

D'Ausilio, *A tavola. Gli italiani e il cibo tra il 1945 e i «lunghi anni Ottanta»*, Diano Libri, Modena 2021

De Bernardi A., *Il paese dei maccheroni. Storia sociale della pasta,* Donzelli, Roma 2019.

De Feo S., *Lazio* in Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 275-285.

Di Fiore L., *Cibo e patrimonio, una questione politica*, in M. Montanari (a cura di), *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, Laterza, Bari-Roma 2020, pp 162-174.

Dickie J., *Con gusto: storia degli italiani a tavola*, Laterza, Bari-Roma 2008 [2007].

Galvagno G. C., *Alla ricerca di un'altra cucina*. *Alimentazione e innovazione gastronomica nella televisione italiana tra gli anni Sessanta e Settanta,* in F. Cantore, S. Magagnoli, G. Rigola (a cura di), *Storia del cibo e consumi alimentari nei media italiani*, "Cinema e Storia", anno XIV, n. 1, 2025, pp. 79-92.

Helstosky C., *Garlic and Oil: Politics and Food in Italy*, Berg, Oxford 2004.

Levenstein H. A., *I pericoli dell'abbondanza: cibo, salute e moralità nella storia americana*, in Flandrin J.-L., Montanari M. (a cura di), *Storia dell'alimentazione*, Laterza, Roma-Bari 2016, vol. 1, pp. 674-688.

Longo G., *Introduzione*, in Bertolini A., *Veneti a tavola. Itinerario gastronomico delle Venezie*, Longanesi, Milano 1964, pp. 7-40.

Man I., *Come si mangia sugli aerei*, in Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 499-509.

Marchesi G., Vercelloni L., *La tavola imbandita. Storia estetica della cucina*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Mariotti G., *Gastronomia alla ventura*, Edizioni Mercurio, Roma 1939.

Mariotti G., *Itinerari ghiotti*, Edizione a cura della S. A. Terme di S. Pellegrino, Milano 1936.

Marrone G., *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto*, Carocci, Roma 2014.

Monelli P, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia*, Slow Food Editore, Bra 2016 [1935].

Montanari M. (a cura di), *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, Laterza, Roma-Bari 2020.

Montanari M., *Il mito delle origini. Breve storia degli spaghetti al pomodoro*, Laterza, Roma-Bari 2019.

Montanari M., *L'identità italiana in cucina*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Parasecoli F., *Al dente. Storia del cibo in Italia*, Leg edizioni, Gorizia 2015 [2014].

Patti E., Lo Presti S., *Sicilia*, in Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 403-425.

Porciani I., *Mappe mentali, confini e politiche: tra nazionalismo e sovranismo*, in M. Montanari (a cura di), *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, Laterza, Bari-Roma 2020, pp. 96-112.

Portincasa A., *Il Touring Club italiano e la Guida Gastronomica d'Italia. Creazione, circolazione del modello e tracce della sua evoluzione (1931-1984)*, in "Food & History", vol. 6, n. 1, 2008, pp. 83-116.

Sala A., *Lombardia*, in Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 83-95.

Scarpellini E., *A tavola! Gli italiani in 7 pranzi*, Laterza, Roma-Bari 2012.

Tomic A., *Conclusion. Early European Food Television*, in Tomnic A. (a cura di), *Food and Cooking on Early Television in Europe.* Impact on Postwar Foodways*, Routledge, London-New York 2022, pp. 170-180.*

Tomnic A. (a cura di), *Food and Cooking on Early Television in Europe. Impact on Postwar Foodways*, Routledge, London-New York 2022.

Trentin U., *Come si mangia sulle autostrade*, in Accolti P., Cibotto G. A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Editrice Nanni Canesi, Roma 1964, pp. 511-518.

Teoria, metodo e studi culturali

Anderson B., *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, il Mulino, Bologna 2018 [1983].

Banti A. M., Fiorino V., Sorba C., *Lessico della storia culturale*, Laterza, Roma-Bari 2023.

Best S., Marcus S., *Surface Reading: An Introduction*, in "Representations", vol. 108, n. 1, 2009, pp. 1-21.

Casetti F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

Cohen M., *Narratology in the Archive of Literarure*, in "Representations", vol. 108, n.1, 2009, pp. 51-75.

Colombo F., Eugeni R., *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Carocci, Roma 2001

Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

Floch J.-M., *Semiotica, marketing e comunicazione*, Franco Angeli, Milano 1992.

Forgacs D. Lumley R. (a cura di), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1996.

Hobsbawm E., Ranger T. (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987 [1983].

Moretti F., *Conjectures on World Literature*, in "New Left Review", gennaio-febbraio 2000, pp. 54-68.

Morley D., Chen K.S., (a cura di), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural History,* Routledge, London-New York 1996.

Price L., *From The History of a Book to a 'History of the Book'*, in "Representations", vol. 108, n. 1, 2009, pp. 120-138.

Sorba C., Mazzini F., *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*, Laterza, Roma-Bari 2021.

Traini S., *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano 2008.

Apparato iconografico

Capitolo secondo

***Siamo tutti fotografi*, "Vie Nuove", anno VII, n. 24, 16 giugno 1957, pp.7.**



Fig.1 *Siamo tutti fotografi*, "Vie Nuove", anno VII, n. 24, 16 giugno 1957, fotografia di Foto Bosio



Fig. 2 *Quattro assi dell'occhio quadrato vi rivelano i loro mezzi di lavoro*, "Vie Nuove", anno VII, n. 24, 16 giugno 1957

***Riconoscete questa foto?* "Epoca", vol. XXI, n. 397, 11 maggio 1958, pp. 92-93.**



Fig.3 *Riconoscete questa foto?* "Epoca", vol. XXI, n. 397, 11 maggio 1958, pp. 92-93.



Fig. 4 *Riconoscete questa foto?* "Epoca", vol. XXI, n. 397, 11 maggio 1958, pp. 92-93.



Fig. 5 *Riconoscete questa foto?* "Epoca", vol. XXI, n. 397, 11 maggio 1958

***Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960, pp. 96-108.**



Fig. 6 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960 (copertina)



Fig. 7 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 8 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 9 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960

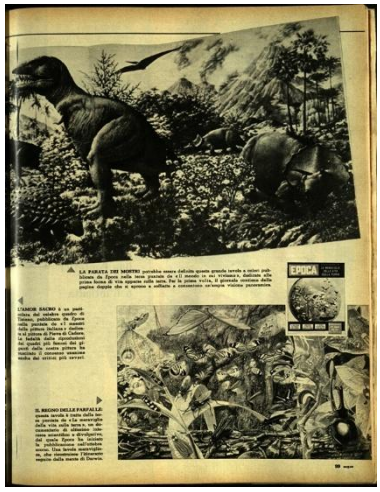


Fig. 10 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 11 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 12 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960

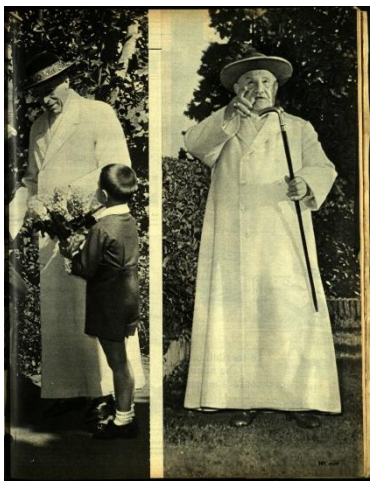


Fig. 13 Un giornale e una ragazza dieci anni dopo, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 14 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 15 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 16 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 17 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo,* "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960

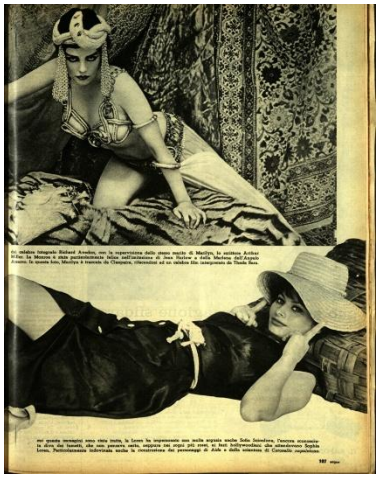


Fig. *18 Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960



Fig. 19 *Un giornale e una ragazza dieci anni dopo*, "Epoca", vol. XXXIX, n. 500, 1 maggio 1960

The Camera as an Essayist, "Life", 26 aprile 1937, pp. 62-63



Fig. 20 *The Camera as an Essayist*, "Life", 26 aprile 1937, fotografie di A. Eisenstaedt



Fig. 21 *The Camera as an Essayist*, "Life", 26 aprile 1937, fotografie di A. Eisenstaedt

***Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, pp. 24-31.**

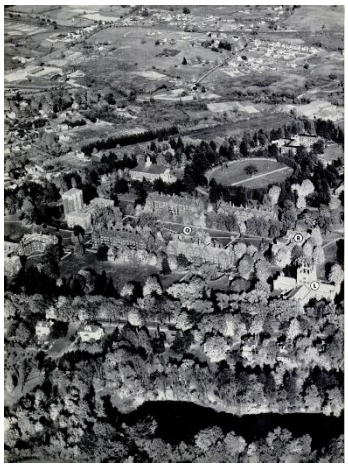


Fig. 22 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt



Fig. 23 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt



Fig. 24 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt



Fig. 25 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt



Fig. 26 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt



Fig. 27 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt



Fig. 28 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt

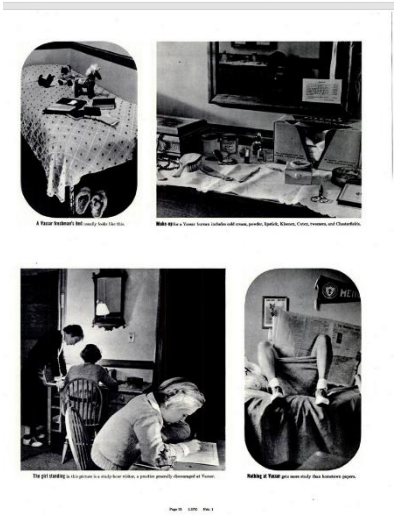


Fig. 29 *Vassar: a Bright Jewel in U. S. Educational Diadem*, "Life", 1 febbraio 1937, fotografia di A. Eisenstaedt

***Sonno*, "Tempo", anno 1, n.1, 11 gennaio 1946, pp. 8-9.**



Fig. 30 *Sonno,"Tempo*", anno 1, n.1, 11 gennaio 1946, fotografie di F. Patellani



Fig. 31 Sonno,"Tempo", anno 1, n.1, 11 gennaio 1946, fotografie di F. Patellani

Organizzazione "B",* "Tempo", anno 1, n.2, 24 gennaio 1946, *pp. 4-6



Fig. 32 *Organizzazione "B*", "Tempo", anno 1, n.2, 24 gennaio 1946, fotografie di F. Patellani



Fig. 33 *Organizzazione "B*", "Tempo", anno 1, n.2, 24 gennaio 1946, fotografie di F. Patellani

Liliana ragazza italiana, “Epoca”, vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, pp. 13-17.



Fig. 34 *Liliana ragazza italiana,* “Epoca”, vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, fotografia di John Phillips (copertina)



Fig. 35 *Liliana ragazza italiana,* “Epoca”, vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, fotografia di Ettore A. Naldoni.



Fig. 36 *Liliana ragazza italiana,* “Epoca”, vol.1. n.1. 14 ottobre 1950, fotografie di John Phillips.



Fig. 37 *Liliana ragazza italiana,* “Epoca”, vol.1. n.1. 14 ottobre 1950, fotografie di John Phillips e Ettore A. Naldoni.



Fig. 38 *Liliana ragazza italiana,* “Epoca”, vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, fotografia di Ettore A. Naldoni.

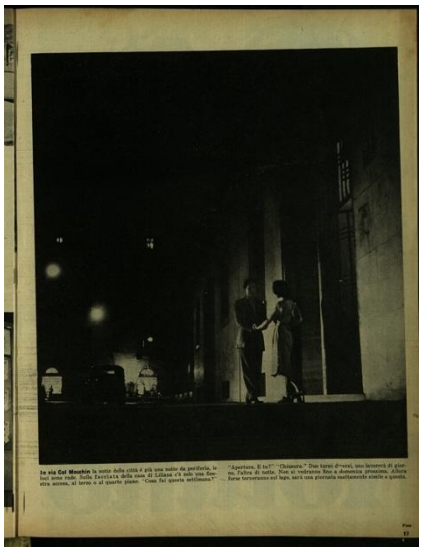


Fig. 39 *Liliana ragazza italiana,* “Epoca”, vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, fotografia di Ettore A. Naldoni.

***The Private Life of Gwyned Filling*,"Life", 3 maggio 1948, pp. 103-114.**



Fig. 40 *The Private Life of Gwyned Filling,* "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe

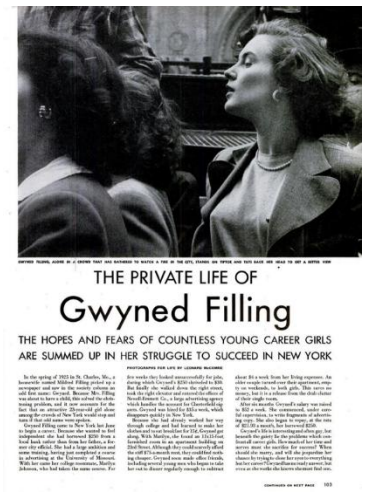


Fig. 41 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 42 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 43 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 44 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 45 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 46 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 47 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 48 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 49 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 50 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe



Fig. 51 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe

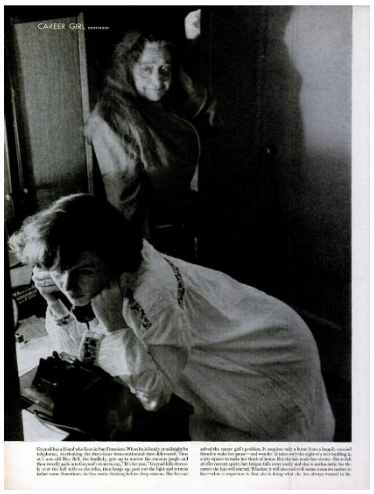


Fig. 52 *The Private Life of Gwyned Filling*, "Life", 3 maggio 1948, fotografia di L. McCombe

La miseria è clandestina, "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, pp. 51-56.



Fig. *53 La miseria è clandestina*, "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. *54 La miseria è clandestina*, "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 55 *La miseria è clandestina*, "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 56 *La miseria è clandestina*, "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 57 *La miseria è clandestina*, "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 58 *La miseria è clandestina*, "Epoca", vol. 1, n.1, 14 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino

***La miseria è clandestina 2 – più che fame bisogno*, in "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, pp. 13-20.**



Fig. 59 *La miseria è clandestin a 2*, "Epoca", vol. 1, n.2, 21 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 60 *La miseria è clandestina 2*, "Epoca", vol. 1, n.2, 21 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 61 *La miseria è clandestina 2*, "Epoca", vol. 1, n.2, 21 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 62 *La miseria è clandestina 2*, "Epoca", vol. 1, n.2, 21 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 63 *La miseria è clandestina 2*, "Epoca", vol. 1, n.2, 21 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino



Fig. 64 *La miseria è clandestina 2*, "Epoca", vol. 1, n.2, 21 ottobre 1950, fotografia di Lamberti Sorrentino

Piazza dell'amore, "Tempo", anno 1, n. 18, 18-25 maggio 1964, p. 8-9.



Fig. 65 *Piazza dell'amore*, "Tempo", anno 1, n. 18, 18-25 maggio 1964, fotografie di F. Patellani



Fig. 66 *Piazza dell'amore*, "Tempo", anno 1, n. 18, 18-25 maggio 1964, fotografie di F. Patellani

Appuntamento alla roggia, "Tempo", anno 1, n. 26, 13-20 luglio 1946, pp. 26

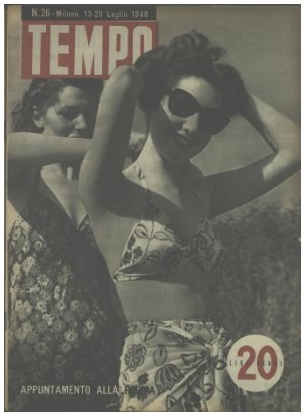


Fig. 67 *Appuntamento alla roggia*, "Tempo", anno 1, n. 26, 13-20 luglio 1946, fotografia di F. Patellani (copertina)



Fig. 1 *Appuntamento alla roggia*, "Tempo", anno 1, n. 26, 13-20 luglio 1946, fotografie di F. Patellani

È arrivato il circo, "Tempo", anno 1, n.8, 9-16 marzo 1946, p. 6



Fig. 69 *È arrivato il circo*, "Tempo", anno 1, n.8, 9-16 marzo 1946 (copertina)



Fig. *70 È arrivato il circo*, "Tempo", anno 1, n.8, 9-16 marzo 1946

Volo sul ghiaccio, "Tempo", anno 1, n.1, 17 gennaio 1946



Fig. 71 *Volo sul ghiaccio*, "Tempo", anno 1, n.1, 17 gennaio 1946 (copertina)

Carnevale in famiglia, "Tempo", anno 1, n. 6, 23 febbraio 1946



Fig. 72 *Carnevale in famiglia*, "Tempo", anno 1, n. 6, 23 febbraio 1946, fotografia di F. Patellani (copertina)

Capitolo terzo

Copertine "*Le Vie d'italia*" 1946

"*Le vie d'Italia*", anno LII, n.1, gennaio 1946

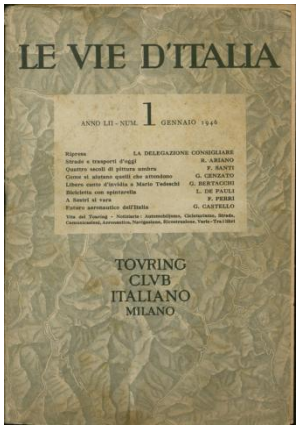


Fig. 73 *Le vie d'Italia*, anno LII, n.1, gennaio 1946 (copertina)

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n.2, febbraio 1946

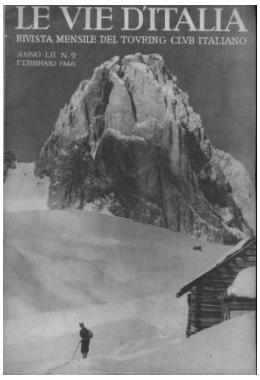


Fig. 74 *Lo spallone* meridionale del Sassolungo, versante di Val di Fassa, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.2, febbraio 1946, fotografia di S. Saglio (copertina)

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n.3, marzo 1946

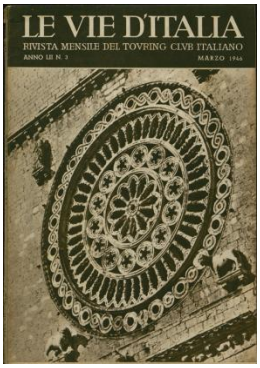


Fig. 75 *Rosone della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 3, marzo 1946, fotografia di Stefani (copertina)

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n.4, aprile 1946

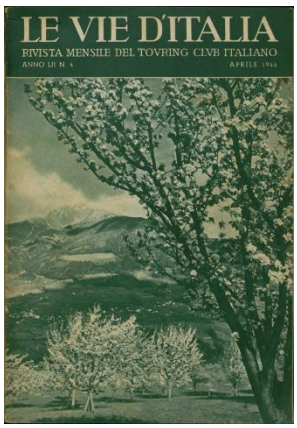


Fig. 76 *Primavera in Alto Adige*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.4, aprile 1946, fotografia di Stefani (copertina)

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n.5, maggio 1946

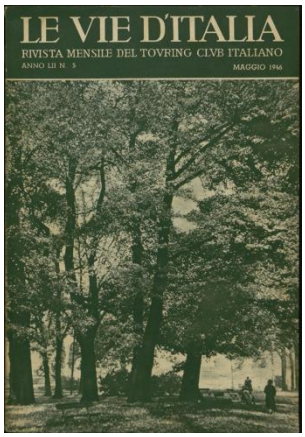


Fig. 77 *Alberi a primavera*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.5, maggio 1946, fotografia di Stefani (copertina)

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n. 6, giugno 1946



Fig. 78 *Particolare della statua dell'Estate, di G. Caccini, che adornava il ponte in S. Trinita, in Firenze distrutto dai tedeschi*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.6, giugno 1946, fotografia di Alinari (copertina)

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n. 7, luglio 1946

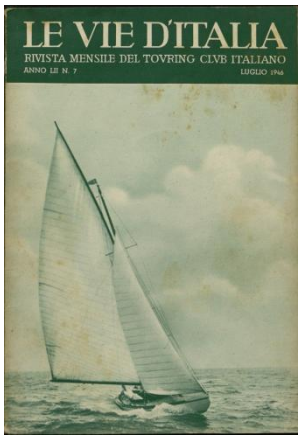


Fig. 79 *Gioia estiva al mare: le vele spiegate,* "Le Vie d'Italia", anno LII, n.7, luglio 1946, fotografia di F. Pasta (copertina)

“*Le Vie d’Italia*”, anno LII, n.8, agosto 1946

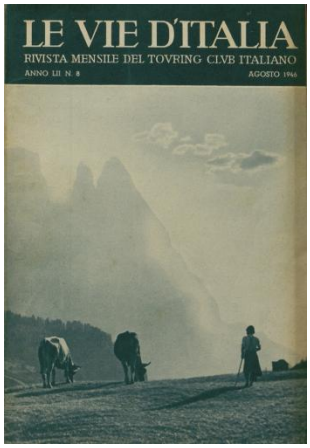


Fig. 80 *Lo Scilliar, visto dall'Alpe di Siusti*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.8, agosto 1946, fotografia di B. Stefani (copertina)

“*Le Vie d’Italia*”, anno LII, n.9, settembre 1946

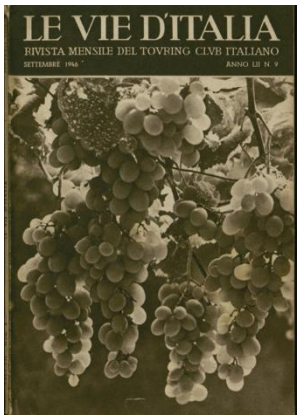


Fig. 81 *Grappoli pendenti dalla pergola*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.9, settembre 1946, fotografia di B. Stefani (copertina)

“*Le Vie d’Italia*”, anno LII, n.10, ottobre 1946

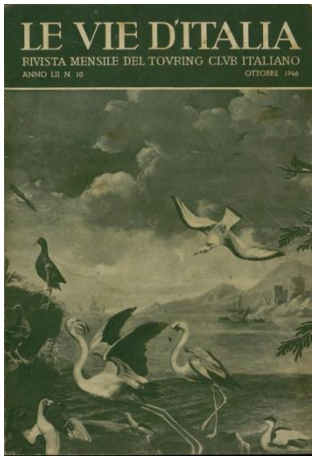


Fig. 82 *Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (1610-1655): Paesaggio autunnale con uccelli, (particolare della decorazione del Palazzo Verri in Milano),* "Le Vie d'Italia", anno LII, n.10, ottobre 1946 (copertina)

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n.11, novembre 1946

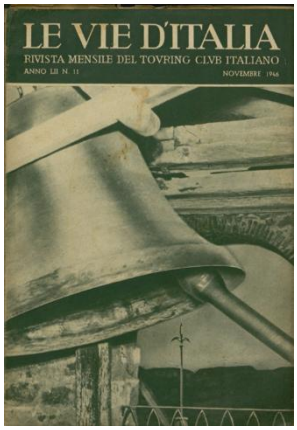


Fig. 83 *Quattro novembre: la campana di San Giusto*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.11, novembre 1946

"*Le Vie d'Italia*", anno LII, n.12, dicembre 1946

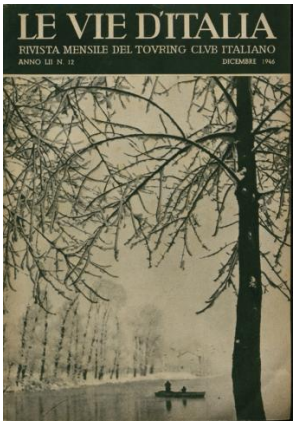


Fig. 84 *Brinata di dicembre nella valle del Po*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.12, dicembre 1946, fotografia di Stefani (copertina)

Un giro in Abruzzo, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.11, novembre 1946, pp. 853-862



Fig. *85 Un giro in Abruzzo*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli

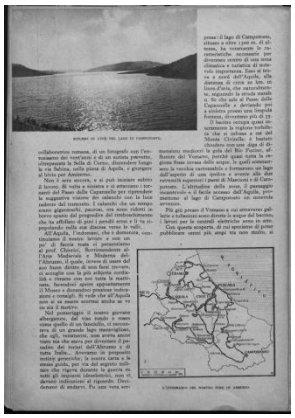


Fig. 86 *Un giro in Abruzzo*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli



Fig. *87 Un giro in Abruzzo*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli



Fig. 88 *Un giro in Abruzzo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli

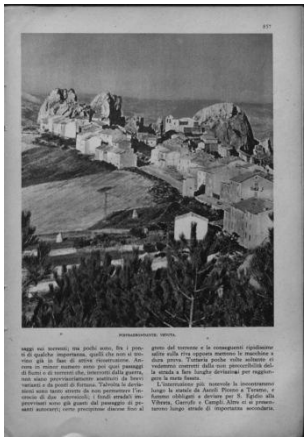


Fig. 89 *Un giro in Abruzzo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli



Fig. 90 *Un giro in Abruzzo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli



Fig. 91 *Un giro in Abruzzo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli



Fig. 92 *Un giro in Abruzzo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli



Fig. 93 *Un giro in Abruzzo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli

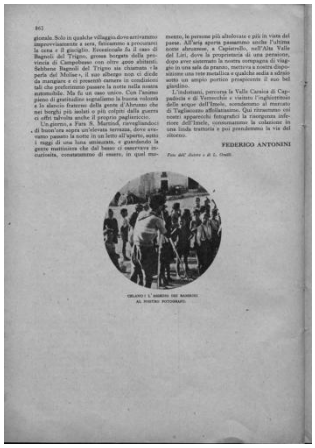


Fig. 94 *Un giro in Abruzzo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n.11, novembre 1946, fotografie di F. Antonini e L. Onelli

I mercati di Palermo, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n. 12, dicembre 1946, pp. 912-916



Fig. 95 *I mercati di Palermo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n. 12, dicembre 1946, disegni di G. Rosselli



Fig. 96 *I mercati di Palermo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n. 12, dicembre 1946, disegni di G. Rosselli



Fig. 97 *I mercati di Palermo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n. 12, dicembre 1946, disegni di G. Rosselli



Fig. 98 *I mercati di Palermo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n. 12, dicembre 1946, disegni di G. Rosselli



Fig. 99 *I mercati di Palermo*, “Le Vie d’Italia”, anno LII, n. 12, dicembre 1946, disegni di G. Rosselli

Medaglione di città: Ascoli Piceno, “Le Vie d’Italia”, LIII, n. 9, settembre 1947, pp. 808-816.



Fig. *100 Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in “Le Vie d’Italia”, LIII, n. 9, settembre 1947, fotografia di F. Pasta



Fig. *101 Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in “Le Vie d’Italia”, LIII, n. 9, settembre 1947, fotografia di ENIT e Coppola



Fig. *102 Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in “Le Vie d’Italia”, LIII, n. 9, settembre 1947



Fig. *103 Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in "Le Vie d'Italia", LIII, n. 9, settembre 1947, fotografia di Alinari



Fig. *104 Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in "Le Vie d'Italia", LIII, n. 9, settembre 1947, fotografia di Coppolo



Fig. *105 Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in "Le Vie d'Italia", LIII, n. 9, settembre 1947



Fig. *106 Medaglione di città: Ascoli Piceno*, in "Le Vie d'Italia", LIII, n. 9, settembre 1947, fotografia di E.P.T.

