

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT & CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



35

I/2025

I PERIODICI ILLUSTRATI NELL'ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA: TESTO E IMMAGINE TRA ARTE, CINEMA E LETTERATURA

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Dario Boemia, Elena Gipponi, Jelena Lalatović & Stefano Locati



elephantandcastle.unibg.it

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO

è un progetto editoriale del
Gruppo di ricerca "Arts and Humanities"
affidente al Dipartimento di
Lettere, Filosofia, Comunicazione
dell'Università degli studi di Bergamo

Direttore fondatore

Alberto Castoldi

Direttrici responsabili

Franca Franchi

Alessandra Violi

Comitato direttivo

Marco Belpoliti

Adriano D'Aloia

Jacques Dürrenmatt

Elena Mazzoleni

Francesca Pagani

Nunzia Palmieri

Giovanni Carlo Federico Villa

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge)

Simon Baker (Maison Européenne de la Photographie)

Giuliana Bruno (Harvard University)

Franca Bruera (Università di Torino)

Raul Calzoni (Università di Bergamo)

Gianni Cicali (Georgetown University Washington D.C.)

Didier Girard (Université Lumière Lyon 2)

Elio Grazioli (Università degli studi di Bergamo)

Rosalind Krauss (Columbia University)

Arnaud Mailet (Sorbonne Université)

Claudio Milanesi (Université Aix-Marseille)

Daniel Müller-Nielaba (Universität Zürich)

Vivian Sobchack (University of California, Los Angeles)

Marina Spunta (The University of Leicester)

Anna Maria Testaverde (Università degli studi di Bergamo)

Amelia G. Valtolina (Università degli studi di Bergamo)

Comitato di redazione

Paolo Cesaretti, Elisabetta De Toni, Stefania Consonni, Michela Gardini,
Francesca Guidotti, Francesca Pasquali, Greta Perletti, Luca Carlo Rossi

Responsabile di redazione

Giacomo Raccis

Redazione

Gabriele Gimmelli, Shannon Magri, Maria Elena Minuto



Tutti i contenuti sono rilasciati con Licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

35

I/2025

I PERIODICI ILLUSTRATI NELL'ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA: TESTO E IMMAGINE TRA ARTE, CINEMA E LETTERATURA

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Dario Boemia, Elena Gipponi, Jelena Lalatović & Stefano Locati

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35>

- 2** **Introduzione. Nel segno della continuità:
rotocalchi e riviste illustrate nell'Italia del secondo dopoguerra**
Dario Boemia, Elena Gipponi, Jelena Lalatović & Stefano Locati

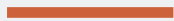
SAGGI

- 17** **Fotocamere in viaggio.
I reportage odepurici nei periodici italiani degli anni Cinquanta**
Elena Mosconi
- 32** **Magnum Photos, *Epoca* e il fotogiornalismo
degli anni Cinquanta**
Massimiliano Gaudiosi
- 44** **L'informazione letteraria come documentario e fotoreportage.
Il caso *Epoca* (1950-1955)**
Dario Boemia
- 58** **La leggenda dell'artista attraverso le pagine dei rotocalchi:
Epoca (1950-1958)**
Viviana Triscari
- 74** **La giusta distanza.
Immaginari urbani sulle pagine di *Epoca* (1950-1956)**
Paolo Villa
- 87** **Ombrelloni, ombrellini. Viaggio in Italia balneare
sulle pagine di *Tempo* (1946-1949)**
Arianna Laurenti
- 97** ***Il Borghese* e le arti visive negli anni di Longanesi (1950-1957)**
Laura Facchin & Massimiliano Ferrario
- 108** **Matite, sor(risi) e meschinità.
La genesi di *Il Mondo* di Bartoli e Maccari (1949-1950)**
Emanuela Morganti
- 122** **Illustrazione e documentazione vs mostre e musei:
una proposta per *Emporium*, cantiere aperto**
Caterina Paparello

- 
- 139** *Civiltà delle macchine: "Come farà l'uomo per non essere disumanizzato dalla macchina [...] per renderla moralmente arma di progresso?"*
Carlotta Sylos Calò
- 151** *Stile industria e "Una produzione di qualità e di stile". La cultura del design in Italia attraverso la fotografia industriale*
Raissa D'Uffizi
- 165** *Il mutamento dell'arte realista attraverso l'analisi delle prime due serie de *Il Contemporaneo*. *Settimanale di cultura (1954-1957)**
Livia Garomersini
- 180** *"Mi ha scritta e mi basta". *Noi donne* e il reportage d'autrice*
Emma De Pasquale
- 191** *Alle radici del fotoromanzo: il rosa a fumetti di *Grand Hôtel**
Giuliano Cenati
- 203** *I nove dell'*Orsa maggiore*. La svolta giovane del cineromanzo*
Gabriele Landrini
- 213** *Le riviste della diaspora italiana. Una via etnica alla modernità dei periodici?*
Martino Marazzi
- 224** Autrici/Autori | Contributors

In copertina

Epoca (5 giugno 1955), *I romanzi di Sogno* (1 dicembre 1960), *I grandi fotoromanzi d'amore* (14 luglio 1955). Dall'archivio privato di Dario Boemia.



I PERIODICI ILLUSTRATI NELL'ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA: TESTO E IMMAGINE TRA ARTE, CINEMA E LETTERATURA

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Dario Boemia, Elena Gipponi, Jelena Lalatović & Stefano Locati

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

DARIO BOEMIA

Università IULM di Milano
dario.boemia@iulm.it

ELENA GIPPONI

Università IULM di Milano
elena.gipponi@iulm.it

JELENA LALATOVIĆ

University of Zagreb
jlatovi@m.ffzg.hr

STEFANO LOCATI

Università IULM di Milano
stefano.locati@iulm.it

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

Parole chiave

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

Keywords

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

Abstract

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

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

1. Gli studi sui periodici nella produzione accademica recente

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

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

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

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

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

che) sulle pagine di settimanali, quindicinali, mensili.

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

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

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

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

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

2. Il contesto storico: tra continuità e discontinuità

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. *Epoca*, paradigma del "tempo"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Posizionamento, differenziazione, intermedialità

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

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

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

Caro Mondadori,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Generi editoriali vecchi e nuovi

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

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

dell'immaginario urbano portato avanti da numerosi servizi speciali presenti in *Epoca*, elemento significativo soprattutto perché avviene in un momento storico critico come quello della ricostruzione, in cui molte città italiane dovevano ritrovare una propria identità dopo che la furia della guerra era finalmente cessata. Villa descrive le diverse modalità di rappresentazione delle città secondo il concetto di "distanza", vale a dire una "costruzione discorsiva messa in opera dalla rivista attraverso tutte le sue componenti verbali, grafiche e fotografiche, che punta a connotare alcuni modelli urbani come più prossimi, accettabili, desiderabili di altri", evidenziando come città appartenenti a realtà geografiche, socio-culturali e ideologiche distanti siano presentate in modo diverso tra loro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Benché in genere programmaticamente disim-

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

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

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

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

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

Note

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

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

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

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

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

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

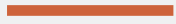
⁶ Per un corposo regesto e un'efficace cronologia al riguardo si rimanda al *Repertorio della stampa aziendale italiana nel Novecento* varato nel 2009 dalla Fondazione ISEC, in collaborazione con l'Istituto lombardo per la storia contemporanea, e finalizzato alla map-

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

Bibliografia

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

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



SAGGI

Il Borghese e le arti visive negli anni di Longanesi (1950-1957)

LAURA FACCHIN

Università degli studi dell'Insubria
laura.facchin@uninsubria.it

MASSIMILIANO FERRARIO

Università degli studi dell'Insubria
m.ferrario@uninsubria.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.561>

Parole chiave

Leo Longanesi
Il Borghese
Alberto Savinio
Grafica d'artista
Mino Maccari

Keywords

Leo Longanesi
Il Borghese
Alberto Savinio
Artist Graphics
Mino Maccari

Abstract

Gli studi sul ruolo della poliedrica figura di Longanesi nel campo dell'editoria illustrata hanno privilegiato le esperienze de *Il Selvaggio* (1924-1933 ca.) e di *Omnibus* (1937-1939). Meno studiata è la stagione alla guida de *Il Borghese*, rivista che Longanesi fondò nel 1950 e diresse fino alla morte con una politica privilegiante, a partire dalla copertina, la grafica d'artista. Il contributo propone un primo sondaggio delle scelte redazionali in materia di arti visive e il ruolo esercitato dagli artisti, primo tra tutti l'amico Alberto Savinio, nella figurazione del periodico. Un focus particolare sarà posto sulle soluzioni iconografiche e formali delle copertine delle annate 1950-1955, in cui furono edite sia opere grafiche di protagonisti della scena artistica internazionale tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento (Munch, Toulouse-Lautrec, Chagall), sia quelle d'illustratori e designer contemporanei (Steinberg), affiancate alla fotografia a colori.

Scholarly studies on the role of the multifaceted figure of Longanesi in the field of illustrated publishing have privileged the experiences of *Il Selvaggio* (approximately 1924-1933) and *Omnibus* (1937-1939). Less investigated is his time at the head of *Il Borghese*, a magazine that Longanesi founded in 1950 and directed until his death with a policy of privileging artist graphics, starting from the cover. The contribution investigates the editorial choices regarding visual arts and the role played by the artists, first of all his friend Alberto Savinio, in the figuration of the periodical, with the aim of confirming the strategic and independent role of the image, in the latest editorial product conceived by the intellectual. A specific analysis will be dedicated to the iconographic and formal solutions of the years from 1950 to 1955, in which both graphic works by protagonists of the international artistic scene between the end of the 19th century and the first half of the 20th century were published (Munch, Toulouse-Lautrec, Chagall), and those of contemporary illustrators and designers (Steinberg), alongside color photography.

L'intreccio fra arte e giornalismo dagli esordi militanti alla nascita di *Il Borghese*: linee di continuità¹

Nel contesto della ricerca scientifica, la poliedrica figura di Leopoldo "Leo" Longanesi ha ricevuto particolare attenzione a partire dagli anni Novanta del Novecento e in concomitanza del primo centenario della nascita (Bozzi 2005; Andreoli, De Leo 2006). Le diverse iniziative di studio hanno messo in luce sia la molteplicità di ambiti d'azione, l'erudizione e la capacità imprenditoriale di Longanesi, sia la complessità del personaggio, non esente da profonde contraddizioni: le origini medio-borghesi della provincia romagnola, vissute fra socialismo anarchico e adesioni nazionaliste, e le costanti aperture internazionali; la pungente ironia e il sarcasmo dissacratore, accompagnati da una vena decadente e rivolta nostalgicamente al passato tardo-ottocentesco; l'anticonformismo e il conservatorismo; l'appoggio entusiasta al fascismo, ma in maniera indipendente e poco propensa al compromesso con le gerarchie, tanto da subirne, a più riprese, le ripercussioni.

Questa vivacità e libertà di pensiero, che trovò multiforme espressione lungo l'intensa carriera del *maître à penser* di Bagnacavallo, sino all'esperienza conclusiva e riepilogativa di *Il Borghese*, si manifestò tanto attraverso il sapiente uso della parola quanto con il tramite di una altrettanto versatile attitudine figurativa.

