

I rotocalchi italiani e il neorealismo fotografico

[Dispensa di Enrico Menduni, bozza per lavorare]

1. L'avvento del rotocalco

Com'è noto, "rotocalco" è originariamente una tecnica di stampa, inventata nel 1914, che si è diffusa largamente a partire dagli anni Venti, e che è particolarmente adatta alla resa delle fotografie, soprattutto se si stampa su una carta di qualità. Ha un costo elevato ed è dunque possibile solo con grandi tirature, quindi per giornali popolari. Negli stessi anni è messo a punto (1907) un metodo di trasmissione a distanza delle fotografie, equivalente al telegrafo per i testi, da parte del francese Edouard Bélin (telefoto o belinografia, termine comprensibilmente poco usato in italiano - particolarmente a Genova). Diventava così possibile inviare da una parte all'altra del mondo le immagini quasi alla stessa velocità dei testi, da tempo spediti per telegrafo. L'invio di una fotografia di 13 cm. x 18 richiedeva circa 12 minuti. La telefoto sarà impiegata per la prima volta nei giornali nel 1914 e diventerà rapidamente di uso comune.

L'epicentro della diffusione del rotocalco è la Germania di Weimar che, fra l'altro, produce le migliori macchine da stampa. E' generalmente un settimanale illustrato di grande formato, anche per meglio apprezzare le fotografie; lo si può considerare la forma prevalente dell'adeguamento della stampa alla nuova cultura visiva dominata dal cinema e dalle sue grandi capacità narrative.

Nei rotocalchi" (*magazines*, in lingua inglese) alla fotografia è sempre affidato il compito di tematizzare la copertina. All'interno, i testi hanno un'importanza minore di quella che è loro conferita, ad esempio, nei giornali quotidiani, mentre si afferma la novità della fotografia, che rapidamente soppianta altre forme di raffigurazione: il disegno e anche il collage, derivato dalle avanguardie artistiche, utilizzato a fini satirici negli anni Venti)¹. Queste novità si affermano ovunque, ma con modalità e gradi di innovazione assai diversi nel tempo e nelle varie culture nazionali.

I principali rotocalchi tedeschi sono la "Berliner Illustrierte Zeitung" e la "Münchener Illustrierte Presse". Con loro compare una nuova figura professionale, il direttore artistico, incaricato di armonizzare i testi con le immagini e di curare la grafica. Modello di questo nuovo mestiere è Stephan Lorant, caporedattore della "Münchener Illustrierte", che per la prima volta realizza (con un occhio al cinema e uno al *réportage* giornalistico) il resoconto di un evento attraverso una successione di foto. Il nazismo assestò un colpo durissimo a questi giornali, curvandoli esclusivamente a esigenze di propaganda del regime. Lorant, costretto a fuggire dalla Germania nel 1938, fondò in Inghilterra il settimanale "Picture Post", intorno al quale si raccolsero fotografi esuli dalla Germania e giovani fotografi inglesi.

¹ Penso in particolare al lavoro del tedesco John Heartfield (Helmut Herzfeld), dal Cabaret Voltaire di Zurigo, culla del movimento Dada, al settimanale propagandistico propagandistico "A-I-Z" (acronimo di Arbeiter-Illustrierte-Zeitung : Giornale Illustrato dei lavoratori). Questa rivista ebbe un tale successo in Germania, che anche i nazisti crearono il loro "A-B-Z" (Arbeiter-Bilder-Zeitung, la cui traduzione, anche in questo caso, corrisponde a Giornale Illustrato dei Lavoratori). Heartfield collaborò al giornale dal 1929, seguendo la redazione a Praga quando fu messo al bando dai nazisti, fino al 1939 (invasione della Cecoslovacchia), riparando poi in Inghilterra e tornando in Germania (Orientale) solo a guerra finita.