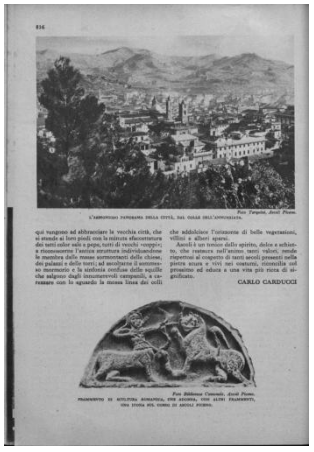


Fig. *107 Medaglione di città*: Ascoli Piceno, in "Le Vie d'Italia", LIII, n. 9, settembre 1947, fotografie di Tarquini e Biblioteca comunale di Ascoli

***Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, pp. 720-726.**



Fig. 108 *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, fotografie di V. Sella



Fig. 109 *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, fotografie di V. Sella

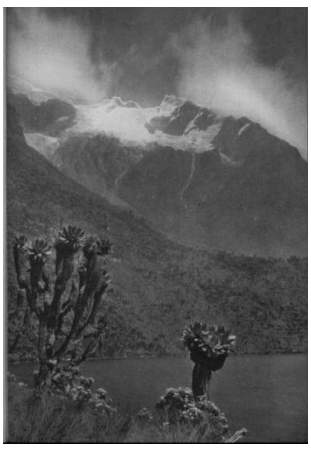


Fig. 110 *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, fotografie di V. Sella



Fig. 111 *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, fotografie di V. Sella

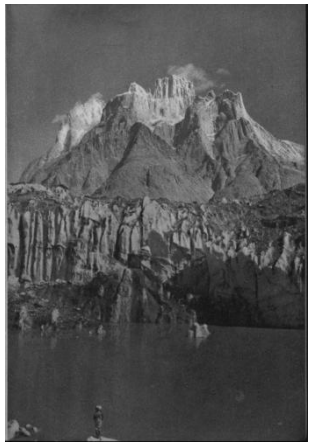


Fig. 112 *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, fotografie di V. Sella



Fig. 113 *Un maestro della fotografia alpina: Vittorio Sella*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, fotografie di V. Sella

***Il turista e la fotografia*, "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, pp. 560-566.**



Fig. 114 *Il turista e la fotografia*, "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di A. Ornano, Onelli e Stefani

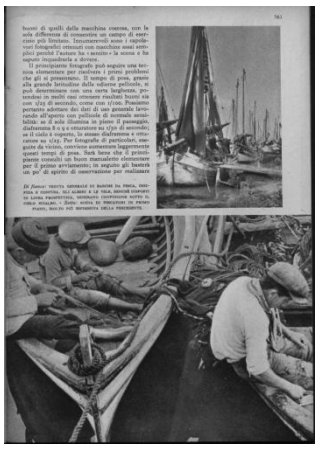


Fig. 115 *Il turista e la fotografia*, "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di A. Ornano, Onelli e Stefani



Fig. 116 *Il turista e la fotografia*, "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di A. Ornano, Onelli e Stefani



Fig. 117 *Il turista e la fotografia*, "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di A. Ornano, Onelli e Stefani



Fig. 118 *Il turista e la fotografia*, "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di A. Ornano, Onelli e Stefani



Fig. 119 *Il turista e la fotografia*, "Le Vie d'Italia", LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di A. Ornano, Onelli e Stefani



Fig. 120 *Il turista e la fotografia*, “Le Vie d’Italia”, LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di A. Ornano, Onelli e Stefani

Copertine “Le Vie d’Italia” 1949



Fig. 121 *“Volo di colombe*”, quadro a olio di Mosè Bianchi (verso il 1895), (Galleria d'Arte Moderna, Milano), "Le Vie d'Italia", anno LV, n.1, gennaio 1949 (copertina)



Fig. 122 *Arlecchino capopopolo, particolare del quadro a olio di Aldo Carpi (1942*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n.2, febbraio 1949 (copertina)



Fig. 123 *La macchia di sole, quadro a olio di Lorenzo Delleani (1840-1908), (Collezione Vittorio Basso Milano)*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949 (copertina)

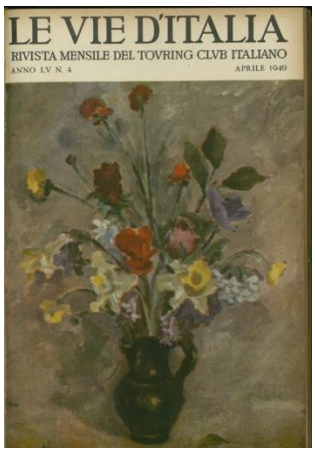


Fig. 124 *Fiori: olio sul tavola di Enzo Morelli (1941), (Collezione Gian Ferrari, Milano*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949 (copertina)



Fig. 125 *Il grembiule rosa: olio su tela di Renato Vernizzi (1946*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949 (copertina)

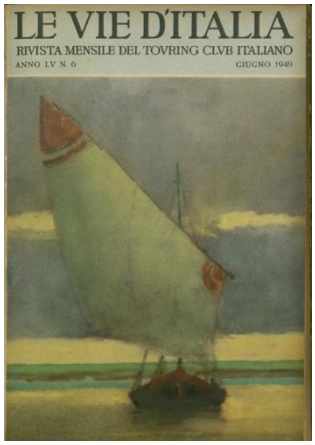


Fig. 126 *Scirocco in laguna: pastello di Mario Bezzola (1941*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949 (copertina)

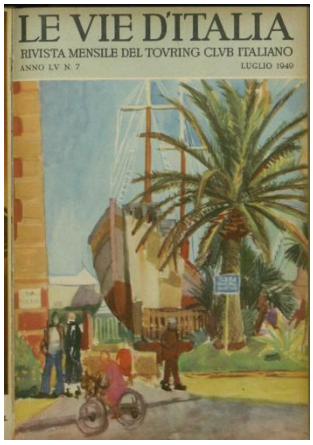


Fig. 127 *S. Margherita: tempera di Carlo Vitale (1941*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949 (copertina)

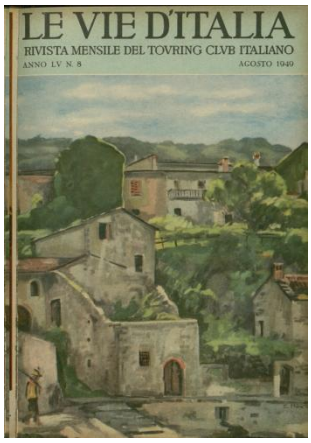


Fig. 128 *Correnno Plinio: olio su tela di Cesare Monti, Galleria d'Arte Moderna, Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949 (copertina)

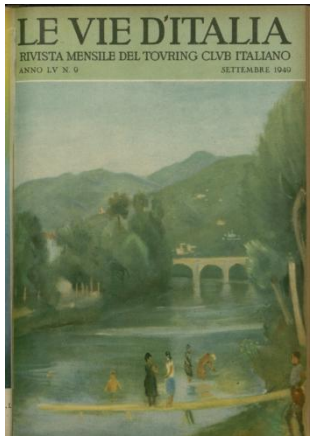


Fig. 129 *L'Entella a Chiavari: olio su tela di Umberto Lilloni, Galleria d'Arte Moderna, Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949 (copertina)

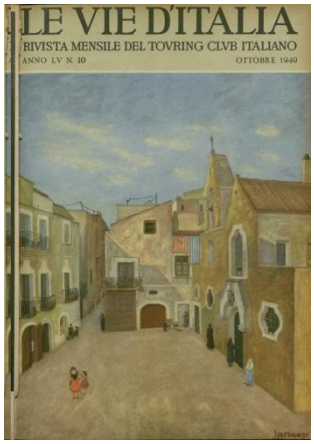


Fig. 130 *Piazza di Bitonto (1942). Olio su tela di Francesco Speranza (Collezione Mazzotta*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949 (copertina)

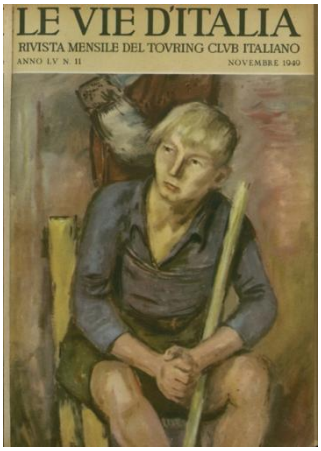


Fig. 131 *Piazza di Bitonto (1942). Olio su tela di Francesco Speranza (Collezione Mazzotta*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949 (copertina)



Fig. 132 *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (1573-1610): Cena in Emmaus (particolare), Pinacoteca di Brera, Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949 (copertina)

Copertine "Le Vie d'Italia" 1947

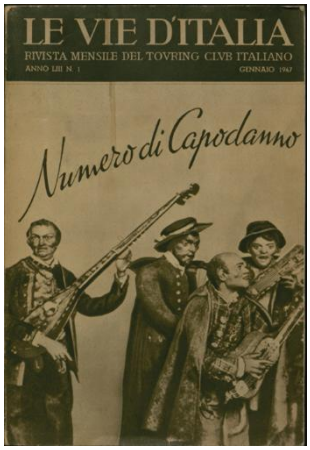


Fig. 133 *Concertino napoletano per presepio, (Napoli, Collezione Leonetti),* "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 1, gennaio 1947 (copertina)



Fig. 134 *Sulle nevose distese dell'Alpe di Siusi, in cospetto dello Sciliar*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 2, febbraio 1947, fotografia di B. Stefani (copertina)

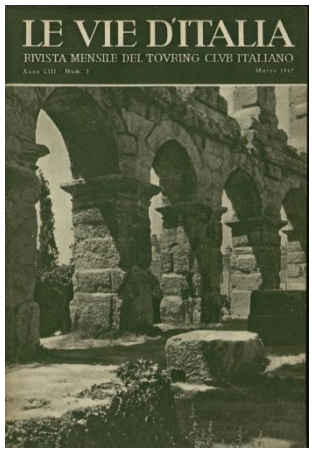


Fig. 135 *Pola: particolare del Teatro romano*, "Le Vie d'Italia", anno LII, n. 3, marzo 1947, fotografia di B. Stefani (copertina)

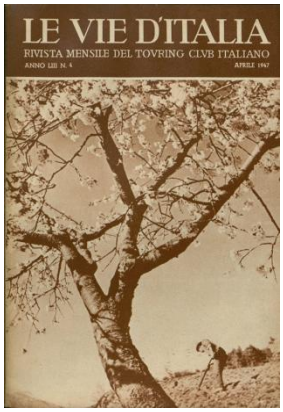


Fig. 136 *Primavera sui Colli Euganei,* "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 4, aprile 1947, fotografia di B. Stefani (copertina)

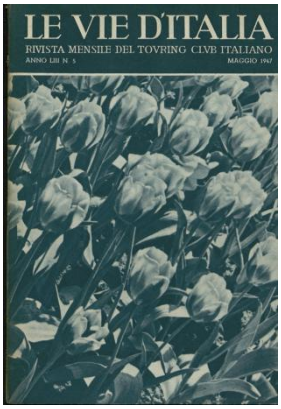


Fig. 137 *Tulipani*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 5, maggio 1947, fotografia di F. Pasta (copertina)



Fig. *138 Loreto: Particolare della Fontana dei galli (sec. XVIII)*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 6, giugno 1947, fotografia di F. Pasta (copertina)

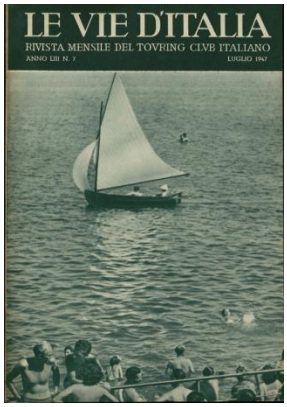


Fig.139 *Al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 7, luglio 1947, fotografia di B. Stefani

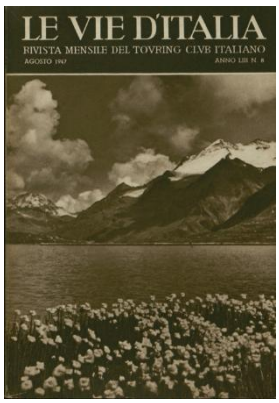


Fig. 140 *Il lago Bianco (m 2609) al passo di Gavia*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 8, agosto 1947, fotografia di B. Stefani (copertina)

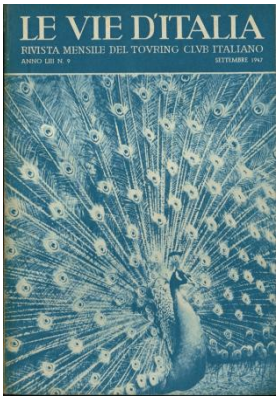


Fig. 141 *Pavone che fa la ruota*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 9, settembre 1947, fotografia di E. Biagini (copertina)

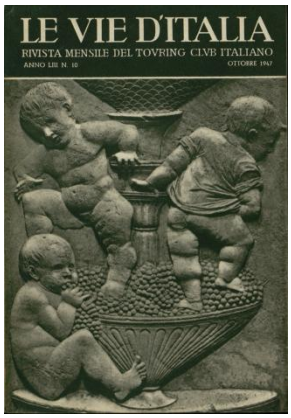


Fig. 142 *Putti che pigiano l'uva. Altorilievo di G. A. Amadeo nella Cappella Colleoni di Bergamo*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 10, ottobre 1947, fotografia di Anderson (copertina)

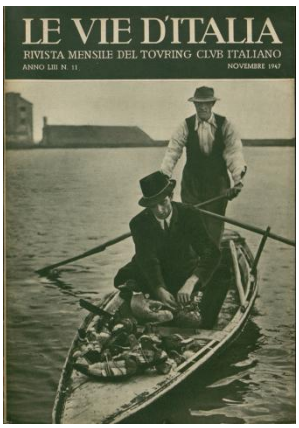


Fig. 143 *Caccia in valle: in viaggio verso la botte*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 11, novembre 1947, fotografia di Interfoto (copertina)



Fig. 144 *Malinconia dell'autunno nei Giardini Pubblici di Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LIII, n. 12, dicembre 1947, fotografia di B. Stefani (copertina)

Copertine “Le Vie d’ Italia” 1948

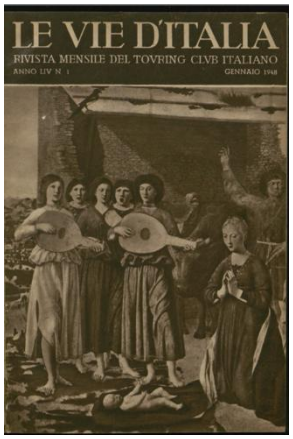


Fig. 145 *Pier della Francesca (sec XV), particolare della Natività di Cristo (Londra, National Gallery),* "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 1, gennaio 1948, fotografia di Anderson (copertina)

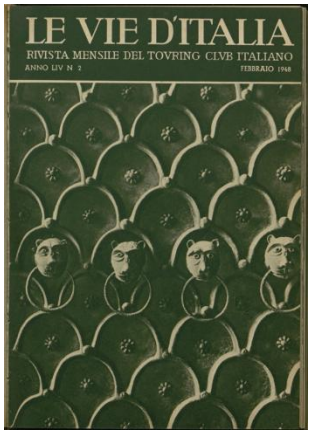


Fig. 146 *Venezia - Particolare della porta in bronzo di S. Marco (sec. XII),* "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 2, febbraio 1948, fotografia di Böhm (copertina)

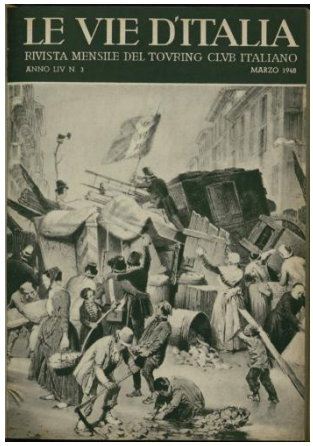


Fig. 147 *La costruzione di una barricata a Milano, il 19 marzo 1848. Stampa di G. Mazzola, nella Civica Raccolta delle Stampe, Castello Sforzescho, Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 3, marzo 1948 (copertina)



Fig. 148 *Narcisi di Valcava (Bergamo),* "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 4, aprile 1948, fotografia di B. Stefani (copertina)

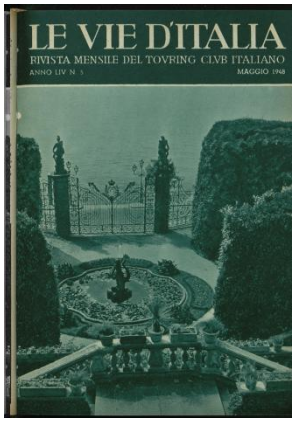


Fig. 149 *L'ingresso al giardino della Villa Carlotta, in Tremezzo (Como*), "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 5, maggio 1948, fotografia di B. Stefani (copertina)

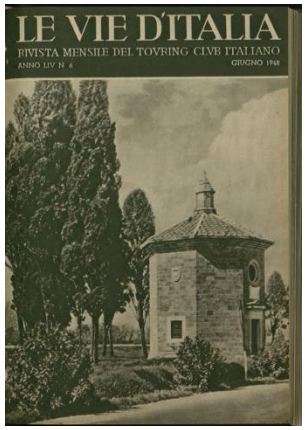


Fig. 150 *La chiesetta di S. Guido sulla Via Aurelia, presso Bolgheri (Livorno*), "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 6, giugno 1948, fotografia di E. Biagini (copertina)

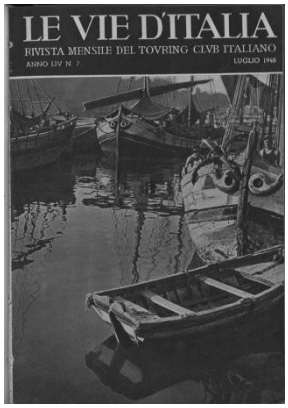


Fig. 151 *Bragozzi nel porto-canale di Cesenatico (Forlì*), "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 7, luglio 1948, fotografia di A. Bandini Buti (copertina)

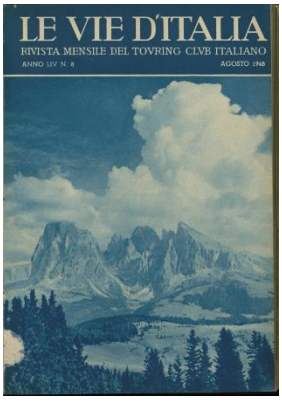


Fig. 152 *Il Sassolungo visto dall'Alpe di Siuri*, "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 8, agosto 1948, fotografia di B. Stefani (copertina)

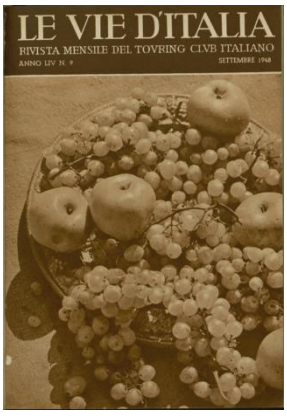


Fig. 153 *Frutta di settembre*, "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 9, settembre 1948, fotografia di B. Stefani (copertina)



Fig. 154 *La Villa Pisani sul Brenta (da una stampa del sec. XVIII),* "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 10, ottobre 1948, fotografia di P. Fiorentini (copertina)

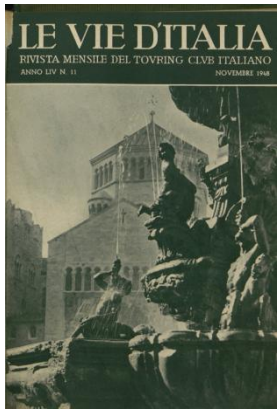


Fig. 155 *La fontana del Nettuno a Trento, opera di F. Giongo (1769),* "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 11, novembre 1948, fotografia di M. De Lucca (copertina)



Fig.156 *Velluto veneziano controtagliato a fiorami del sec. XVIII (Venezia, Civico Museo Correr),* "Le Vie d'Italia", anno LIV, n. 12, dicembre 1948 (copertina)

Tavole fuori testo "Le Vie d'Italia" 1949

Madonne italiane, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, pp. 49-56



Fig. 157 *Madonne italiane*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949



Fig. 158 *Madonne italiane. Giotto (1267-1337): Madonna col Bambino, Angeli e Santi (Firenze, Galleria degli Uffizi),"*Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di Brogi



Fig.159 *Madonne italiane. Ambrogio da Fossano detto il Bergognone (2° metà del XV sec - dopo il 1522): Madonna col Bambino e Angeli (Milano, Pinacoteca di Brera),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di Brogi



Fig. 160 *Madonne italiane. Antonello da Messina (1430-1479): l'Annunziata (Palermo, Museo Nazionale),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di Anderson



Fig.161 *Madonne italiane. Giovanni Bellini detto il Giambellino (1430-1516): particolare del trittico raffigurante la Madonna col Bambino in trono, due Angeli musicanti e quattro Santi (Venezia, Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di Alinari



Fig. 162 *Madonne italiane. Leonardo da Vinci (1452-1519): particolare del cartone con la Vergine e il figlio, S. Anna e S. Giovannino (Londra, Accademia Reale),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di Alinari



Fig. 163 *Madonne italiane. Raffaello Sanzio (1483-1520): la Madonna del Granduca (Firenze, Palazzo Pitti*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di Anderson



Fig. 164 *Madonne italiane. Iacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594): Annunciazione (Venezia, Scuola di San Rocco),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di Anderson

Un villaggio della Val di Fassa, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, pp. 152-160



Un villaggio della Val di Fassa

Fotografie e testo di Arturo Brambilla

Fig. 165 *Un villaggio della Val di Fassa*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949



Fig. 166 *Un villaggio della Val di Fassa. La valle*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla



Fig. 167 U*n villaggio della Val di Fassa. Il campanile*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla

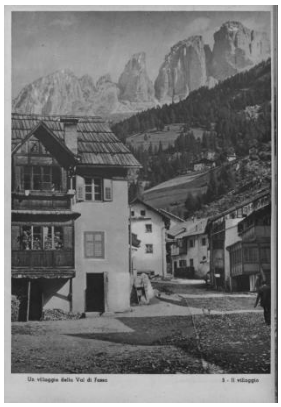


Fig. 168 *Un villaggio della Val di Fassa. Il villaggio*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla



Fig. 169 *Un villaggio della Val di Fassa. La mietitura*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla

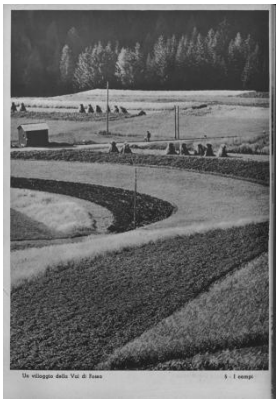


Fig. 170 *Un villaggio della Val di Fassa. I campi*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla



Fig. 171 *Un villaggio della Val di Fassa. La processione*, “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla



Fig. 172 *Un villaggio della Val di Fassa. Il cimitero*, “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla



Fig. 173 *Un villaggio della Val di Fassa. La bella ragazza*, “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di A. Brambilla

***Settecento veneziano*, “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 3, marzo 1949, pp. 265-272**



Fig. 174 *Settecento veneziano. Cornice veneziana settecentesca con stampe applicate su fondo laccato (Venzia, Collezione Gatti Casazza*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di Fiorentini



Fig. 175 *Settecento veneziano. Luca Carlevaris (1665-1731), Il corteo dogale al ponte di Rialto: particolare (Modena, Galleria Estense),* "Le Vie d'Italia, anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di Bandieri



Fig. 176 Settecento veneziano. Antonio Canal detto Il Canaletto (1697-1768), Partenza del Doge per lo Sposalizio del mare (Milano, Raccolta Aldo Crespi) "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia del Gabinetto fotografico del Comune di Milano



Fig. 177 *Settecento veneziano. Giovan Battista Piazzetta (1682-1754), Idillio sulla spiaggia (Colonia, Raccolta A. von Schnitzler*), “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di Rheinisches Museum



Fig. 178 *Settecento veneziano. Giovan Battista Tiepolo (1696-1770), Il Minuetto: particolare (Parigi, Raccolta Wildenstein),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di Alinari



Fig. 179 S*ettecento veneziano. Gian Domenico Tiepolo (1727-1804), Minuetto in Villa (Venezia, Ca' Rezzonico - Raccolta del Settecento Veneziano),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di Alinari



Fig. 180 *Settecento veneziano. Pietro Longhi (1702-1785), L'indovina (Venezia, Ca' Rezzonico - Raccolte del Settecento Veneziano*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di Alinari



Fig. 181 *Settecento veneziano. Francesco Guardi (1712-1793), La festa del Corpus Domini a Venezia: particolare (Parigi, Museo Nazionale del Louvre)*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di Alinari

Cattedrali di Puglia, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, pp. 393-400


CATTEDRALI DI PUGLIA

Fig. 182 *Cattedrali di Puglia*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949

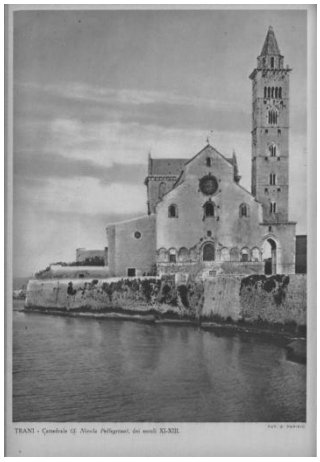


Fig. 183 *Cattedrali di Puglia. Trani. Cattedrale (S. Nicola Pellgrino) dei secoli XI-XIII*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, fotografia di G. Parisio



Fig. 184 *Cattedrali di Puglia. Ruvo di Puglia. Cattedrale del secolo XIII*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, fotografia di Anderson



Fig. 185 *Cattedrali di Puglia. Bitetto. Cattedrale (S. Michele) del secolo XIV*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, fotografia di Hubacher



Fig. 186 *Cattedrali di Puglia. Bari. Basilica di S. Nicola dei secoli XI-XIII: transetto destro*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 187 *Cattedrali. Lecce. Chiesa dei SS. Niccolò e Cataldo: la facciata, opera di Giuseppe Ciano del secolo* XVIII, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, fotografia di Alinari

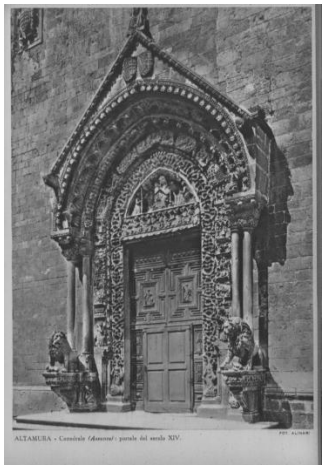


Fig. 188 *Cattedrali di Puglia. Altamura - Cattedrale (Assunta): portale del secolo XIV*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, fotografia di Alinari



Fig. 189 *Cattedrali di Puglia. Trani. Cattedrale: particolare della porta di bronzo, opera di Barissano da Trani del 1175-79*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 4, aprile 1949, fotografia di Anderson

***Laghi di Lombardia*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949, pp. 504-512**



LAGHI DI LOMBARDIA

Fig. 190 *Laghi di Lombardia,* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949

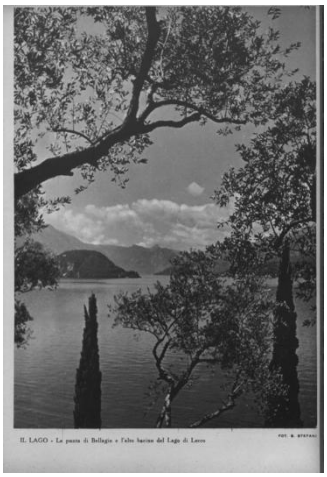


Fig. 191 *Laghi di Lombardia. Il lago. La punta di Bellagio e l'alto bacino del lago di Lecco*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949, fotografia di B. Stefani

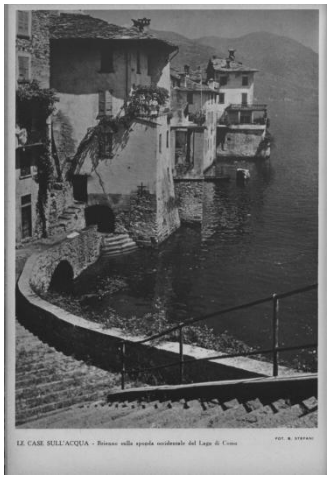


Fig. 192 *Laghi di Lombardia. Le case sull'acqua. Brienno sulla sponda occidentale del Lago di Como*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 193 *Laghi di Lombardia. Barche a riposo. Il porticciuolo di Navene sulla riva veronese del Lago di Garda*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949, fotografia di F. Pasta



Fig. 194 *Laghi di Lombardia. La riva solitaria. Approdo all'Isola Comacina sul Lario*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949, fotografia di F. Pasta

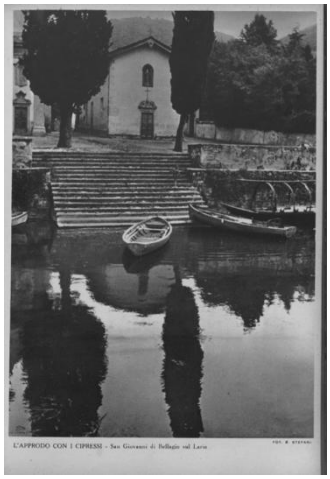


Fig. 195 *Laghi di Lombardia. L'approdo con i cipressi. San Giovanni di Bellagio sul Lario*, "Le Vie d'Italia", anno LV, numero 5, maggio 1949, fotografia di B. Stefani

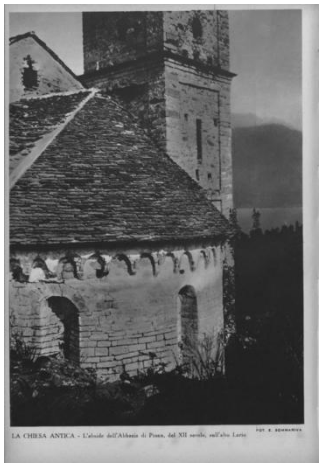


Fig. 196 *Laghi di Lombarsia. La chiesa antica. L'abisde dell'Abbaiza di Piona del XII secolo, sull'alto Lario*, “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 5, maggio 1949, fotografia di E. Sommariva



Fig. 197 *Laghi di Lombardia. Giardino Barocco. Il Giardino Borroemo nell'Isola Bella sul Verbano*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949, fotografia di B. Stefani

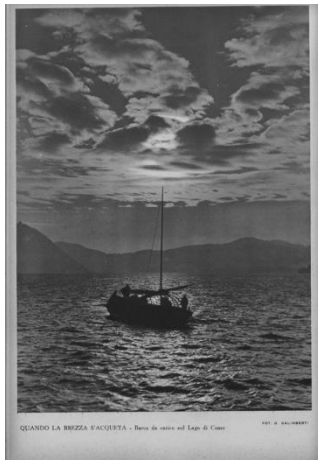


Fig. 198 *Laghi di Lombardia. Quando la brezza s'acqueta. Barca da carico sul Lago di Como*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 5, maggio 1949, fotografia di G. Galimberti

***Fontane*, “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 6, giugno 1949, pp. 617-624**



Fig. 199 *Fontane*, “Le Vie d’Italia”, anno LV, n. 6, giugno 1949

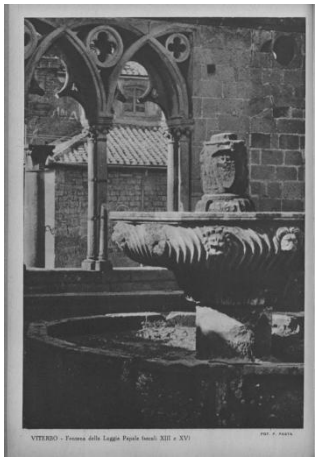


Fig. 200 *Fontane. Viterbo. Fontana della Loggia Papale (secoli XIII e XVI),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, fotografia di F. Pasta

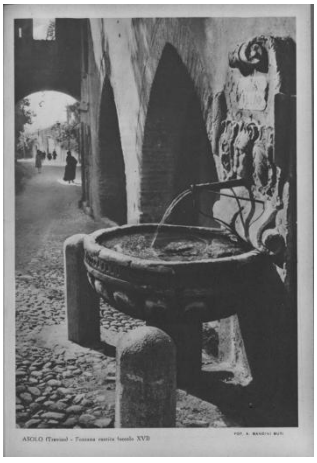


Fig. 201 *Fontane. Asolo (Treviso). Fontana rustica (secolo XVII),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, fotografia di A. Bandini Buti



Fig. 202 *Fontane. Castello di Issogne (Valle d'Aosta). Fontana del Melograno (secolo XVI*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, fotografia di R. Moncalvo

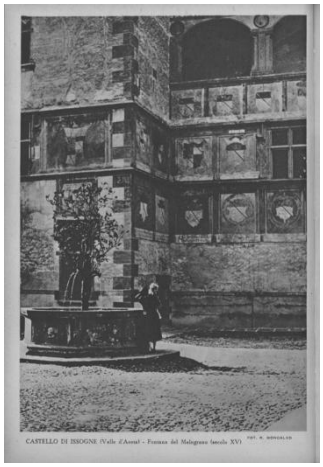


Fig. 203 *Fontane. Roma. Fontana delle Tartarughe a Piazza Mattei (secolo XVII*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 204 *Fontane. Lecce. Fontana dei Cavalli Marini (1925),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 205 *Fontane. Tivoli (Roma). Fontana dell'Organo Idraulico a Villa d'Este (secolo XVI*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, fotografia di F. Pasta



Fig. 206 *Fontane. Caserta. Grande cascata nel Parco della Reggia: Diana scaccia Atteone (sec. XVIII),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 6, giugno 1949, fotografia di F. Pasta

***La montagna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, pp. 737-744**



Fig. 207 *La montagna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949

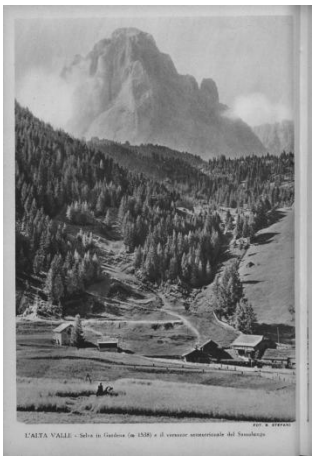


Fig. 208 *La montagna. L'alta valle. Selva in Gardenia (m. 1538) e il versante settentrionale del Sassulungo*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 209 *La montagna. Il giovane torrente. Il Rio Valdurna (m 1600 circa) nei Monti Sarentini*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, fotografia di B. Stefani