Le prime prove, d'intonazione cubo-futurista, nelle quali è evidente l'attenzione a Boccioni, Carrà, Soffici e Picasso, apparvero nel periodico satirico-goliardico *È permesso...? Zibaldone dei giovani*, mensile che inaugurò l'attività editoriale di Leo nell'amata Bologna (marzo 1921). Così, l'anno seguente, alcune sue tavole impreziosirono la rivista romana di politica e arte italiana e straniera *Cronache d'attualità*, ideata, nel 1916, dal regista teatrale e critico cinematografico futurista Anton Giulio Bragaglia.² Nel 1923, con Corrado Testa e Nino Fiorentini, legati all'ambiente fascista bolognese, Longanesi avviò la pubblicazione del quindicinale *Il Toro*, al quale contribuì con disegni futuristi posti all'inizio e alla fine degli articoli. Fu questo l'esordio di un'attività pittorica e, soprattutto, grafica che dalla presenza all'annuale Esposizione di Belle Arti di Bologna del 1923 lo accompagnò sino agli anni Cinquanta, con una predilezione precoce per la poetica satirica, cinica e dissacratoria di autori come

Honoré Daumier, Henri de Toulouse-Lautrec e George Grosz, la cui produzione sarà ripetutamente recuperata e riletta anche sulle pagine di *Il Borghese*.

Uno dei primi sodalizi con gli artisti, nato all'ombra della carta stampata, fu quello con Mino Maccari, conosciuto nel settembre del 1924 a Colle di Val d'Elsa, quando Longanesi si propose per collaborare alla rivista *Il Selvaggio*, nello stesso anno della sua fondazione da parte di Angiolo Bencini (Capresi, Cinelli 1998; Busini 2002; Bibolotti, Calotti 2009). Per il periodico, edito sino al 1943, Maccari non s'impegnò solo nelle vesti d'illustratore e di redattore, ma, dal 1925, ne divenne il direttore, imprimendo una netta virata verso le arti e la letteratura e smarcandosi dal più diretto contenuto politico. Considerato uno degli organi di riferimento del movimento Strapaese, contrapposto al filone di Stracittà di Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte, Leo operò in qualità di "direttore ombra" del periodico, quando la sede della redazione, dal 1933 a Roma, fu riunita con quella di un'importante creatura editoriale longanesiana d'indirizzo analogo: *L'Italiano* (Troisio 1975). Sulle pagine di *Il Selvaggio*, dove le vignette e i disegni di Longanesi dialogavano strettamente con l'estro di Maccari, trovarono spazio artisti non certo allineati al regime, come Giorgio Morandi, Luigi Spazzapan, Renato Guttuso e Orfeo Tamburi. La *verve* strapaesana, sempre considerata criticamente, innervò, nei decenni, anche la dimensione illustrativa di Leo, come testimoniano le molte prove grafiche spesso dedicate alla serenità della campagna, al lavoro nei campi e in natura: scenari ritenuti più idonei, rispetto alla cupa, pericolosa e corrotta città, per gustare la stabilità dei rapporti sociali e tratteggiare un'identità italiana autentica e rurale. Temi, questi ultimi, che avrebbero riscosso minore attenzione all'interno delle imprese editoriali della maturità, al pari dell'interpretazione, evidente, soprattutto in *L'Italiano*, rivista settimanale della gente fascista,³ in cui le dialettiche fra la genuinità della vita contadina, dove i rapporti sociali mantenevano il giusto equilibrio, in opposizione alla frenesia cittadina, trovavano origine e riferimenti culturali del movimento nell'Italia risorgimentale e post-risorgimentale, inserendosi in un filone, quello dell'elogio e della mitizzazione del XIX secolo, la cui importanza sarebbe cresciuta nel corso del Ventennio. La veste grafica della rivista, che rifletteva gli interessi estetici e artistici di Longanesi, era molto curata, anche nella scelta dei caratteri bo-

doniani e aldini e nella qualità della stampa delle illustrazioni, che accompagnarono tutto il suo percorso professionale. In questo ambiente, maturò l'amicizia con l'intellettuale genovese conservatore, di antica famiglia patrizia, Giovanni Ansaldo, interlocutore privilegiato di Longanesi e suo collaboratore anche per le successive testate dirette dal romagnolo.

Alla metà del 1927, prese avvio la sua attività di editore che lo vide pubblicare autori, alcuni dei quali redattori di *L'Italiano*, del calibro di Riccardo Bacchelli,⁴ Vincenzo Cardarelli, Curzio Malaparte e Telesio Interlandi, tristemente noto per la rivista *La difesa della razza*. Ma trovarono sede anche firme letterarie non allineate, come quelle di Giuseppe Ungaretti, Elio Vittorini, Alberto Moravia, nonché quelle di Carlo Carrà, Alberto Savinio, Ardengo Soffici, Giorgio Morandi e Ottone Rosai la cui partecipazione segnò la volontà di porre in maggiore rilievo la componente artistica rispetto a quella politica,⁵ nel solco dell'indirizo impresso al settimanale. Sulle pagine di *L'Italiano* comparvero vignette satiriche, spesso frutto della creatività dell'amico Maccari, ma anche esito della selezione compiuta su fonti ormai storicizzate a livello internazionale: una combinazione, gradita ai lettori, che Longanesi riproporrà con continuità. La sua firma si accompagnò ai temi più disparati: dall'affermazione del Novecentismo a note sulla Biennale di Venezia;⁶ dal costume alla politica; dalla letteratura alla cinematografia; dalla critica storica al rapporto fra arte e fotografia. Ferma fu, sempre, l'opposizione a un'arte dichiaratamente fascista: "Si sappia che l'arte fascista non deve esistere, Dio scampi e liberi dagli archi di trionfo, dai fasci coi festoni, dalle piacentinate o dalle brasiniate" (Romani, Barilli 1976: 101).

Parallelamente, l'autodidatta Longanesi fu attivo come pittore, disegnatore e incisore; varia è la sua attività espositiva fra il terzo e il quarto decennio del XX secolo:⁷ nel 1927 fu presente alla Galleria del Selvaggio di Firenze; due anni più tardi alla II Mostra del sarfattiano Novecento italiano al Palazzo della Permanente di Milano; nel 1932 fu coinvolto nella Mostra del decennale della Rivoluzione fascista di Roma, città in cui partecipò alla I e alla II Quadriennale (1931 e 1935), proponendo lavori dalle evidenti tangenze con la ricerca neoespressionista degli artisti della Scuola Romana, sia del "longhiano" collettivo di Via Cavour (Gino Bonichi detto Scipione, Mario Mafai e Antonietta Raphaël), sia del sodalizio composto, tra

gli altri, da Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Fausto Pirandello ed Ezio Sclavi, membri della cosiddetta *Jeune École de Rome*, come fu ribattezzata, nel 1933, dal critico d'arte francese George Waldemar, tra i redattori di *L'Italiano* (Waldemar 1930: 4-5). Nel 1934 Longanesi fu accettato alla XIX Biennale di Venezia e tre anni più tardi partecipò alla Mostra del disegno italiano di Berlino. Anche le opere che Longanesi realizzò allo scoccare degli anni Quaranta tratteggiano con efficacia le suggestioni poc'anzi evocate: sono composizioni caratterizzate da pennellate sinuose e da un'intonazione marcatamente espressionista, con un'inconfondibile cifra stilistica disegnativa.

È ormai acclarato il fatto che, con la pubblicazione di *Omnibus* per l'editore milanese Rizzoli dall'aprile del 1937 alla forzata chiusura imposta dalla censura fascista nel febbraio 1939, Longanesi, che già ne aveva progettato l'uscita sin dal 1930 (nonostante Mussolini preferisse finanziare *L'Italiano*), abbia creato il primo rotocalco del panorama peninsulare, oggetto di svariate indagini (Granata 2015; Turra 2019) in cui, tuttavia, risulta piuttosto limitato l'approccio agli aspetti più squisitamente artistici. Fu proprio in questa sede, infatti, che, sulla scorta di un acceso dibattito sul rapporto fra l'immagine (grafica e fotografica) e la parola scritta, Longanesi iniziò a sperimentare facendo propria una linea, già adottata da periodici culturali come *Emporium*,⁸ in cui si privilegiava lo spazio riservato all'illustrazione e al suo dialogo con il breve testo scritto, sottolineando così, a partire dalla stessa organizzazione della pagina, il passaggio da un uso dell'immagine subalterno al testo, a quello complementare e coerente con la parola che doveva essere attentamente calibrata. Il periodico, che segnò l'affrancamento di Longanesi dall'autoreferenzialità di Strapaese in virtù della volontà di rivolgersi al grande pubblico, si caratterizzava per la consueta, elegante veste grafica e per i contenuti variegati, tipici di questa tipologia editoriale, con una notevole apertura internazionale di marca stracittadina: articoli di attualità e di politica, recensioni letterarie, critica di cinema e di costume, racconti brevi. Particolarmente interessanti erano le rubriche come *Giallo e rosso*, con gli articoli di Bruno Barilli e Alberto Savinio rispettivamente sugli spettacoli musicali e sulle rappresentazioni teatrali; ma anche l'ultima pagina, intitolata *Album di famiglia*, che raccoglieva fotografie innova-

tive e provocatorie o immagini satiriche con vignette di Maccari, Amerigo Bartoli Natinguerra, Bernardo Leporini, Giuseppe Novello e dello stesso Longanesi. Fu un articolo di Savinio dal titolo *Il sorbetto di Leopardi*, pubblicato il 28 gennaio 1939, puntuto commento alle celebrazioni per il centenario dedicato al poeta di Recanati, a determinare, formalmente, la chiusura della rivista (Turra 2023: 2-10).

Si trattava di un momento cruciale per la nascita di testate destinate a un largo consenso di pubblico e a considerevole longevità (De Berti 2009). Si pensi a *Oggi*, uscita a partire dal giugno 1939 per Rizzoli, quasi a supplire alla chiusura di *Omnibus*, diretta da professionisti entrati nella storia del giornalismo italiano, come Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio, allievi di Longanesi al pari di Indro Montanelli. Coevo fu anche il settimanale *Tempo*, edito dalla concorrente Mondadori, rotocalco che, nella forte attenzione al fotogiornalismo, trasse ispirazione dal ben più noto *Life*, ma che certo si confrontò anche con l'esperienza longanesiana (Magnanini 2009, 311).

Segno della stima e della profonda e duratura amicizia, ma anche emblema di una visione dell'esistenza segnata dal nesso inscindibile fra produzione intellettuale e artistica, che proseguirà sino agli anni Cinquanta, fu l'appassionata biografia di Longanesi che Alberto Savinio pubblicò, nel 1941, all'interno del numero 37 della collana *Arte moderna italiana*, edita a cura di Giovanni Scheiwiller per i tipi di Ulrico Hoepli in Milano, scegliendo con attenzione, quale immagine di antiporta, un ritratto del bolognese realizzato, nel 1934, dal comune amico Maccari, cimentatosi in altre occasioni con omaggi a Leo (Andreoli, De Leo 2006: 40-41). I due, come si è visto, condivisero molto, compresa l'adesione alla sensibilità di "Valori Plastici";⁹ nel suo breve saggio introduttivo al catalogo, Savinio affermava:

Longanesi è artista. La testata di un giornale, i caratteri di una pagina stampata, la copertina di un libro, un fregio, il particolare di una fotografia, Longanesi se li studia, se li combina, se li lavora come Giovanni van Eyck si lavorava le sue nature morte [...] Perché Longanesi è pittore nato (Savinio 1941).

Dopo un lungo periodo di riflessione, avviato nel 1947, sull'opportunità di proporre al pubblico italiano una nuova rivista anticonformista nel contesto della

"Nuova Italia" del secondo dopoguerra, e contemporaneamente alla pubblicazione dell'autobiografia per immagini *Una vita*, nel 1950 Longanesi inaugurò la sua ultima avventura editoriale con il periodico *Il Borghese*, d'indirizzo dichiaratamente conservatore, diretto sino alla morte, sopraggiunta nel settembre del 1957. Ancora una volta, l'intellettuale propose la sua personale cifra stilistica, ribadendo buona parte dei caratteri che avevano qualificato le sue precedenti iniziative, fondate su un orientamento individualista, anarchico, accentratore e interventista. Il primo numero uscì il 15 marzo 1950, con periodicità quindicinale, poi divenuta settimanale dal 23 aprile 1954; la rivista si contraddistinse per il piccolo formato, vicino a quello del *The Economist*, stampa su carta giallo paglierino e disposizione dei testi su due colonne.