Il tedesco Erich Salomon (1886-1944) è forse il fotografo che meglio esprime il passaggio al fotogiornalismo in una cultura urbana. Distinto, colto, figlio di una famiglia di banchieri israeliti, riusciva a fotografare con discrezione e passando inosservato, riprendendo fotografie di grande naturalezza grazie all'uso di macchine portatili (prima Ermanvox, poi Leica). Con lui si afferma il principio che le foto devono essere firmate e chi le pubblica deve indicare il nome dell'esecutore, proprio come un articolo di giornale. Attorno a Salomon, verso il 1930, si costituì un gruppo di giovani fotografi indipendenti, molti dei quali collegati con l'agenzia fotografica Dephot (Deutscher Photodienst, 1928), con cui collaboravano Felix Man, André Kertesz, Otto Umbo, Alfred Eisenstaedt, Laszlo Moholy-Nagy. La "Munchner Illustrierte" di Lorant era tra i principali clienti.

L'avvento del nazismo disperse per sempre il gruppo e regalò alla stampa americana e degli altri paesi una straordinaria équipe di fotografi. Costretto a fuggire in Olanda con la famiglia, Salomon si nascose ma fu arrestato quando il paese fu occupato dai nazisti: denunciato da un solerte impiegato del gas che aveva notato un consumo anomalo per una casa che doveva essere vuota. Trovò la morte, con tutta la sua famiglia, ad Auschwitz.

Altre agenzie sorsero fuori della Germania. Erano un intermediario indispensabile per tutelare professionalmente ed economicamente il fotografo. Per rispondere alla sempre maggiore quantità di fotografie richieste, infatti, i giornali si organizzavano con un piccolo nucleo di fotografi interni, salariati, ricorrendo per il resto a fotografi indipendenti (che cominciarono a chiamarsi *freelance*), collegati ad agenzie che avevano come missione la diffusione e commercializzazione del lavoro dei fotografi e di fornire ai giornali tutte le immagini, anche di repertorio, che erano necessarie. Appartengono a questa categoria Alliance Photo in Francia (1934) e Black Star negli Stati Uniti (1935). Dal 1927 l'inglese Keystone, già agenzia stampa, organizza una rete mondiale di scambi fotografici tra agenzie.

Nasce un nuovo mestiere, il fotoreporter, e si comincia a parlare di fotogiornalismo: un termine che, come vedremo, sarà declinato in più modi. Da una parte può significare un modo giornalistico di resocontare le notizie in cui la fotografia non è un appoggio, un corredo iconico, ma il centro della rappresentazione degli eventi; dall'altro una pratica di condurre inchieste e reportage in cui il racconto si dipana in una serie di foto che possono essere anche attentamente costruite, e che spaziano dalla cronaca di costume alla denuncia sociale: qualcosa di più vicino al documentario cinematografico, che proprio in quegli anni produceva in Inghilterra alcuni dei testi più importanti con la General Post Office Film Unit diretta da John Grierson.

Visioni abbastanza distanti, quasi gli assi cartesiani di un piano su cui, in posizioni diverse, si collocavano i singoli fotografi e le testate, che spesso componevano una sorta di "palinsesto" fra storie fotografiche di vario tenore, abbastanza simile alla miscela fra "hard news" e "soft news" nell'informazione televisiva.

2. L'informazione militante di "Vu"

Un modello di settimanale illustrato militante è il francese "Vu" (Visto), dalla grafica innovativa, fondato e diretto dal fotografo e editore Lucien Vogel (1928) sull'esempio dei giornali tedeschi. Lo strumento principale con cui Vu diffonde le notizie è l'inchiesta fotografica, affidata a un solo fotografo che documenta, con una serie di immagini sullo stesso soggetto, una situazione, un evento, un territorio, ma il settimanale fa anche un ampio uso

delle agenzie fotografiche internazionali e, per le copertine, di fotomontaggi. Il motto della redazione era: “ il testo spiega, l’immagine dimostra”.