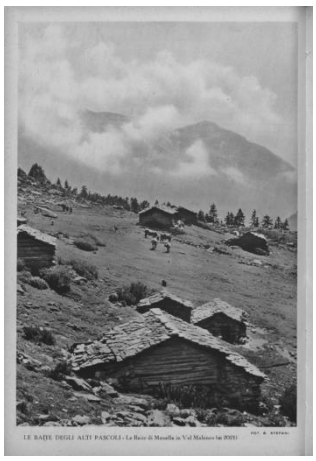


Fig. 210 *La montanga. Le baite degli alti pascoli. Le baite di Musella in Val Maleneo (m 2021),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, fotografia di B. Stefani

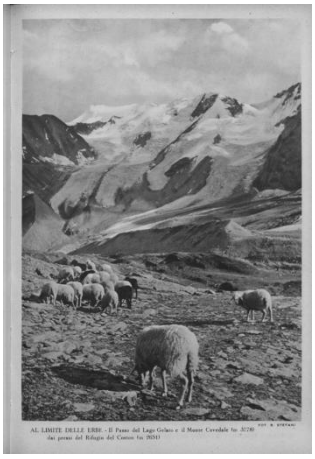


Fig. 211 *La montagna. Al limite delle erbe. Il passo del Lago Gelato e il Monte Cevedale (m 3778) dai pressi del Rifugio del Coston (m 2651),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, fotografia di B. Stefani

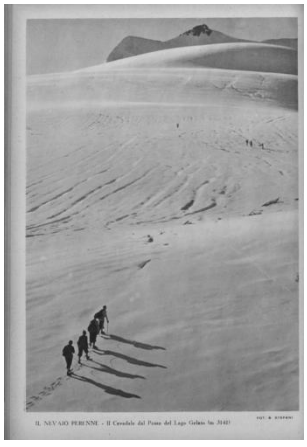


Fig. 212 *La montagna. Il nevaio perenne. Il Cevedale dal Passo del Lago gelato (m 3141*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, fotografia di B. Stefani

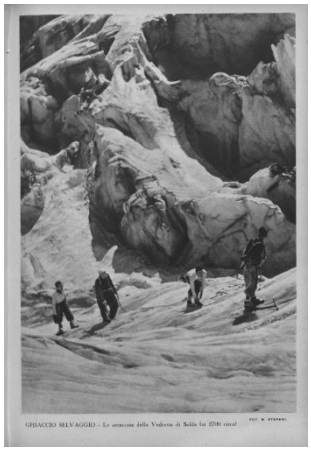


Fig. 213 *La montagna. Ghiaccio selvaggio le serraccate della Vedretta di Solda (m 2700*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, fotografia di B. Stefani

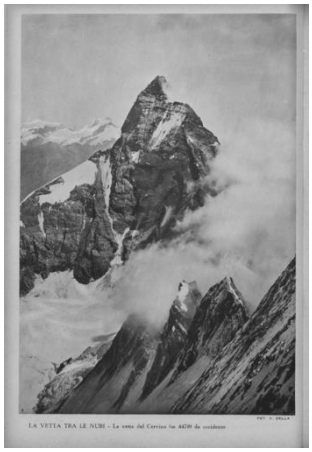


Fig. 214 *La montagna. La vettra tra le nubi. La vetta del Cervino (m 4478) da occidente*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 7, luglio 1949, fotografia di V. Sella

Pescatori, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, pp. 849-856

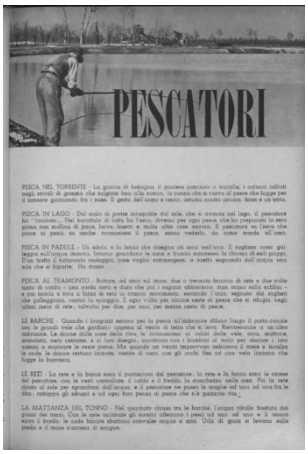


Fig. 215 *Pescatori*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949

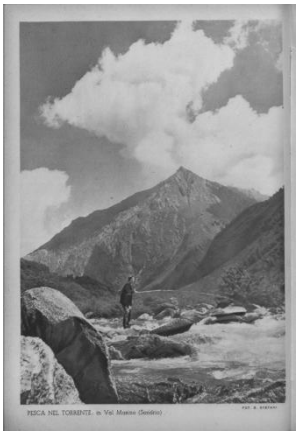


Fig. 216 *Pescatori. Pesca nel torrente in val Masino (Sondrio*), "Le Vie d'Italie", anno LV, n. 8, agosto 1949, fotografe di B. Stefani

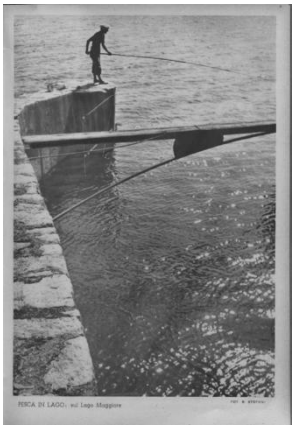


Fig. 217 *Pescatori. Pesca in lago sul Lago Maggiore*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 218 *Pescatori. Pesca in padule al lago d'Annone (Como),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 219 *Pescatori. Pesca al tramonto sulla spiaggia di Varazze (Savona),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 220 *Pescatori. Le barche nel porto di Cesanatico (Forlì),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, fotografia di A. Bandini Buti



Fig. 221 *Pescatori. Le reti sulla costa Adriatica*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 222 *Pescatori. La mattanza del tonno sulle coste siciliane*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 8, agosto 1949, fotografia di F. Pasta

Frutta, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, pp. 961-958



Fig. 223 *Frutta*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di A. Bologna



Fig. 224 *Frutta. I fiori sugli alberi*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di Publifoto

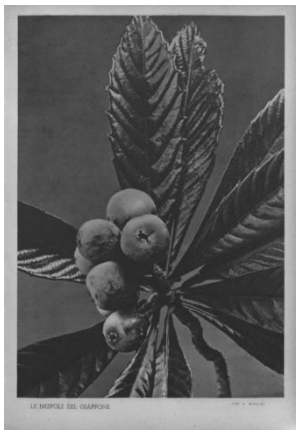


Fig. 225 *Frutta. Le nespole del Giappone*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di E. Biagini

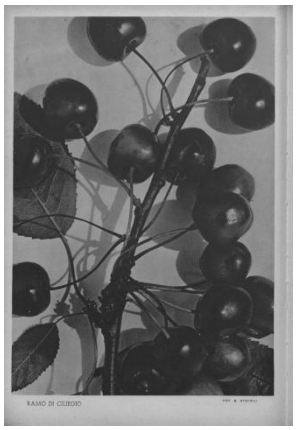


Fig. 226 *Frutta. Ramo di ciliegio*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 227 *Frutta. Il canestro di pere*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di A. Bologna

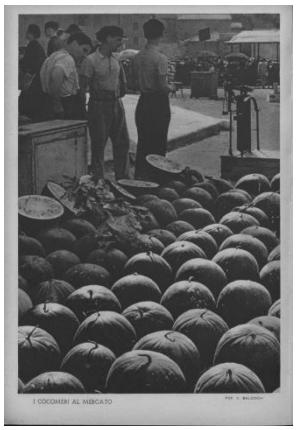


Fig. 228 *Frutta. I cocomeri al mercato*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di V. Balocchi

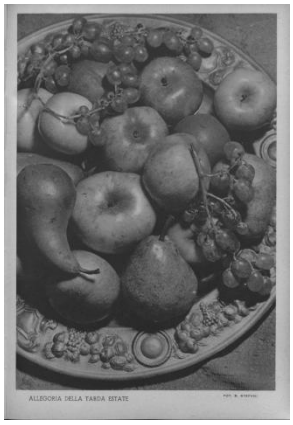


Fig. 229 *Frutta. Allegoria della tarda estate*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di B. Stefani

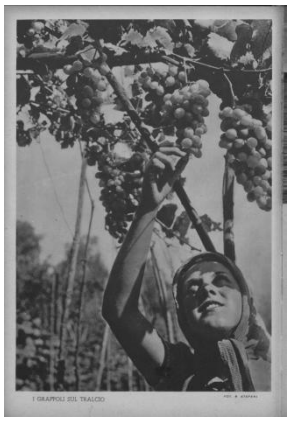


Fig. 230 *Frutta. I grappoli sul tralcio*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 9, settembre 1949, fotografia di B. Stefani

***Paesaggi nella pittura del Rinascimento*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, pp. 1073-1080**



Fig. 231 *Paesaggi nella pittura del rinascimento. Vittore Carpaccio: San Giorgio che uccide il drago, particolare (Venezia, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Alinari



Fig. 232 *Paesaggi nella pittura del Rinascimento. Piero della Francesca: Disfatta di Massenzio, particolare (Arezzo, S. Francesco*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Alinari



Fig. 233 *Paesaggi nella pittura del Rinascimento. Antonio Pollaiolo: Il martirio di S. Sebastiano, particolare (Londra, National Gallery*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Anderson



Fig. 234 *Paesaggi nella pittura del Rinascimento. Andrea Mantegna: Incontro del marchese Ludovico Gonzaga con il cardinale Francesco, particolare (Mantova, Castel San Giorgio),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Alinari



Fig. 235 *Paesaggi nella pittura del Rinascimento. Benozzo Gozzoli: La costruzione della torre di Babele, particolare (Pisa, Camposanto*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Anderson

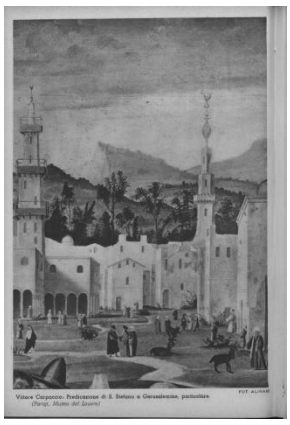


Fig. 236 *Paesaggi nella pittura del Rinascimento. Vittore Carpaccio: Predicazione di S. Stefano a Gerusalemme, particolare (Parigi, Museo del Louvre),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Alinari



Fig. 237 *Paesaggi della pittura del Rinascimento. Giorgione: Concerto campestre, particolare (Parigi, Museo del Louvre),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Alinari



Fig. 238 *Paesaggi della pittura del Rinascimento. Anonimo giorgionesco: Prova del fuoco di Mosè, particolare (Firenze, Uffizi),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 10, ottobre 1949, fotografia di Alinari

Bambini e giocattoli, **"Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, pp. 1185-1192**



Fig. 239 *Bambini e giocattoli*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949



Fig. 240 *Bambini e giocattoli. Il triciclo*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 241 *Bambini e giocattoli. Il trenino*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 242 *Bambini e giocattoli. L'aereoplano che vola*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 243 *Bambini e giocattoli. Lo slittino*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 244 *Bambini e giocattoli. La carrozza della bambola*, in "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 245 *Bambini e giocattoli. I pentolini*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, fotografia di B. Stefani



Fig. 246 *Bambini e giocattoli. Il vestito della bambola*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 11, novembre 1949, fotografia di B. Stefani

***Figure di presepe*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, pp. 1305-1312**

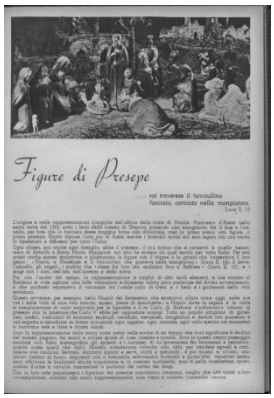


Fig. 247 *Figure di presepe*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949

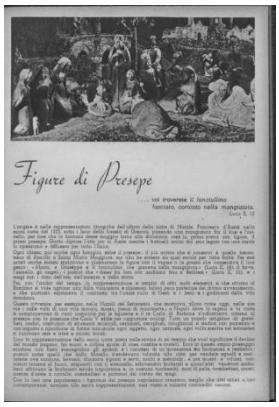


Fig. 248 *Figure di presepe. I suonatori, figure di presepe napoletano settecentesco (Raccolta Gatti Farina - Napoli*), "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, fotografia di H. Korte



Fig. 249 *Figure di presepe. Donne e uomini, figure di presepe genovese di Anton Mari Maragliano (1664-1741 - Genova - Museo Civico Etnografico),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, fotografia del Gabinetto fotografico municipale di Genova



Fig. 250 *Figure di presepe. Maria, il Bambino e la servetta dal presepe in terracotta di Guido Mazzoni (?-1518 - nel Duomo di Modena),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, fotografia di Anderson



Fig. 251 *Figure di presepe. Contadini, figure di presepe bolognese di Giacomo de Maria (1772-1858 - Collezione Zacchia-Rondini - Bologna),* "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, fotografia di Loreta



Fig. 252 *Figure del presepe. Pastori del presepe napoletano del Museo Nazionale di S. Martino - Napoli*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, fotografia della soprintendenza alle Gallerie di Napoli



Fig. 253 *Figure del presepe. La casa dell'osteria del presepe napoletano del Museo Nazionale di S. Martino - Napoli*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, fotografia della soprintendenza alle Gallerie di Napoli



Fig. 254 *Figure del presepe. Magi del presepio trecentesco di Arnolfo di Cambio in S. Maria Maggiore a Roma*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 12, dicembre 1949, fotografia di Alinari

Codogno capitale della panna, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, pp. 172-182



Fig. 255 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di Biancardi



Fig. 256 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, disegno di M. Vellani Marchi



Fig. 257 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, disegno di G. Novello



Fig. 258 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, disegno di G. Novello



Fig. 259 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, disegno di G. Novello



Fig. 260 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, disegno di G. Novello



Fig. 261 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, disegno di G. Novello



Fig. 262 *Codogno capitale della panna*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, disegno di G. Novello

Vita amara del liutaio, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, pp. 94-100


Vita amara
del
liutaio

Un buon violino non dà il suo suono migliore se non dopo una cinquantina di anni dalla sua costruzione; questo il Liutaio non può udire il meglio della sua creazione.

Fig. 263 *Vita amara del liutaio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951

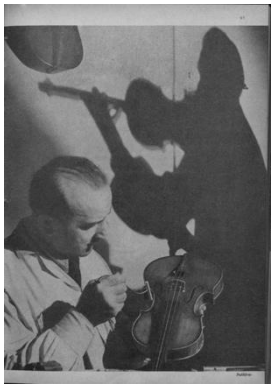


Fig. 264 *Vita amara del liutaio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Publifoto



Fig. 265 *Vita amara del liutaio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Publifoto



Fig. 266 *Vita amara del liutaio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Publifoto



Fig. 267 *Vita amara del liutaio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Publifoto



Fig. 268 *Vita amara del liutaio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Publifoto

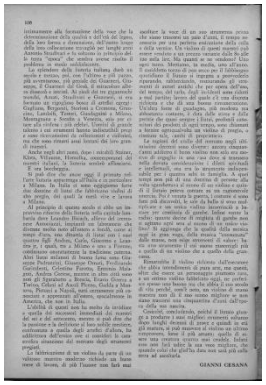


Fig. 269 *Vita amara del liutaio*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 1, gennaio 1951

***Pubblicità Ducati micro camera 18x24*, “Le Vie d’Italia”, 1949**



Fig. 270 *Pubblicità Ducati Microcamera 18x24*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 1, gennaio 1949, fotografia di G. Bettini



Fig. 271 *Pubblicità Ducati Microcamera 18x24*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 2, febbraio 1949, fotografia di C. Cuccodoro

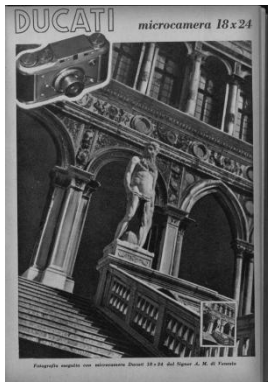


Fig. 272 *Pubblicità Ducati Microcamera 18x24*, "Le Vie d'Italia", anno LV, n. 3, marzo 1949, fotografia di A. M.

***Copertine* “Le Vie d’Italia” 1950**



Fig. 273 *Lorenzo Costa: Adorazione dei Magi (particolare). Milano, Pinacoteca di Brera*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 1, gennaio 1950

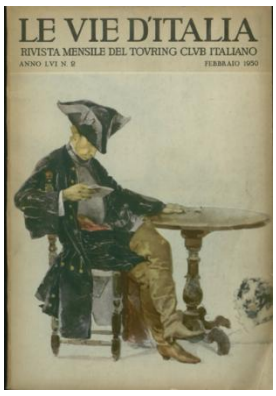


Fig. 274 *Mosè Bianchi: Gentiluomo seduto, 1880-'85 (acquarello). Milano, Galleria d'Arte Moderna*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 2, febbraio 1950



Fig. 275 *Giorgio Morandi: Paesaggio (1940-'41), olio su tela (Collezione Jesi),* "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950

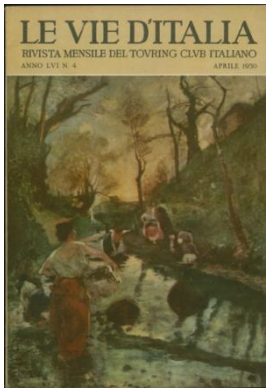


Fig. 276 *Emilio Gola (1852-1923): Lavandaie a Mondonico, olio su tela (Collezione privata),* "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 4, aprile 1950

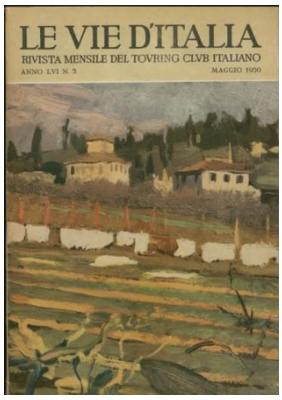


Fig. 277 *Antonio Rizzi (1869-1940): Campagna fiorentina (Olio). Collezione privata*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 5, maggio 1950

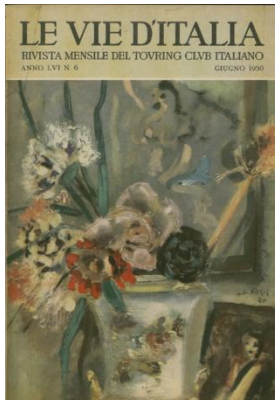


Fig. 278 *Filippo De Pisis: Fiori con vaso bianco, 1925 (olio su tela). Milano, Collezione Jesi*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 6, giugno 1950



Fig. 279 *Aldo Carpi: Marina (particolare), 1936, olio. Collezione privata*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950

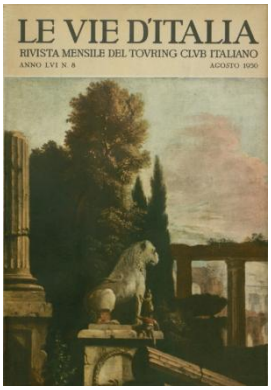


Fig. 280 *Marco Ricci: (1676-1720): Paesaggio con rovine, olio su tela. Collezione Conte Agosti*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 8, agosto 1950



Fig. 281 *Daniele Ranzoni (1843-'89): Ritratto di giovinetta. Olio su tela. Galleria d'Arte Moderna, Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950

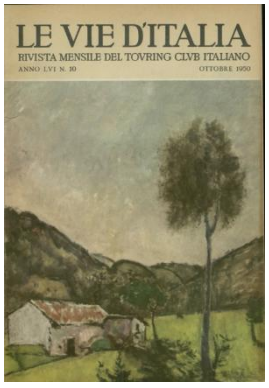


Fig. 282 *Arturo Tosi: Paesaggio (1931, olio su tela). Galleria d'Arte Moderna, Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 10, ottobre 1950

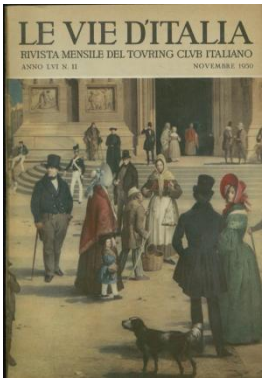


Fig. 283 *A. Inganni: (1807-80), Piazza del Duomo (particolare), Galleria d'Arte Moderna, Milano*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950

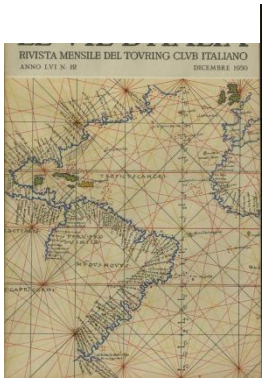


Fig. 284 *Portolano del XVI secolo (Codice Trivulziano 2160. Milano, Archivio Storico del Comune*), "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 12, dicembre 1950

Vacanze al mare, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950

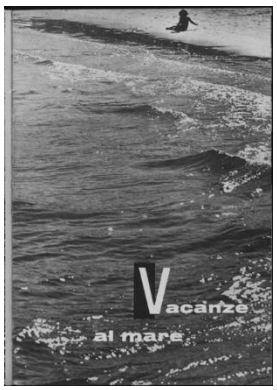


Fig. 285 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani



Fig. 286 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani



Fig. 287 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani



Fig. 288 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani

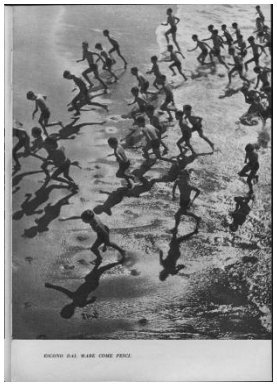


Fig. 289 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani



Fig. 290 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani



Fig. 291 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani



Fig. 292 *Vacanze al mare*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 7, luglio 1950, fotografia di B. Stefani

***Settembre in villa*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950, pp. 1029-1036**



Fig. 293 *Settembre in villa*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950



Fig. 294 *Settembre in villa,* "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950, fotografia di Aeronautica

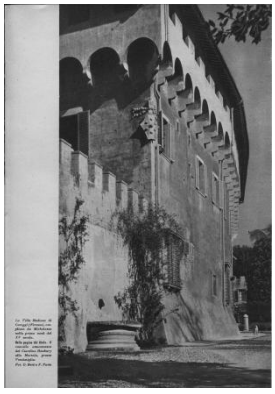


Fig. 295 *Settembre in villa,* "Le Vie d'Italia",anno LVI, n. 9, settembre 1950, fotografia di D. Betti e F. Pasta



Fig. 296 *Settembre in villa*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950, fotografia di B. Stefani



Fig.297 *Settembre in villa*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950, fotografia di F. Pasta

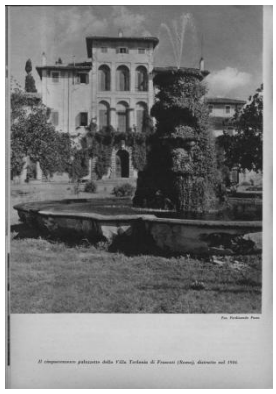


Fig. 298 *Settembre in villa*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950, fotografia di F. Pasta



Fig. 299 *Settembre in villa*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950, fotografia di F. Pasta



Fig. 300 *Settembre in villa*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 9, settembre 1950, fotografia di B. Stefani

Roma minore, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, pp. 1149-1157



Fig. 301 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi

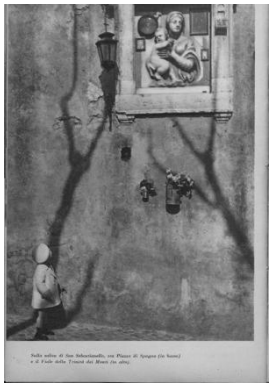


Fig. 302 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi



Fig. 303 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi



Fig. 304 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi



Fig. 305 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi



Fig. 306 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi



Fig. 307 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi



Fig. 308 *Roma minore*, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, n. 10, ottobre 1950, fotografia di Nello Ciampi

Botteghe d'antiquario, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, pp. 1269-1276



Fig. 309 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950



Fig. 310 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, fotografie di Giancolombo e B. Stefani



Fig. 311 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, fotografia di Giancolombo



Fig. 312 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, fotografia di Giancolombo



Fig. 313 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, fotografia di Giancolombo



Fig. 314 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, fotografia di G. Pellegrini



Fig. 315 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, fotografia di B. Stefani



Fig. 316 *Botteghe d'antiquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 11, novembre 1950, fotografia di Giancolombo

***Istantanee di un artista*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, pp. 305-312**

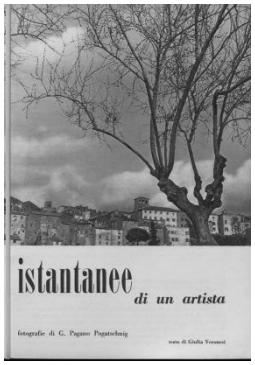


Fig. 317 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano



Fig. 318 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano



Fig. 319 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano



Fig. 320 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano



Fig. 321 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano



Fig. 322 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano



Fig. 323 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano

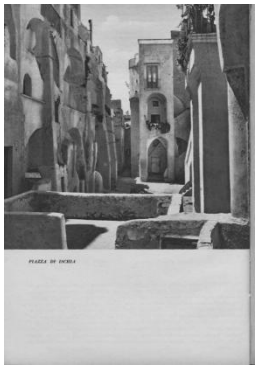


Fig. 324 *Istantanee di un artista. Piazza di Ischia*, "Le Vie d'Italia", anno LVI, n. 3, marzo 1950, fotografia di G. Pagano

La cartolina questa Cenerentola…, “Le Vie d’Italia”, anno LVI, marzo 1950, pp. 345-349



Fig. 325 *La cartolina questa Cenerentola…,* “Le Vie d’Italia”, anno LVI, marzo 1950, fotografia di R. Peretti Griva



Fig. 326 *La cartolina questa Cenerentola…,* “Le Vie d’Italia”, anno LVI, marzo 1950, fotografia di M. Carafoli

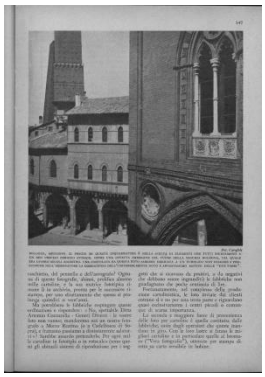


Fig. 327 *La cartolina questa Cenerentola…,* “Le Vie d’Italia”, anno LVI, marzo 1950, fotografia di M. Carafoli

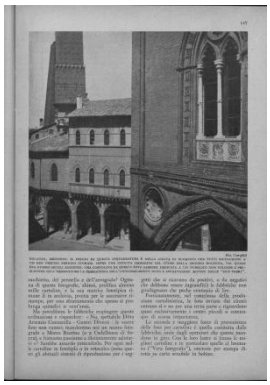


Fig. 328 *La cartolina questa Cenerentola…,* “Le Vie d’Italia”, anno LVI, marzo 1950, fotografia di M. Carafoli



Fig. 329 *La cartolina questa Cenerentola…,* “Le Vie d’Italia”, anno LVI, marzo 1950



Fig. 330 *La cartolina questa Cenerentola…,* “Le Vie d’Italia”, anno LVI, marzo 1950, fotografia di M. Carafoli

Copertine “Le Vie d’Italia” 1951

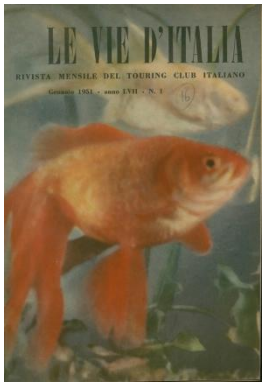


Fig. 2 *Pesci in acquario*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di M. Garettoni

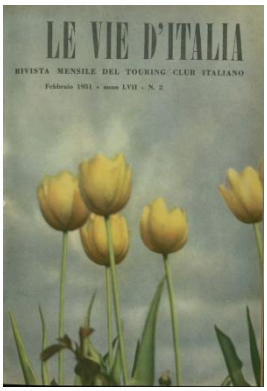


Fig. 332 *I tulipani gialli*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di M. Garettoni

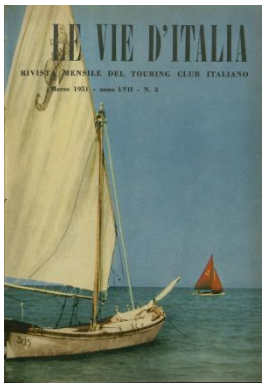


Fig. 333 *La vela rossa*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 3, marzo 1951, fotografia di M. Garettoni

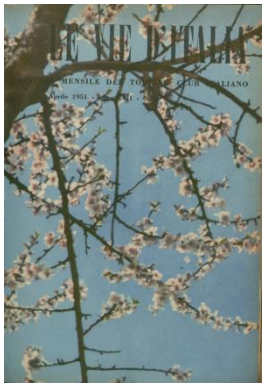


Fig. 334 *È primavera*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di U. Cicardi

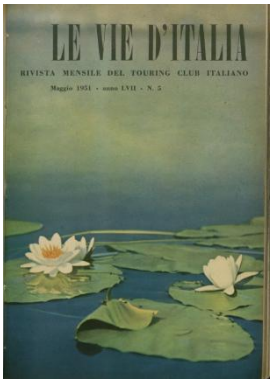


Fig. 335 *Ninfee*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 5, maggio 1951, fotografia di F. Sorini



Fig. 336 *Il ghiacciaio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 6, giugno 1951, fotografia di P. Frossi

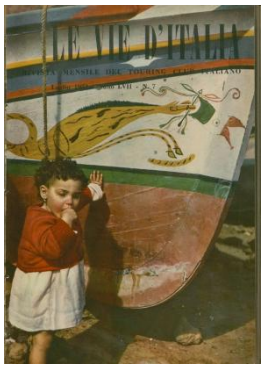


Fig. 337 *Fanciullo siciliano*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 7, luglio 1951, fotografia di F. Maraini

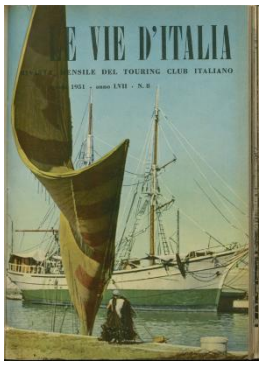


Fig. 338 *Il porto*, "Le Vie d'Italia, anno LVII, n. 8, agosto 1951, fotografia di F. Lorini

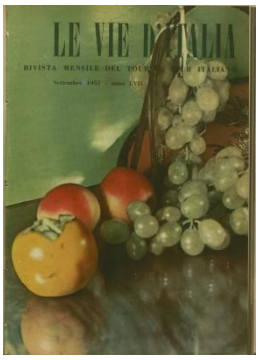


Fig. 339 *Frutta*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di G. Pellegrini



Fig. 340 *Fiori rossi (Anthurium*), "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 10, ottobre 1951, fotografia di M. Garettoni

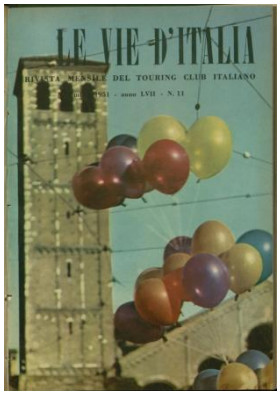


Fig. 341 *La fiera di Sant'Ambrogio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 11, novembre 1951, fotografia di F. Sorini

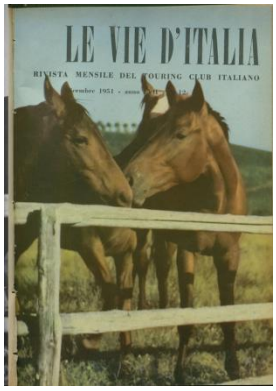


Fig. 342 *Cavalli*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 12, dicembre 1951, fotografia dell'agenzia Mercurio