La testata, che presentò subito una linea editoriale estremamente critica nei confronti della nuova classe dirigente italiana, prendeva le distanze da nostalgici revisionismi nei confronti del fascismo, di cui venivano messi in chiara evidenza i limiti politici e culturali (Baldini 2024, 307-333) e fu strutturata in due parti: la prima contenente articoli su temi di ambito politico-ideologico; la seconda dedicata a rubriche, rassegne d'arte e di cultura, recensioni bibliografiche e discografiche. Molte furono le firme "amiche" che aderirono al progetto e che già avevano collaborato ai periodici longanesiani degli anni Venti-Trenta: da Montanelli a Giuseppe Prezzolini e Ansaldo, spesso impegnato nei pezzi di apertura; ma anche Savinio che comparve, con due articoli, in due fascicoli del 1950: il primo dedicato alla musica degli ultimi cinquant'anni (Savinio 1950, 1: 15-17) e il secondo, analogo per arco cronologico, volto ad analizzare sviluppi e tendenze della pittura (Savinio 1950, 2: 47-49).

Il Borghese tra arte grafica, pittura e fotografia

Sin dai primi numeri, il periodico mostrò una precisa visione illustrativa, perlopiù affidata all'estro di Longanesi, privilegiante la grafica d'artista che, in ambito italiano, vantava una tradizione di oltre mezzo secolo: si pensi solamente a testate come *L'Illustrazione Italiana* (numeri speciali con Eduardo Dalbono, Giulio Aristide Sartorio, Francesco Paolo Michetti, Arnaldo Ferraguti e con direttore artistico Eduardo Ximenes); *La Domenica del Corriere* (con la paradigmatica figura di Achille Beltrame) (Barbieri, Cera 1996); *La Tribuna*

Illustrata (Basilio, Tommaso e Michele Cascella, Enrico Lionne, Giovanni Maria Mataloni, Alcardo Terzi);¹⁰ ma anche alle raffinate copertine di una rivista d'arte e cultura, recentemente molto studiata, come la già citata *Emporium* (Istituto Italiano d'arti grafiche di Bergamo) (Pallottino 2014: 293-322), alla grande scuola delle Officine Grafiche Ricordi (Marcello Dudovich, Leonetto Cappiello, Leopoldo Metlicovitz) (Mughini, Scudiero 1997) e a illustri pubblicitari come Fortunato Depero (Scudiero 1989; Minutaglio, Belardo 2021).

I fascicoli pubblicati fra il 1950 e il 1952 videro, in realtà, il quasi esclusivo coinvolgimento dello stesso direttore, al quale si dovette la creazione delle vignette destinate a promuovere le ripetute inserzioni pubblicitarie delle nuove pubblicazioni della casa editrice fondata dallo stesso Longanesi. Molte composizioni venivano scelte tra i lavori di artisti di fama internazionale: da Salvador Dalí, oggetto di svariati articoli nelle annate seguenti, a Paul Gauguin e, soprattutto, all'amato Grosz, la cui produzione fu utilizzata per ornare il frontespizio d'annata destinato ai sottoscrittori dell'abbonamento annuale.¹¹

Dello stesso artista tedesco, che nel 1933 emigrò negli Stati Uniti per sfuggire alla furia nazista che lo aveva inserito tra i "degenerati", Longanesi pubblicò in traduzione italiana, nel 1948, due anni dopo l'uscita della versione originale in inglese, l'autobiografia *Un piccolo sì e un grande no* (Grosz 1948).¹²

Nei lavori ideati per *Il Borghese*, Longanesi si ispirò sia alla satira grottesca e dissacratoria di Grosz, sia all'indirizzo caricaturale vicino a Maccari e, più in generale, all'exasperata poetica critica di altri protagonisti della Neue Sachlichkeit, come Otto Dix, cruciali anche per il filone del Realismo Magico di Massimo Bontempelli, ai quali l'editore-artista sommava lo sguardo ponderato all'estetica di artisti del calibro di Toulouse-Lautrec, Daumier e Chagall.¹³ Interessante, poi, risulta la scelta per il ritratto del maestro francese nell'inserito riguardante la pubblicazione delle lettere alla moglie (1873-1903), che Longanesi riprese liberamente dal dipinto di Émile Bernard *Autoritratto con ritratto di Gauguin* del 1888 (Amsterdam, Van Gogh Museum) (*Il Borghese*, 7, 25 giugno 1950, p. 214), segno della vastità di orizzonti della ricerca artistica e illustrativa.

Rifutato inizialmente l'impiego della fotografia, dopo le prime annate Longanesi mutò l'impostazione

grafica del periodico, innanzitutto concentrando la sua vivace *vis* creativa e polemica sulla copertina, alla quale fu destinato un supporto su carta patinata che divenne vero e proprio segno distintivo della rivista e funzionale alle dichiarazioni programmatiche del direttore. Dal 1953, questi non solo prevede l'inserimento anche dell'immagine fotografica, ma la intese rigorosamente a colori, diversamente dall'apparato figurativo interno. Frutto dell'arte grafica longanesiana, ma, più spesso, esito di estrosi e provocatori montaggi di differenti scatti fotografici densi di citazioni anche da opere d'arte del passato, o prodotto della combinazione con il disegno, le prime erano connotate dall'evocazione di temi di attualità, specialmente di critica politica, sia di respiro cosmopolita, sia nazionale,¹⁴ di norma contenuti nei pezzi di apertura dei singoli fascicoli, spesso affidati al già ricordato Ansaldo e accompagnati da puntuti titoli proposti al lettore, in piccolo, nella pagina del sommario.

All'interno dei singoli fascicoli, Longanesi sottoponeva all'attenzione del lettore precisi omaggi alla grafica d'autore, raramente creata appositamente per il periodico e spesso affidata alla riproduzione, più o meno libera, di opere d'arte dell'amato passato otto-primi novecentesco. Di norma, il singolo numero veniva dedicato a un solo maestro, del quale era pubblicato un numero variabile di lavori (da quattro-cinque alla decina), ridotti alla misura della vignetta o, al massimo, al quarto di pagina, accompagnati esclusivamente dall'indicazione dell'autore e, in rarissimi casi, della cronologia e della fonte. Un breve e selettivo inquadramento della ricerca dell'artista, affiancato da essenziali dati biografici, veniva regolarmente inserito nell'apertura della rubrica *Usi e costumi*, tenuta da Mario Tedeschi, giornalista e politico, figura di spicco della destra italiana e, dopo la morte di Longanesi, direttore della rivista che connotò con le sue inchieste sul malcostume politico.

Lo scrittore e giornalista attinse a un ampio ventaglio di nomi del panorama italiano, francese, inglese e statunitense: talvolta, la scelta ricadde su celebri illustratori, solitamente selezionati in base al gusto e agli interessi del direttore e per la loro qualità disegnativa, indipendentemente dal loro impegno nel settore giornalistico-librario, come nel caso di Egon Schiele [Fig. 1], del quale furono riproposti i celeberrimi, ammiccanti nudi accovacciati femminili (*Il Borghese*, 4, 15 febbraio 1953, p. 99). In alcuni casi, la serie di im-

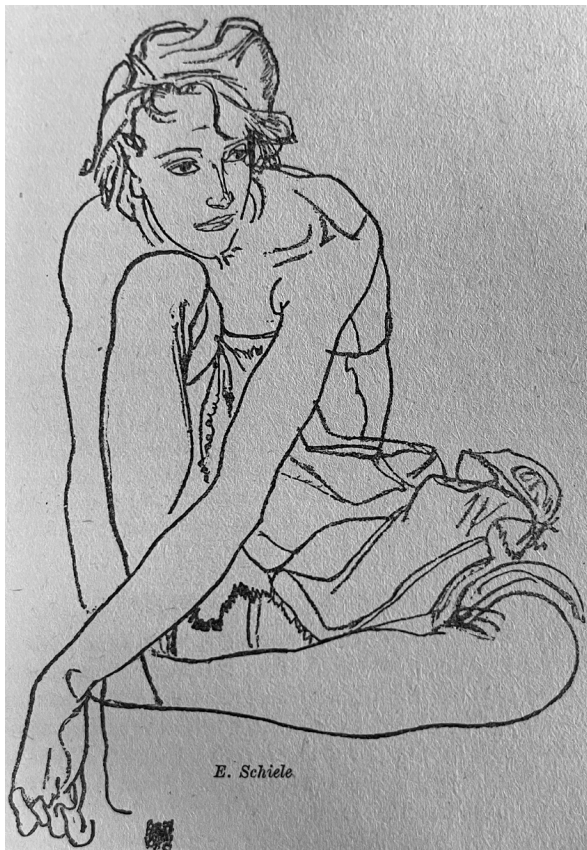


Fig. 1 | *Il Borghese*, 15 febbraio 1953, illustrazione riprodotte *Donna accovacciata che spinge in avanti il braccio sinistro* (1918) di Egon Schiele.

magini fu studiata in relazione a un ambito tematico: nel numero 19 (1 ottobre 1953) fu pubblicato un gruppo di originali e complessi rebus; in altri fascicoli, la scelta si focalizzò su illustrazioni tratte da riviste di tardo Otto-inizio Novecento, con una predilezione per gli indirizzi liberty/art nouveau o simbolista.

In questa fase, Longanesi riservò per sé il ruolo di responsabile della messa in pagina delle pubblicità poste sul retro di copertina, non prive, anch'esse, di un piglio caustico e disilluso nei confronti dell'attualità politica, economica e sociale italiana. Tra i principali inserzionisti vi furono la AgipGas,¹⁵ impresa italiana simbolo del *boom* economico del secondo dopoguerra, e alcune sue imprese satellite, a cui si alternarono *réclame*, non più a firma del romagnolo, della celebre ditta Olivetti, a quel tempo in fase di notevole espan-

sione. È ben noto il fatto che l'industriale Adriano, proprio negli anni Cinquanta, portò a maturazione le sue politiche di mecenatismo e promozione culturale anche attraverso il sostegno a importanti iniziative di ambito storico-artistico, come le mostre organizzate tra Ivrea, Torino e Milano da Giovanni Testori (Dall'Ombra 2004), la realizzazione di lungometraggi diretti da Carlo Ludovico Raghianti o il supporto al periodico *seleArte*, edito dal 1952 al 1966 (Bottinelli 2010).

Nell'ambito degli artisti scelti per i fascicoli monografici, non sorprende trovare nomi di illustratori appositamente selezionati per il prediletto taglio caricaturale e satirico: si pensi solamente al caso di George Cruikshank, molto noto per avere imparzialmente ironizzato sia sull'epopea napoleonica sia sulla corona britannica con quella libertà e spregiudicatezza che molto attraevano Longanesi, il quale non mancò di omagiarlo attraverso una tavola tratta dal volume I della *Vita* del londinese (1882), redatta da William Blanchard Jerrold (*Il Borghese*, 10, 15 maggio 1953). Meno pungente, ma qualitativamente inarrivabile, è la paradigmatica figura del francese Gustave Doré, sicuramente apprezzato anche per la sua vena *gothic*, più squisitamente immaginifica e onirica, di marca simbolista (*Il Borghese*, 9, 1 maggio 1953). Così come appare quasi scontato rilevare delle affinità, a partire dal modello comportamentale egocentrico e provocatorio, con il britannico Aubrey Vincent Beardsley, anche per quanto concerne la propensione alla stigmatizzazione, attraverso un personale segno grafico, delle contraddizioni della società contemporanea (*Il Borghese*, 13, 1 luglio 1953).