Attorno a Vogel, d’orientamento progressista, si riunisce un gruppo di fotografi di valore come André Kertész , Brassai, Germaine Krull, Robert Capa, ma anche Man Ray. Molti sono ungheresi o polacchi, quasi tutti sono passati dalla Germania e sono ebrei. Il giornale prende subito posizione contro il nazismo. Quando i generali spagnoli si ribellarono al governo repubblicano, dando inizio alla sanguinosa guerra civile in Spagna (1936-1939), il giornale prenderà una netta posizione a favore della Repubblica, in aiuto della quale giungevano da ogni parte del mondo le Brigate internazionali, mentre Germania e Italia aiutavano militarmente i ribelli.

La guerra di Spagna fu il primo conflitto illustrato largamente dal giornalismo fotografico sia a scopi informativi che propagandistici². Sarà Robert Capa a scattare le indimenticabili icone della guerra civile, fino al passaggio in Francia degli ultimi resti delle armate repubblicane sconfitte. Con lui fotografò la Spagna Gerda Taro, sua compagna di vita, che morì travolta da un carro armato repubblicano. Proprio per l’appoggio dato dal giornale alla causa repubblicana spagnola i finanziatori del giornale sostituirono il direttore Lucien Vogel, ma il giornale non sopravvisse, cessando le pubblicazioni nel 1940. Erano usciti più di seicento numeri, più alcuni supplementi (dedicati fra l’altro all’Unione sovietica, alla Cina, alla Spagna) di grande interesse.

3. Negli Stati Uniti

L’immaginario visivo degli americani era occupato dalla fotografia ben più che in Europa, per la debolezza delle arti figurative nel Nuovo Mondo, per l’assenza di una cultura artistica tradizionale e per l’attenzione alla riproducibilità tecnica, all’innovazione tecnologica e alle sue grandi possibilità commerciali: come ben dimostra la vicenda della Eastman Kodak e della sua macchina fotografica amatoriale semplicissima e a poco prezzo. Inoltre, in un paese di analfabeti o di persone che, essendo immigrate, avevano una conoscenza rudimentale dell’inglese, l’immagine aveva un ruolo assai più ampio. Insieme al cinema la fotografia ne trasse un grande profitto.

Il periodo fra le due guerre mondiali è quello del grande sviluppo del cinema di Hollywood, ma anche della fotografia d’inchiesta e di osservazione, che non vuole assomigliare alla pittura ma creare un linguaggio proprio, più utile che artistico. Il terreno era stato preparato sul suolo americano, a New York, da Alfred Stieglitz con la sua *Photo Secession* (1902) e la rivista “Camera Work” (1903-1917). Walker Evans e Paul Strand nel dopoguerra affermeranno i principi della *straight photography*, fotografia diretta senza artifici tecnici e senza concessioni alla bellezza pittorica.

A mio parere si tratta di una posizione ideologica, perché c’è una certa confusione tra realtà e rappresentazione, che troviamo anche in certo neorealismo. Anche la più semplice e diretta delle macchine fotografiche è comunque un dispositivo per la rappresentazione, soggetto a convenzioni tecniche e sociali. Tuttavia affermare la *straight photography* era un modo per

² La prima guerra mondiale era stata ampiamente documentata, ma prevalentemente dagli uffici fotografici (e cinematografici) degli Stati maggiori e dunque con immagini approvate dalla censura, che evitavano di soffermarsi sugli aspetti più tragici del conflitto. I giornali non erano autorizzati a inviare in zona di operazioni loro fotografi; la fotografia privata da parte di ufficiali e soldati era attentamente filtrata e, in molti casi, di fatto proibita.

fare uscire la fotografia dagli studi e metterla al servizio della narrazione della società, non necessariamente con intenti di critica sociale (mostrare ingiustizie, contraddizioni e miserie nascoste) e ma anche per illustrare ed esaltare particolari aspetti della società.

