

ISSN PRINT 1824-1301
ISSN ONLINE 3103-5876

23 (42) 2026

International Journal
of Communication Design

Progetto Grafico

DESIGN UNDER ATTACK POLITICS, VALUES AND RESPONSIBILITY PRINCIPLES



AIAP EDIZIONI

DESIGN UNDER ATTACK POLITICS, VALUES AND RESPONSIBILITY PRINCIPLES



Progetto Grafico

N. 42, V. 23, Maggio • May 2026

International Journal
of Communication Design

Semestrale pubblicato da AIAP,
Associazione italiana design
della comunicazione visiva
*Half-yearly published by AIAP,
the Italian Association of Visual
Communication Design*

> pgjournal.aiap.it

ISSN print: 1824-1301
ISSN online: 3103-5876

Registrazione del Tribunale di Milano
n. 709 del 19/10/1991. Periodico
depositato presso il Registro Pubblico
Generale delle Opere Protette.
*Milan Court Registration No. 709 of
October 19, 1991. Periodical filed with the
General Public Register of Protected Works.*

Progetto Grafico adotta il sistema
di revisione del double-blind peer review.
*Progetto Grafico adopts a double-blind peer
review system.*

INDICIZZAZIONE INDEXING

Progetto Grafico è stata inclusa nella
lista ANVUR delle riviste di classe A
per l'area O8 e i settori O8/C1, O8/D1,
O8/E1, O8/F1.

*Progetto Grafico has been included in the
Italian ANVUR list of Class A Journals
for area O8 and sectors O8/C1, O8/D1,
O8/E1, O8/F1.*

EDITORE PUBLISHER

AIAP
Associazione italiana design
della comunicazione visiva
via Amilcare Ponchielli, 3
20129 Milano
+39 02 29520590
> aiap@aiap.it
> www.aiap.it

AIAP



CONSIGLIO DIRETTIVO AIAP 2025–2028
AIAP BOARD 2025–2028

PRESIDENTE
PRESIDENT
Francesco E. Guida

VICE PRESIDENTESSA
VICE PRESIDENT
Fabiana Ielacqua

SEGRETARIA GENERALE
GENERAL SECRETARY
Ilaria Montanari

CONSIGLIERI
BOARD MEMBERS
Isabella Battilani
Matteo Carboni
Gaetano Grizzanti
Maria Loreta Pagnani

COLLEGIO DEI PROBIVIRI
PANEL OF ARBITRATORS
Laura Bortoloni *Presidente President*
Simonetta Scala *Segretaria Secretary*
Stefano Tonti *Past President*
Giangiorgio Fuga
Claudio Madella

REVISORE DEI CONTI
AUDITOR
Dario Carta

SEGRETERIA E AMMINISTRAZIONE
SECRETARIAT AND ADMINISTRATION
Elena Panzeri

PAST PRESIDENT
PAST PRESIDENT
Marco Tortoioli Ricci

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SUL PROGETTO GRAFICO DI AIAP
AIAP GRAPHIC DESIGN DOCUMENTATION CENTRE
> www.aiap.it/cdpg/

RESPONSABILE ARCHIVIO, RICERCHE E BIBLIOTECA
ARCHIVE, RESEARCH AND LIBRARY MANAGER

Lorenzo Grazzani
> biblioteca@aiap.it

DIRETTORE SCIENTIFICO & RESPONSABILE

SCIENTIFIC & MANAGING DIRECTOR

Carlo Martino *Sapienza Università di Roma*

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

INTERNATIONAL SCIENTIFIC COMMITTEE

José Manuel Allard *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Andreu Balius *EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona*

Helena Barbosa *Universidade de Aveiro*

Letizia Bollini *Libera Università di Bolzano*

Mauro Bubbico *Abadir Accademia di Design e Comunicazione Visiva*

Valeria Bucchetti *Politecnico di Milano*

Fiorella Bulegato *Università Iuav di Venezia*

Paolo Ciuccarelli *Northeastern University*

Vincenzo Cristallo *Politecnico di Bari*

Federica Dal Falco *Sapienza Università di Roma*

Davide Fornari *ECAL/Haute école d'art et de design de Lausanne*

Rossana Gaddi *Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara*

Stuart Medley *Edith Cowan University*

Francesco Monterosso *Università degli Studi di Palermo*

Matteo Moretti *Università degli Studi di Sassari*

Luciano Perondi *Università Iuav di Venezia*

Daniela Piscitelli *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Emanuele Quinz *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis*

Chiara Lorenza Remondino *Politecnico di Torino*

Elisabeth Resnick *Massachusetts College of Art and Design*

Fiona Ross *University of Reading*

Dario Russo *Università degli Studi di Palermo*

Gianni Sinni *Università Iuav di Venezia*

Michael Stoll *Technische Hochschule Augsburg*

Davide Turrini *Università degli Studi di Firenze*

Carlo Vinti *Università degli Studi di Camerino*

DIRETTORI DEL COMITATO EDITORIALE

EDITORS-IN-CHIEF

Alessio Caccamo *Sapienza Università di Roma*

Vincenzo Maselli *Sapienza Università di Roma*

COMITATO EDITORIALE INTERNAZIONALE

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Roberta Angari *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Carlotta Belluzzi Mus *Sapienza Università di Roma*