All'opposto di quanto evidenziato nel dibattito tardo ottocentesco e novecentesco sul rapporto fra parola e immagine e sul loro potenziale rafforzativo, nel caso di *Il Borghese* le illustrazioni, inserite nell'impaginato senza soluzione di continuità, non avevano quasi mai diretta pertinenza con i contenuti degli articoli che accompagnavano, secondo un modello che, in Italia, aveva trovato una prima messa in pratica sul rotocalco *Tempo* tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta del Novecento, seppure, in questo caso, le illustrazioni fossero prevalentemente di tipo fotografico (Di Rosa 2024: 131). Chiaro era il proposito di valorizzare le opere d'arte per il loro significato intrinseco e per la loro qualità formale, nella più completa indipendenza rispetto al testo scritto, ribadendo posizioni piuttosto diffuse negli ultimi decenni del

XIX secolo, a partire dall'atteggiamento assunto dai docenti delle Scuole di Vienna e di Monaco. Si pensi alle teorie di Heinrich Wölfflin, ancora fortemente dibattute dagli studiosi italiani nel secondo dopoguerra, come testimoniano le posizioni di Benedetto Croce e Roberto Longhi (Weddigen, Levy 2015), di cui Longanesi editore pubblicò, nel 1953, la traduzione italiana della *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*), a cura del critico letterario e musicologo Rodolfo Paoli e con prefazione di Giusta Nicco Fasola, prima docente dell'Ateneo di Genova a dedicarsi agli studi storico-critici.¹⁶

La scelta di scorporare l'illustrazione dall'apparato testuale combinava all'effetto, inizialmente spiazzante, della figurazione priva di collegamento con gli articoli, l'impegno per la diffusione della conoscenza di artisti e linguaggi visivi non sempre del tutto penetrati in Italia - specialmente per quanto riguardava i protagonisti delle Avanguardie Storiche - e, in particolare, nel contesto della cultura di matrice conservatrice, come lascerebbero intuire le brevi biografie di taglio divulgativo, accompagnate da commenti critici sulla produzione dei maestri, pubblicate a piè di pagina e senza una ricorrente collocazione all'interno della rivista.

Alla preponderante attenzione riservata alla produzione artistica di almeno un cinquantennio precedente si affiancò anche l'interesse per la ricerca di illustratori e designer contemporanei. Se non sorprende la presenza di Maccari, omaggiato nel n. 11 del 1953, potrebbe apparentemente stupire la chiamata di una donna artista: la studiosa, ma anche pittrice, litografa e illustratrice di libri per l'infanzia, Bernarda Bryson Shahn (*Il Borghese*, 17, 1 settembre 1953), statunitense certamente poco nota al pubblico italiano dei lettori. L'intensificarsi dell'interesse verso le arti figurative all'interno del periodico è confermato dall'inserimento di una rubrica dedicata, affidata, dall'aprile del 1954, alla penna, anch'essa piuttosto polemica, di Antonio Fornari. Scenografo, pittore, scrittore e critico d'arte, entrò da giovanissimo nel gruppo dei futuristi romani e rimase fedele, nei decenni seguenti, a questo indirizzo, comune anche alla prima formazione artistica di Longanesi, intensificando, proprio dal secondo dopoguerra, la sua attività di saggista e giornalista.¹⁷

Nella selezione longanesiana, la riproposizione



Fig. 2 | *Il Borghese*, 15 ottobre 1954, illustrazione riprodotte un'incisione satirica di Honoré Daumier per il *Journal Amusant* (24 luglio 1865).

dell'opera di personalità ormai entrate nel novero dei protagonisti della storia artistica internazionale tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento non mancò di riferimenti biografico-formativi: ciò è rilevabile, con evidenza, soprattutto relativamente a Henri de Toulouse-Lautrec, amato per l'intensa attività grafica illustrativa, spesso caricaturale e parodistica, connessa a doppia mandata con un'azione quasi cronachistica del reale, per via dell'attenzione rivolta dall'autore all'indagine sui costumi, sui vizi, sugli eccessi e sulle contraddizioni della società (*Il Borghese*, 30, 17 dicembre 1954). Queste ultime componenti furono riconosciute da Longanesi anche in altri monumentali nomi, quali lo scrittore e poeta Charles Baudelaire e, per rimanere sul fronte parigino, il plurievocato Daumier o, ancora, nel belga James Ensor. Se, nel caso del marsigliese, la didascalia dell'immagine presente nel numero del 15 ottobre 1954, normalmente indicativa del solo nome e cognome dell'autore, precisava, invece, la fonte di provenienza



Fig. 3 | *Il Borghese*, 28 maggio 1954, illustrazione riprodotte *I demoni mi scherniscono* (1895) di James Ensor.

del particolare grafico [Fig. 2], il *Journal Amusant* del 24 luglio 1865 (*Il Borghese*, 15 ottobre 1954: 410), in quello dell'artista belga, la targhetta posta al centro permette di stabilire che l'illustrazione edita fosse l'esatta riproduzione dell'incisione *I demoni mi scherniscono* (1895), conservata presso il Museo di Belle Arti di Gand (*Il Borghese*, 9, 28 maggio 1954) [Fig. 3], a dimostrazione della libertà con la quale Longanesi gestiva e modificava le immagini d'autore. Probabilmente per questa ragione, il direttore difficilmente indicava la fonte e la cronologia delle opere d'arte selezionate, riportando solamente il nome dell'artefice dell'originale, senza alcuna contestualizzazione della stessa.

La medesima modalità di rielaborazione si rintraccia anche nel caso di un capolavoro iconico del norvegese Edvard Munch, *L'urlo* (*Il Borghese*, 19, 19 novembre 1954, p. 618); il pittore ne realizzò diverse versioni fra il 1893 e il 1910, ma anche una traduzione incisoria che, altrettanto potentemente, evocava la disperata dimensione esistenziale dell'individuo in balia di quella sorta di "nevrosi collettiva" che scandì il clima socio-culturale del *fin de siècle*. La scelta di questa immagine, come di alcune derivate da celebri lavori di Toulouse-Lautrec, potrebbe giustificarsi nel tentativo di favorire una maggiore familiarizzazione del pubblico dei lettori italiani con artisti e opere che, anche in minima parte, potevano essere già noti. Nel caso dello scultore Auguste Rodin, peraltro molto attivo anche sul fronte grafico, nonché figura altrettanto emblematica e di riferimento nel panorama italiano (si pensi solamente al rapporto con Leonardo Bistolfi,

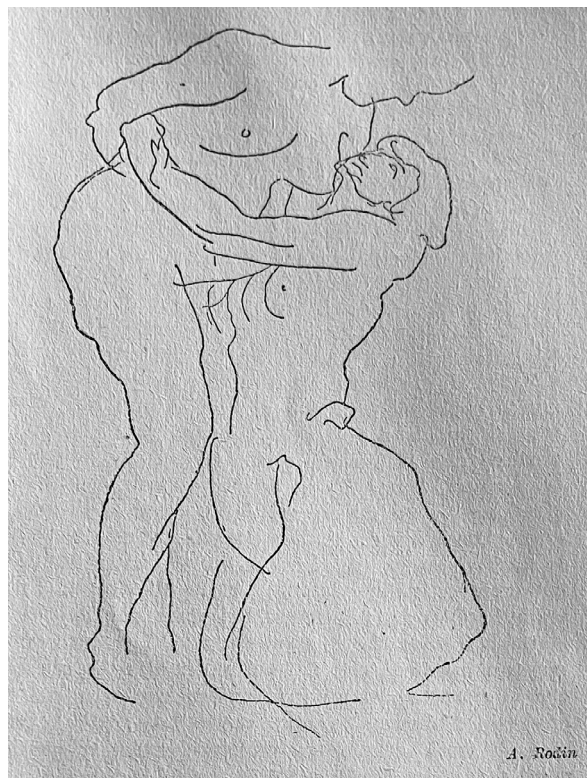


Fig. 4 | *Il Borghese*, 15 marzo 1954, illustrazione riprodotte *Coppia* di Auguste Rodin.

avviatosi nel 1902, in occasione dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino), la tavola (*Il Borghese*, 6, 15 marzo 1954, p. 165) riproduce *Coppia*, china conservata al Museo do Caramulo (Portogallo), non lontana alle figure maschili e femminili, che drammaticamente tentano di abbracciarsi, della *Porta dell'Inferno* (1880-1917), opera ispirata alla *Commedia* dantesca [Fig. 4].

Altri importanti protagonisti del panorama francese della prima metà del XX secolo, in qualità di protagonisti unici di singoli numeri della rivista, furono Marc Chagall e Raoul Dufy. Il primo, presente in nel numero 44 del 24 dicembre 1954 in cui compare l'*Autoritratto con smorfia* (1924-1925), vantò un'attività illustrativa di amplissimo respiro e fu rappresentato nel periodico con una ricca serie di immagini che, tuttavia, raramente esplicitavano la ben nota ricerca dell'artista sul sacro e sulla cultura ebraica. Il secondo, venuto a mancare nel 1953 e largamente com-

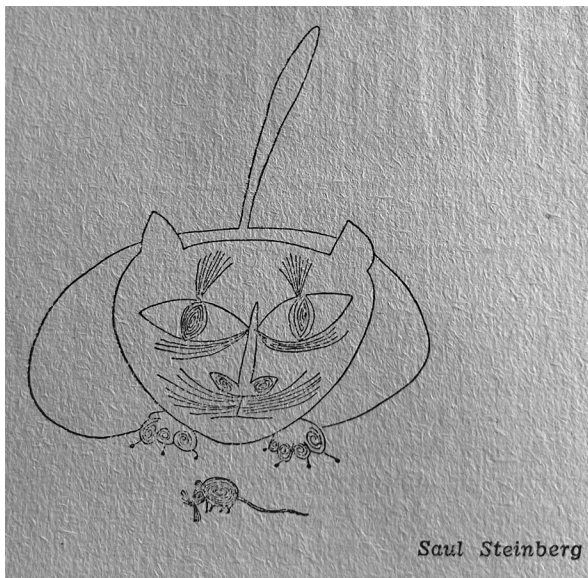


Fig. 5 | *Il Borghese*, 12 novembre 1954, illustrazione dedicata a *Cat* di Saul Steinberg.

morato dalla pubblicistica coeva internazionale, fu omaggiato da Longanesi con un'illustrazione di vita mondana (*Il Borghese*, 11, 7 maggio 1954, p. 372) che, per i caratteri dell'abbigliamento femminile, può essere ricondotta a modelli degli anni Venti del Novecento.

Meno suggestivo per il grosso dei lettori, ma indicativo di una profonda conoscenza del panorama artistico fra le due guerre e contemporaneo, dovette essere, invece, il numero dedicato ai lavori di Saul Steinberg (*Il Borghese*, 26, 12 novembre 1954, p. 566) [Fig. 5], artista di origini ebraico-rumene che è oggi annoverato tra i maggiori disegnatori del secolo breve (Belpoliti 2021; Belpoliti, Gimmelli, Ricuperati 2021).