Le forme principali della rappresentazione³ sono:

- i Work Portraits, descrizioni del lavoro industriale, dei suoi operai, della sua grandezza (Margaret Bourke-White, Lewis Hine);
- la narrazione della vita metropolitana (come il cortometraggio *Manhatta* di Paul Strand e Charles Sheeler, 1921, o i *Subway Portraits* di Walker Evans, 1941);
- l'America rurale e i suoi aspetti arcaici (Caldwell- Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, 1937; Agee – Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941).

Alla fine degli anni Venti la fotografia americana dovrà confrontarsi con la crisi economica del 1929 e la grande depressione, e gli anni di terribile siccità (Dust Bowl, catino di polvere) che avevano messo in ginocchio l'agricoltura e provocato imponenti migrazioni interne verso la California. Franklin Delano Roosevelt, eletto alla presidenza nel 1932 (rimarrà presidente fino alla sua morte avvenuta nel 1945), lanciò il New Deal, una coraggiosa iniziativa di riforma sociale, di intervento dello Stato nell'economia e di grandi opere pubbliche.

In quest'ambito, dal 1935 la Rural Resettlement Administration (Agenzia per il riassetto agricolo - poi Farm Security Administration, Agenzia per la sicurezza sociale in agricoltura) costituì una sua Information Division diretta dal dinamico Roy Stryker, che assunse un nucleo di fotografi fra cui Dorothea Lange, Walker Evans, Gordon Parks, Marion Post Wolcott e Ben Shahn, poi notevole pittore realista. Lavorarono per la Fsa più di trenta fotografi, che realizzarono 170 mila scatti, quasi tutti in bianco e nero: uno straordinario ritratto collettivo dei contadini più poveri, stagionali, migranti, senza casa dell'America profonda. Stryker riuscì ad alimentare con le foto della FSA i quotidiani e soprattutto i settimanali dando un contributo decisivo alla rappresentazione visuale del New Deal e della società americana degli Anni Trenta.

4. Life

Nel 1936 nasce negli Stati Uniti, il settimanale illustrato "Life", fondato e diretto da Henry Luce,⁴ che rappresenta una pietra miliare nel giornalismo fotografico.

Luce era nato in Cina nel 1898, figlio di un missionario protestante. Inviato in America adolescente per proseguire gli studi, ebbe come compagno di scuola e poi di università Britton Hadden. Insieme i due lavorarono nel quotidiano studentesco "Yale Daily News", e poi fondarono il *magazine* "Time" (1923), un giornale nazionale di opinioni, aperto anche alla politica internazionale, in un paese in cui si leggevano soprattutto i quotidiani locali. Hadden morì prematuramente nel 1929 e lasciò Luce solo alla testa del gruppo editoriale, che nel 1930 lanciò "Fortune", un elegante settimanale economico illustrato, e quindi il cinegiornale "The March of Time" (1935-1951⁵), nato come programma radiofonico (1928-1945).

³ Si richiamano qui solo i temi più pertinenti alla narrazione fotografica della realtà. Il discorso potrebbe includere anche la rappresentazione della natura selvaggia (Ansel Adams) e una fotografia poetica con tendenze astratte (Edward Weston).

⁴ La più recente biografia di Luce è: Alan Brinkley, *The Publisher. Henry Luce and His American Century*, New York, Knopf, 2010.