Medaglione di città: Cagliari, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951, pp. 36-44


Cagliari
medaglione di città

Fig. 343 *Medaglione di città:* Cagliari, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951



Fig. 344 *Medaglione di città:* Cagliari, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951



Fig. 345 *Medaglione di città:* Cagliari, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951



Fig. 346 *Medaglione di città: Cagliari*, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografie di F. Pasta e Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Sardegna



Fig. 347 *Medaglione di città: Cagliari*, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografie di F. Pasta e Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Sardegna



Fig. 348 *Medaglione di città: Cagliari*, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografie di F. Pasta

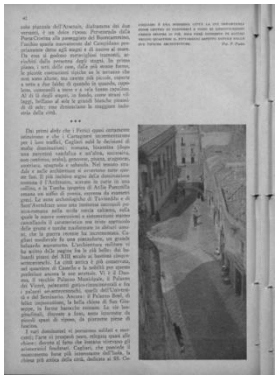


Fig. 349 *Medaglione di città: Cagliari*, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografie di F. Pasta

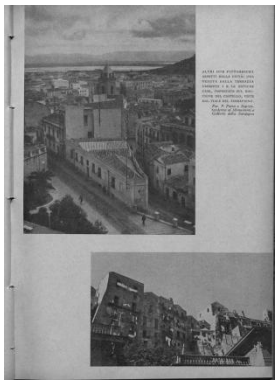


Fig. 350 *Medaglione di città: Cagliari*, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografie di F. Pasta


VICO MOSSA

Fig. 351 *Medaglione di città: Cagliari*, "Le Vie d'Italia", anno. LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografie di F. Pasta e Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Sardegna

Dodici mesi, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, pp. 65-72

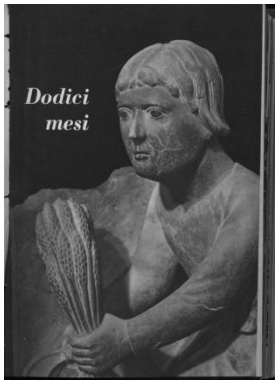


Fig. 352 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma

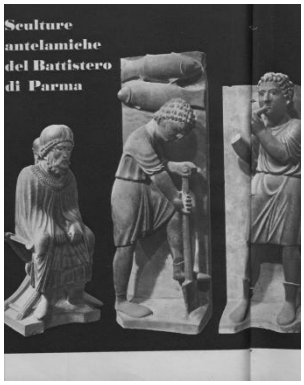


Fig. 353 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma

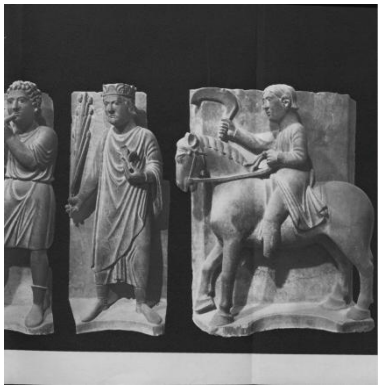


Fig. 354 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma



Fig. 355 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma



Fig. 356 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma



Fig. 357 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma

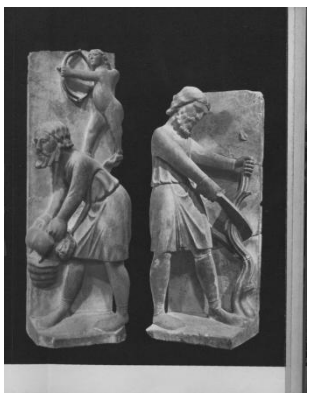


Fig. 358 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma

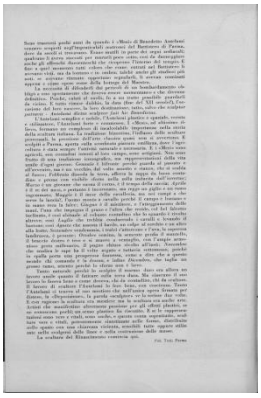


Fig. 359 *Dodici mesi. Sculture antelamiche del Battistero di Parma*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Tosi, Parma

Il Viminale, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, pp. 73-79



Fig. 360 *Il Viminale*, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951



Fig. 361 *Il Viminale*, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di G. Marzano



Fig. 362 *Il Viminale*, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di G. Marzano



Fig. 363 *Il Viminale*, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Ciampi

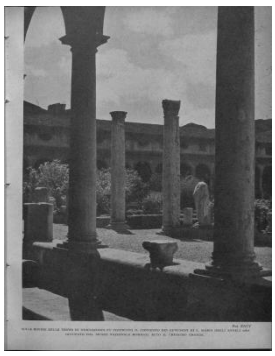


Fig. 364 *Il Viminale*, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di ENIT

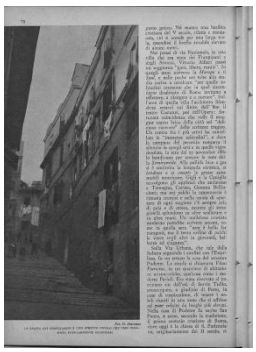


Fig. 365 *Il Viminale*, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di G. Marzano

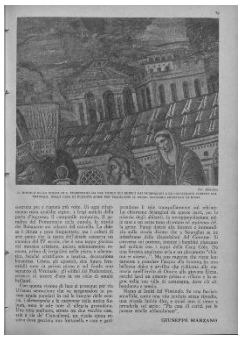


Fig. 366 *Il Viminale*, un altro dei sette colli, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 1, gennaio 1951, fotografia di Moscioni

***Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, pp. 164-171.**



Fig. 367 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951



Fig. 368 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Farabola



Fig. 369 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Publifoto



Fig. 370 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Farabola e Publifoto



Fig. 371 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Farabola



Fig. 372 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Farabola



Fig. 373 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Publifoto



Fig. 374 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Farabola



Fig. 375 *Gli italiani amano il calcio*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di Farabola

Un fotografo alla stazione, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, pp. 401-415

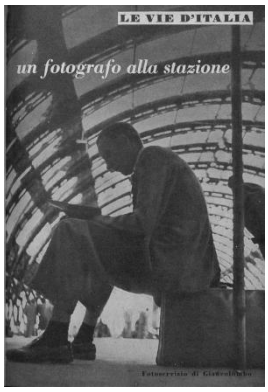


Fig. 376 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 377 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 378*Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 379 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 380 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 381 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 382 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 383 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 384 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 385 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 386 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 387 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 388 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo



Fig. 389 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo

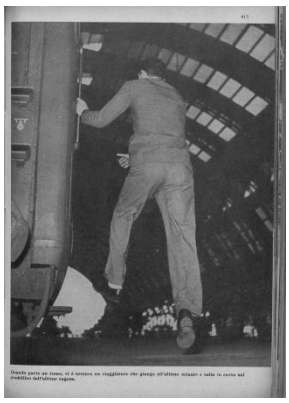


Fig. 390 *Un fotografo alla stazione*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 4, aprile 1951, fotografia di Giancolombo

***Templi greci di Sicilia*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 2, febbraio 1951, pp. 185-192**

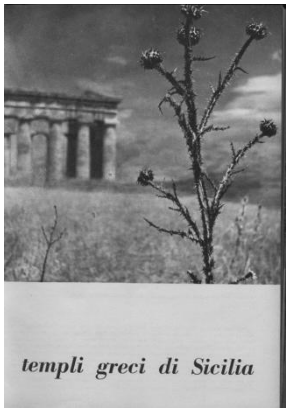


Fig. 391 *Templi greci di Sicilia*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini



Fig. 392 *Templi greci di Sicilia*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini

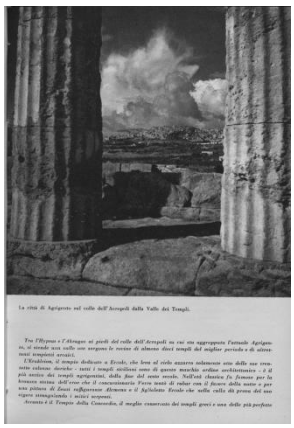


Fig. 393 *Templi greci di Sicilia*, “Le Vie d’Italia”, anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini

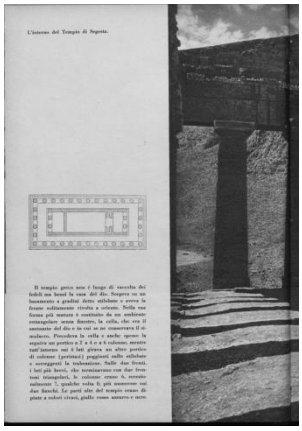


Fig. 394 *Templi greci di Sicilia*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini

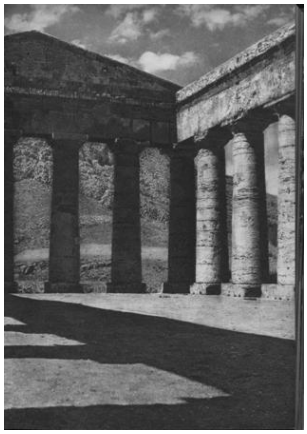


Fig. 395 *Templi greci di Sicilia*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini



Fig. 396 *Templi greci di Sicilia*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini

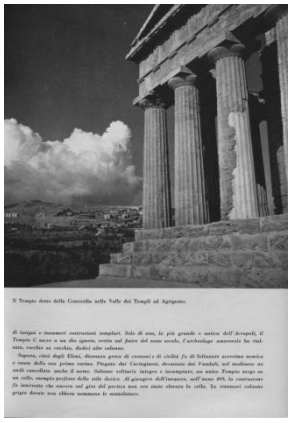


Fig. 397 *Templi greci di Sicilia*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini

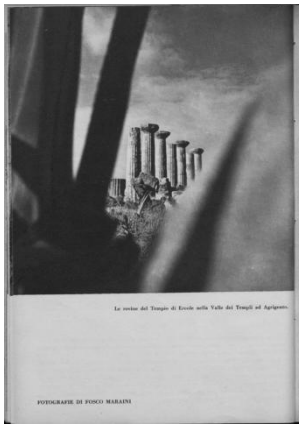
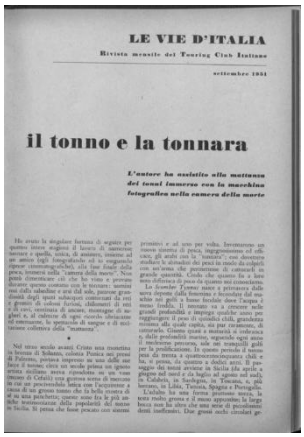


Fig. 398 *Templi greci di Sicilia*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 2, febbraio 1951, fotografia di F. Maraini

***Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, pp. 1025-1037**


LE VIE D'ITALIA

Rivista mensile del Touring Club Italiano

settembre 1951

il tonno e la tonnara

L'autore ha assistito alla mattanza dei tonni insieme con la macchina fotografica nella camera della morte

Fig. 399 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951



Fig. 400 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli



Fig. 401 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli

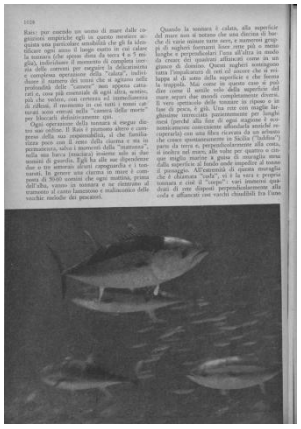


Fig. 402 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951



Fig. 403 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli

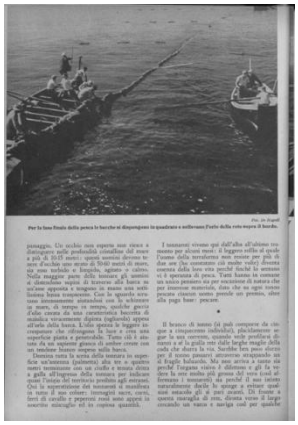


Fig. 404 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli



Fig. 405 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli



Fig. 406 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli



Fig. 407 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli



Fig. 408 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli



Fig. 409 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli

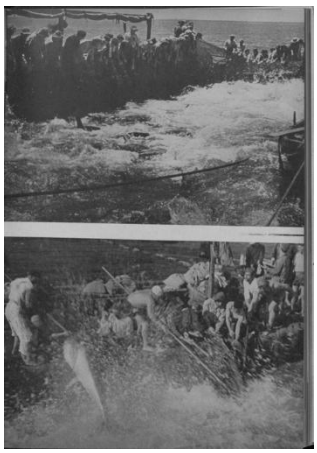


Fig. 410 *Il tonno e la tonnara*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di Di Napoli



Fig. 411 *Il tonno e la tonnara,* "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di F. Maraini

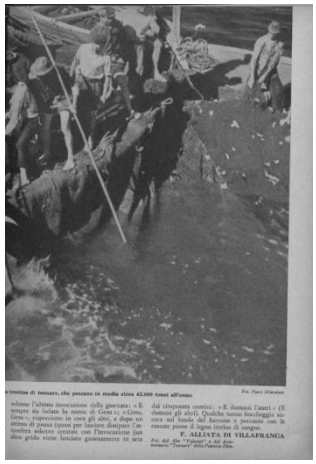


Fig. 412 *Il tonno e la tonnara,* "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, fotografia di F. Maraini

Notizie e immagini, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951, pp. 1000-1001



Fig. 413 *Notizie e immagini*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951



Fig. 414 *Notizie e immagini*, "Le Vie d'Italia", anno LVII, n. 9, settembre 1951

Attualità, "Tempo", anno XI, n. 32, 6-13 agosto 1949, pp. 22-23



Fig. 415 *Attualità*, "Tempo", anno XI, n. 32, 6-13 agosto 1949



Fig. 416 *Attualità*, "Tempo", anno XI, n. 32, 6-13 agosto 1949

***Sciatori in Alta Val Gardena – Escursione con gli sci*, "Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, pp. 53-60**

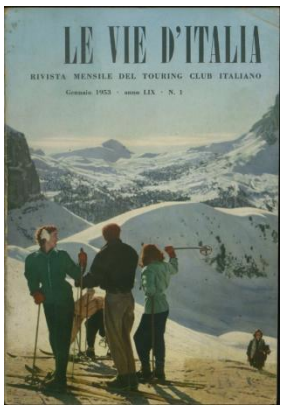


Fig. 417 *Sciatori in Alta Val Gardena*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, fotografia di Giancolombo (copertina)



Fig. 418 *Escursioni con gli sci*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953



Fig. 419 *Escursioni con gli sci*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, fotografia di F.lli Pedrotti



Fig. 420 *Escursioni con gli sci*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, fotografia di Giancolombo



Fig. 421 *Escursioni con gli sci*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, fotografia di M. De Biasi



Fig. 422 *Escursioni con gli sci*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, fotografia di Farina



Fig. 423 *Escursioni con gli sci*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953, fotografia di E. Pedrotti e A.A.CS.T., Cortina



Fig. 424 *Escursioni con gli sci*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 1, gennaio 1953

Viaggio in Sicilia, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, pp. 185-195



Fig. 4 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953



Fig. 5 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di F. Maraini



Fig. 3 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di Enit



Fig. 8 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografie di M. De Biasi e F. Maraini

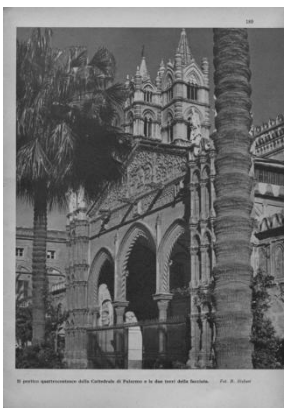


Fig. 7 *Viaggio in Sicilia,* anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di B. Stefani



Fig. 6 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di F. Maraini

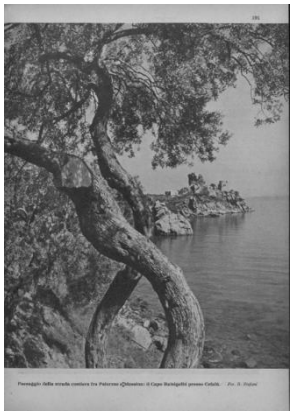


Fig. 9 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di B. Stefani



Fig. 432 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di Incom



Fig. 433 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di Cappellani



Fig. 434 *Viaggio in Sicilia,* anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di F. Maraini

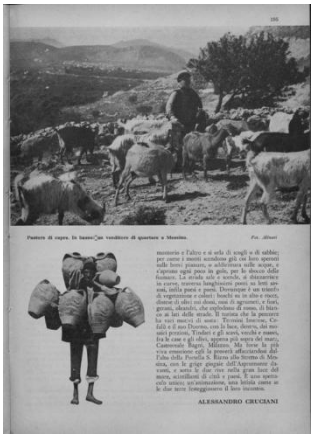


Fig. 435 *Viaggio in Sicilia*, anno LIX, n, 2, febbraio 1953, fotografia di Alinari

***Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, pp. 201-209**



Figura 10 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953



Fig. 437 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, fotografia di Cresta e Coll. Aldo Fraccaroli



Fig. 438 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953

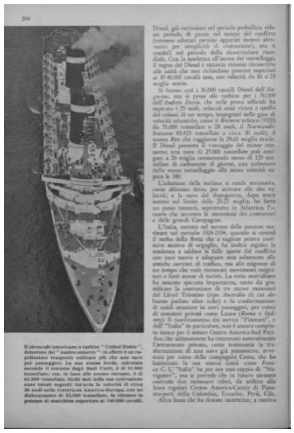


Figura 439 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953



Fig. 440 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, fotografia di Publifoto



Fig. 441 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, fotografia di Cunard Line Photo

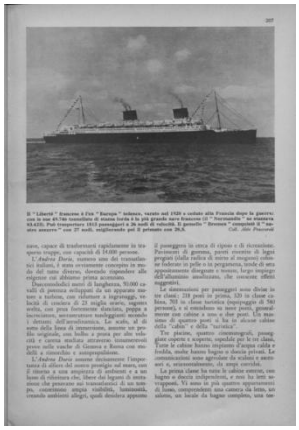


Fig. 442 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, fotografia di Coll. Aldo Fraccaroli



Fig- 443 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, fotografie di Ciemme, Genova



Fig. 444 *Transatlantici sull'Oceano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 2, febbraio 1953, fotografie di Cresta

La moto nel 1953, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953, pp. 241-249

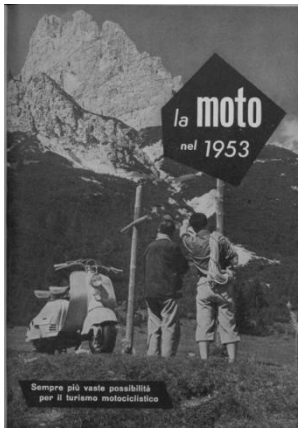


Fig. 445 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 446 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 447 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 448 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 449 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 450 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 451 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 452 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953



Fig. 11 *La moto nel 1953*, "Le Vie d'Italia", n. LIX, n.2, febbraio 1953

***Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, pp. 336-346**

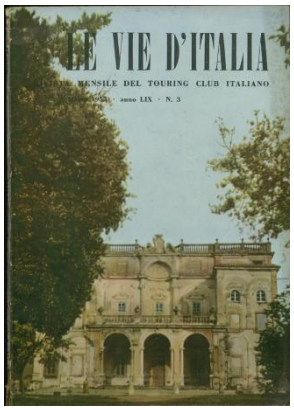


Fig. 454 "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953 (copertina)



Fig. 455 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, fotografia di E. Neri



Fig. 456 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, fotografia di Vajenti, Vicenza

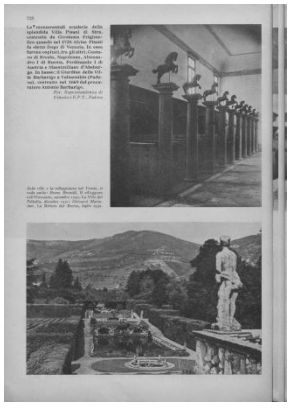


Fig. 457 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, fotografie di Soprintendenza di Venezia e E.P.T. , Padova



Fig. 458 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953



Fig. 459 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, fotografia di Vajenti, Vicenza



Fig. 460 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953



Fig. 461 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, fotografia di Basile



Fig. 462 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, fotografia di Soprintendenza



Fig. 463 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953, fotografia di Mazzotti



Fig. 464 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953



Fig. 465 *Tramonte delle ville venete*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 3, marzo 1953

***Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, pp. 497-510**



Fig. 466 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953

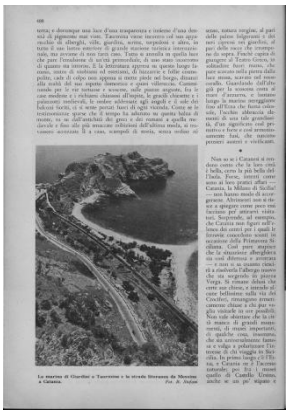


Fig. 467 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, fotografia di B. Stefani



Fig. 468 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, fotografia di E. Galifi Crupi, Taormina



Fig. 469 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, fotografia di F. Maraini

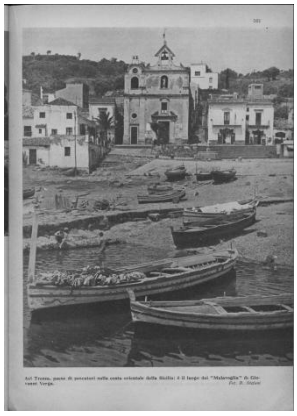


Fig. 470 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, fotografia di B. Stefani



Fig. 471 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953



Fig. 472 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, fotografia di Alinari



Fig. 473 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953

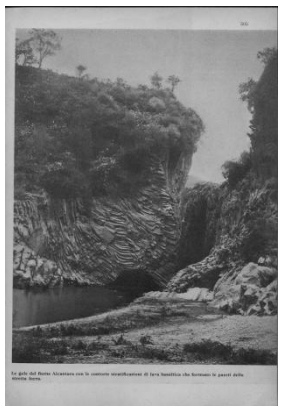


Fig. 474 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953

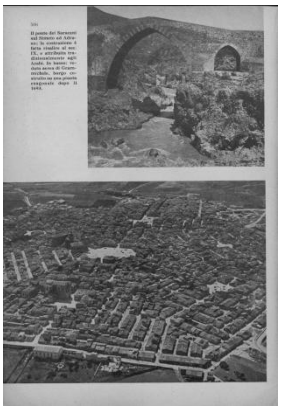


Fig. 475 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953

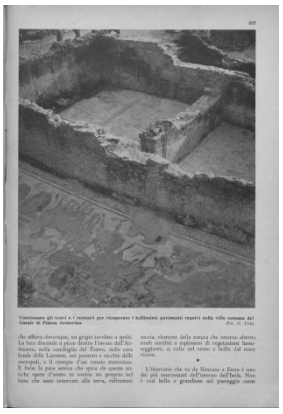


Fig. 476 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953, fotografia di G. Vota

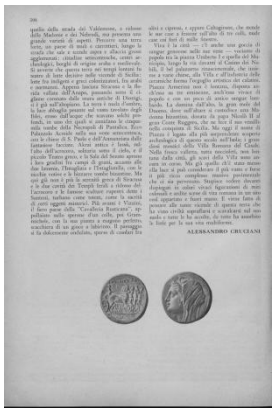


Fig. 477 *Viaggio in Sicilia da Messina a Siracusa*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 4, aprile 1953

Pagine di un diario sardo, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, pp. 1449-1459



Pagine di un diario sardo

Per la preparazione del volume "Sardegna", pubblicato in questi giorni, è stata compiuta una lunga campagna fotografica nell'Isola.

Fig. 478 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953

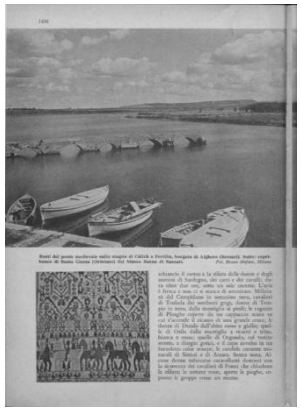


Fig. 479 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di B. Stefani

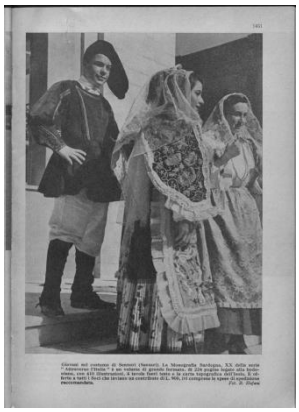


Fig. 480 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di B. Stefani



Fig. 481 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di Suschitzsky, Londra



Fig. 482 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di P. Pirati, Nuoro

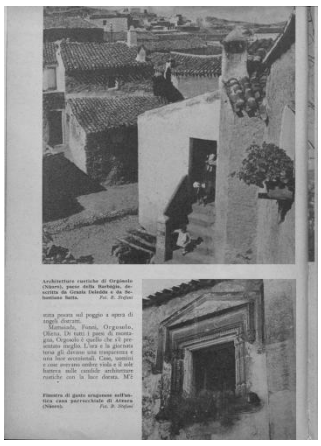


Fig. 483 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di B. Stefani

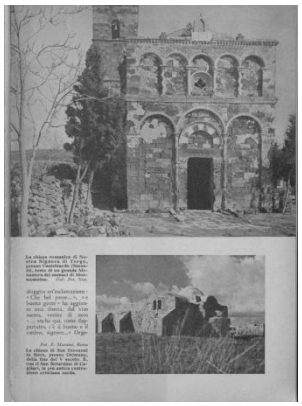


Fig. 484 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, , fotografie di F. Maraini e Gabinetto fotografico nazionale



Fig. 485 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di B. Stefani e W. Suschitzky



Fig. 486 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di B. Stefani

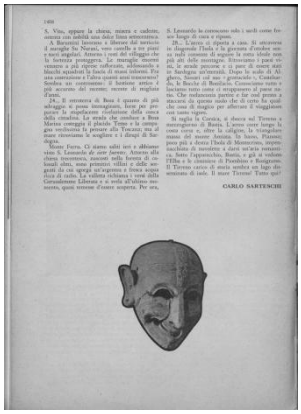


Fig. 487 *Pagine di un diario sardo*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953

L'equitazione, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, pp. 1459-1466

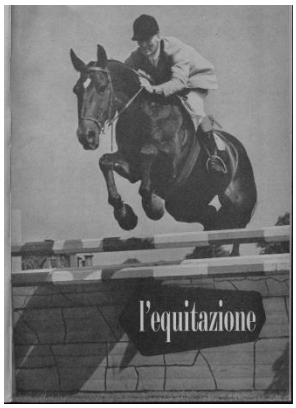


Fig. 488 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953

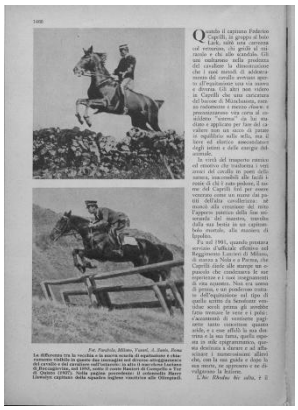


Fig. 489 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di Farabola, Vasari e A. Savio



Fig. 490 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953



Fig. 491 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di J. Nocenti, Nizza



Fig. 492 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di Publifoto, Palermo



Fig. 493 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di Farabola



Fig. 494 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953, fotografia di Farabola

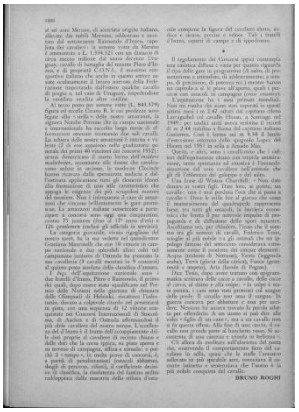


Fig. 495 *L'equitazione*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 11, novembre 1953

Vicende e personaggi del tennis, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, pp. 118-126



Fig. 496 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953

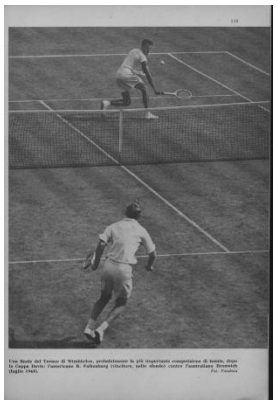


Fig. 497 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, fotografia di Farabola

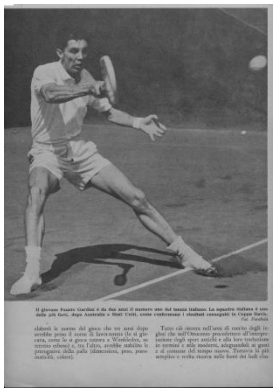


Fig. 498 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, fotografia di Farabola



Fig. 499 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, fotografia di Farabola



Fig. 500 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, fotografia di Farabola



Fig. 501 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, fotografia di Farabola

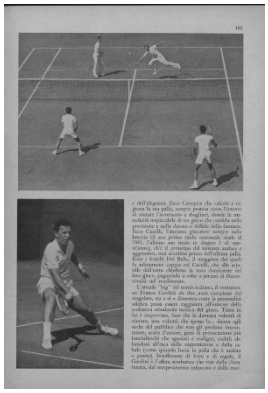


Fig. 502 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953



Fig. 503 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953, fotografia di Farabola



Fig. 504 *Vicende e personaggi del tennis*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n.1, gennaio 1953

Il nuoto, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, pp. 739-745



Fig. 505 *Il nuoto*, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, fotografia di Publifoto



Fig. 506 *Il nuoto*, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, fotografia di Publifoto



Fig. 507 *Il nuoto*, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, fotografia di Publifoto



Fig. 508 *Il nuoto*, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, fotografia di Publifoto



Fig. 509 *Il nuoto*, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, fotografia di Publifoto



Fig. 510 *Il nuoto*, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, fotografia di Publifoto



Fig. 511 *Il nuoto*, "Le Vie d'italia", anno LIX, n. 6, giugno 1953, fotografia di Publifoto

Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, pp. 865-872


LE VIE D'ITALIA

Una vacanza all'Isola del Giglio

Serena solitudine dell'arcipelago toscano

Fig. 512 *Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953,

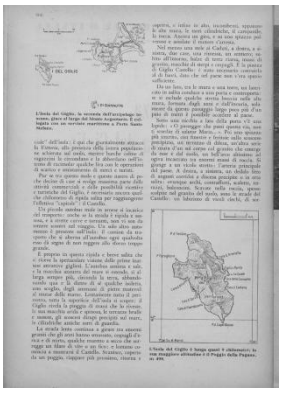


Fig. 513 *Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953,



Fig. 514 *Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, fotografie di A. Camisa e F. Francini



Fig. 515 *Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, fotografie di A. Camisa e F. Francini



Fig. 516 *Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, fotografie di A. Camisa e F. Francini



Fig. 517 *Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, fotografie di A. Camisa e F. Francini



Fig. 518 *Una vacanza all'isola del Giglio. Serena solitudine dell'arcipelago toscano*, "Le Vie d'Italia", anno LIX, n. 7, luglio 1953, fotografie di A. Camisa e F. Francini

Favole marine, "Epoca", vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, pp. 57-59



Fig. 519 *Favole marine*, "Epoca", vol. 1, n. 1



Fig. 520 *Favole marine*, "Epoca", vol. 1, n. 1



Fig. 521 *Favole marine*, "Epoca", vol. 1, n. 1

Oscar uccide pregando, "Epoca", vol. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, pp. 47-49



Fig. 522 *Oscar uccide pregando,* "Epoca", vol. 1, n. 1, fotografia di E. Palinkas da P.I.