Trasferitosi in Italia nel 1933, studiò architettura al Politecnico di Milano, dove ebbe modo di frequentare anche i corsi di Gio Ponti, e si legò poi a Lucio Fontana. La sua attività d'illustratore ebbe inizio alla metà degli anni Trenta, nella redazione del settimanale satirico *Bertoldo* di Cesare Zavattini e Giovanni Guareschi, edito da Rizzoli, e poi per *Il Settebello* dello stesso Zavattini e di Achille Campanile. La promulgazione delle leggi razziali nel 1938 gli impedì ulteriori collaborazioni e lo spinse, non senza difficoltà e un passaggio nel campo d'internamento di Tortoreto, a trasferirsi nel 1941 negli Stati Uniti (Tedeschini Lalli

2011). Qui iniziò a lavorare per il *New Yorker*, avviando un prestigiosa carriera di illustratore, vignettista e reporter che lo rese celebre nel mondo. Tuttavia, questi mantenne costanti rapporti con Milano, che forse gli permisero di entrare in contatto con la redazione de "Il Borghese", considerando anche i rapporti di Longanesi con lo scrittore, sceneggiatore, architetto e regista Aldo Buzzi, già collaboratore di riviste come *Corrente*, *Prospettive*, *Il Selvaggio* e *Domus*. Nel secondo dopoguerra, Steinberg fu coinvolto con il comasco nel congeniale *Il Caffè*, fondato da Giambattista Vicari, dove uscirono, per la prima volta, suoi lavori grafici che affiancavano articoli, raccontini, divagazioni e note di viaggio.

Il peso di Longanesi nella carriera del disegnatore fu sottolineato dal collega Riccardo Manzi, che in *Ricordo di Steinberg*, pubblicato nel n. 2 del 1950 di *Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica*, allora diretta da Leonardo Sinisgalli, non mancò di sottolineare che l'artista: "Partì insaccando nella valigia tutto quello che gli poteva servire dall'Italia: il ricordo delle strade, Leo Longanesi e un pezzetto di Bruno Munari" (Manzi 1950: 27).

La lunga e fortunata carriera editoriale e artistica del proteiforme intellettuale, pur nella varietà delle esperienze, condizionate dalla contingenza politico-culturale delineatasi nella Penisola fra i due conflitti mondiali e il secondo dopoguerra, trovò nell'ultima impresa di *Il Borghese* continuità sia nella prospettiva ideologica conservatrice e anticonformista, come la storiografia ha già avuto modo di rilevare, sia nel convinto impiego della grafica d'arte prima, e della fotografia poi, come strumenti capaci di proporre al lettore chiavi narrative e conoscitive autonome, in forza del valore estetico e formale delle arti visive.

Note

- ¹ Il paragrafo 1 si deve a Laura Facchin; il 2 a Massimiliano Ferrario.
- ² La pubblicazione chiude nello stesso 1922; annoverò collaborazioni con Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Filippo Tommaso Marinetti, Curzio Malaparte e Aldo Palazzeschi, ma anche con artisti di peso come Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, Ardengo Soffici, Pablo Picasso e Oskar Kokoschka: (Mancebo Roca 2022: 345-370).
- ³ Il quindicinale fu edito dal 1926 al 1942 (Boemia 2020).
- ⁴ Vale la pena di ricordare il libro *La ruota del tempo. Scritti d'occasione*, illustrato da 22 disegni di Morandi, che vinse il premio Bagutta nel 1928.
- ⁵ Si pensi, in questa direzione, anche agli articoli di Ungaretti e di Giuseppe Raimondi sull'arte francese; alle traduzioni dei lavori di Jean Cocteau come di Georges Seurat; all'attenzione verso l'opera di Paul Gauguin.
- ⁶ Di particolare rilievo la recensione all'edizione del 1930 (Longanesi 1930, 9-10: 10).
- ⁷ Per ricostruire la figura del Longanesi artista a tutto campo si è dovuto attendere la mostra tenuta a Palazzo Reale di Milano con un catalogo di circa trecento opere, fra dipinti e disegni (Appella, Longanesi, Vallora 1996).
- ⁸ Sulla rivista, fondata nel 1895, anno topico per le arti visive in Italia in quanto data d'istituzione della Biennale di Venezia (Bacci, Ferretti, Fileti Mazza 2009; Bacci, Fileti Mazza 2014).
- ⁹ Si noti il fatto che alcune copie dell'*Italiano* si conservano nel fondo "Valori Plastici" della Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.
- ¹⁰ Per l'attività di Aleardo Terzi, si veda Ruta, Parisi (2019).
- ¹¹ L'analisi del periodico è stata effettuata sulle annate possedute dal Centro Studi Einaudi di Torino, che si ringrazia; si tratta, di fatto, delle copie appartenute al presidente della Repubblica Luigi Einaudi.
- ¹² La pubblicità relativa al volume compare per la prima volta in *Il Borghese*, 7, 25 giugno 1950, p. 219.
- ¹³ Nomi che ritorneranno anche fra i riferimenti di un artista come Franz Borghese.
- ¹⁴ Questo indirizzo si riscontra, soprattutto, in prossimità o subito dopo le elezioni politiche italiane.
- ¹⁵ Le inserzioni compaiono regolarmente dall'annata 1952.
- ¹⁶ La stessa studiosa pubblicò, tre anni dopo, *Storiografia del Manierismo*, negli *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*.
- ¹⁷ La sua figura (Roma, 1902-Pedrazzo, 1981), legata alle personalità di Umberto Barbaro, di Paolo Flores, Dino Terra e Vinicio Paladini, è stata oggetto di minime citazioni da parte della storiografia e manca ancora di studi monografici.

Bibliografia

- ANDREOLI A., DE LEO F. (a cura di) (2006), *Leo Longanesi: la fabbrica del dissenso*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 14 marzo-8 aprile 2006), Roma, De Luca Editori d'Arte.
- APPELLA G., LONGANESI P., VALLORA M. (1996), *Longanesi. Editore, scrittore, artista 1905-1957*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 24 ottobre 1996-12 gennaio 1997), Milano, Longanesi.
- BACCI G., FERRETTI M., FILETI MAZZA M. (a cura di) (2009), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 e 31 maggio 2007), Pisa, Ed. della Normale.
- BACCI G., FILETI MAZZA M. (a cura di) (2014), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Il incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4 e 5 novembre 2011), Pisa, Ed. della Normale.
- BALDINI A. (2024), "Nostalgico disprezzo. 'Lo Specchio', 'Il Borghese' e l'Italia del boom", in BENADUSI L., GIUNTA C., PAPADIA E. (a cura di), *Effimero Novecento. Il costume degli italiani*, Bologna, Il Mulino, pp. 307-333.
- BARBIERI F., CERA A. (a cura di) (1996), *Achille Beltrame (1871-1945). La sapienza del comunicare: illustrare con la pittura*, catalogo della mostra (Arzignano, Sala Consiliare del Palazzo Municipale, 21 settembre-3 novembre 1996), Milano, Electa.
- BELPOLITI M. (a cura di) (2021), *Steinberg A-Z*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 5 ottobre 2021-13 marzo 2022), Milano, Electa.
- BELPOLITI M., GIMMELLI G., RICUPERATI G. (a cura di) (2021), *Saul Steinberg*, Macerata, Quodlibet.
- BIBOLLOTTI C., CALOTTI F. A. (a cura di) (2009), *L'arte satirica di Mino Maccari ne Il selvaggio (1924-1943)*, catalogo della mostra (Forte dei Marmi, Museo della Satira e della Caricatura, 4 aprile-14 giugno 2009), Forte dei Marmi, s.e.
- BOEMIA D. (2020), *I denti dell'arte. La letteratura entre-deux-guerres nell'italiano di Leo Longanesi*, Milano, Amos Edizioni.
- BOTTINELLI S., (2010), *"seleArte" (1952-1966): una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del fascismo*, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte.
- BOZZI R. (a cura di) (2005), *Leo Longanesi da Bagnacavallo, 30 agosto 1905 e la pubblicità: gioco, mestiere, poesia*, catalogo della mostra (Bagnacavallo, Centro Culturale Le Cappuccine 2005), s.l., Comune di Bagnacavallo.
- BUSINI S. (2002), *La passione politica di Mino Maccari nelle pagine de "Il Selvaggio"*, Colle di Val d'Elsa, Grafiche Boccacci.
- CAPRESI D., CINELLI B. (a cura di) (1998), *Mino Maccari: l'avventura de "Il Selvaggio". Artisti da Colle a Roma 1924-1943*, catalogo della mostra (Colle di Val d'Elsa, Museo di San Pietro, 26 settembre 1998-7 gennaio 1999) Firenze, Maschietto & Musolino.
- DALL'OMBRA D. (a cura di) (2004), *Testori a Ivrea*, catalogo della mostra (Ivrea, Chiostro di San Bernardino, 6-10 ottobre 2004), Ciniello Balsamo, Silvana Editoriale.
- DE BERTI R., PIAZZONI I. (a cura di) (2009), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino.
- DI ROSA V. (2024), "Lo spazio dell'arte nella prima serie di 'Tempo' (1939-1943)", in BOEMIA D., GIPPONI E., LOCATI S. (a cura di), *Immagini e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, Milano, Mimesis, pp. 129-144.
- GRANATA I. (2015), *L'"Omnibus" di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937-gennaio 1939)*, Milano, FrancoAngeli.
- GRÖSZ G. (1948), *Un piccolo sì e un grande no*, Milano, Longanesi.
- LONGANESI L. (1930), "Notes (La Biennale di Venezia)", in *L'italiano*, 9-10, p. 10.
- MAGNANINI C. (2009), "Chi ha 'Tempo' non aspetti 'Life'", in DE BERTI R., PIAZZONI I. (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, pp. 305-342.

- MANCEBO ROCA J. A. (2022), "Anton Giulio Bragaglia y la Casa d'Arte Bragaglia en Roma (1918-1930)", in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 88, pp. 345-370.
- MANZI R. (1950), "Ricordo di Steinberg", in *Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica*, 2, p. 27.
- MINUTAGLIO S., BELARDO D. (2021), *Depero. Futurismo e pubblicità*, catalogo della mostra (Miami, 11HH Art Gallery in collaborazione con Galleria Matteotti di Torino, 27 febbraio-23 aprile 2021), Lecce, Youcanprint.
- MUGHINI G., SCUDIERO M. (a cura di) (1997), *Il manifesto pubblicitario italiano da Dudovich a Depero 1890-1940*, catalogo della mostra (Milano, AltriMusei a Porta Romana, 9 ottobre-21 dicembre 1997), Milano, Nuova Arti Grafiche Ricordi.
- PALLOTTINO P. (2014), "Le copertine di 'Emporium' dal Simbolismo al Secondo Futurismo", in BACCI G., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4 e 5 novembre 2011), Pisa, Ed. della Normale, pp. 293-322.
- ROMANI B., BARILLI C. (a cura di) (1976), *L'Italiano (1926-1942)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- RUTA A. M., PARISI F. (2019), *Aleardo Terzi. Un protagonista del Liberty. Pittura, grafica e pubblicità*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- SAVINIO A. (1941), *Leo Longanesi*, Milano, Ulrico Hoepli.
- ID. (1950), "La Musica negli ultimi 50 anni", in *Il Borghese*, 1, pp. 15-17.
- ID. (1950), "La Pittura negli ultimi 50 anni", in *Il Borghese*, 2, pp. 47-49.
- SCUDIERO M. (a cura di) (1989), *Depero futurista. Grafica & pubblicità*, catalogo della mostra (Bellinzona, Villa Antonini, 27 ottobre-17 dicembre 1989), Milano, Fabbri Editori.
- TEDESCHINI LALLI M. (2011), "Descent from Paradise. Saul Steinberg's Italian Years (1933-1941)", in *Quest. Issues in Contemporary Jewish History*, 2.
- TROISIO L. (a cura di) (1975), *Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio - L'Italiano - '900'*, Treviso, Canova.
- TURRA G. (2019), "Viaggi in terza. Alberto Savinio corrispondente da Parigi per l'«Omnibus» di Leo Longanesi", in *Studi novecenteschi*, XLVI, 97, pp. 11-30.
- ID. (2023), "Il 'vitando' Leo Longanesi: cause (e pretesti) della chiusura di *Omnibus*", in MANGANARO A., TRAINA G., TRAMONTANA C. (a cura di), *Letteratura e Potere/Poteri*, atti del XXIV Congresso dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), Roma, Adi editore, pp. 2-10.
- WALDEMAR G. (1930), "Primauté Artistique de L'Italie", in *L'Italiano*, 14-15, pp. 4-5.
- WEDDIGEN T., LEVY E. (2015), *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, Los Angeles, Getty Publications.