⁵ "The March of Time" presentava con cadenza mensile documentari (di 20 o 30 minuti), quasi sempre dedicati a più soggetti; largamente presenti sono i temi di politica internazionale. Dopo la nascita di "Life", ogni numero presentava

“Life” esce il 23 novembre 1936,⁶ con redazione principale a New York, e si presenta come il settimanale visuale per eccellenza. Una numero costa dieci centesimi, e quattro settimane dopo il lancio supera il milione di copie vendute. Un appunto di Luce (“prospectus”) rimasto a lungo riservato, datato giugno 1936, indicava cosa avrebbe dovuto essere il nuovo *magazine*, fornendo all’americano medio uno sguardo panottico su tutto quanto l’immagine poteva illustrare: “per vedere la vita, per vedere il mondo, essere testimoni dei grandi avvenimenti, osservare il viso dei poveri e i gesti dei superbi. Per vedere cose strane: macchine, eserciti, moltitudini, ombre nella giungla. Per vedere cose lontane migliaia di chilometri; nascoste dietro i muri e all’interno delle stanze, cose che diventeranno pericolose, donne amate dagli uomini, e tanti bambini. Per vedere e avere il piacere di vedere, vedere e stupirsi, vedere e istruirsi”.⁷

“Life” si ispira dunque ai modelli europei, “Vu” soprattutto, ma è lontano dal suo impegno sociale. La curiosità visiva enciclopedica che il giornale intendeva esprimere era lontana da un fotogiornalismo che con l’immagine voleva contribuire ad una visione del mondo; il giornale anzi coniugò una fotografia moderna e innovativa con un orientamento piuttosto conservatore. Siamo dunque molto lontani, nonostante qualche apparenza, dallo spirito della Farm Security Administration.

La copertina del primo numero⁸ mostrava la nuova diga di Fort Peck nel Montana: un omaggio al New Deal, con un servizio fotografico di nove pagine realizzato da Margareth Bourke-White. Ma prima, a pag. 1, “Una vita comincia”, giocando sul doppio senso della parola *life*: un ostetrico mostra in braccio un bambino appena venuto alla luce.⁹

Pubblicarono su “Life” i maggiori fotografi dell’epoca, attingendo largamente all’emigrazione dall’Europa: oltre a Bourke-White Alfred Eisenstaedt, presente già nel primo numero, Robert Capa (che lascia Parigi nel 1939 per gli Stati Uniti), Ruth Orkin, Henri Cartier Bresson, Chim (David Seymour), Gjon Mili, Andreas Feninger, Irving Penn, Philippe Halsmann, e molti altri. Il giornale pubblica con evidenza, in una pagina apposita, i “credits” delle fotografie e i nomi, talvolta con biografia, dei fotografi: un nuovo ruolo del fotoreporter, a maggior ragione poiché gli articoli generalmente non sono firmati.

Fu la guerra mondiale il vero banco di prova di “Life”, da cui uscì come protagonista della stampa del dopoguerra: nei momenti migliori arrivò a stampare 13 milioni di copie la

un cartello iniziale: “Le redazioni di *Time* e di *Life* si uniscono per presentare una nuova forma di giornalismo per immagini”. “The March of Time” fu una prima vittima della Tv. Gli altri cinegiornali americani finirono qualche anno più tardi. Cfr. Raymond Fielding, *The March of Time, 1935–1951*. New York, Oxford University Press, 1978.

⁶ In realtà Luce aveva comprato una precedente testata solo per avere la disponibilità del nome “Life”. Il primo numero è consultabile integralmente all’indirizzo:

http://books.google.it/books?id=N0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

⁷ Il documento è reperibile all’indirizzo: <http://blog.chasejarvis.com/blog/wp-content/uploads/2010/07/life-prospectus-smaller.pdf>. Lo alleghiamo alla presente dispensa.

⁸ Il numero è consultabile completamente - ed è un’esperienza veramente consigliabile - su Google Books all’indirizzo: http://books.google.it/books?id=N0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁹ Il bambino aveva il nome emblematico di George Story. Il settimanale tenne informato il suo pubblico sulle vicende della sua vita, il suo matrimonio, i bambini e la sua occupazione (come giornalista, quasi un *avatar* del periodico): qualcosa che ricorda la vita di Burbank Truman in “The Truman Show” di Peter Weir (1998). Story morirà di un attacco cardiaco il 4 aprile del 2000, poco dopo che era stata annunciata la chiusura di “Life”. L’articolo su di lui del 1936 si intitolava “A Life Begins”, quello sull’ultimo numero del giornale si intitolerà “A Life Ends”.

settimana, distanziando il suo rivale, "Look", fondato nel 1937.¹⁰ Robert Capa scattò per "Life" le famose foto mosse dello sbarco in Normandia (6 giugno 1944) e sempre per il giornale stava lavorando in Indocina (come un tempo veniva chiamato il Vietnam) quando rimase ucciso calpestando una mina anti-uomo nel 1954.