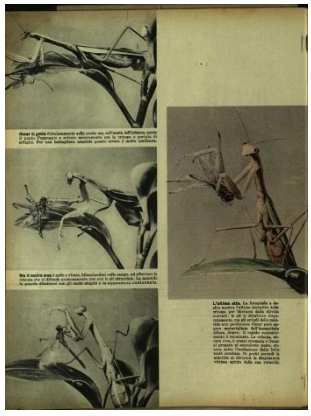


Fig. 523 *Oscar uccide pregando,* "Epoca", vol. 1, n. 1, fotografia di E. Palinkas da P.I.



Fig. 524 *Oscar uccide pregando,* "Epoca", vol. 1, n. 1, fotografia di E. Palinkas da P.I.

***Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose*, "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, pp. 34-41**



Fig. 525 *Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose*, "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, fotografia di H. Fischer



Fig. 526 *Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose*, "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, fotografia di H. Fischer

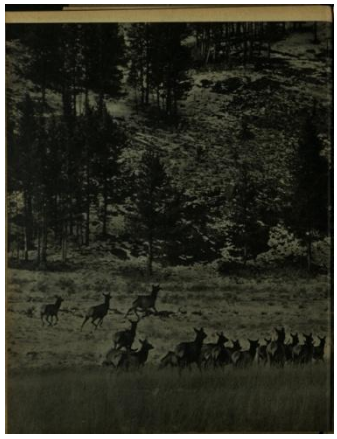


Fig. 527 *Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose*, "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, fotografia di H. Fischer



Fig. 528 *Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose*, "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, fotografia di H. Fischer

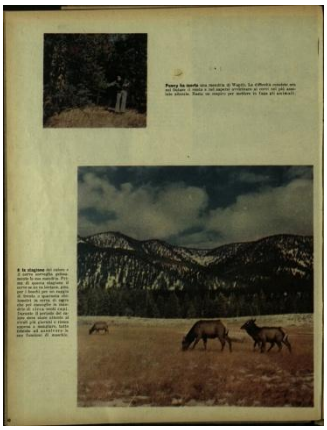


Fig. 529 *Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose*, "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, fotografia di H. Fischer



Fig. 530 *Penny Converse, dattilografa audace sulle Montagne Rocciose*, "Epoca", vol. 1, n. 2, 21 ottobre 1950, fotografia di H. Fischer

***Barocco messicano*, "Epoca", vol. 1, n. 1, p. 31**

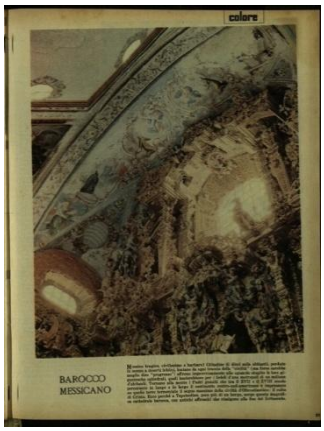


Figure 12 *Barocco messicano*, "Epoca", vol. 1, n. 1, fotografia di L. McCombe

New York, “Epoca”, vol. 1, n. 3, 28 ottobre 1950, p. 78

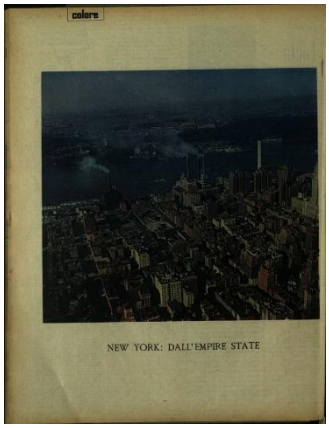


Fig. 532 *New York*, “Epoca”, vol. 1, n. 3, 28 ottobre 1950, fotografia di G. Rodger da Magnum Photos

Questi, i suoi gioielli, “Epoca”, vol. 1, n. 4, 4 novembre 1950, p. 34

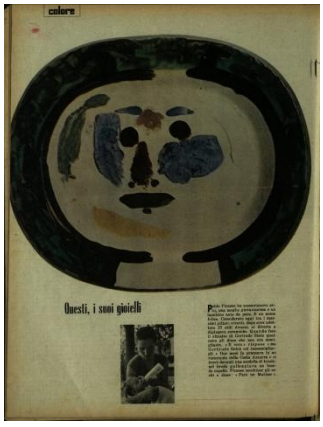


Fig. 533 *Questi, i suoi gioielli*, “Epoca”, vol. 1, n. 4, 4 novembre 1950

Italia domanda, “Epoca”, vol. 1, n. 5, 11 novembre 1950, pp. 6-7



Fig. 534 *Italia domanda*, “Epoca”, vol. 1, n. 5, 11 novembre 1950



Fig. 535 *Italia domanda*, “Epoca”, vol. 1, n. 5, 11 novembre 1950

S. Marco visto da David Seymour, “Epoca”, vol. 1, n. 6, p. 34

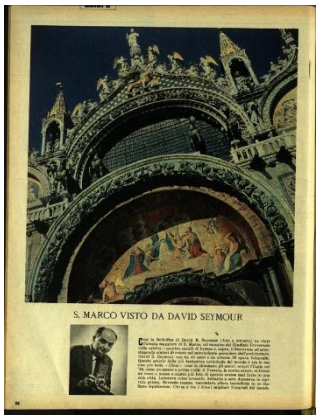


Fig. 536 *S. Marco visto da David Seymour*, “Epoca”, vol. 1, n. 6, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

Numero speciale su Venezia e la mostra di Tiepolo, “Epoca”, vol. III, n. 37, pp. 23-63



Fig. 537 *Numero speciale su Venezia e la mostra di Tiepolo*, “Epoca”, vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos (copertina)

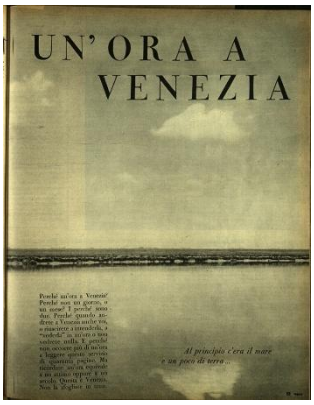


Fig. 538 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 539 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 540 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

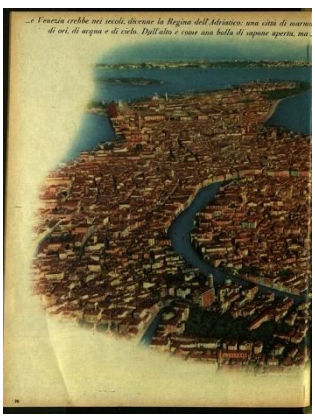


Fig. 541 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37

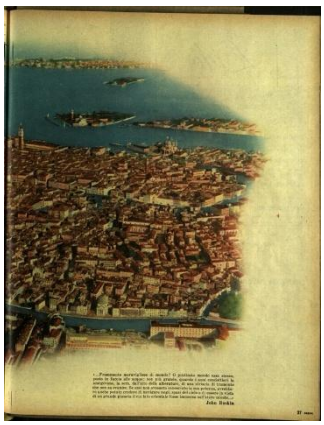


Fig. 542 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37



Fig. 543 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 544 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

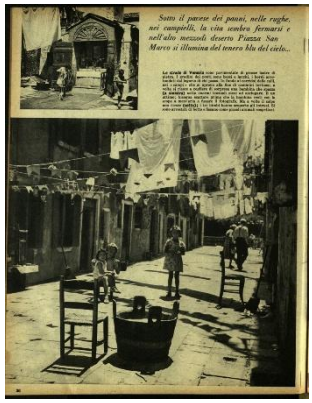


Fig. 545 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 546 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 547 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

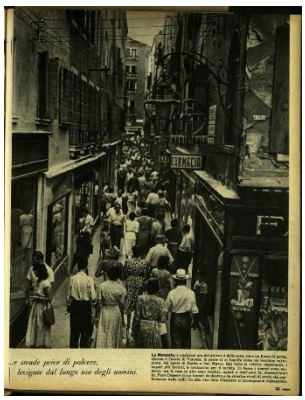


Fig. 548 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 549 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 550 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 551 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 552 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 553 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

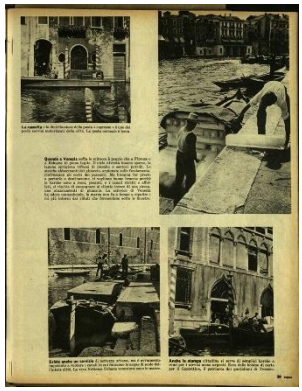


Fig. 554 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 555 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

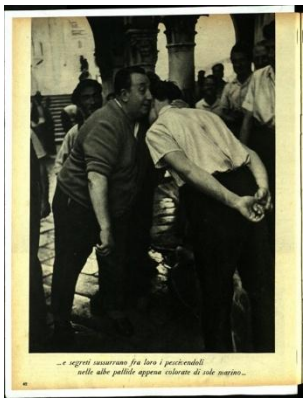


Fig. 556 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 557 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 558 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

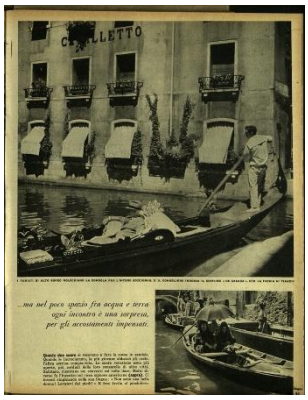


Fig. 559 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 560 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 561 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

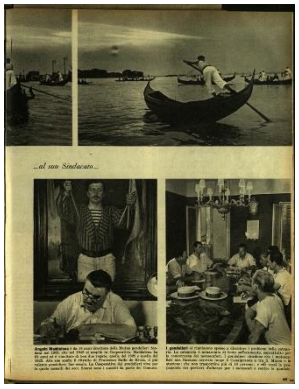


Fig. 562 *Un'ora a Venezia,* "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di Interfoto



Fig. 563 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 564 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 565 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 566 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 567 *Un'ora a Venezia,* "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di Interfoto



Fig. 568 *Un'ora a Venezia,* "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di Interfoto



Fig. 569 *Un'ora a Venezia,* "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di Interfoto



Fig. 570 *Un'ora a Venezia,* "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di Interfoto



Fig. 571 *Un'ora a Venezia,* "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di Interfoto

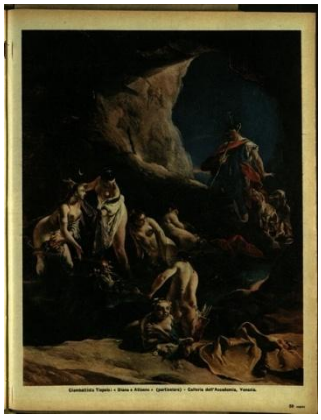


Fig. 572 *Un'ora a Venezia,* "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di Interfoto

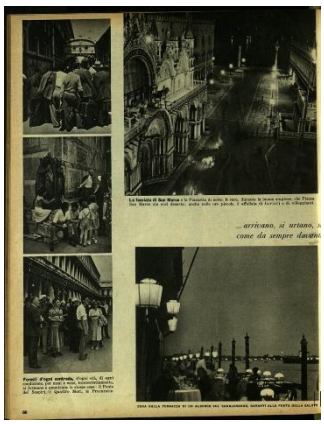


Fig. 573 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

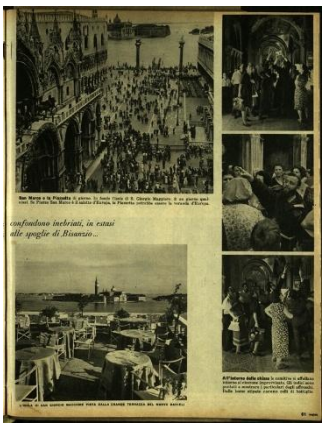


Fig. 574 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos



Fig. 575 *Un'ora a Venezia*, "Epoca", vol. III, n. 37, fotografia di D. Seymour da Magnum Photos

***Per 33 km un fiume si diverte*, "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, pp. 40-45**

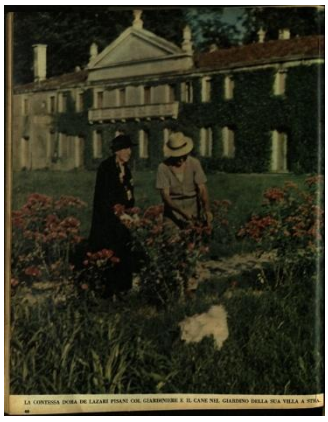


Fig. 576 *Per 33 km un fiume si diverte*, "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, fotografia di G. Pozzi Bellini



Fig. 577 *Per 33 km un fiume si diverte*, "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, fotografia di G. Pozzi Bellini



Fig. 578 *Per 33 km un fiume si diverte*, "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, fotografia di G. Pozzi Bellini



Fig. 579 *Per 33 km un fiume si diverte*, "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, fotografia di G. Pozzi Bellini



Fig. 580 *Per 33 km un fiume si diverte*, "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, fotografia di G. Pozzi Bellini

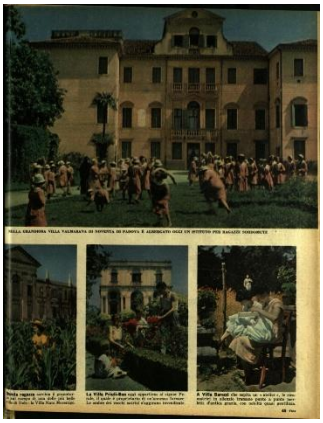


Fig. 581 *Per 33 km un fiume si diverte*, "Epoca", vol. 4, n. 48, 8 settembre 1951, fotografia di G. Pozzi Bellini

Nell'oasi di Portofino né belli né tabarins, "Epoca", vol. XI, n. 132, 18 aprile 1953, pp. 60-63



Fig. 582 *Nell'oasi di Portofino né belli né tabarins*, "Epoca", vol. XI, n. 132, 18 aprile 1953, fotografie di Caramelli, Portofino

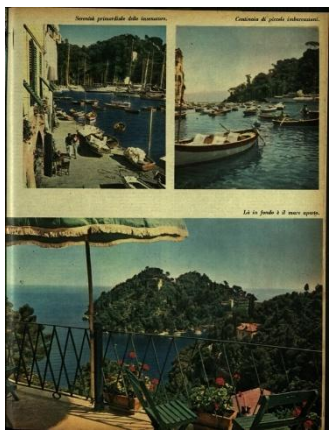


Fig. 583 *Nell'oasi di Portofino né belli né tabarins*, "Epoca", vol. XI, n. 132, 18 aprile 1953, fotografie di Caramelli, Portofino



Fig. 584 *Nell'oasi di Portofino né belli né tabarins*, "Epoca", vol. XI, n. 132, 18 aprile 1953, fotografie di Caramelli, Portofino

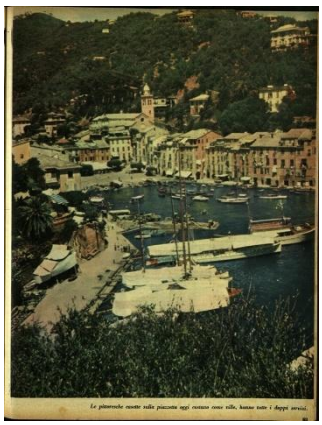


Fig. 585 *Nell'oasi di Portofino né belli né tabarins*, "Epoca", vol. XI, n. 132, 18 aprile 1953, fotografie di Caramelli, Portofino

In aumento gli ammiratori di Stresa, “Epoca”, vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953, pp. 48-53



Fig. 586 *In aumento gli ammiratori di Stresa*, “Epoca”, vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953

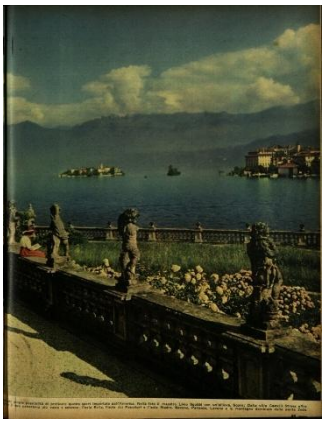


Fig. 587 *In aumento gli ammiratori di Stresa*, “Epoca”, vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953



Fig. 588 *In aumento gli ammiratori di Stresa*, “Epoca”, vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953

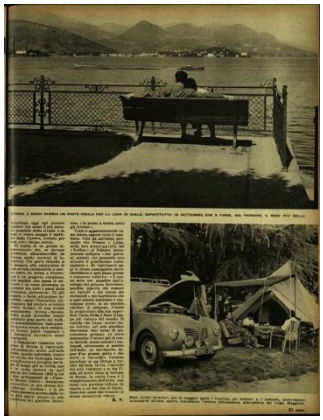


Fig. 589 *In aumento gli ammiratori di Stresa*, “Epoca”, vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953

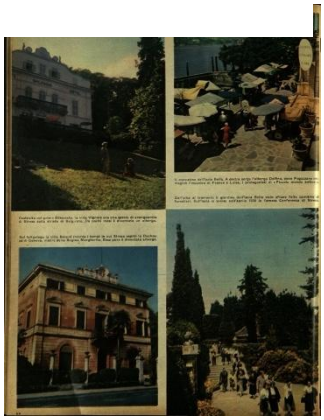


Fig. 590 *In aumento gli ammiratori di Stresa*, “Epoca”, vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953



Fig. 591 *In aumento gli ammiratori di Stresa*, “Epoca”, vol. XII, n. 154, 13 settembre 1953

La più sfarzosa reggia del mondo, “Epoca”, vol. XIV, n. 173, 24 gennaio 1954, pp. 52-55



Fig. 592 *La più sfarzosa reggia del mondo*, “Epoca”, vol. XIV, n. 173, 24 gennaio 1954



Fig. 593 *La più sfarzosa reggia del mondo*, “Epoca”, vol. XIV, n. 173, 24 gennaio 1954



Fig. 594 *La più sfarzosa reggia del mondo*, “Epoca”, vol. XIV, n. 173, 24 gennaio 1954



Fig. 595 *La più sfarzosa reggia del mondo*, "Epoca", vol. XIV, n. 173, 24 gennaio 1954

***Viaggio in Italia: Bolzano, Trento, Cortina. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina,* "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, n. 221, pp. 24-30.**



Fig. 596 *Viaggio in Italia. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, fotografie di M. De Biasi



Fig. 597 *Viaggio in Italia. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, fotografie di M. De Biasi



F Fig. 598 *Viaggio in Italia. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954



Fig. 599 *Viaggio in Italia. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, fotografie di M. De Biasi



Fig. 600 *Viaggio in Italia. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, fotografie di M. De Biasi



Fig. 601 *Viaggio in Italia. Nelle terre della Controriforma. Bolzano, Trento, Cortina*, "Epoca", vol. XVII, n. 221, 26 dicembre 1954, fotografie di M. De Biasi

***Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, pp. 24-32**

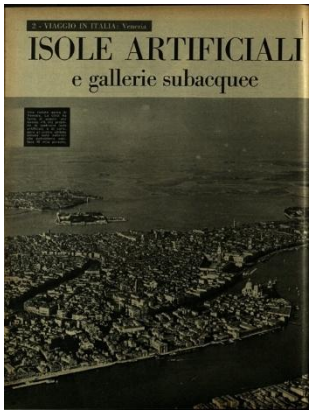


Fig. 602 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 603 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 604 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 605 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 606 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955



Fig. 607 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 608 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 609 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 610 *Viaggio in Italia: Venezia, Isole artificiali e gallerie subacquee*, "Epoca", vol. XVIII, n. 223, 9 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi

***Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti,* "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, pp. 32-38**



Fig. 611 *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi

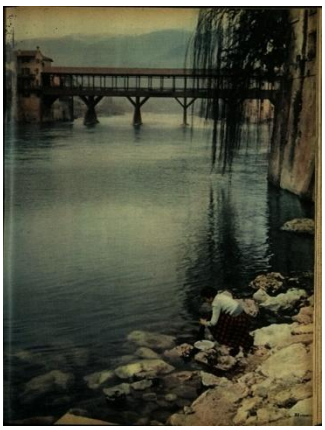


Fig. 612 *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 613 *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 614 *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 615 *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 616 *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi

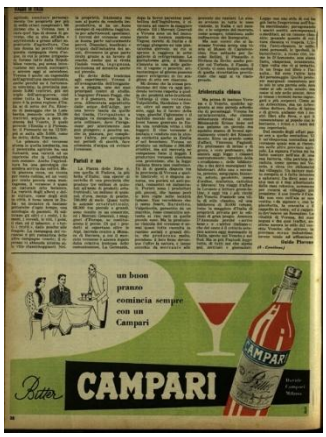


Fig. 617 *Viaggio in Italia: Vicenza e Verona. I veneti sono ottimisti*, "Epoca", vol. XVIII, n. 225, 23 gennaio 1955, fotografia di M. De Biasi

***Viaggio in Italia: Milano. Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere,* "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, pp. 46-52**



Fig. 618 *Viaggio in Italia: Milano. Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere*, "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 619 *Viaggio in Italia: Milano. Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere*, "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 620 *Viaggio in Italia: Milano. Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere*, "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 621 *Viaggio in Italia: Milano. Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere*, "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 622 *Viaggio in Italia: Milano. Il milanese si intenerisce davanti al registro del ragioniere*, "Epoca", vol. XVIII, n. 229, 20 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi

***Viaggio in Italia: Milano. La città dove i mariti escono poco con le mogli,* "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, pp. 46-52**



Fig. 623 *Viaggio in Italia: Milano. La città dove i mariti escono poco con le mogli*, "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 624 *Viaggio in Italia: Milano. La città dove i mariti escono poco con le mogli*, "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 625 *Viaggio in Italia: Milano. La città dove i mariti escono poco con le mogli*, "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 626 *Viaggio in Italia: Milano. La città dove i mariti escono poco con le mogli*, "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 627 *Viaggio in Italia: Milano. La città dove i mariti escono poco con le mogli*, "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi

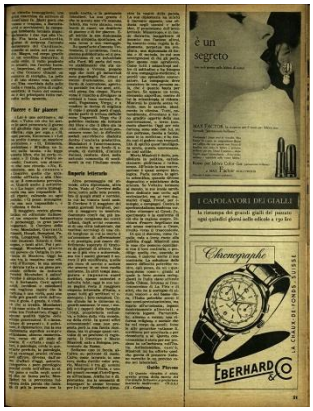


Fig. 628 *Viaggio in Italia: Milano. La città dove i mariti escono poco con le mogli*, "Epoca", vol. XVIII, n. 230, 27 febbraio 1955, fotografia di M. De Biasi

Viaggio in Italia: Torino. I fedeli del bollito di manzo, "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955, pp. 46-51



Fig. 629 *Viaggio in Italia: Torino. I fedeli del bollito di manzo*, "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi

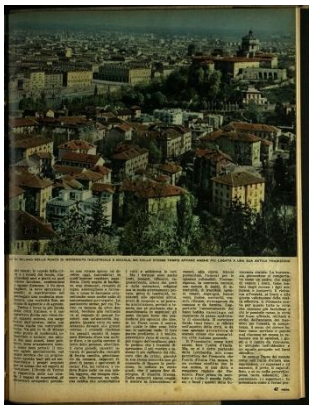


Fig. 630 *Viaggio in Italia: Torino. I fedeli del bollito di manzo*, "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 631 *Viaggio in Italia: Torino. I fedeli del bollito di manzo*, "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955



Fig. 632 *Viaggio in Italia: Torino. I fedeli del bollito di manzo*, "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955



Fig. 633 *Viaggio in Italia: Torino. I fedeli del bollito di manzo*, "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955



Fig. 634 *Viaggio in Italia: Torino. I fedeli del bollito di manzo*, "Epoca", vol. XVIII, n. 234, 27 marzo 1955

***Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, "Epoca", vol. XVIII, n. 237, 17 aprile 1955, pp. 68-74**



Fig. 635 *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, "Epoca", vol. XVIII, n. 237, 17 aprile 1955

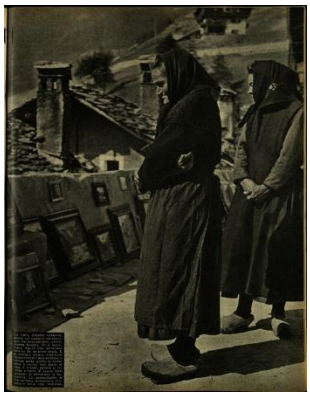


Fig. 636 *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, "Epoca", vol. XVIII, n. 237, 17 aprile 1955,



Fig. 637 *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, "Epoca", vol. XVIII, n. 237, 17 aprile 1955



Fig. 638 *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, "Epoca", vol. XVIII, n. 237, 17 aprile 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 639 *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, "Epoca", vol. XVIII, n. 237, 17 aprile 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 640 *Viaggio in Italia: Aosta, Biella, Ivrea. Sul gran paradiso un solo re: lo stambecco*, "Epoca", vol. XVIII, n. 237, 17 aprile 1955, fotografia di M. De Biasi

***Viaggio in Italia: Genova. La prudenza abita a Genova*, "Epoca", vol. XVIII, n. 240, 8 maggio 1955, pp. 36-41**



Fig. 641 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955, fotografia di M. De Biasi

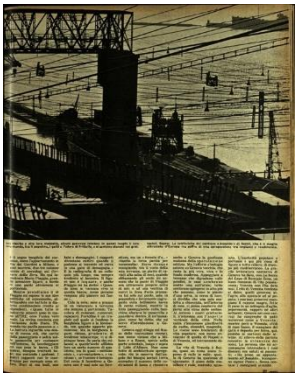


Fig. 642 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 643 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955



Fig. 644 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955



Fig. 645 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955

Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito, "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955, pp. 41-45



Fig. 646 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955



Fig. 647 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955, fotografia di M. De Biasi

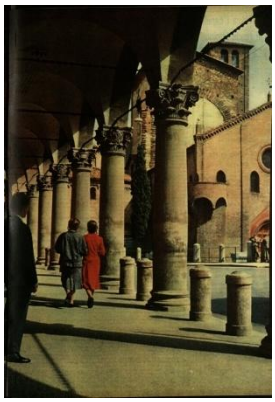


Fig. 648 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 649 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955



Fig. 650 *Viaggio in Italia. A Bologna il forestiero si sente dimagrito*, in "Epoca", vol. XIX, n. 247, 26 giugno 1955

***Viaggio in Italia. I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955, pp. 57-61**



Fig. 651 *Viaggio in Italia. I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 652 *Viaggio in Italia. I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 653 *Viaggio in Italia. I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955



Fig. 654 *Viaggio in Italia. I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 655 *Viaggio in Italia. I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955



Fig. 656 *Viaggio in Italia. I comunisti umbri sono figli di Dio e della Madonna*, "Epoca", vol. XX, n. 257, 4 settembre 1955

***Viaggio in Italia. Firenze aristocrazia dell'intelletto*, "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956, pp. 28-33**

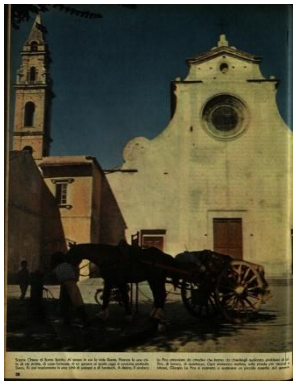


Fig. 657 *Viaggio in Italia. Firenze aristocrazia dell'intelletto*, "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956, fotografia di M. De Biasi



Fig. 658 *Viaggio in Italia. Firenze aristocrazia dell'intelletto*, "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956, fotografia di M. De Biasi



Fig. 659 *Viaggio in Italia. Firenze aristocrazia dell'intelletto*, "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956, fotografia di M. De Biasi

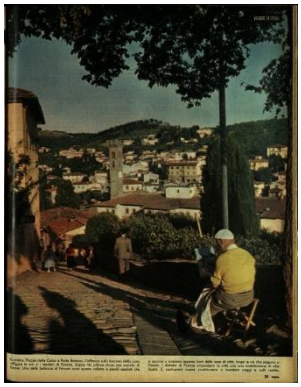


Fig. 660 *Viaggio in Italia. Firenze aristocrazia dell'intelletto*, "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956, fotografia di M. De Biasi



Fig. 661 *Viaggio in Italia. Firenze aristocrazia dell'intelletto*, "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956



Fig. 662 *Viaggio in Italia. Firenze aristocrazia dell'intelletto*, "Epoca", vol. XXII, n. 281, 19 febbraio 1956

L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, pp. 52-58



Fig. 663 *L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero*, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi

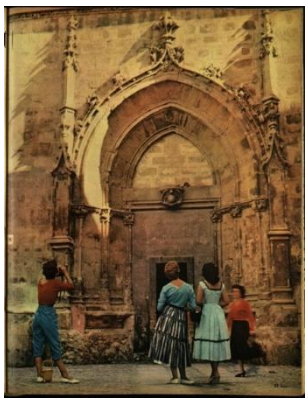


Fig. 664 *L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero*, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi



Fig. 665 *L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero*, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi



Fig. 666 *L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero*, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi

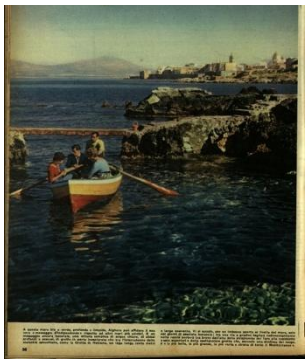


Fig. 667 *L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero*, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi

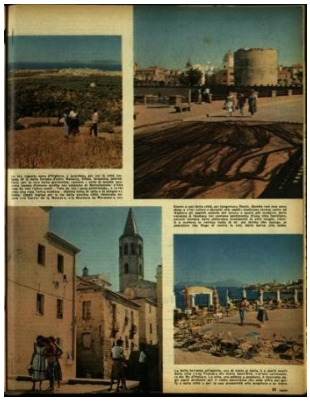


Fig. 668 *L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero*, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi



Fig. 669 *L'Italia che non conosciamo. Gli Inglesi hanno scoperto Alghero*, Epoca", vol. XX, n. 249, 10 luglio 1955

L' Italia che non conosciamo. Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvì, "Epoca" vol. XX, n.250, 17 luglio 1955, pp. 37-41



Fig. 670 *L' Italia che non conosciamo. Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvì*, "Epoca" vol. XX, n.250, 17 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 671 *L' Italia che non conosciamo. Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvì*, "Epoca" vol. XX, n.250, 17 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 672 *L' Italia che non conosciamo. Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvì*, "Epoca" vol. XX, n.250, 17 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi

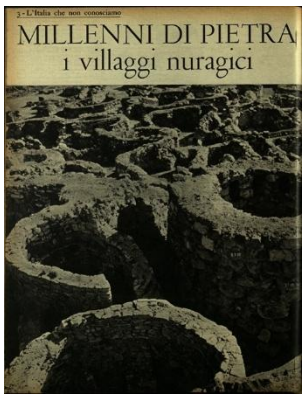


Fig. 673 *L' Italia che non conosciamo. Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvì*, "Epoca" vol. XX, n.250, 17 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi



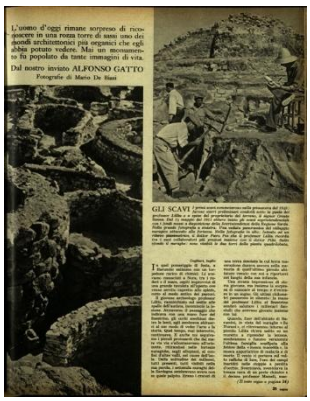
Fig. 674 *L' Italia che non conosciamo. Da Artizo a Desulo. La barbagia di Belvì*, "Epoca" vol. XX, n.250, 17 luglio 1955

***L' Italia che non conosciamo. Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, "Epoca", vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, pp. 30-34**


3 - L'Italia che non conosciamo

MILLENNI DI PIETRA
i villaggi nuragici

Fig. 675 *L' Italia che non conosciamo. Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, "Epoca", vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi


L'uomo d'oggi rimane sorpreso di ricoprire in una roma torre di assai uno dei modi architettonici più negativi che egli abbia potuto vedere. Ma un monumento fu popolato da tante immagini di vita.