Autori | Autrici

Dario Boemia è assegnista di ricerca presso l'Università IULM di Milano e professore a contratto di Graphic Journalism presso il Boston College Italy. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura italiana contemporanea, i periodical studies e il fumetto. Ha co-curato i volumi *Book Reviews and Beyond* (2021, con S. Locati), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta* (2024, con E. Gipponi e S. Locati) e *For Real. Il fumetto italiano tra realtà e realismo* (2024, con il gruppo SNIF). È autore delle monografie *I denti dell'arte. La letteratura entre-deux-guerres nell'italiano di Leo Longanesi* (2020) e *Cronache letterarie negli anni del Boom. Recensioni sui quotidiani italiani* (in uscita nel 2025). È membro del comitato editoriale di JEPS (Journal of European Periodical Studies) e dei gruppi di ricerca IUPS (Iulm University for Periodical Studies) e SNIF (Studying 'n' Investigating Fumetti).

Giuliano Cenati è professore associato di Letteratura italiana presso l'Università Telematica Pegaso. Ha condotto attività di ricerca e di insegnamento all'Università degli studi di Milano dal 2003 al 2018. Ha dedicato diversi saggi alla narrativa moderna e contemporanea, considerata in tutte le sue escursioni, dall'intrattenimento allo sperimentalismo, dalla letteratura istituzionale a quella marginale. Indirizza i suoi studi di preferenza verso le zone di confine del campo letterario, con un particolare riguardo per i fumetti e per le forme brevi. È autore delle monografie *Torniamo a bomba. I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani* (Milano, LED, 2004), *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda* (Pisa, ETS, 2010), *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve* (Milano, Unicopli, 2010), *Figure da leggere. Generi e prassi del fumetto in Italia (e dintorni) dal "Bertoldo" al graphic novel* (Milano-Udine, Mimesis, 2023: Premio 'Franco Fossati' 2024).

Emma de Pasquale si è laureata in Italianistica presso l'Università Roma Tre, con una tesi dal titolo *"Come noi diversa da noi". Paola Masino sulle pagine di "Noi donne"* (relatrice: prof.ssa Monica Venturini, correlatrice: prof.ssa Laura Fortini), cui è seguita la pubblicazione del saggio *"La disgrazia di accorgermi di tutto". Paola Masino scrittrice-giornalista per "Noi donne"*, in *Scaffale Aperto*, XIII, 2022. Dal 2023 è dottoranda presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre, con un progetto sul rapporto tra letteratura e radio, incentrato su Paola Masino, Maria Bellonci e Alba de Céspedes. La ricerca, dal titolo *"Tutto è fatto di rumori"*.

Contributors

Dario Boemia is a research fellow at IULM University in Milan and adjunct professor of Graphic Journalism at Boston College Italy. His research interests include contemporary Italian literature, periodical studies and comics. He co-edited the volumes *Book Reviews and Beyond* (2021, with S. Locati), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta* (2024, with E. Gipponi and S. Locati) and *For Real. Il fumetto italiano tra realtà e realismo* (2024, with SNIF). He is the author of the monographs *I denti dell'arte. La letteratura entre-deux-guerres nell'italiano di Leo Longanesi* (2020) and *Cronache letterarie negli anni del Boom. Recensioni sui quotidiani italiani* (forthcoming 2025). He is a member of the editorial board of JEPS (Journal of European Periodical Studies) and of the research groups IUPS (Iulm University for Periodical Studies) and SNIF (Studying "n" Investigating Fumetti).

Giuliano Cenati is an associate professor of Italian Literature at Pegaso Online University. He conducted research and teaching activities at the University of Milan from 2003 to 2018. He has devoted several essays to modern and contemporary fiction, considered in all its excursions, from entertainment to experimentalism, from canonical to marginal literature. He directs his studies by preference toward the borderlands of the literary field, with a particular focus on comics and short forms. He is the author of the monographs *Torniamo a bomba. I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani* (Milano, LED, 2004), *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda* (Pisa, ETS, 2010), *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve* (Milano, Unicopli, 2010), *Figure da leggere. Generi e prassi del fumetto in Italia (e dintorni) dal "Bertoldo" al graphic novel* (Milano-Udine, Mimesis, 2023: Premio 'Franco Fossati' 2024).

Emma de Pasquale graduated in Italian Studies at the University of Roma Tre with a thesis entitled *"Come noi diversa da noi". Paola Masino sulle pagine di "Noi donne"* (rapporteur: Prof. Monica Venturini, co-rapporteur: Prof. Laura Fortini), which was followed by the publication of the essay *"La disgrazia di accorgermi di tutto". Paola Masino scrittrice-giornalista per "Noi donne"*, in *Scaffale Aperto*, XIII, 2022. Since 2023 she has been a doctoral student at the Department of Humanistic Studies at the University of Rome Tre, with a project on the relationship between literature and radio, focusing on Paola Masino, Maria Bellonci and

Scrittrici al microfono (1945-1985) (tutor: prof.ssa Monica Venturini), pone in dialogo i materiali degli archivi letterari delle autrici con il patrimonio audiovisivo di Rai Teche. I suoi principali interessi di studio vertono sulle scrittrici della letteratura italiana contemporanea e sul rapporto tra letteratura e mass-media.

Raissa D'Uffizi ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia del Design nel 2023 con una tesi dal titolo *La mediazione degli oggetti di design per la casa nelle riviste di progetto. Linguaggi e strategie visive nella comunicazione dei nuovi prodotti industriali (1949-1972)*. È docente a contratto del corso History of Visual Communication Design presso l'Università di Roma La Sapienza. I suoi studi si focalizzano sul design e sulla comunicazione visiva, con un'attenzione particolare alla storia del design e della grafica in Italia, analizzando il ruolo della grafica e della fotografia nei processi di promozione pubblicitaria e diffusione culturale soprattutto all'interno delle riviste di progetto. Tra le pubblicazioni più recenti *"From Italy, with love and splendor". Il design italiano e le riviste di progetto americane tra gli anni Cinquanta e Settanta* (2023), *"Dentro l'oggetto". Aldo Ballo per il catalogo di Italy: The New Domestic Landscape* (2023), *Memories of Italian Graphic Design History. Digital Dissemination and Immaterial Circulation of Visual Communication Heritage* (2023), *"La poltrona va in Galleria". Il caso della mostra Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990 alla Galleria nazionale di Roma* (2021), *Dal sogno all'abbandono. Lina Bo e la cultura dell'abitare in Italia (1939-1946)* (2021).

Laura Facchin è professoressa associata in Storia dell'Arte Moderna e titolare degli insegnamenti di Storia Sociale dell'Arte e Comunicazione Artistica presso il corso di Laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi dell'Insubria. Si occupa di collezionismo e relazioni artistiche principalmente, dal XVII al XIX secolo. Ha partecipato alla giornata di studi *Arte e giornalismo in Italia fra Sei e Settecento. Nuove fonti per la storia dell'arte* (Venezia, Ca' Dolfin, 12 dicembre 2017), i cui atti sono stati pubblicati su *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* (42, 2018/2019). Ha al suo attivo la curatela e co-curatela di svariate mostre, tra le ultime *Venezia nel Settecento. Una città cosmopolita e il suo mito* (Torino, Fondazione Accorsi-Ometto, 20 aprile-3 settembre 2023). Ha partecipato alla XII conferenza internazionale della ESPRit sul tema *Periodicals: S.T.E.A.M. AHEAD!* (Urbino, Università degli Studi "Carlo Bo", 11-13 settembre 2024).

Alba de Céspedes. The research, entitled *"Tutto è fatto di rumori. Scrittrici al microfono (1945-1985)* (tutor: Prof. Monica Venturini), places the materials from the literary archives of the authors in dialogue with the audiovisual heritage of Rai Teche. Her research study interests focus on women writers in contemporary Italian literature and on the relationship between literature and mass media.

Raissa D'Uffizi received her PhD in Design History in 2023 with a thesis entitled *La mediazione degli oggetti di design per la casa nelle riviste di progetto. Linguaggi e strategie visive nella comunicazione dei nuovi prodotti industriali (1949-1972)*. She is an adjunct lecturer of the History of Visual Communication Design course at the University of Rome La Sapienza. Her studies focus on design and visual communication, with particular attention to the history of design and graphics in Italy, analysing the role of graphics and photography in the processes of advertising promotion and cultural dissemination, especially within design magazines. Her most recent publications include *'From Italy, with love and splendour'. Il design italiano e le riviste di progetto americane tra gli anni Cinquanta e Settanta* (2023), *"Dentro l'oggetto. Aldo Ballo per il catalogo di Italy: The New Domestic Landscape* (2023), *Memories of Italian Graphic Design History. Digital Dissemination and Immaterial Circulation of Visual Communication Heritage* (2023), *"La poltrona va in Galleria". Il caso della mostra Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990 alla Galleria nazionale di Roma* (2021), *Dal sogno all'abbandono. Lina Bo e la cultura dell'abitare in Italia (1939-1946)* (2021).

Laura Facchin is an associate professor in History of Modern Art and lecturer in Social History of Art and Artistic Communication at the University of Insubria. She deals mainly with collecting and art relations from the 17th to the 19th century. She participated in the seminar *Arte e giornalismo in Italia fra Sei e Settecento. Nuove fonti per la storia dell'arte* (Venice, Ca' Dolfin, 12 December 2017), whose proceedings were published in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* (42, 2018/2019). She has to her credit the curatorship and co-curatorship of several exhibitions, among the latest *Venezia nel Settecento. Una città cosmopolita e il suo mito* (Turin, Accorsi-Ometto Foundation, 20 April-3 September 2023). She took part in ESPRit's 12th international conference on *Periodicals: S.T.E.A.M. AHEAD!* (Urbino, Università degli Studi 'Carlo Bo', 11-13 September 2024).

Massimiliano Ferrario è ricercatore in Storia dell'Arte Contemporanea e titolare degli insegnamenti di Storia dell'Arte Italiana Contemporanea e Postmoderna e Storia dell'Arte Contemporanea presso il corso di Laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi dell'Insubria (Varese-Como). È vicedirettore e responsabile scientifico del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC) del medesimo Ateneo, per il quale è curatore delle rassegne espositive e della collana di pubblicazioni relativa.

Livia Garomersini (Grosseto, 1991) ha svolto la sua formazione universitaria a Siena, dove ha ottenuto la laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali e successivamente quella magistrale in Storia dell'Arte con lode, proponendo una tesi sulla figura di Mario De Micheli. Nel marzo 2023 ha conseguito il Dottorato di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo (Unifi) con un progetto intitolato *Oltre il realismo: la critica d'arte sulla stampa ufficiale del PCI, 1956-1968. Dall'VIII Congresso del Partito ai movimenti di protesta del Sessantotto*. Attualmente è borsista presso la Fondazione Ambron Castiglioni a Firenze, dove sta studiando il fondo dell'artista Dario Viterbo, conservato alla Biblioteca Marucelliana.