La concorrenza della televisione cominciò a farsi sentire negli anni Sessanta. Le imprese spaziali americane e la guerra del Vietnam (nella quale il settimanale progressivamente assunse posizioni coraggiose di critica) riempirono il giornale nel suo ultimo decennio, insieme alle vicende delle star, alla grande politica, particolarmente negli anni di Kennedy, e alla questione razziale, particolarmente attraverso le foto del fotografo nero Gordon Parks.

Il declino non fu sancito da un abbandono del pubblico, che continuava a gradire le foto anche se passava molto tempo davanti al televisore; quanto, più prosaicamente, dal fatto che la televisione faceva incetta di pubblicità. "Life" sarà pubblicato settimanalmente fino al 1972. La sua rivale, "Look", aveva sospeso le pubblicazioni un anno prima (1937-1971).

La pubblicazione fu intermittente fino al 1978, mensile dal 1978 al 2000, poi supplemento a vari quotidiani dal 2004 al 2007, quindi sito Internet di archivio fotografico dal 2009 al 2012 e infine canale fotografico (su www.time.com).

5. In Italia

E in Italia? E' all'epoca un Paese retto da un regime dittatoriale e nazionalistico, in cui si vendono poche copie di giornale, con una classe dirigente che sente il peso di un'impostazione figurativa tradizionale che il nazionalismo e la chiusura all'esterno rafforzano. Un rotocalco moderno vede la luce solo nel 1937. Si chiama "Omnibus", è diretto da Leo Longanesi, fotografato da Cesare Barzacchi ed edita da Rizzoli. Sarà soppresso due anni dopo, perché al ministro della Cultura popolare non era piaciuto, nientemeno, un articolo di Alberto Savinio su Leopardi. Rizzoli sarà allora autorizzato a lanciare, senza Longanesi, "Oggi", che ne sarà un pallido riflesso, pur ampliando lo spazio dei reportage fotografici, mentre Mondadori pubblicherà "Tempo", con Alberto Lattuada e la grafica di Bruno Munari.

"Omnibus" fu politicamente frondista e culturalmente anticonformista, nei limiti con cui era possibile in un regime dittatoriale, ma non particolarmente generoso con le immagini. "La Tribuna illustrata" e "La domenica del Corriere" detengono saldamente il centro della trattazione giornalistica per immagini, utilizzando per la copertina illustrazioni disegnate in una concezione molto tradizionale della rappresentazione. Qualcosa della fotografia internazionale arriva: l'opera di Walker Evans *American Photographs* (una mostra e un libro presso il Museum of Modern Art di New York, 1939), un racconto per immagini di un'America segnata da violenti contrasti, giunge fortunatamente in Italia, in un'unica copia, che influenzò profondamente l'ambiente milanese: le riviste "Corrente" e "Domus", Alberto Lattuada e la sua raccolta di foto "Occhio quadrato" (1941), Elio Vittorini. "Americana", l'antologia curata da Vittorini (1941), sequestrata e poi rimessa in circolazione eliminando la sua introduzione, reca molte immagini, fotogrammi di film, cartoline, pagine di "Life" e "Look" e ben 27 fotografie di Evans. *Ossessione* di Visconti (1943) appartiene a un immaginario visivo