Dal nostro inviato ALFONSO GATTO
Fotografie di Mario De Biasi

GLI SCAVI

Fig. 676 *L' Italia che non conosciamo. Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, "Epoca", vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi


ROSSO DI SERA
IL NURAGHE ARRUBIU

Fig. 677 *L' Italia che non conosciamo. Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, "Epoca", vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi

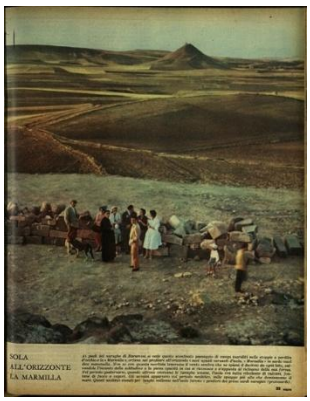

SOLA
ALL'ORIZZONTE
LA MARMILLA

Fig. 678 *L' Italia che non conosciamo. Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, "Epoca", vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi


FRA TORRE E TORRE

Fig. 679 *L' Italia che non conosciamo. Millenni di pietra. I villaggi nuranici*, "Epoca", vol. XX, n. 251, 24 luglio 1955, fotografia di M. De Biasi

***L'Italia che non conosciamo*. *I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, pp. 39-43**


4 - L'Italia che non conosciamo

I FARI
PARLANO

Raccontano la vita dei solitari abitatori che dal crepuscolo all'alba di un nuovo giorno vegliano perchè non s'abbia mai a spegnere la luce sul mare: una vita che è per tutti quasi l'immagine della felicità.

Dal nostro inviato ALFONSO GATTO
Fotografie di Mario De Biasi

5 METRI DI DIAMETRO

Fig. 680 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi


LE FANCIULLE DEL MARE

Fig. 681 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi


UN AMICO NELLA NOTTE

Fig. 682 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi

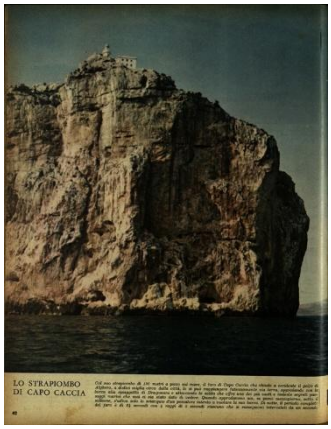


Fig. 683 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi



Fig. 684 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi



Fig. 685 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955



Fig. 686 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi



Fig. 687 *L'Italia che non conosciamo. I fari parlano*, "Epoca", vol. XX, n. 252, 31 luglio 1955, fotografie di M. De Biasi

***L'Italia che non conosciamo. Luna di miele per Guido e Civita*, "Epoca", vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, pp. 52-57.**



Fig. 688 *L'Italia che non conosciamo. Luna di miele per Guido e Civita*, in "Epoca", vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, fotografia di M. De Biasi

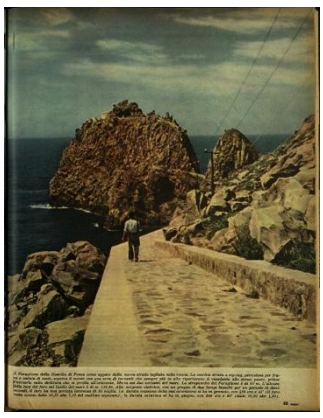


Fig. 689 *L'Italia che non conosciamo. Luna di miele per Guido e Civita*, in "Epoca", vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, fotografia di M. De Biasi

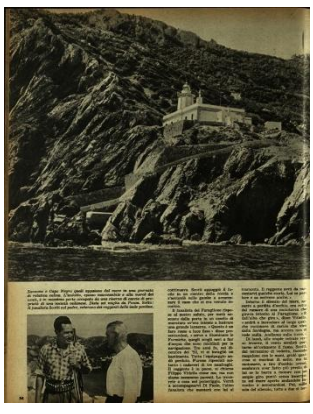


Fig. 690 *L'Italia che non conosciamo. Luna di miele per Guido e Civita*, in "Epoca", vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, fotografia di M. De Biasi

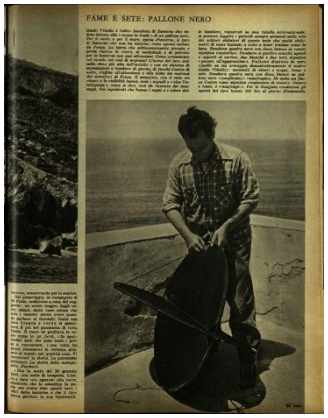

FAME E SETE: PALLONE NERO

Fig. 691 *L'Italia che non conosciamo. Luna di miele per Guido e Civita*, in "Epoca", vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, fotografia di M. De Biasi


SERENATA A LUME DI FARO

Fig. 692 *L'Italia che non conosciamo. Luna di miele per Guido e Civita*, in "Epoca", vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, fotografia di M. De Biasi

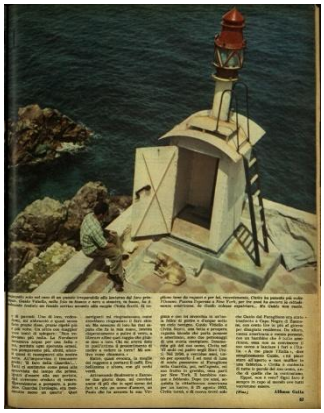


Fig. 693 *L'Italia che non conosciamo. Luna di miele per Guido e Civita*, in "Epoca", vol. XX, n. 254, pp. 14 agosto 1955, fotografia di M. De Biasi

***La Madonna non dice mai "no". In braccio alla Madonna il bambino cieco vide la luce,* "Epoca", vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, pp. 31-35.**


IN BRACCIO ALLA MAMMA il bambino cieco vide la luce

Fig. 694 *La Madonna non dice mai "no". In braccio alla mamma il bimbo cieco vide la luce*, "Epoca", vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi


LA STANZA DEL BAMBINO

Fig. 695 *La Madonna non dice mai "no". In braccio alla mamma il bimbo cieco vide la luce*, "Epoca", vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 696 *La Madonna non dice mai "no". In braccio alla mamma il bimbo cieco vide la luce*, "Epoca", vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi


IL SANTUARIO DI POMPEI

Fig. 697 *La Madonna non dice mai "no". In braccio alla mamma il bimbo cieco vide la luce*, "Epoca", vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi

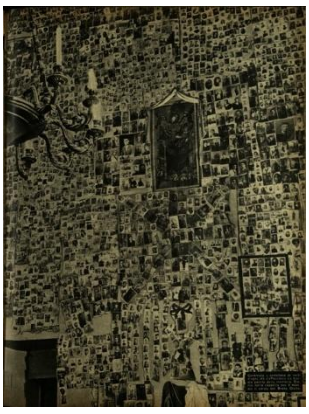


Fig. 698 *La Madonna non dice mai "no". In braccio alla mamma il bimbo cieco vide la luce*, "Epoca", vol. XVIII, n. 231, 6 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi

La Madonna non dice mai "no". La grazia corre più presto della morte, "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955, pp. 50-55.



Fig. 699 *La Madonna non dice mai "no". La grazia corre più presto della morte*, "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955

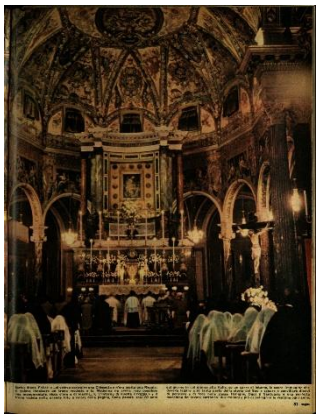


Fig. 700 *La Madonna non dice mai "no". La grazia corre più presto della morte*, "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955



Fig. 701 *La Madonna non dice mai "no". La grazia corre più presto della morte*, "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955



Fig. 702 *La Madonna non dice mai "no". La grazia corre più presto della morte*, "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955



Fig. 703 *La Madonna non dice mai "no". La grazia corre più presto della morte*, "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955



Fig. 704 *La Madonna non dice mai "no". La grazia corre più presto della morte*, "Epoca", vol. XVIII, n. 232, 13 marzo 1955

***La Madonna non dice mai "no". Terra mare cielo tutte le vie portano a Loreto*, "Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, pp. 39-43.**

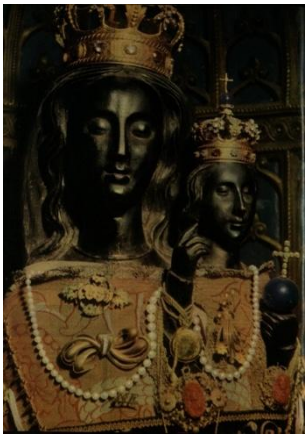


Fig. 705 *La Madonna non dice mai "noi. Terra mare cielo tutte le vie portano a Loreto*, Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 706 *La Madonna non dice mai "noi. Terra mare cielo tutte le vie portano a Loreto*, Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 707 *La Madonna non dice mai "noi. Terra mare cielo tutte le vie portano a Loreto*, Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 708 *La Madonna non dice mai "noi. Terra mare cielo tutte le vie portano a Loreto*, Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 709 *La Madonna non dice mai "noi. Terra mare cielo tutte le vie portano a Loreto*, Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi



Fig. 710 *La Madonna non dice mai "noi. Terra mare cielo tutte le vie portano a Loreto*, Epoca", vol. XVIII, n. 233, 20 marzo 1955, fotografia di M. De Biasi

Capitolo quarto

L'ultima doccia, "Tempo", anno X, n. 37, 11-18 settembre 1948, p. 13



Fig. 711 *L'Ultima doccia*, "Tempo", anno X, n. 37, 11-18 settembre 1948, fotografia di F. Patellani

I romani cercano l'acqua, "Epoca", vol. VIII, n. 97, 16 agosto 1952, pp. 26-28



Fig. 712 *I romani cercano l'acqua*, "Epoca", vol. VIII, n. 97, 16 agosto 1952



Fig. 713 *I romani cercano l'acqua*, "Epoca", vol. VIII, n. 97, 16 agosto 1952



Fig. 714 *I romani cercano l'acqua*, "Epoca", vol. VIII, n. 97, 16 agosto 1952

***Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, pp. 27-33**



Fig. 715 *Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, fotografia di Insterstampa (copertina)



Fig. 716 *Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, fotografia di H. Fischer e L. Sorrentino



Fig. 717 *Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, fotografia di L. Sorrentino



Fig. 718 *Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, fotografia di L. Sorrentino



Fig. 719 *Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951

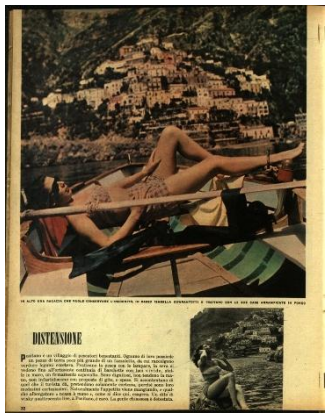


Fig. 720 *Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, fotografia di L. Sorrentino

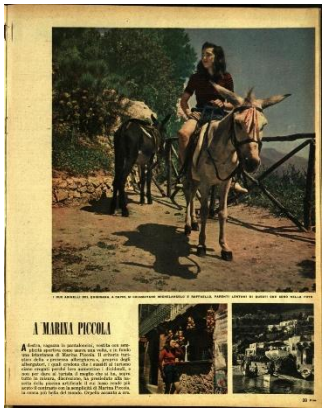


Fig. 721 *Positano detronizzerà Capri?,* "Epoca", vol. IV, n. 39, 7 luglio 1951, fotografia di H. Fisher

***L'amore e la morte a Capri*, "Epoca", vol. VIII, n. 96, 9 agosto 1952, pp. 26-28**



Fig. 722 *L'amore e la morte a Capri*, "Epoca", vol. VIII, n. 96, 9 agosto 1952



Fig. 723 *L'amore e la morte a Capri*, "Epoca", vol. VIII, n. 96, 9 agosto 1952



Fig. 724 *L'amore e la morte a Capri*, "Epoca", vol. VIII, n. 96, 9 agosto 1952

***Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953, pp. 34-39**



Fig. 725 *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953



Fig. 726 *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953



Fig. 727 *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953

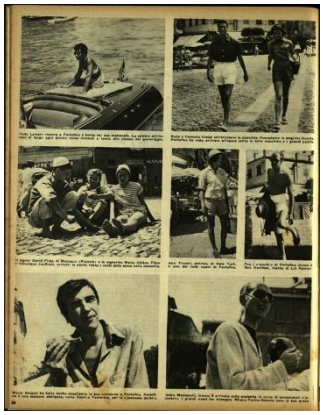


Fig. 728 *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953

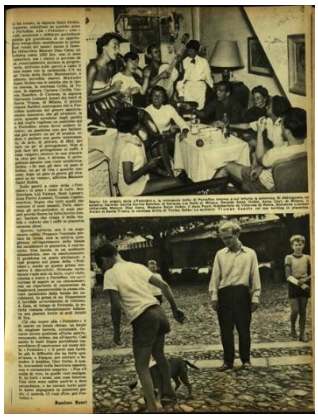


Fig. 729 *Molti nomi tra Versilia e Tigullio*, "Epoca", vol. XII, n. 148, 2 agosto 1953

***Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, pp. 17-23**



Fig. 730 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani



LE CINQUE TERRE

di Paolo Monelli

Fig. 731 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani



Fig. 732 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani



Fig. 733 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani



Fig. 734 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani

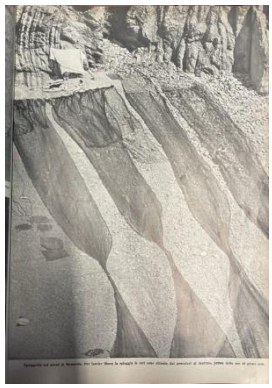


Fig. 735 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani

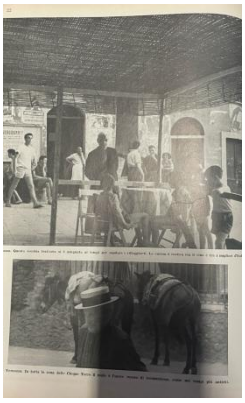


Fig. 736 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani



Fig. 737 *Le Cinque terre, L'Illustrazione italiana*", anno 79, n.8, agosto 1952, fotografia di F. Patellani

***La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, pp. 14-20.**



Fig. 738 *La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, fotografia di F. Patellani



Fig. 739 *La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, fotografia di F. Patellani



Fig. 740 *La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, fotografia di F. Patellani

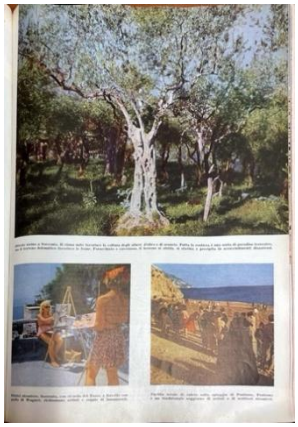


Fig. 741 *La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, fotografia di F. Patellani



Fig. 742 *La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, fotografia di F. Patellani



Fig. 743 *La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, fotografia di F. Patellani



Fig. 744 *La costiera di Amalfi*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 5, maggio 1953, fotografia di F. Patellani

I lupi stanchi di Camogli, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 6, giugno 1953, pp. 63-65



Fig. 745 *I lupi stanchi di Camogli*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 6, giugno 1953, fotografia di Ronchini Foto-cronaca



Fig. 746 *I lupi stanchi di Camogli*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 6, giugno 1953, fotografia di Ronchini Foto-cronaca



Fig. 747 *I lupi stanchi di Camogli*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 6, giugno 1953, fotografia di Ronchini Foto-cronaca

Spiaggia per centomila, "Tempo", anno I, n. 23, 22-29 giugno 1946, pp. 6-7



Fig. 748 *Spiaggia per centomila*, "Tempo", anno I, n. 23, 22-29 giugno 1946, fotografia di Archivio Tempo (copertina)



Fig. 749 *Spiaggia per centomila*, "Tempo", anno I, n. 23, 22-29 giugno 1946, fotografie di R. Marcellini



Fig. 750 *Spiaggia per centomila*, "Tempo", anno I, n. 23, 22-29 giugno 1946, fotografie di R. Marcellini

Ombrelloni, ombrellini – Tre bagni, "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, p.7; p. 8-9



Fig. 751 *Ombrelloni, ombrellini*, "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, fotografia di F. Patellani (copertina)



Fig. 752 *Ombrelloni, ombrellini*, "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, fotografia di F. Patellani



Fig. 753 *Tre bagni*, "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, fotografie di F. Patellani



Fig. 754 *Tre bagni*, "Tempo", anno I, n. 31, 17-24 agosto 1946, fotografie di F. Patellani

L'uomo in ginocchio balla la raspa, "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, pp. 4-7

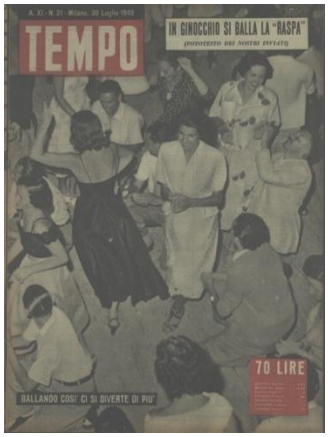


Fig. 755 *L'uomo in ginocchio balla la raspa*, "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, fotografia di F. Patellani



Fig. 756 *L'uomo in ginocchio balla la raspa*, "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, fotografia di F. Patellani



Fig. 757 *L'uomo in ginocchio balla la raspa*, "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, fotografia di F. Patellani



Fig. 758 *L'uomo in ginocchio balla la raspa*, "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, fotografia di F. Patellani



Fig. 759 *L'uomo in ginocchio balla la raspa*, "Tempo", anno XI, n. 31, 30 luglio 1949, fotografia di F. Patellani

A Capri l'invasione dei cani, "Tempo", anno XI, n. 33, 13-20 agosto 1949, pp. 9-11



Fig. 760 *A Capri l'invasione dei cani*, "Tempo", anno XI, n. 33, 13-20 agosto 1949, fotografie di F. Patellani

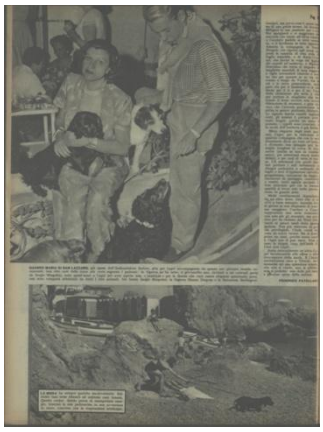


Fig. 761 *A Capri l'invasione dei cani*, "Tempo", anno XI, n. 33, 13-20 agosto 1949, fotografie di F. Patellani



Fig. 762 *A Capri l'invasione dei cani*, "Tempo", anno XI, n. 33, 13-20 agosto 1949, fotografie di F. Patellani

La donna adriatica, "Tempo", anno XI, n. 34, 20-27 agosto 1949, pp. 16-19



Fig. 763 *La donna adriatica*, "Tempo", anno XI, n. 34, 20-27 agosto 1949, fotografie di F. Patellani



Fig. 764 *La donna adriatica*, "Tempo", anno XI, n. 34, 20-27 agosto 1949, fotografie di F. Patellani



Fig. 765 *La donna adriatica*, "Tempo", anno XI, n. 34, 20-27 agosto 1949, fotografie di F. Patellani



Fig. 766 *La donna adriatica*, "Tempo", anno XI, n. 34, 20-27 agosto 1949, fotografie di F. Patellani

Il drago d'oro sconfitto a Portofino, "Tempo", anno XI, n. 35, 27 agosto 1949, pp. 30-32



Fig. 767 *Il drago d'oro sconfitto a Portofino*, "Tempo", anno XI, n. 35, 27 agosto 1949, fotografie di F. Patellani



Fig. 768 *Il drago d'oro sconfitto a Portofino*, "Tempo", anno XI, n. 35, 27 agosto 1949, fotografie di F. Patellani



Fig. 769 *Il drago d'oro sconfitto a Portofino*, "Tempo", anno XI, n. 35, 27 agosto 1949



Fig. 770 *Il drago d'oro sconfitto a Portofino*, "Tempo", anno XI, n. 35, 27 agosto 1949, fotografie di F. Patellani

Giornata di 32 ore, "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, pp. 9-13



Fig. 771 *Giornata di 32 ore*, "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 772 *Giornata di 32 ore*, "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 773 *Giornata di 32 ore*, "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 774 *Giornata di 32 ore*, "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 775 *Giornata di 32 ore*, "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 776 *Giornata di 32 ore*, "Tempo", anno XII, n. 29, 22-29 luglio 1950, fotografie di A. Cesano

I bagnanti sulla luna, "Tempo", anno XII, n. 30, 29 luglio 1950, pp. 10-13



Fig. 777 *I bagnanti sulla luna*, "Tempo", anno XII, n. 30, 29 luglio 1950, fotografia di C. Cisventi



Fig. 778 *I bagnanti sulla luna*, "Tempo", anno XII, n. 30, 29 luglio 1950, fotografia di C. Cisventi



Fig. 779 *I bagnanti sulla luna*, "Tempo", anno XII, n. 30, 29 luglio 1950, fotografia di C. Cisventi



Fig. 780 *I bagnanti sulla luna*, "Tempo", anno XII, n. 30, 29 luglio 1950, fotografia di C. Cisventi



Fig. 781 *I bagnanti sulla luna*, "Tempo", anno XII, n. 30, 29 luglio 1950, fotografia di C. Cisventi

La celere del mare, “Tempo”, anno XII, n. 31, 5-12 agosto 1950, pp. 18-21



Fig. 782 *La celere del mare*, “Tempo”, anno XII, n. 31, 5-12 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi (copertina)



Fig. 783 *La celere del mare*, “Tempo”, anno XII, n. 31, 5-12 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi



Fig. 784 *La celere del mare*, “Tempo”, anno XII, n. 31, 5-12 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi



Fig. 785 *La celere del mare*, “Tempo”, anno XII, n. 31, 5-12 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi



Fig. 786 *La celere del mare*, “Tempo”, anno XII, n. 31, 5-12 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi

Paradiso a Capo Nero, “Tempo”, anno XII, n. 32, 12-19 agosto 1950, pp. 9-11



Fig. 787 *La bella di Tempo*, "Tempo", anno XII, n. 32, 19 agosto 1950, fotografia di D'Incerti (copertina)



Fig. 788 *Paradiso a Capo Nero*, “Tempo”, anno XII, n. 32, 12-19 agosto 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 789 *Paradiso a Capo Nero*, “Tempo”, anno XII, n. 32, 12-19 agosto 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 790 *Paradiso a Capo Nero*, “Tempo”, anno XII, n. 32, 12-19 agosto 1950, fotografie di A. Cesano



Fig. 791 *La bella di Tempo*, "Tempo", anno XII, n. 32, 19 agosto 1950, fotografia di D'Incerti

***Hanno rubato il mare ai triestini*, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, pp. 9-12**



Fig. 792 *Hanno rubato il mare ai triestini*, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, fotografie di C. Cisvent (copertina)



Fig. 793 *Hanno rubato il mare ai triestini*, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi



Fig. 794 *Hanno rubato il mare ai triestini*, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi



Fig. 795 *Hanno rubato il mare ai triestini*, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi



Fig. 796 *Hanno rubato il mare ai triestini*, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, fotografie di C. Cisventi

***Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia.I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, pp. 8-11**



Fig. 797 *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia.I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 798 *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia.I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 799 *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia.I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 800 *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia.I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 801 *Inchiesta estiva di "Tempo" sui mari e sulle spiagge d'Italia.I bagnanti della Versilia non vorrebbero essere De Gasperi*, "Tempo", anno XIII, n. 30, 28 luglio 1951, fotografie di A. Cesano

***Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*, "Tempo", anno XIII, anno 32, 4-11 agosto 1951, pp. 30-33**



Fig. 802 *Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*, "Tempo", anno XIII, anno 32, 4-11 agosto 1951, fotografie di Interfoto



Fig. 803 *Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*, "Tempo", anno XIII, anno 32, 4-11 agosto 1951, fotografie di Interfoto



Fig. 804 *Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*, "Tempo", anno XIII, anno 32, 4-11 agosto 1951, fotografie di Interfoto



Fig. 805 *Famoso ma ancora sconosciuto il Lido di Venezia*, "Tempo", anno XIII, anno 32, 4-11 agosto 1951, fotografie di Interfoto

Più bello il presente che il passato, "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, pp. 16-19

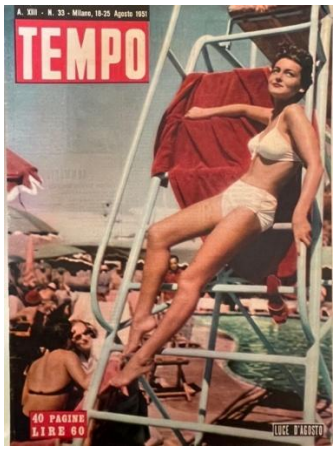


Fig. 806 *Più bello il presente che il passato*, "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, fotografie di G. Palmas



Fig. 807 *Più bello il presente che il passato*, "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, fotografie di G. Palmas



Fig. 808 *Più bello il presente che il passato*, "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, fotografie di G. Palmas



Fig. 809 *Più bello il presente che il passato*, "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, fotografie di G. Palmas



Fig. 810 *Più bello il presente che il passato*, "Tempo", anno XIII, n. 33, 18-25 agosto 1951, fotografie di G. Palmas

Il vivaio delle ragazze sedicenni, “Tempo”, anno XIII, n. 34, 25 agosto 1951, pp. 16-19

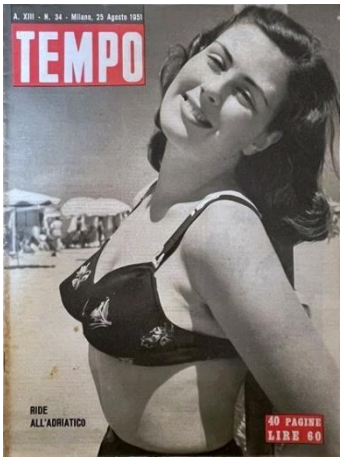


Fig. 811 *Il vivaio delle ragazze sedicenni*, “Tempo”, anno XIII, n. 33, 25 agosto 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 812 *Il vivaio delle ragazze sedicenni*, “Tempo”, anno XIII, n. 33, 25 agosto 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 813 *Il vivaio delle ragazze sedicenni*, “Tempo”, anno XIII, n. 33, 25 agosto 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 814 *Il vivaio delle ragazze sedicenni*, “Tempo”, anno XIII, n. 33, 25 agosto 1951, fotografie di A. Cesano



Fig. 815 *Il vivaio delle ragazze sedicenni*, “Tempo”, anno XIII, n. 33, 25 agosto 1951, fotografie di A. Cesano

L’introvabile pallina d’oro, in “Tempo”, anno XIII, n. 35, 1 settembre 1951, pp. 20-23



Fig. 816 *L’introvabile pallina d’oro*, in “Tempo”, anno XIII, n. 35, 1 settembre 1951, fotografie di Giancolombo



Fig. 817 *L’introvabile pallina d’oro*, in “Tempo”, anno XIII, n. 35, 1 settembre 1951, fotografie di Giancolombo



Fig. 818 *L’introvabile pallina d’oro*, in “Tempo”, anno XIII, n. 35, 1 settembre 1951, fotografie di Giancolombo



Fig. 819 *L'introvabile pallina d'oro*, in "Tempo", anno XIII, n. 35, 1 settembre 1951, fotografie di Giancolombo

Il manicomio azzurro, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 9-11



Fig. 820 *Il manicomio azzurro*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 9-11, fotografia di Publifoto



Fig. 821 *Il manicomio azzurro*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 9-11, fotografia di Publifoto



Fig. 822 *Il manicomio azzurro*, in "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 9-11, fotografia di Publifoto

Ragazze di oggi, "Tempo", anno XII, n. 20, 20-27 maggio 1950, pp. 13-15



Fig. 823 *Ragazze di oggi*, "Tempo", anno XII, n. 20, 20-27 maggio 1950, fotografia di Cowles, Farabola e Archivi Tempo



Fig. 824 *Ragazze di oggi*, "Tempo", anno XII, n. 20, 20-27 maggio 1950, fotografia di Cowles, Farabola e Archivi Tempo



Fig. 825 *Ragazze di oggi*, "Tempo", anno XII, n. 20, 20-27 maggio 1950, fotografia di Cowles, Farabola e Archivi Tempo



Fig. 826 *Ragazze di oggi*, "Tempo", anno XII, n. 20, 20-27 maggio 1950, fotografia di Cowles, Farabola e Archivi Tempo

Ragazze americane, "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952, pp. 44-47



RAGAZZE AMERICANE

di Michele Serra

Fig. 827 *Ragazze americane*, "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952



Fig. 828 *Ragazze americane*, "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952



Fig. 829 *Ragazze americane*, "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952



INCONTRI IN SICILIA

Fig. 830 *Ragazze americane*, "L'Illustrazione Italiana", anno 79, n. 5, maggio 1952

Statistica sentimentale delle ragazze, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951, pp. 19-27

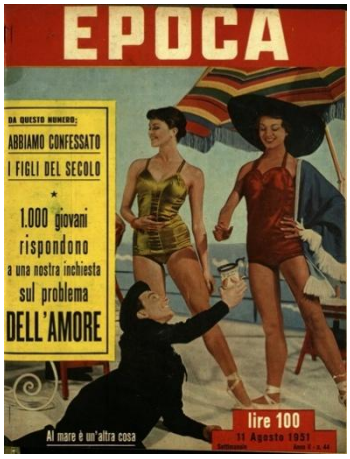


Fig. 831 *Al mare è un'altra cosa*, "Epoca", vol. IV, n. 44, 11 agosto 1951, fotografia di G. Stapely (copertina)



Fig. 832 *Statistica sentimentale delle ragazze*, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951

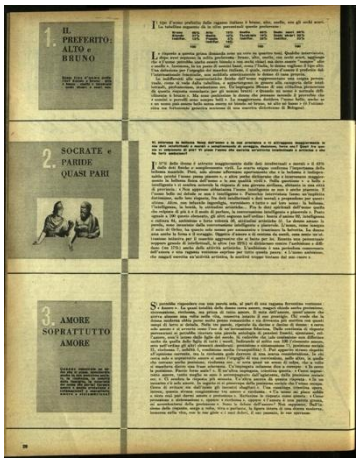


Fig. 833 *Statistica sentimentale delle ragazze*, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951