Massimiliano Gaudiosi è ricercatore presso l'Università di Napoli "Federico II", dove insegna Storia del cinema. È stato assegnista di ricerca presso l'Università Suor Orsola Benincasa per il PRIN 2017 *Archivi del Sud*. Come Fulbright Research Scholar ha lavorato presso la University of Texas at Austin per una ricerca sull'archivio fotografico di Magnum Photos. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla rappresentazione del paesaggio nel cinema e nel fotogiornalismo, in particolare dell'immagine di Napoli e del meridione, allo studio del precinema e della cinematografia subacquea. È autore delle monografie *Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi* (Pisa, Edizioni ETS, 2019) e (con Augusto Sainati) *Analizzare i film* (Venezia, Marsilio, 2007) e ha pubblicato numerosi saggi in riviste e opere collettanee. È membro del comitato scientifico del progetto Cybercene Lab. *Multispecies Healing and Habitability in a Transformed World* presso la Rutgers University.

Elena Gipponi è ricercatrice in Cinema, Fotografia e Televisione all'Università IULM di Milano, dove tiene il "Laboratorio di scrittura critica per il cinema e lo spettacolo" e il corso di "Culture del colore nel cinema e nei media". La sua ricerca si concentra sugli aspetti culturali e materiali delle tecnologie del cinema e dei media, in particolare del colore. Nel 2020 ha pubblicato il volume *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco*

Massimiliano Ferrario is a researcher in History of Contemporary Art and lecturer in History of Contemporary and Postmodern Italian Art and History of Contemporary Art at the University of Insubria (Varese-Como). He is deputy director and scientific head of the Research Centre on the History of Contemporary Art (CRiSAC) at the same university, for which he curates the exhibition reviews and the series of related publications.

Livia Garomersini (Grosseto, 1991) completed her university education in Siena, where she obtained a bachelor's degree in Science of Cultural Heritage and then a master's degree in History of Art with honours, presenting a thesis on the figure of Mario De Micheli. In March 2023 she obtained her PhD in History of the Arts and Entertainment (Unifi) with a project entitled *Oltre il realismo: la critica d'arte sulla stampa ufficiale del PCI, 1956-1968. Dall'VIII Congresso del Partito ai movimenti di protesta del Sessantotto*. She is currently a scholarship holder at the Ambron Castiglioni Foundation in Florence, where she is studying the collection of the artist Dario Viterbo, preserved at the Marucelliana Library.

Massimiliano Gaudiosi is a researcher in Film Studies at the University of Naples "Federico II". He worked as postdoc research fellow at the University Suor Orsola Benincasa for the project PRIN 2017 *Archivi del Sud*. As Fulbright Visiting Scholar he worked at the University of Texas at Austin for a research on the Magnum Photos collection. His research interests include theory and film analysis, the cinematic representation of the landscape, underwater cinema and, more recently, photojournalism. He is author of *Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi* (2019) and co-author of *Analizzare i film* (2007, with Augusto Sainati). He published essays on film journals and edited books. He is member of the Advisory Committee of the project Cybercene Lab. *Multispecies Healing and Habitability in a Transformed World* at Rutgers University.

Elena Gipponi is a researcher in Cinema, Photography and Television at the IULM University in Milan, where she holds the "Film Criticism Workshop" and the course "Colour Cultures in Cinema and Media". Her research focuses on the cultural and material aspects of film and media technologies, in particular colour. In 2020, she published the volume *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello*

e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana (Mimesis). Fa parte del gruppo di ricerca sui periodici illustrati IUPS (IULM University for Periodical Studies), con cui nel 2024 ha curato *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta* (con Dario Boemia e Stefano Locati, sempre per Mimesis). Ha partecipato a diverse ricerche nazionali e internazionali, tra le più recenti: PRIN2020: *Atlante del Giallo. Storia dei media e cultura popolare in Italia (1954-2020)* e PRIN2022: *FilmBaseMatters: A Material Approach to the History of Small-Gauge Film in Italy*, di cui è responsabile di unità per IULM.

Jelena Lalatović è ricercatrice in storia letteraria, studi culturali e *periodical studies*. Ha ottenuto il dottorato in *periodical studies* nel 2023 presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado, con una tesi che ha trovato in seguito pubblicazione con il titolo *Così fu temprato l'acciaio: la stampa studentesca e la lotta per l'università libera dal 1937 al 1968* (2023). Dal 2018 al marzo 2025 ha lavorato nel Dipartimento di *periodical studies* dell'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado. Attualmente è postdoctoral researcher nel progetto *Liminal Waterways Countercultures* presso la Facoltà di Studi umanistici dell'Università di Zagabria.

Gabriele Landrini è ricercatore a tempo determinato di tipo A presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro". I suoi interessi di ricerca vertono sulla storia culturale italiana e sul cinema popolare. È membro della redazione di *Cinergie. Il cinema e le altre arti* e di *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*. Ha pubblicato, oltre a diversi saggi in riviste di settore, il volume *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)*, edito da Meltemi. È tra i curatori di *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, numero 18 dei *Quaderni del CSCI*.

Arianna Laurenti è dottoranda in Visual and Media Studies all'università IULM. Ha conseguito la laurea magistrale in storia dell'arte, con indirizzo in storia della fotografia, presso l'università Sapienza di Roma. Per il suo progetto di dottorato studia la rappresentazione della vacanza balneare tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta attraverso l'esame di periodici e guide turistiche.

Stefano Locati è ricercatore Rtd-A in cinema presso l'Università IULM di Milano, dove insegna "Culture visuali dell'Asia: cinema, fumetti, serie tv" e "Storia del cinema". I suoi interessi di ricerca riguardano il cinema giapponese, cine-

scenario mediale della modernità italiana (Mimesis). She is a member of the IUPS (IULM University for Periodical Studies) research group on illustrated periodicals, with which in 2024 she edited *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni Trenta and Quaranta* (with Dario Boemia and Stefano Locati, also for Mimesis). She has participated in various national and international research projects, the most recent of which include: PRIN2020: *Atlante del Giallo. Storia dei media e cultura popolare in Italia (1954-2020)* and PRIN2022: *FilmBaseMatters: A Material Approach to the History of Small-Gauge Film in Italy*, of which she is unit manager for IULM.

Jelena Lalatović is a researcher in literary history, cultural studies and periodical studies. She obtained her PhD in periodical studies in 2023 at the Faculty of Philology of the University of Belgrade, with a thesis that was later published under the title *Così fu temprato l'acciaio: la stampa studentesca e la lotta per l'università libera dal 1937 al 1968* (2023). From 2018 to March 2025, she worked in the Department of Periodical Studies at the Institute of Literature and Art in Belgrade. She is currently a postdoctoral researcher in the *Liminal Waterways Countercultures* project at the Faculty of Humanities, University of Zagreb.

Gabriele Landrini is a researcher at the University of Bari "Aldo Moro". His research topics focus on Italian cultural history and popular cinema. He is part of the editorial staff of *Cinergie. Il cinema e le altre arti* and *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*. He is the author of *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)* (Meltemi, 2022) and he is the co-editor of *Sesso e volentieri. Storie e forme del cinema italiano (Quaderni del CSCI, n. 18)*.

Arianna Laurenti is a PhD student in Visual and Media Studies at IULM University. She obtained her master's degree in art history, with a focus on the history of photography, at the Sapienza University of Rome. For her PhD project, she is studying the representation of seaside holidays between the late 1940s and the 1950s through the examination of periodicals and tourist guides.

Stefano Locati is Rtd-A researcher in cinema at the IULM University in Milan, where he teaches "Asian visual cultures: cinema, comics, TV series" and "History of cinema". His research interests include Japanese, Chinese and Korean cin-

se e coreano, i *media studies* e i *periodical studies*. Il suo volume più recente è *Sistema media mix. Cinema e sottoculture giovanili del Giappone contemporaneo* (2022). Ha curato con Dario Boemia ed Elena Gipponi *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta* (2024) e con Dario Boemia *Book Reviews and Beyond. Critical Authority, Cultural Industry, and Society in Periodicals between the 18th and the 21st Century* (2021). È direttore di *Sognielettrici* – Festival dell’immaginario fantastico e di fantascienza di Milano e membro del gruppo di ricerca IUPS (Iulm University for Periodical Studies).

Martino Marazzi insegna Letteratura italiana all’Università degli Studi di Milano. È stato Visiting Professor alla New York University e Fellow dell’Italian Academy presso la Columbia University. Fra i suoi volumi: *Through the Periscope* (2022), *Italexit* (2019), *Danteum* (2015), *A occhi aperti* (2011), *Voices of Italian America* (2004). Fra i suoi libri di narrativa, *La mia cara libertà e altri racconti* (2022) e *Sbagli* (2019). Con *Amelia* è stato incluso nella longlist dei Best American Essays 2017. Ha collaborato con Gianfranco Rosi al soggetto di *Notturmo* (2020).

Emanuela Morganti è docente a contratto di Storia dell’Arte Contemporanea all’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, dove dal 2019 ha tenuto i laboratori di Didattica dell’arte, è collaboratrice della Pinacoteca “il Divisionismo” della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona. Già borsista di ricerca e docente a contratto presso l’Alma Mater Studio-rum di Bologna, collaboratrice presso l’Università degli Studi di Padova, il Politecnico di Milano e l’Università degli Studi della Tuscia, dove nel 2016 ha conseguito il PhD. Le sue ricerche indagano i rapporti tra arte, illustrazione editoriale, satira, grafica pubblicitaria e di propaganda in una costante prospettiva interdisciplinare. Tra le recenti pubblicazioni: *Il lavoro e il paesaggio agrario nei capolavori della Collezione Verzocchi*, in *Paesaggi e prospettive. Collana Studi Sereniani*, 2023; *Da mito di progresso a bersaglio di satira. La ferrovia nell’immaginario artistico italiano tra XIX e XXI secolo*, in *La rotaia e il treno. Due secoli di sviluppo* (Pacini Editore, 2023); *Galantara prima di Ratalanga. Svolte artistiche di un giovane marchigiano trapiantato a Bologna*, in *Arte marchigiana*, 2023.

Elena Mosconi è professoressa ordinaria di Storia del cinema presso l’Università di Pavia. Il suo lavoro si concentra sulla storia culturale e la storiografia. Si è occupata del cinema muto e della sua cultura, del rapporto tra cinema e

ema, media studies and periodical studies. His most recent volume is *Sistema media mix. Cinema e sottoculture giovanili del Giappone contemporaneo* (2022). He edited with Dario Boemia and Elena Gipponi *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta* (2024) and with Dario Boemia *Book Reviews and Beyond. Critical Authority, Cultural Industry, and Society in Periodicals between the 18th and the 21st Century* (2021). He is the director of Electricdreams International Film Festival in Milan and a member of the IUPS (Iulm University for Periodical Studies) research group.

Martino Marazzi is an associate professor of Italian Literature at the University of Milan. He has been visiting professor at New York University and a Fellow of the Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University. His books include *Through the Periscope* (2022), *La mia cara libertà e altri racconti* (2022), *Italexit* (2019), *Sbagli* (2019), *Danteum* (2015), *A occhi aperti* (2011), and *Voices of Italian America* (2004). His essay *Amelia* was longlisted in The Best American Essays 2017. He collaborated with director Gianfranco Rosi at the script of *Notturmo* (2020).