¹⁰ "Look" che fu anche bi-settimanale all'apice del suo successo, è nota anche per aver avuto tra i suoi fotografi il giovane Stanley Kubrick. A 17 anni, nel 1945, una sua foto di un edicolante affranto per la morte di Roosevelt viene acquistata da "Look" per 25 dollari. La rivista successivamente lo assumerà come fotografo. Kubrick vi resterà fino al 1950.

fortemente segnato dalla rappresentazione della provincia americana, descritta da Walker Evans e tanti altri.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, “Vu” arrivava in Italia in qualche copia, almeno a Milano come hanno efficacemente dimostrato Raffaele De Berti e Irene Piazzoni.¹¹ E il mondadoriano “Tempo” risente fortemente, fino all’imitazione della testata, dell’esempio di “Life”. I servizi fotografici di Federico Patellani sono chiaramente pensati come narrazione, da accompagnarsi con brevi fototesti.

6. Dopo la guerra

Fin qui la situazione anteriore alla Liberazione. Mi pare di poter concludere che in Italia il rotocalco fotografico, sostanzialmente, arriva dopo la Liberazione. Gli esempi di rotocalco moderno portati da De Berti mi paiono di grande arretratezza (“Il secolo illustrato”) rispetto ai modelli americani e a “Vu” che io considero i capisaldi del nuovo universo visivo.

Se ciò è vero, siamo di fronte ad un equilibrio incerto tra innovazione, tradizione letteraria italiana, censura del fascismo. Mi verrebbe da dire che l’unico vero rotocalco italiano prima della Liberazione è stato “Signal”, rivista di propaganda della Wehrmacht¹² (1940-45) tradotta anche in italiano¹³ e largamente diffusa. Contenuti assolutamente non condivisibili, esaltazione della guerra, ma grafica, immagini, impaginazione moderne.

Quello che è certo è che solo la Liberazione creò le condizioni di sfondo, di libertà e di desiderio del benessere, che potevano far sviluppare i periodici illustrati. Sarà forse necessario ridimensionare l’importanza di Elio Vittorini: certo la fotografia è saldamente al centro del programma e dell’impaginazione de *Il Politecnico*, il settimanale (poi mensile) fondato da Vittorini nel 1945 per l’editore Einaudi e chiuso, dopo una forte polemica con il Partito comunista, nel 1947. Tuttavia sia tratta più di un presupposto culturale (la fotografia come espressione della tecnica e della modernità) e di una conseguenza dell’impaginazione grafica di Albe Steiner, che di una pratica della narrazione: in un periodico che praticamente subito, abbandonata l’edizione come “giornale murale”, si allontanò dal grande pubblico.

¹¹ Raffaele De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme n. 115, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2009, pp. 3-64, cit. p. 37.

¹² Dalla grande lezione dei rotocalchi “Signal” (che fino al 1941 si presenta come “Edizione speciale della *Berliner Illustrierte Zeitung*”) assume l’uso della fotografia come sequenza: l’attacco alla casamatta nemica è rappresentato da una serie di foto, dalla preparazione dell’assalto, all’uscita allo scoperto degli uomini, al combattimento, fino alla resa del nemico che esce a mani alzate da suo rifugio semidistrutto, e magari alla consegna della medaglia ai soldati valorosi. Una vera e propria sceneggiatura cinematografica che richiede un passaggio definitivo alla finzione: il fotografo non cerca più le immagini che gli servono vivendo a contatto con i reparti ed eventualmente mettendo in posa – col determinante assenso dei comandanti – i suoi soggetti. Tutti gli *storyboard* (soggetti per sceneggiature) che abbiamo qui sopra indicato postulano una completa ricostruzione, con comparse, costumi, armi a salve. La propaganda bellica a assume una intenzione narrativa; “Signal” tenta anche una contro-narrazione, pubblicando anche foto provenienti da giornali inglesi e americani cercando di rovesciarne il senso.