Fig.834 *Statistica sentimentale delle ragazze*, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951, fotografie di Archivio “Epoca” e Publifoto



Fig. 835 *Statistica sentimentale delle ragazze*, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951, fotografie di 20th Century Fox, N. Dallinger e Archivio “Epoca”



Fig. 836 *Statistica sentimentale delle ragazze*, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951, fotografie di Archivio “Epoca”, Farabola, P. M. Pietzsch, Invernizzi



Fig. 837 Statistica sentimentale delle ragazze, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951, fotografia di B. Stefani



Fig. 838 *Statistica sentimentale delle ragazze*, “Epoca”, vol. IV., n. 44, 11 agosto 1951

***45 ragazze in una gabbia d'oro*, "Tempo", anno XIII, n. 36, 9-16 settembre 1950, pp. 34-37**

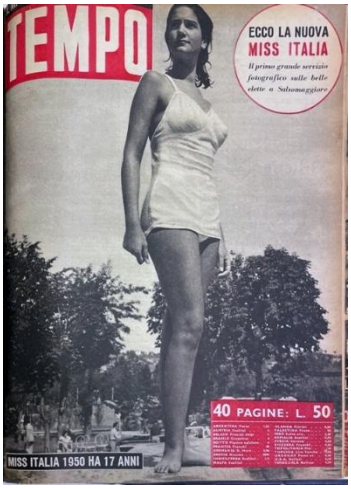


Fig. 839 *45 ragazze in una gabbia d'oro*, "Tempo", anno XIII, n. 36, 9-16 settembre 1950, fotografie di F. Patellani



Fig. 840 *45 ragazze in una gabbia d'oro*, "Tempo", anno XIII, n. 36, 9-16 settembre 1950, fotografie di F. Patellani



Fig. 841 *45 ragazze in una gabbia d'oro*, "Tempo", anno XIII, n. 36, 9-16 settembre 1950, fotografie di F. Patellani



Fig. 842 *45 ragazze in una gabbia d'oro*, "Tempo", anno XIII, n. 36, 9-16 settembre 1950, fotografie di F. Patellani



Fig. 843 *45 ragazze in una gabbia d'oro*, "Tempo", anno XIII, n. 36, 9-16 settembre 1950, fotografie di F. Patellani

Tutte giovani al mare: alunne della felicità, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, pp. 40-45

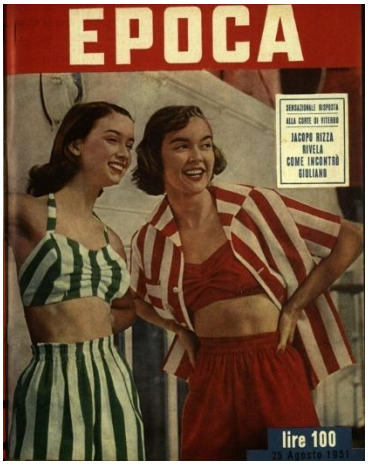


Fig. 844 *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, fotografia di Mercurio (copertina)



Fig. 845 *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, fotografia di Mercurio



Fig. 846 *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, fotografia di Mercurio



Fig. 847 *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, fotografia di Mercurio



Fig. 848 *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, fotografia di Mercurio



Fig. 849 *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, fotografia di Mercurio

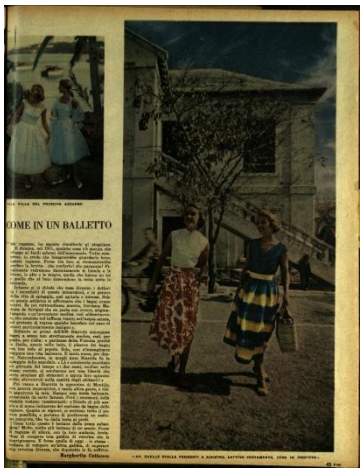


Fig. 850 *Tutte giovani al mare: alunne della felicità*, “Epoca”, vol. IV, n. 46, 25 agosto 1951, fotografia di Mercurio

Non è mai vacanza per le belle donne, "Epoca", vol. IV, n. 42, 28 luglio 1951, pp. 52-55

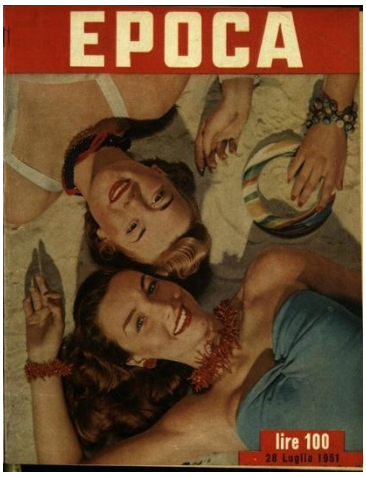


Fig. 851 *Non è mai vacanza per le belle donne*, "Epoca", vol. IV, n. 42, 28 luglio 1951, fotografie di Zoltan Glass



Fig. 852 *Non è mai vacanza per le belle donne*, "Epoca", vol. IV, n. 42, 28 luglio 1951, fotografie di International News Photo



Fig. 853 *Non è mai vacanza per le belle donne*, "Epoca", vol. IV, n. 42, 28 luglio 1951, fotografie di International News Photo



Fig. 854 *Non è mai vacanza per le belle donne*, "Epoca", vol. IV, n. 42, 28 luglio 1951

Arcobaleno della felicità, "Epoca", vol. IV, n. 49, 15 settembre 1951, pp. 38-43



Fig. 855 *Arcobaleno della felicità*, "Epoca", vol. IV, n. 49, 15 settembre 1951, fotografie di G. Pozzi Bellini



Fig. 856 *Arcobaleno della felicità*, "Epoca", vol. IV, n. 49, 15 settembre 1951, fotografie di G. Pozzi Bellini



Fig. 857 *Arcobaleno della felicità*, "Epoca", vol. IV, n. 49, 15 settembre 1951, fotografie di G. Pozzi Bellini



Fig. 858 *Arcobaleno della felicità*, "Epoca", vol. IV, n. 49, 15 settembre 1951, fotografie di G. Pozzi Bellini



Fig. 859 *Arcobaleno della felicità*, "Epoca", vol. IV, n. 49, 15 settembre 1951, fotografie di G. Pozzi Bellini

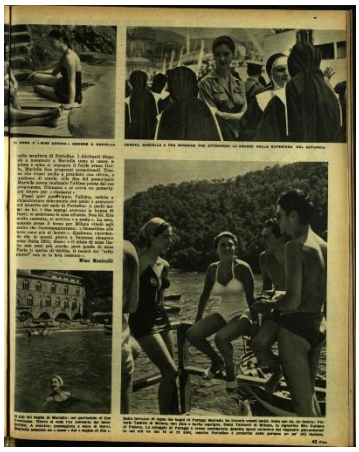


Fig. 860 *Arcobaleno della felicità*, "Epoca", vol. IV, n. 49, 15 settembre 1951, fotografie di G. Pozzi Bellini

La sirena ha paura del crepuscolo, "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, pp. 34-35


LA SIRENA HA PAURA DEL CREPUSCOLO

Fig. 861 *La sirena ha paura del crepuscolo*, "Tempo", anno XIII, n. 36, 8 settembre 1951, fotografie di G. Palmas

La spiaggia delle belle donne, "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953, pp. 50-55


LA SPIAGGIA
delle belle donne

Fig. 862 *La spiaggia delle belle donne*, "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953



Fig. 863 *La spiaggia delle belle donne*, "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953


Sono io che ho bisogno d'aiuto!

Fig. 864 *La spiaggia delle belle donne*, "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953

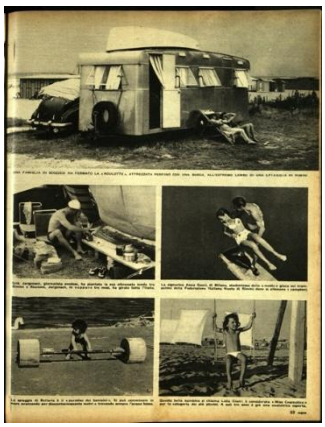


Fig. 865 *La spiaggia delle belle donne*, "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953



Fig. 866 *La spiaggia delle belle donne*, "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953

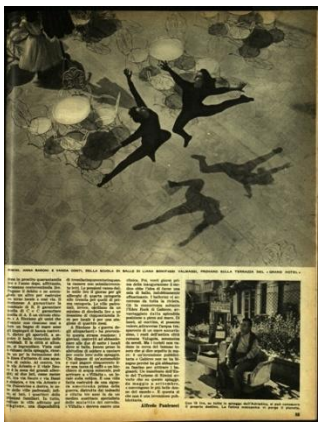


Fig. 867 *La spiaggia delle belle donne*, "Epoca", vol. XII, n. 147, 26 luglio 1953

Manifesti pubblicitari ENIT



Fig. 868 G. Corce, *Raffigurazione stilizzata dell'Italia con arredi da spiaggia (cabine, ombrelloni e conchiglie) e sirena*, 1955-1965



Fig. 869 M. delle Site, *Été en Italie*, 1952

Una di loro sarà Miss Tempo, “Tempo”, anno XVI, n. 27, 8 luglio 1954, pp. 50-51



Fig. 870 *Una di loro sarà Miss Tempo*, “Tempo”, anno XVI, n. 27, 8 luglio 1954



Fig. 871 *Una di loro sarà Miss Tempo*, “Tempo”, anno XVI, n. 27, 8 luglio 1954

Ragazze 3D sulla spiaggia, “Tempo”, anno XV, n. 36, 3 settembre 1953, p. 21

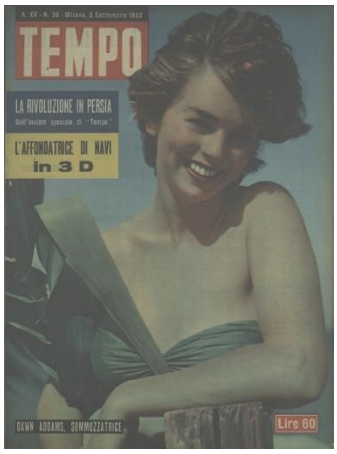


Fig. 872 *Ragazze 3D sulla spiaggia*, “Tempo”, anno XV, n. 36, 3 settembre 1953 (copertina)



Fig. 873 *Ragazze 3D sulla spiaggia*, “Tempo”, anno XV, n. 36, 3 settembre 1953



Fig. 874 *Ragazze 3D sulla spiaggia*, “Tempo”, anno XV, n. 36, 3 settembre 1953

Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama, “Epoca”, vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953, pp. 27-31



Figura 875 *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*, “Epoca”, vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953

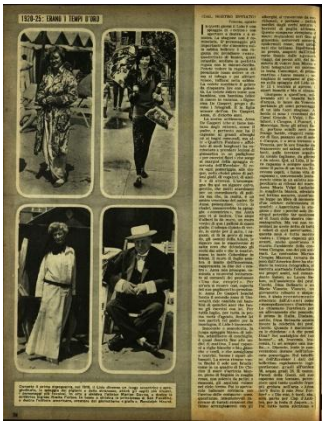


Figura 876 *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*, “Epoca”, vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953



Figura 877 *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*, “Epoca”, vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953



Figura 878 *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*, "Epoca", vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953



Figura 879 *Il Lido rimpiange i bei tempi del pigiama*, "Epoca", vol. XII, n. 149, 9 agosto 1953

Le sirene dell'isola verde, "Epoca", vol. XII, n. 156, 27 settembre 1953, pp. 60-61



Fig. 880 *Le sirene dell'isola verde*, "Epoca", vol. XII, n. 156, 27 settembre 1953



Fig. 881 *Le sirene dell'isola verde*, "Epoca", vol. XII, n. 156, 27 settembre 1953

I capelli più belli dello schermo italiano, "Tempo", anno XVI, n. 22, 3 giugno 1954, pp. 28-29

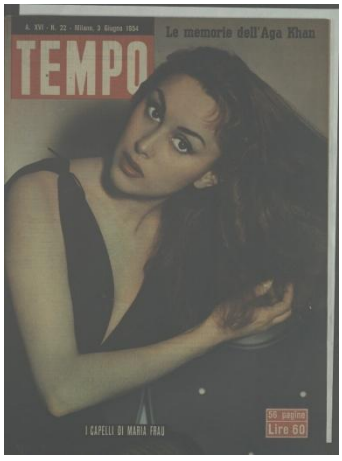


Fig. 882 *I capelli più belli dello schermo italiano*, "Tempo", anno XVI, n. 22, 3 giugno 1954



Fig. 883 *I capelli più belli dello schermo italiano*, "Tempo", anno XVI, n. 22, 3 giugno 1954



Fig. 884 *I capelli più belli dello schermo italiano*, "Tempo", anno XVI, n. 22, 3 giugno 1954

***Viaggio fra le isole dei fidanzamenti segreti*, "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954, pp. 25-26**



Fig. 885 *Viaggio fra le isole dei fidanzamenti segreti*, "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954



Fig. 886 *Viaggio fra le isole dei fidanzamenti segreti*, "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954



Fig. 887 *Viaggio fra le isole dei fidanzamenti segreti*, "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954



Fig. 888 *Viaggio fra le isole dei fidanzamenti segreti*, "Tempo", anno XVI, n. 31, 5 agosto 1954

***Vacanze selvagge di Sofia Loren*, "Tempo", anno XVI, n. 33, 19 agosto 1954, pp. 28-29**

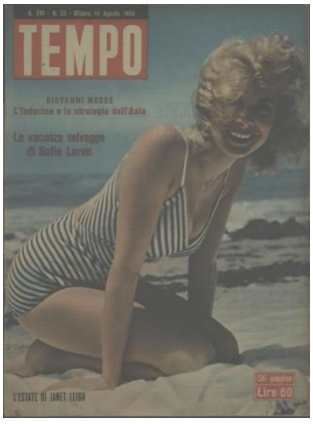


Fig. 889 *Vacanze selvagge di Sofia Loren*, "Tempo", anno XVI, n. 33, 19 agosto 1954



Fig. 890 *Vacanze selvagge di Sofia Loren*, "Tempo", anno XVI, n. 33, 19 agosto 1954



Fig. 891 *Vacanze selvagge di Sofia Loren*, "Tempo", anno XVI, n. 33, 19 agosto 1954

Fra breve su di loro le luci della ribalta, “Tempo”, anno XVI, n. 35, 2 settembre 1954, pp. 28-29



Fig. 892 *Fra breve su di loro le luci della ribalta*, “Tempo”, anno XVI, n. 35, 2 settembre 1954



Fig. 893 *Fra breve su di loro le luci della ribalta*, “Tempo”, anno XVI, n. 35, 2 settembre 1954



Fig. 894 *Fra breve su di loro le luci della ribalta*, “Tempo”, anno XVI, n. 35, 2 settembre 1954

Primo bagno di Silvana Mangano, “Tempo”, anno XVI, n. 19, 13 maggio 1954, p. 41



Fig. 895 *Primo bagno di Silvana Mangano*, “Tempo”, anno XVI, n. 19, 13 maggio 1954

Florida ancora sole, “Tempo”, anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, pp. 16-18



Fig. 896 *Florida ancora sole*, “Tempo”, anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, fotografie di Black



Fig. 897 *Florida ancora sole*, “Tempo”, anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, fotografie di Black

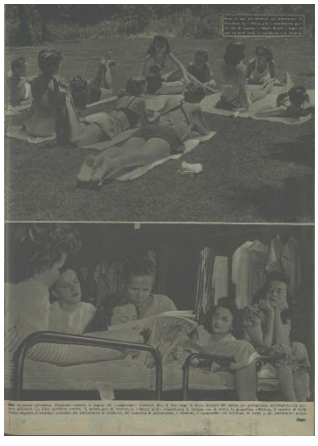


Fig. 898 *Florida ancora sole*, “Tempo”, anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, fotografie di Black


VIAGGIATORE VOLANTE

Fig. 899 *Florida ancora sole*, "Tempo", anno I, n. 42, 2-9 novembre 1946, fotografie di Black

Sempre più difficile, "Tempo", anno X, n. 32, 7-14 agosto 1948, p.11


SEMPRE PIÙ DIFFICILE

Fig. 900 *Sempre più difficile*, "Tempo", anno X, n. 32, 7-14 agosto 1948, fotografia di Interfoto

L'estate si addice a Esther Williams, "Tempo", anno XII, n. 25, 10-17 giugno, pp. 20-21



Fig. 901 *L'estate si addice a Esther Williams*, "Tempo", anno XII, n. 25, 10-17 giugno, fotografia di Photo Enterprise (copertina)

Così sulle spiagge in America, “Tempo”, anno XII, n. 25, 24 giugno 1950, pp. 20-21



Fig. 902 *Così sulle spiagge in America*, "Tempo", anno XII, n. 25, 24 giugno 1950, fotografie di Holiday Relang Rockfield



Fig. 903 *Così sulle spiagge in America*, "Tempo", anno XII, n. 25, 24 giugno 1950, fotografie di Holiday Relang Rockfield

Attualità, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950, p. 25



Fig. 904 Attualità, “Tempo”, anno XII, n. 33, 19-26 agosto 1950

Progressi dello sci acquatico, “Tempo”, anno XIII, n. 27, 7-14 agosto 1951

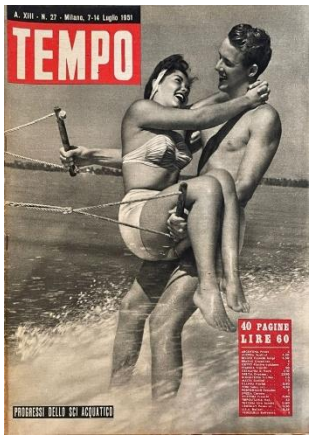


Fig. 905 *Progressi dello sci acquatico*, "Tempo", anno XIII, n. 27, 7-14 luglio 1951, fotografia di Look Magazine (copertina)

Al mare portate gli sci d’acqua, “Epoca”, vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, pp. 40-45

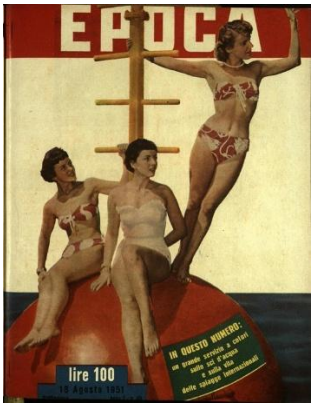


Fig. 906 *Al mare portate gli sci d’acqua*, “Epoca”, vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, fotografia di Milano Press Service (copertina)



Fig. 907 *Al mare portate gli sci d’acqua*, “Epoca”, vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, fotografia di Milano Press Service e P. M. Pietzsch



Fig. 908 *Al mare portate gli sci d’acqua*, “Epoca”, vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, fotografia di Milano Press Service

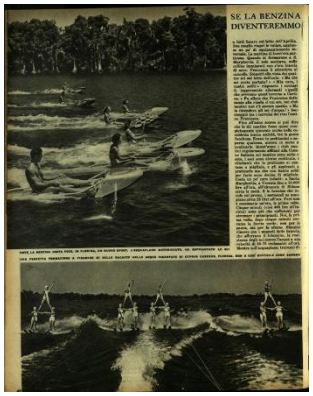


Fig. 909 *Al mare portate gli sci d’acqua*, “Epoca”, vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, fotografie di I.N.P. e PIX



Fig. 910 *Al mare portate gli sci d’acqua*, “Epoca”, vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, fotografie di I.N.P. e PIX



Fig. 911 *Al mare portate gli sci d’acqua*, “Epoca”, vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, fotografie di H. Fischer e I. N. P.



Fig. 912 *Al mare portate gli sci d'acqua*, "Epoca", vol. IV, n. 45, 18 agosto 1951, fotografie di R. Madden da Black Star Publishing

***Poche ma belle a Cap d'Antibes*, "Tempo", anno XIII, n. 27, 8-15 luglio 1950, pp. 14-16**



Fig. 913 *Poche ma belle a Cap d'Antibes*, "Tempo", anno XIII, n. 27, 8-15 luglio 1950, fotografie di G. Landi e Publifoto



Fig. 914 *Poche ma belle a Cap d'Antibes*, "Tempo", anno XIII, n. 27, 8-15 luglio 1950, fotografie di G. Landi e Publifoto

***Felicità nelle Isole d'Oro e "stop" sulla Costa Azzurra*, "Tempo", anno XII, n. 324, 26 agosto 1950, p 15**



Fig. 915 *Felicità nelle Isole d'Oro e "stop" sulla Costa Azzurra*, "Tempo", anno XII, n. 324, 26 agosto 1950, fotografia di H. W.

***La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26**

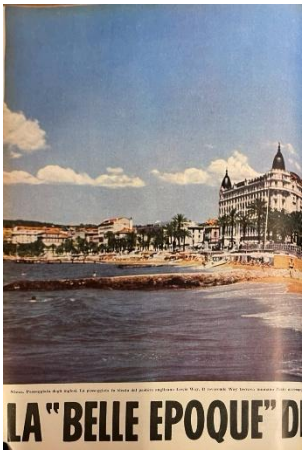


Fig. 916 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano



Fig. 917 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano



Fig. 918 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano



Fig. 919 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano



Fig. 920 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano

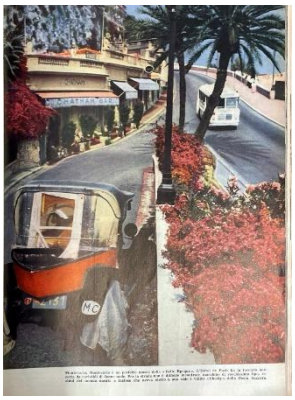


Fig. 921 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano



Fig. 922 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano



Fig. 923 *La "Belle Epoque" della Costa Azzurra*, "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 7, luglio 1953, pp. 20-26, fotografie di A. Cesano

Mediterranean Leisure Land, "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, pp. 81-86



Fig. 924 *Mediterranean Leisure Land*, "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, fotografia di J. Cooke



Fig. 925 *Mediterranean Leisure Land*, "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, fotografia di J. Cooke

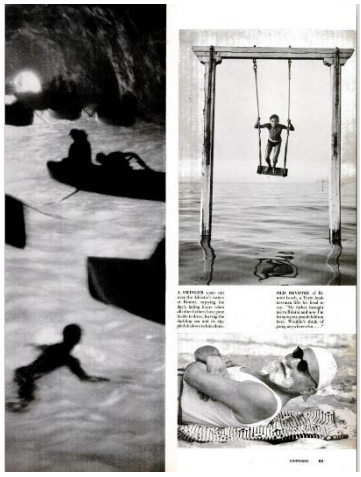


Fig. 926 *Mediterranean Leisure Land*, "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, fotografia di J. Cooke



Fig. 927 *Mediterranean Leisure Land*, "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, fotografia di J. Cooke

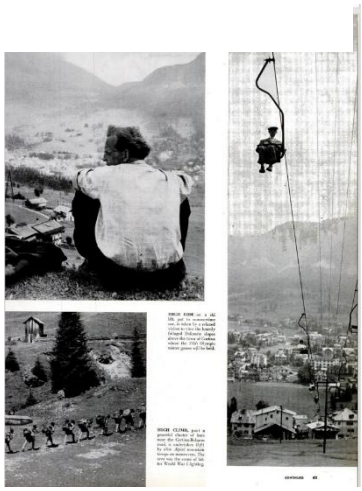


Fig. 928 *Mediterranean Leisure Land*, "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, fotografia di J. Cooke

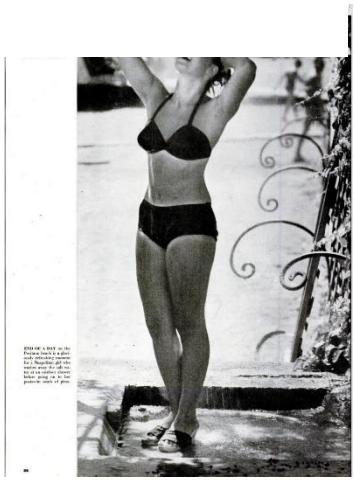


Fig. 929 *Mediterranean Leisure Land*, "Life", anno XVIII, n. 3, 18 luglio 1955, fotografia di J. Cooke

Sognano in acqua diciotto sirene, "Tempo", anno XV, n. 35, 27 agosto 1953, p. 21



Fig. 930 *Sognano in acqua diciotto sirene*, "Tempo", anno XV, n. 35, 27 agosto 1953

Una stella scivola sul mare, in “Epoca”, vol. XVI, n. 201, 8 agosto 1954, pp. 52-53



Fig. 931 *Una stella scivola sul mare*, in “Epoca”, vol. XVI, n. 201, 8 agosto 1954

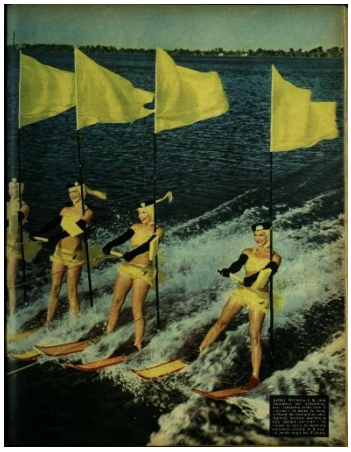


Fig. 932 *Una stella scivola sul mare*, in “Epoca”, vol. XVI, n. 201, 8 agosto 1954

Gli Italiani in vacanze, “La Settimana Incom Illustrata”, anno X, n. 34, 24 agosto 1957, pp. 42-47



Fig. 933 *Gli Italiani in vacanze, “La Settimana Incom Illustrata*”, anno X, n. 34, 24 agosto 1957, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 934 *Gli Italiani in vacanze, “La Settimana Incom Illustrata*”, anno X, n. 34, 24 agosto 1957, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 935 *Gli Italiani in vacanze, “La Settimana Incom Illustrata*”, anno X, n. 34, 24 agosto 1957, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 936 *Gli Italiani in vacanze, “La Settimana Incom Illustrata*”, anno X, n. 34, 24 agosto 1957, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 937 *Gli Italiani in vacanze, “La Settimana Incom Illustrata*”, anno X, n. 34, 24 agosto 1957, fotografia di P. Di Paolo

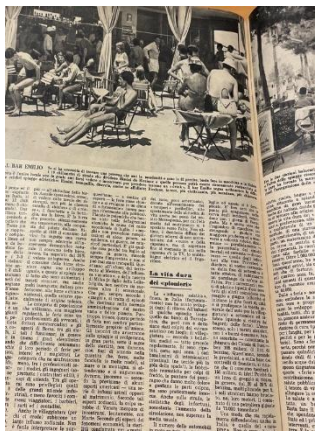


Fig. 938 *Gli Italiani in vacanze, “La Settimana Incom Illustrata*”, anno X, n. 34, 24 agosto 1957, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 939 *Gli Italiani in vacanze, "La Settimana Incom Illustrata*", anno X, n. 34, 24 agosto 1957, fotografia di P. Di Paolo

Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio. Quelli che non riposano, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, pp. 40-45

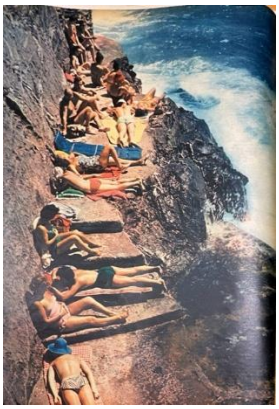


Fig. 940 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio. Quelli che non riposano*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 941 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio. Quelli che non riposano*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 942 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio. Quelli che non riposano*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 943 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio. Quelli che non riposano*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 944 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio. Quelli che non riposano*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo

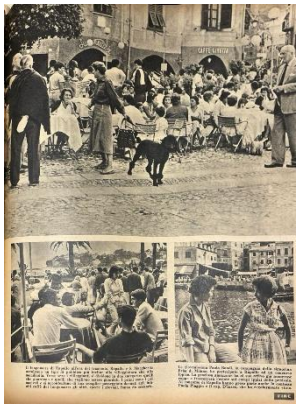


Fig. 945 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: il Tigullio. Quelli che non riposano*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 32, 9 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo

***Viaggio fra gli italiani in vacanza: Rimini e Riccione. Io sono la regina… e io son io,* "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 33, 16 agosto 1958, pp. 40-43**



Fig. 946 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Rimini e Riccione. Io sono la regina… e io son io*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 33, 16 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 947 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Rimini e Riccione. Io sono la regina… e io son io*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 33, 16 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 948 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Rimini e Riccione. Io sono la regina… e io son io*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 33, 16 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 949 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Rimini e Riccione. Io sono la regina… e io son io*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 33, 16 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo

***Viaggio fra gli italiani in vacanza: Sorrento e Positano. Canasta anche per i giovani*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 34, 23 agosto 1958, pp. 40-44**



Fig. 950 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Sorrento e Positano. Canasta anche per i giovani,* "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 34, 23 agosto 1958, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 951 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Sorrento e Positano. Canasta anche per i giovani,* "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 34, 23 agosto 1958, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 952 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Sorrento e Positano. Canasta anche per i giovani,* "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 34, 23 agosto 1958, fotografia di P. Di Paolo



Fig. 953 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: Sorrento e Positano. Canasta anche per i giovani,* "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 34, 23 agosto 1958, fotografia di P. Di Paolo

Viaggio fra gli italiani in vacanza: i divi. Il ras di Fregene, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 35, 30 agosto 1958, pp. 40-43



Fig. 954 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: i divi. Il ras di Fregene*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 35, 30 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 955 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: i divi. Il ras di Fregene*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 35, 30 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 956 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: i divi. Il ras di Fregene*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 35, 30 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 957 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: i divi. Il ras di Fregene*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 35, 30 agosto 1958, fotografie di P. Di Paolo

***Viaggio fra gli italiani in vacanza: l'anconetano. Le spiagge sotto casa*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 36, 6 settembre 1958, pp. 42-45**

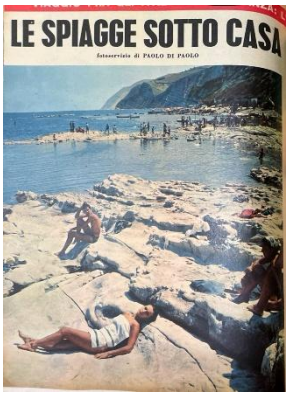


Fig. 958 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: l'anconetano. Le spiagge sotto casa*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 36, 6 settembre 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 959 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: l'anconetano. Le spiagge sotto casa*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 36, 6 settembre 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 960 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: l'anconetano. Le spiagge sotto casa*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 36, 6 settembre 1958, fotografie di P. Di Paolo



Fig. 961 *Viaggio fra gli italiani in vacanza: l'anconetano. Le spiagge sotto casa*, "La Settimana Incom Illustrata", anno XI, n. 36, 6 settembre 1958, fotografie di P. Di Paolo

Capitolo quinto

Conclusioni

***Viaggio gastronomico in Emilia*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 2, febbraio 1953, pp. 22-25.**



Fig. 962 *Viaggio gastronomico in Emilia*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 2, febbraio 1953, fotografia di A. Cesano



Fig. 963 *Viaggio gastronomico in Emilia*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 2, febbraio 1953, fotografia di A. Cesano



Fig. 964 *Viaggio gastronomico in Emilia*, in "L'Illustrazione Italiana", anno 80, n. 2, febbraio 1953, fotografia di A. Cesano

Trattorie romane, “L’Illustrazione Italiana”, anno 82, n.1, gennaio 1955, pp. 34-38


TRATTORIE ROMANE

di Sandro De Feo

Fig.965 *Trattorie romane*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 82, n.1, gennaio 1955, fotografie di E. Gaffreo



Fig.966 *Trattorie romane*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 82, n.1, gennaio 1955, fotografie di E. Gaffreo



Fig.967 *Trattorie romane*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 82, n.1, gennaio 1955, fotografie di E. Gaffreo



Fig.968 *Trattorie romane*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 82, n.1, gennaio 1955, fotografie di E. Gaffreo



Fig.969 *Trattorie romane*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 82, n.1, gennaio 1955, fotografie di E. Gaffreo

Botteghe da caffè, “L’Illustrazione Italiana”, anno 81, n. 4, aprile 1954, pp. 32-39


BOTTEGHE DA CAFFÈ

di Giovanni Comisso

Fig. 970 *Botteghe da caffè*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 81, n. 4, aprile 1954, fotografia di F. Patellani



Fig. 971 *Botteghe da caffè*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 81, n. 4, aprile 1954, fotografia di F. Patellani



Fig. 972 *Botteghe da caffè*, “L’Illustrazione Italiana”, anno 81, n. 4, aprile 1954, fotografia di F. Patellani



Fig. 973 *Botteghe da caffè*, "L'Illustrazione Italiana", anno 81, n. 4, aprile 1954, fotografia di F. Patellani



Fig. 974 *Botteghe da caffè*, "L'Illustrazione Italiana", anno 81, n. 4, aprile 1954, fotografia di F. Patellani



Fig. 975 *Botteghe da caffè*, "L'Illustrazione Italiana", anno 81, n. 4, aprile 1954, fotografia di F. Patellani

Quel che resta della cucina milanese, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, pp. 350-365.