Emanuela Morganti holds a PhD in History of Contemporary Art (Università della Tuscia, 2016) and is adjunct professor in History of Contemporary Art at the University of Urbino since 2019, where for five years she also taught History and Didactics of Art. She is currently collaborating with the art gallery “il Divisionismo” Tortona Cassa di Risparmio Foundation. Previously, she collaborated with the University of Bologna, University of Padua, and Polytechnic of Milan. Her research investigates the relationship between art, illustration, caricature and satirical illustration, advertising, propaganda graphic with an interdisciplinary perspective. Among her recent publications: *Il lavoro e il paesaggio agrario nei capolavori della Collezione Verzocchi*, in *Paesaggi e prospettive. Collana Studi Sereniani*, 2023; *Da mito di progresso a bersaglio di satira. La ferrovia nell’immaginario artistico italiano tra XIX e XXI secolo*, in *La rotaia e il treno. Due secoli di sviluppo* (Pacini Editore, 2023); *Galantara prima di Ratalanga. Svolte artistiche di un giovane marchigiano trapiantato a Bologna*, in *Arte marchigiana*, 2023.

Elena Mosconi is a full professor of Film History at the University of Pavia. Her approach refers mainly to cultural history and historiography. She has worked on silent cinema and its culture, the relationship between cinema and music

musica, in particolare a livello intermediale e intertestuale. Svolge ricerca sulle sale e il pubblico cinematografico in Italia. Ha scritto, tra gli altri, *Un cinema 'domestico'. Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*, EDUCatt, Milano, 2018. Ha curato *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico 1900-1950* (Carocci, Roma, 2006, con Francesco Casetti) e *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960* (Marsilio, Roma 2002, con Mariagrazia Fanchi). Attualmente sta conducendo una ricerca (PRIN 2020) sulle sale cinematografiche italiane (Cin_Ex, PI Mariagrazia Fanchi). È presidente di AIRSC, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.

Caterina Paparello è attualmente ricercatrice Rtdb presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari, Università di Venezia. Dopo aver collaborato con diversi enti, anche coordinando progetti di catalogazione e di ICT per la valorizzazione del patrimonio nel museo e sul web, svolge attività di ricerca in ordine alle vicende storiche che hanno portato alla dispersione o alla musealizzazione del patrimonio. In anni recenti, per mandato della Direzione generale Musei del Ministero della Cultura, ha ricoperto il ruolo di storico dell'arte incaricato presso la Direzione regionale musei delle Marche, coordinando la gestione e la cura delle collezioni e i cantieri di restauro del patrimonio mobile della Rocca demaniale di Gradara. Larga parte degli studi è dedicata alla protezione del patrimonio durante il secondo conflitto mondiale, sia in ordine alla pubblicazione degli elenchi di Pasquale Rotondi e Emilio Lavagnino, sia circa gli esiti del progetto Marche Liberate, riguardante gli atti e i provvedimenti del Governo Militare Alleato e della Sub Commission Monuments, Fine Arts, and Archives, sia partecipando allo staff curatoriale della mostra *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937/1947* (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022-10 aprile 2023). Ha esteso i propri interessi alla musealizzazione del patrimonio nei territori dell'alto, medio e basso Adriatico. Fra di essi le ricerche, in parte in corso, sulla fortuna critica della cultura figurativa adriatica, promossi a partire dallo spoglio degli archivi privati di Pietro Zampetti. Allo stesso filone è riferibile il lavoro monografico «*Un qualche piccolo lustro alla Patria comune*». *Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona*, prefazione di Maria Concetta Di Natale, Firenze, Edifir (2020), che restituisce le ragioni delle scelte compiute e il valore della tutela agita sul territorio. È membro del comitato scientifico della rivista *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* diretta da Pietro Petrarola,

(particularly at the intermedial and intertextual level). Her research also addresses the story of movie theaters and film consumption in Italy. Among her publications is *Un cinema 'domestico. Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970* (EDUCatt, Milan, 2018). She co-edited *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico 1900-1950* (Carocci, Roma, 2006, with Francesco Casetti) and *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960* (Marsilio, Roma 2002, with Mariagrazia Fanchi). Currently she is conducting research on Italian cinemas (Cin_Ex, PI Mariagrazia Fanchi). She serves as chairwoman of AIRSC, Italian Association for Research in the History of Cinema.

Caterina Paparello is currently Rtdb researcher at the Department of Philosophy and Cultural Heritage at Ca' Foscari, University of Venice. After collaborating with various institutions, including coordinating both cataloguing and ICT projects for the promotion of heritage in museums and on the web, she carries out research on the historical events that led to the dispersion or the musealization of heritage. In recent years, on behalf of the General Directorate for Museums of the Ministry of Culture, she has held the position of art historian in charge of the Regional Museums Directorate of the Marche Region, coordinating the management and care of the collections and the restoration works of the movable heritage of the State-owned Rocca di Gradara. A large part of her studies is dedicated to the protection of heritage during the Second World War, both regarding the publication of the lists of Pasquale Rotondi and Emilio Lavagnino, and the results of the "Marche Liberate" project, concerning the acts and measures of the Allied Military Government and the Sub Commission Monuments, Fine Arts, and Archives, and participating in the curatorial staff of the exhibition *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937/1947* (Rome, Scuderie del Quirinale, 16 December 2022-10 April 2023). She has extended her interests to the museumization of heritage in the Upper, Middle, and Lower Adriatic territories. These include the partly ongoing research on the critical fortune of Adriatic figurative culture, promoted by perusing Pietro Zampetti's private archives. The monograph *'Un qualche piccolo lustro alla Patria comune. Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona'*, preface by Maria Concetta Di Natale, Florence, Edifir (2020), aligns with the same line of inquiry and gives an account of the reasons for the choices made and the value of the protection acted on the territory. She is a member of the scientific committee of the journal *Il capitale culturale. Studies on the*

mitato scientifico della rivista *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* diretta da Pietro Petrarola, della collana Studi e percorsi storico-artistici, coordinate da Patrizia Dragoni e Andrea Leonardi (Edifir, Firenze) e dirige con Vanda Lisanti, Patrizia Dragoni e Ilaria Miarelli Mariani la collana editoriale Le Età del Museo (Ginevra Bentivoglio edizioni).

Carlotta Sylos Calò si occupa di storia e teoria delle arti del XIX e XX secolo. Ha conseguito l'abilitazione scientifica per docente di seconda fascia nel dicembre del 2020 e da ottobre 2023 è ricercatrice RTDB (ARTE-01/C) presso l'Università degli studi di Roma Tor Vergata, dove è docente titolare dei corsi di Storia dell'arte contemporanea, Teorie dell'arte contemporanea, e membro del consiglio di dottorato di ricerca in studi comparati. Ha collaborato come ricercatore free-lance e coordinatore di progetti editoriali con il MIBAC, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Archivio Alberto Boatto, Enciclopedia Treccani, DigiLab - La Sapienza, Centro per la ricerca artistica contemporanea Luigi Di Sarro, Roma. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano: *Topazia Alliata, Piero Manzoni and the Coincidence between Idea and Visual Language. The Case of Riducibili, Rome 1960 in Women art dealers. Creating Markets for Modern Art, 1940-1990*, 2024; *Arti visive e teatro: temi, parole, immagini e voci da Almanacco letterario Bompiani e Marcatrè*, in *Arabeschi*, 19, gennaio-giugno 2022; *Udite! Udite! Mussolini nel buco*, in *Pianob. Arti e culture visive; Fotografia, corpo, comportamenti*, a cura di Claudio Marra, Pasquale Fameli, Chiara Pompa, luglio 2022.

Viviana Triscari ha conseguito presso l'Università di Catania il titolo di dottoressa di ricerca in Scienze dell'Interpretazione con una tesi dal titolo *Oltre i confini dell'immagine. Arte, vita e scrittura nel 'doppiotalento' di Alberto Martini*. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca all'interno del progetto PNRR *Living Cabiria* dal titolo *Modelli letterari e fonti iconografiche in Cabiria di Giovanni Pastrone (1914)*. I suoi interessi sono da sempre rivolti alle differenti possibilità di relazione tra parola scritta e immagine (ekphrasis, illustrazione, iconotestualità) con una attenzione particolare verso le scritture autobiografiche degli artisti, le pratiche autoritratistiche e le forme di interazione tra fiction, non-fiction e immagini in alcuni autori della contemporaneità. È in corso di stampa la sua prima monografia dal titolo *Artista. Per una morfologia dell'autorappresentazione* (Duetredue). Fa parte del comitato di redazione di *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*.

Value of Cultural Heritage directed by Pietro Petrarola, of the series Studi e percorsi storico-artistici, coordinated by Patrizia Dragoni, and Andrea Leonardi (Edifir, Florence) and she directs with Vanda Lisanti, Patrizia Dragoni and Ilaria Miarelli Mariani the publishing series Le Età del Museo (Ginevra Bentivoglio edizioni).

Carlotta Sylos Calò works on the history and theory of the arts in the 19th and 20th centuries. She was awarded the scientific qualification for second level professor in December 2020 and since October 2023 she has been RTDB researcher (ARTE-01/C) at the University of Rome Tor Vergata, where she is a professor for the courses History of Contemporary Art, Theory of Contemporary Art, and is a member of the PhD board in Comparative Studies. She has collaborated as a free-lance researcher and coordinator of publishing projects with MIBAC, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Archivio Alberto Boatto, Enciclopedia Treccani, DigiLab - La Sapienza, Centro per la ricerca artistica contemporanea Luigi Di Sarro, Rome. Her most recent publications include: *Topazia Alliata, Piero Manzoni and the coincidence between Idea and Visual Language. The Case of Riducibili, Rome 1960 in Women art dealers. Creating Markets for Modern Art, 1940-1990*, 2024; *Arti visive e teatro: temi, parole, immagini e voci da Almanacco letterario Bompiani e Marcatrè*, in *Arabeschi*, 19, January-June 2022; *Udite! Udite! Mussolini nel buco*, in *Pianob. Arti e culture visive; Fotografia, corpo, comportamenti*, edited by Claudio Marra, Pasquale Fameli, Chiara Pompa, July 2022.

Viviana Triscari obtained a PhD in Interpretation Sciences at the University of Catania with a thesis entitled *Oltre i confini dell'immagine. Arte, vita e scrittura nel 'doppiotalento' di Alberto Martini*. She currently holds a research grant within the PNRR *Living Cabiria* project entitled *Modelli letterari e fonti iconografiche in Cabiria di Giovanni Pastrone (1914)*. Her main interests concern the different possibilities of relationship between word and image (ekphrasis, illustration, iconotextuality) with particular attention towards the autobiographical writings of artists, self-portraiture practices and the forms of interaction between fiction, non-fiction and images in some contemporary literary authors. Her first monograph entitled *Artista. Per una morfologia dell'autorappresentazione* (Duetredue) is currently being printed. She is part of the editorial board of *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*.

Paolo Villa è ricercatore presso l'Università degli Studi di Parma, dove insegna Teorie e tecniche del cinema e dell'audiovisivo, Storia e critica del cinema, Teorie del cinema. Oltre ad articoli in riviste scientifiche e saggi in curatele, ha recentemente pubblicato la monografia *La camera di Stendhal. Il film sull'arte in Italia 1945-1970* (ETS, 2022). Si occupa di cinema documentario e industriale, documentario d'arte, mediatizzazione del patrimonio culturale, fotografia di paesaggio e storia del fotogiornalismo, film in costume contemporaneo, storia delle sale cinematografiche in Italia.

Paolo Villa is a researcher at the University of Parma, where he teaches film history. After his PhD in film studies, he has been postdoc research fellow at the Universities of Udine and of Pavia – Cremona. Besides scientific articles and essays in edited volumes, in 2022 he published *La camera di Stendhal. Il film sull'arte in Italia 1945-1970* (ETS). His main research interests are Italian documentary and industrial cinema, the mediatization of landscape and cultural heritage, the relations between cinema and visual arts, history of documentary photography and photojournalism, contemporary costume films, and the history of movie theatres.