¹³ Esula dal presente studio, ma è molto interessante, l’ostilità che circondò la traduzione italiana della rivista (“Segnale”) uscita in soli 5 numeri nel 1940 e poi sostituita da una edizione bilingue tedesco-italiana. Mondadori pretendeva pari dignità in Germania per la sua edizione tedesca di “Tempo”, o forse temeva la concorrenza; il fascismo poteva avere motivi di gelosia. Un capitolo che meriterebbe uno studio più dettagliato.

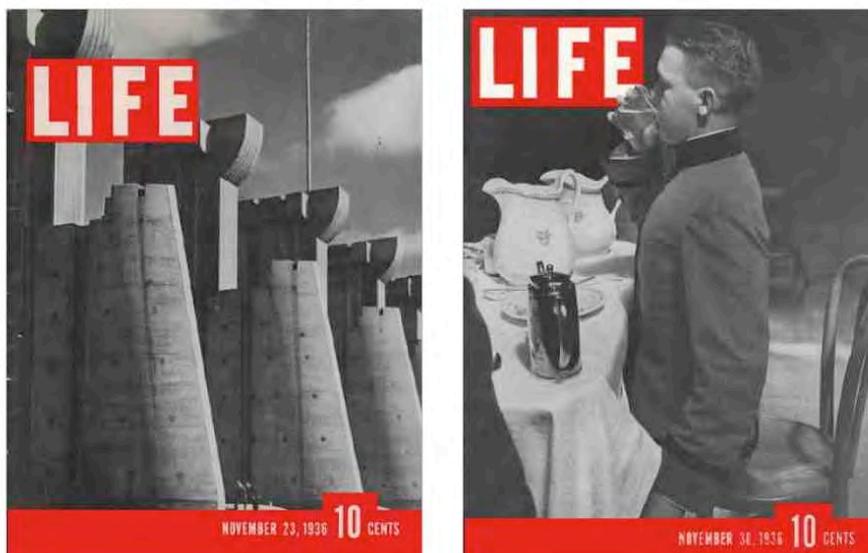
Nel 1946 Mondadori cede "Tempo" all'editore Palazzi e presto inizia a lavorare ad "Epoca" che di "Life" è il più convinto epigono. Da "Life" acquisiva numerosi réportage e ne condivideva l'orientamento conservatore. Nel 1945 Rizzoli affianca a "Oggi" l'"L'Europeo" diretto da Arrigo Benedetti.

I rapporti con il neorealismo, mediati attraverso Cesare Zavattini e Paul Strand, sono ancora in gran parte da scoprire.

Anche nel caso italiano, la televisione fece strage dei giornali illustrati mentre riuscirono a sopravvivere più a lungo i *newsmagazine*. Fu questa la sorte dell'"Europeo", forse il migliore: dopo una lunga agonia cessò le pubblicazioni nel 1993. "Tempo" settimanale finisce già nel 1976. "Epoca", edito da Mondadori, decade progressivamente e viene chiuso nel 1997. Rimangono i grandi reportage di Federico Patellani ("Tempo") ed "Epoca" Mario De Biasi, Walter Bonatti, Sergio Del Grande, Fulvio Roiter, Giorgio Lotti ("Epoca"). Forse il più celebre è quello di Mario De Biasi (con Enzo Biagi) per "Epoca" sulla rivolta ungherese del 1956.

La più esigua tradizione italiana è in questo caso, come per la radio, all'insegna del ritardo. Sviluppatisi troppo tardi, i rotocalchi (come la radio) non fecero in tempo a crescere prima di essere schiacciati dalla tv.

In questo senso, si può stabilire qualche nesso con il neorealismo. Come esso cederà alla commedia all'italiana, così il fotoreporter diventerà paparazzo. Negli anni Settanta tornerà la foto impegnata e militante. I fotografi dell'epoca (Ugo Mulas) sono un po' i "cantautori" dell'epoca.



Le prime due copertine di "LIFE", 1936