Fig. 976 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 977 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 978 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 979 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 980 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale

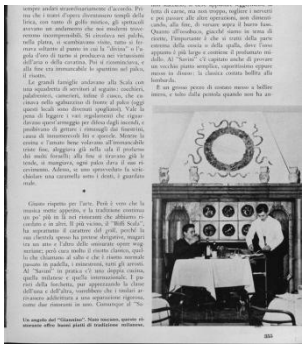


Fig. 981 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 982 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 983 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale

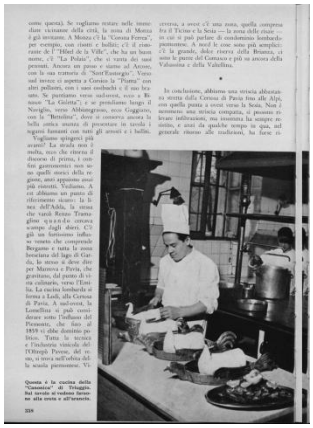


Fig. 984 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 985 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962, fotografia di Foto Editoriale



Fig. 986 *Quel che resta della cucina milanese*, in «Le Vie d'Italia», anno LXVIII, n. 3, marzo 1962

Introduzione alla cucina siciliana, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 7, luglio 1964, pp. 838-848



Fig. 987 *Introduzione alla cucina siciliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 988 *Introduzione alla cucina siciliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 989 *Introduzione alla cucina siciliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 990 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 991 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 992 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 993 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 994 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografie di F. Scianna



Fig. 995 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna

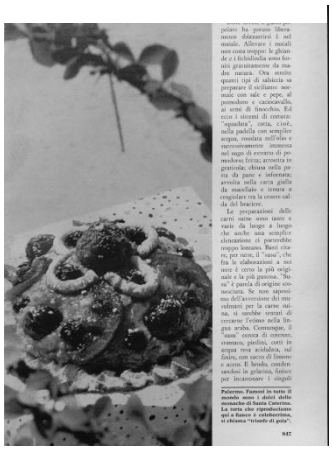


Fig. 996 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964, fotografia di F. Scianna



Fig. 997 *Introduzione alla cucina siciliana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 7, luglio 1964

***Introduzione alla cucina emiliana,* "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, pp. 1202-1212**


ITALIA GASTRONOMICA

introduzione alla
CUCINA EMILIANA

di Felice Cunsolo

Fig. 998 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964



Fig. 999 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografia di N. Natali



Fig. 1000 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografie di N. Natali



Fig. 1001 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografia di N. Natali



Fig. 1002 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografia di N. Natali



Fig. 1003 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografie di N. Natali



Fig. 1004 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografia di N. Natali



Fig. 1005 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografie di N. Natali



Fig. 1006 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografie di N. Natali



Fig. 1007 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964, fotografie di N. Natali



Fig. 1008 *Introduzione alla cucina emiliana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 10, ottobre 1964

Passione della cucina romana, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1954, pp. 1521-1528



Fig. 1109 *Passione della cucina romana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1954, fotografia di G. Martelli



Fig. 1110 *Passione della cucina romana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1954, fotografia di G. Martelli



Fig. 1111 *Passione della cucina romana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1954, fotografia di G. Martelli



Fig. 1112 *Passione della cucina romana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1954, fotografie di G. Martelli



Fig. 1113 *Passione della cucina romana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1954, fotografie di G. Martelli



Fig. 1114 *Passione della cucina romana*, "Le Vie d'Italia", anno LXX, n. 12, dicembre 1954, fotografia di G. Martelli



Fig. 1115 *Passione della cucina romana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 12, dicembre 1954, fotografia di G. Martelli



Fig. 1116 *Passione della cucina romana*, “Le Vie d’Italia”, anno LXX, n. 12, dicembre 1954

***Introduzione alla cucina piemontese*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, pp. 197-205**



Fig. 1117 *Introduzione alla cucina piemontese*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, fotografie di A. Dellavalle



Fig. 1118 *Introduzione alla cucina piemontese*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, fotografie di A. Dellavalle



Fig. 1119 *Introduzione alla cucina piemontese*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, fotografie di A. Dellavalle



Fig. 1120 *Introduzione alla cucina piemontese*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 2, febbraio 1965



Fig. 1121 *Introduzione alla cucina piemontese*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, fotografie di A. Dellavalle

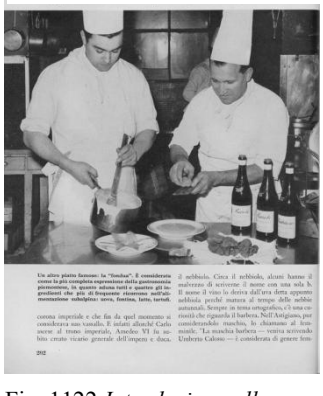


Fig. 1122 *Introduzione alla cucina piemontese*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, fotografie di A. Dellavalle



Fig. 1123 *Introduzione alla cucina piemontese*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 2, febbraio 1965



Fig. 1124 *Introduzione alla cucina piemontese*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, fotografie di A. Dellavalle



Fig. 1125 *Introduzione alla cucina piemontese*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 2, febbraio 1965, fotografie di A. Dellavalle

Variazioni sulla cucina veneta, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, pp. 609-619



ITALIA GASTRONOMICA

VARIAZIONI SULLA CUCINA VENETA

di Giuseppe Mazzotti

Fig. 1126 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965



Fig. 1127 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1128 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1129 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1130 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1131 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1132 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1133 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1134 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani

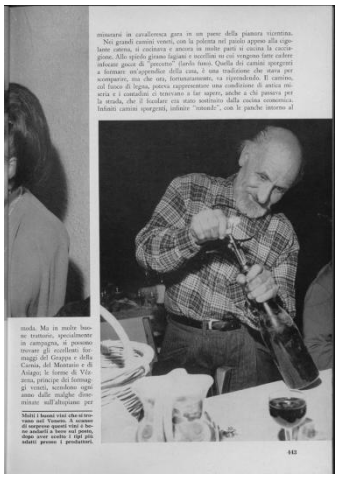


Fig. 1135 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965, fotografia di Cavadoro, Attualità e Giordiani



Fig. 1136 *Variazioni sulla cucina veneta*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 4, aprile 1965

La difficile cucina ligure, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 5, maggio 1965, pp. 609-619



ITALIA GASTRONOMICA

LA DIFFICILE CUCINA LIGURE

di Massimo Alberini

Fig.1137 *La difficile cucina ligure*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 5, maggio 1965



Fig.1138 *La difficile cucina ligure*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig.1139 *La difficile cucina ligure*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig.1140 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig.1141 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig.1142 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig.1143 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig.1144 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965



Fig. 1145 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig. 1146 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965, fotografie di Galbiati



Fig.1147 *La difficile cucina ligure*, “Le Vie d’Italia”, anno LXXI, n. 5, maggio 1965

I pugliesi a tavola, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, pp. 1197-1208


ITALIA GASTRONOMICA

I PUGLIESI A TAVOLA

dal nostro inviato Felice Cunsolo

Fig. 1148 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965



Fig. 1149 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi



Fig. 1150 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi



Fig. 1151 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi



Fig. 1152 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi

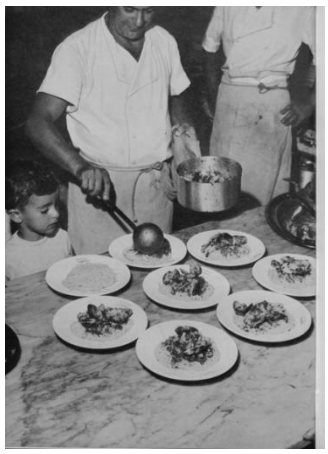


Fig. 1153 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi



Fig. 1154 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965



Fig. 1155 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi



Fig. 1156 *I pugliesi a tavola*, “Le Vie d’Italia”, anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi

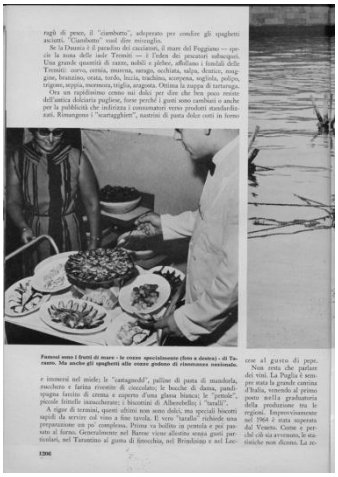


Fig. 1157 *I pugliesi a tavola*, "Le Vie d'Italia", anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi



Fig. 1158 *I pugliesi a tavola*, "Le Vie d'Italia", anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi



Fig. 1159 *I pugliesi a tavola*, "Le Vie d'Italia", anno LXII, n. 10, ottobre 1965, fotografia di Effegi

***Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, pp. 322-332**


ITALIA GASTRONOMICA

FORMAGGI SÌ, MA DOLCI

Massimo Alberini

Fig. 1160 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965

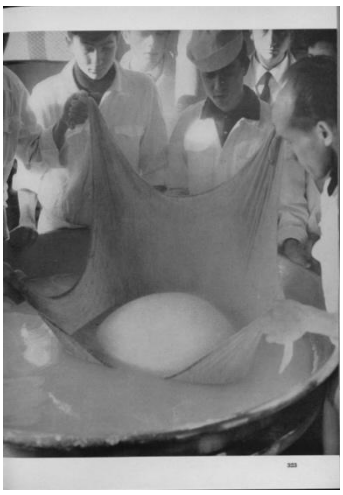


Fig. 1161 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati



Fig. 1162 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati



Fig. 1163 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati



Fig. 1164 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965



Fig. 1165 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati



Fig. 1166 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati

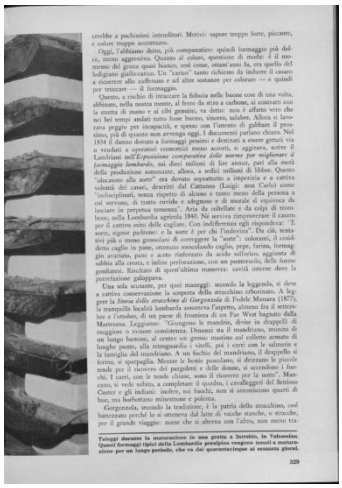


Fig. 1167 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati

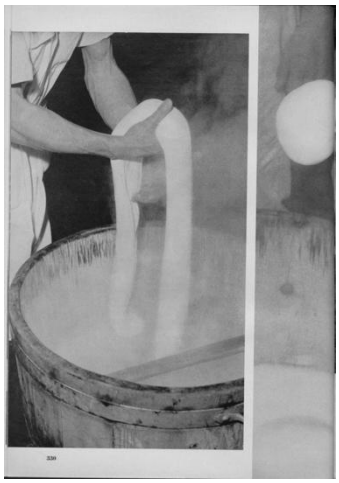


Fig. 1168 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati



Fig. 1169 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati



Fig. 1170 *Formaggi sì, ma dolci*, "Le Vie d'Italia", anno LXXI, n. 3, marzo 1965, fotografia di A. Locati

Gli italiani a tavola, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, pp. 69-94



Fig. 1171 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi (copertina)

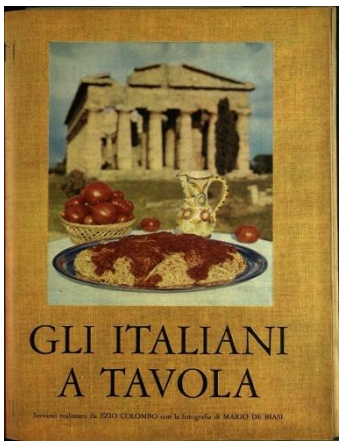


Fig. 1172 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1173 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959



Fig. 1174 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1175 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1176 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1177 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1178 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1179 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

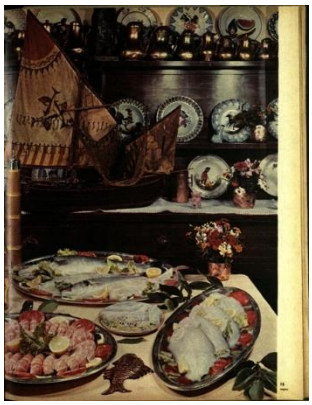


Fig. 1180 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

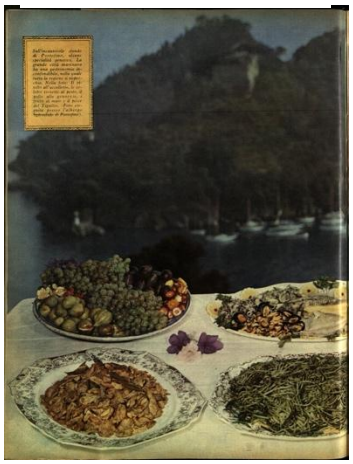


Fig. 1181 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1182 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1183 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1184 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1185 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1186 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1187 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1188 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

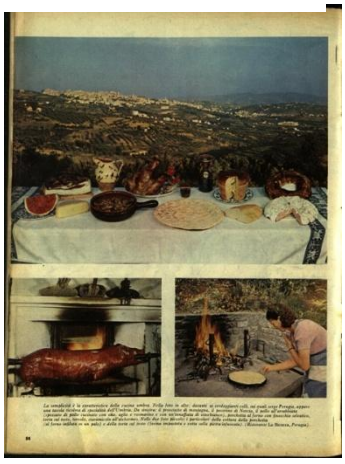


Fig. 1189 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1190 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi



Fig. 1191 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

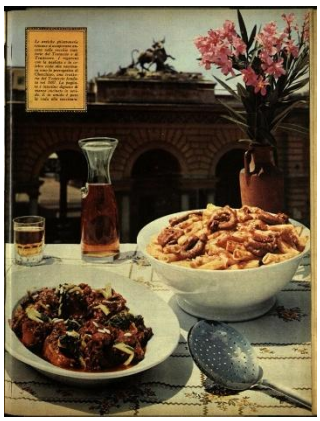


Fig. 1192 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

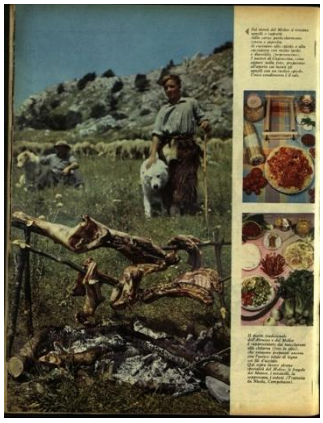


Fig. 1193 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

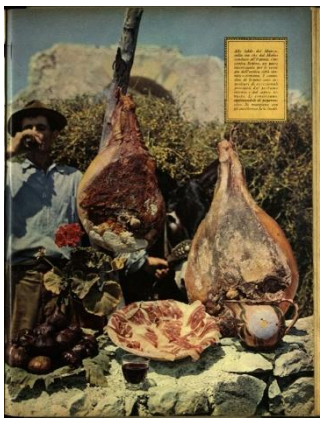


Fig. 1194 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

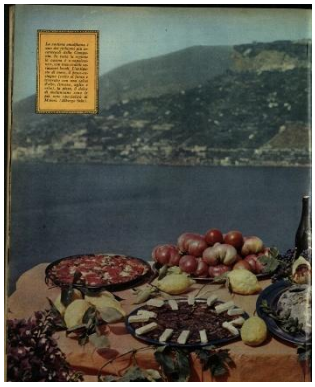


Fig. 1195 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

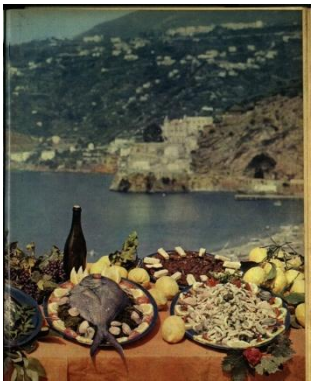


Fig. 1196 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

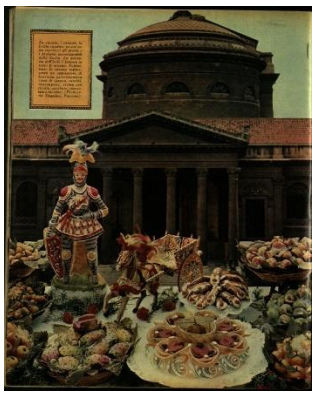


Fig. 1197 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

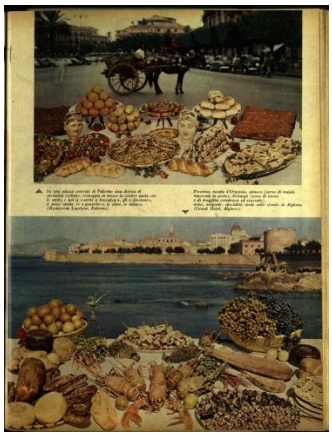


Fig. 1198 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

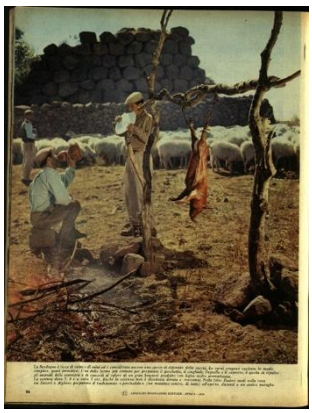


Fig. 1199 *Gli italiani a tavola*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di M. De Biasi

L'Italia che scompare, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, pp. 50-57



Fig. 1200 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani

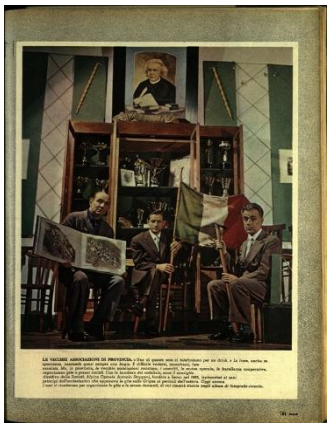


Fig. 1201 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani



Fig. 1202 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani



Fig. 1203 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani



Fig. 1204 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani

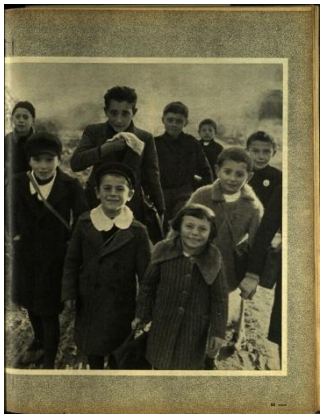


Fig. 1205 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani



Fig. 1206 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani

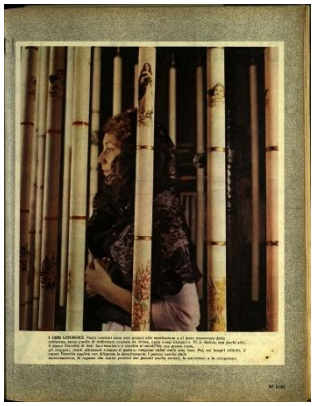


Fig. 1207 *L'Italia che scompare*, "Epoca", vol. X, n. 480, 13 dicembre 1959, fotografia di F. Patellani

L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, pp. 63-82



Fig. 1208 *L'Europa a tavola*, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960 (copertina)

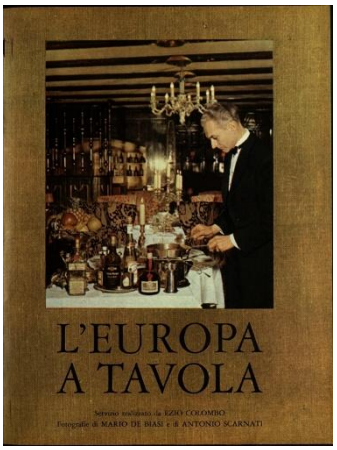


Fig. 1209 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1210 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1211 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1212 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

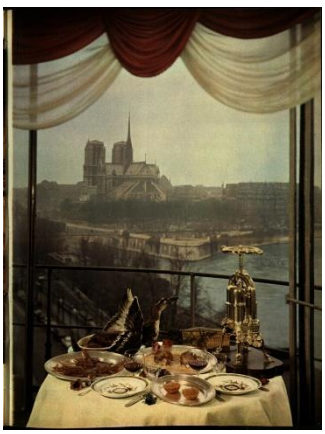


Fig. 1213 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

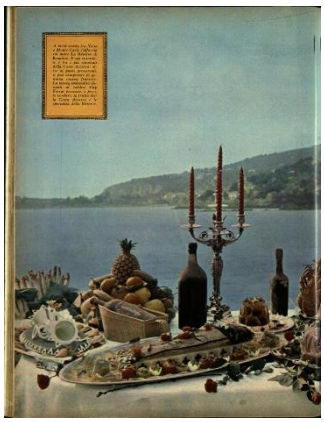


Fig. 1214 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

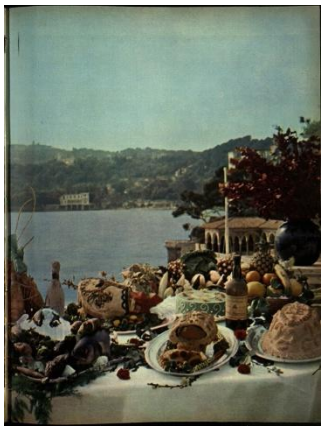


Fig. 1215 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1216 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

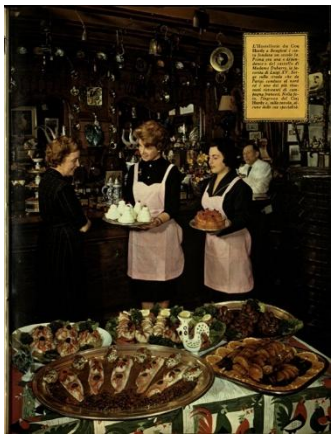
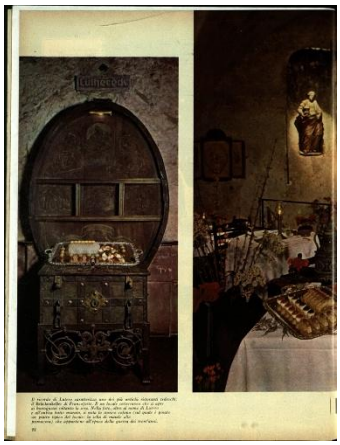


Fig. 1217 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



F Fig. 1218 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

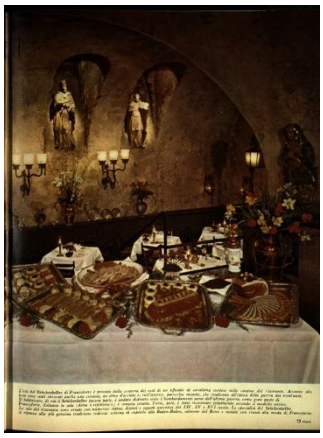


Fig. 1219 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

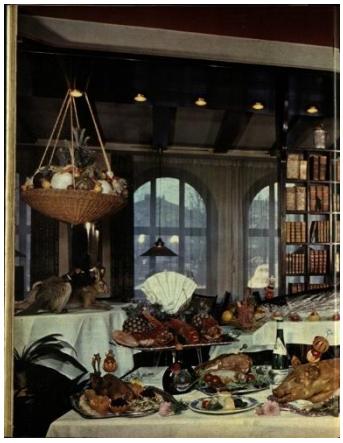


Fig. 1220 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

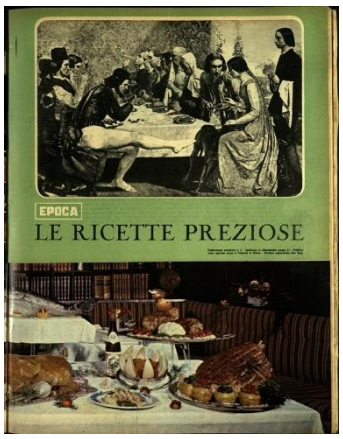


Fig. 1221 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

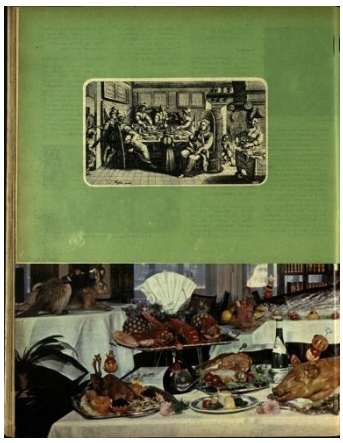


Fig. 1222 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

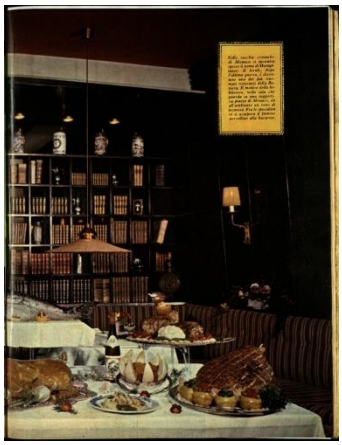


Fig. 1223 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1224 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1225 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

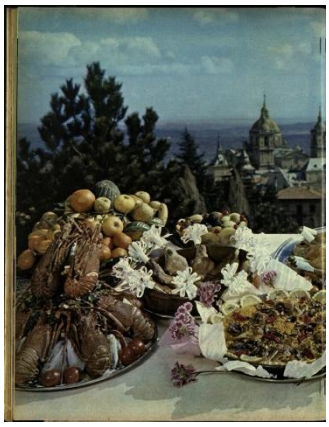


Fig. 1226 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

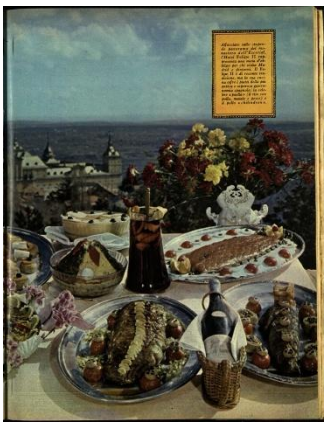


Fig. 1227 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

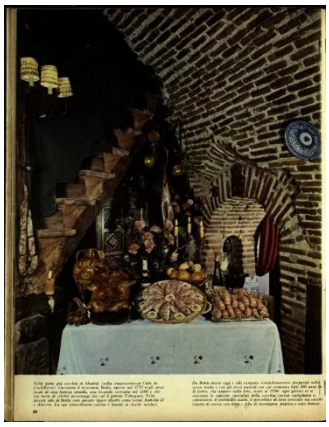


Fig. 1228 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1229 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati



Fig. 1230 L'Europa a tavola, "Epoca", vol. XI, n, 500, 1 maggio 1960, fotografia di M. De Biasi e A. Scarnati

La cucina del vecchio Natale, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, pp. 119-130

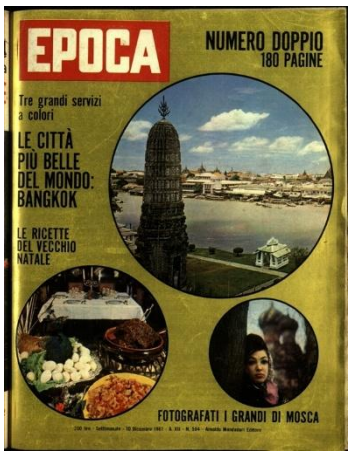


Fig. 1231 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961 (copertina)

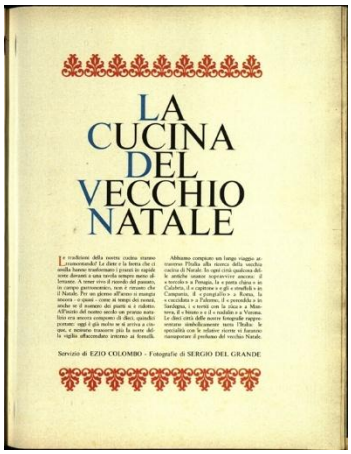


Fig. 1232 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961

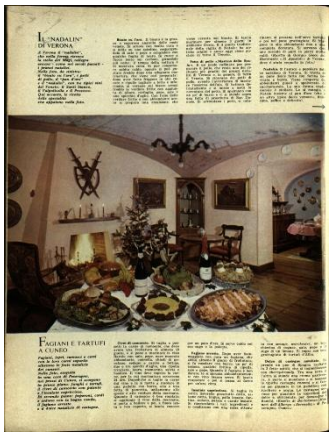


Fig. 1233 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande

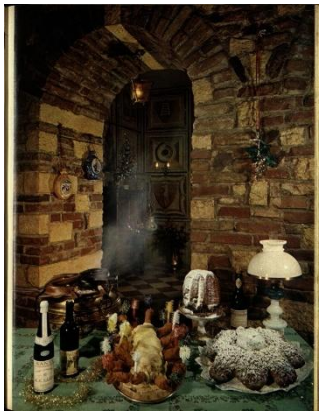


Fig. 1234 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande



Fig. 1235 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande



Fig. 1236 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande

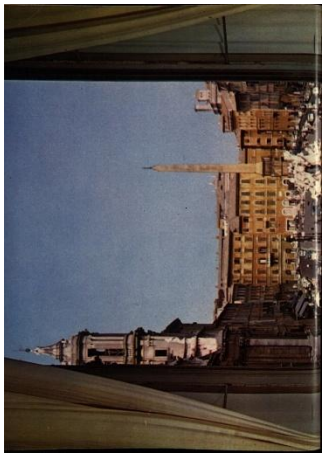


Fig. 1237 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande



Fig. 1238 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande



F Fig. 1239 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande



Fig. 1240 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande



Fig. 1241 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande



Fig. 1242 *La cucina del vecchio Natale*, "Epoca", vol. XII, n. 584, 10 dicembre 1961, fotografia di S. Del Grande