Laura Bortoloni *Università degli Studi di Ferrara*

Josefina Bravo *University of Reading*

Fabiana Candida *Sapienza Università di Roma*

Dario Carta *CFP Bauer Milano*

Francesca Casnati *Politecnico di Milano*

Leonardo Gómez Haro *Universidad Politécnica de Valencia*

Pilar Molina *Pontificia Universidad Católica de Chile*

María Griñán Montealegre *Universidad de Murcia*

Cristina Marino *Università degli Studi di Parma*

Fabiana Marotta *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

Chris Nuss *University of Birmingham*

Giulia Panadisi *Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara*

Dario Rodighiero *Universiteit Groningen*

Francesca Scalisi *Università degli Studi di Palermo*

Alessandro Spennato *Università degli Studi di Firenze*

Anna Turco *Sapienza Università di Roma*

Annapaola Vacanti *Università Iuav di Venezia*

MAIL DI CONTATTO & SOCIAL MEDIA

CONTACT MAILS & SOCIAL MEDIA

Director > director.pgjournal@aiap.it

Editorial > editors.pgjournal@aiap.it

Instagram @progetto_grafico_journal

LinkedIn @Progetto Grafico Journal

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE

EDITORIAL DESIGN

Anna Turco

IMPAGINAZIONE

EDITING

Claudia Cecchi

COPERTINA

COVER

Si ringrazia Caterina Servadio, vincitrice della call for cover, per aver progettato e donato gratuitamente la copertina del numero 42 di Progetto Grafico.

We thank Caterina Servadio, winner of the call for cover, for designing and generously donating the cover of issue 42 of Progetto Grafico.

CARATTERI TIPOGRAFICI

TYPEFACE

Calvino by Andrea Tartarelli • Zetafonts

Atrament by Tomáš Brousil • Suitcase Type Foundry

PER LE ATTIVITÀ SVOLTE NEL 2026 RELATIVE AL DOUBLE-BLIND PEER REVIEW PROCESS, SI RINGRAZIANO I SEGUENTI REVISORI
AS CONCERN THE DOUBLE-BLIND PEER REVIEW PROCESS DONE IN 2026
WE WOULD THANKS THE FOLLOWING REFEREES

Roberta Angari *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Giovanni Baule *Politecnico di Milano*

Elena Caratti *Politecnico di Milano*

Ivo Caruso *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

Giulia Cordin *Libera Università di Bolzano*

Vincenzo Cristallo *Politecnico di Bari*

Veronica De Salvo *Università degli Studi di Palermo*

Daniela Dispoto *Sapienza Università di Roma*

Mario Fois *ISIA Roma Design*

Alvise Mattozzi *Politecnico di Torino*

Bruno Morello *ISIA Roma Design*

Marco Quagiotto *Politecnico di Milano*

Raimonda Riccini *Università Iuav di Venezia*

Chiara Scarpitti *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Raffaella Trocchianesi *Politecnico di Milano*

Elisabetta Trincherini *Università degli Studi di Ferrara*

Eleonora Trivellin *Università degli Studi di Ferrara*

DIRITTI

COPYRIGHTS

La rivista è pubblicata in open access. Tutto il materiale scritto dai collaboratori è disponibile sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale - Condividi allo stesso modo 4.0. Significa che può essere riprodotto a patto di citare Progetto Grafico, di non usarlo per fini commerciali e di condividerlo con la stessa licenza. *This is an open access publication. All material written by the contributors is available under Creative Commons license Attribution-NonCommercial- Share Alike 4.0 International. It can be reproduced as long as you mention Progetto grafico, do not use it for commercial purposes and share it with the same license.*



Le immagini utilizzate in Progetto Grafico rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali. *The images used in Progetto Grafico comply with fair use practices (Copyright Act 17 U.S.C. 107), implemented in Italy by Article 70 of the Copyright Law, which allows their use for criticism, teaching, and scientific research for non-commercial purposes.*

RINGRAZIAMENTI

AKNOWLEDGEMENTS

Progetto Grafico ringrazia Zetafonts per aver gentilmente concesso l'uso gratuito di uno dei suoi caratteri tipografici per la realizzazione di questa rivista. *Progetto Grafico thanks Zetafonts for kindly providing the complimentary use of one Calvino typefaces for this journal.*

ZETAFONTS™

Editoriale
Editorial

COMPLICI O AVVERSARI MILITANTI?

EDITORIALE PGJ412

di **Carlo Martino**

ACCOMPLICES OR MILITANT ADVERSARIES?

PGJ42 EDITORIAL

12 – 29

Inquadrare
Frame

ATTACCO AL DESIGN

VALORI, POLITICA, RESISTENZA

di **Valeria Bucchetti & Gianni Sinni**

DESIGN UNDER ATTACK

VALUES, POLITICS, RESISTANCE

30 – 55

Ricerca
Research

PUNTO, LINEA E DISINFORMAZIONE

O SE IL PROGETTO GRAFICO PUÒ INFLUENZARE
LA PERCEZIONE NEL GIORNALISMO POLITICO

di **Jim Pieretti**

POINT AND LINE TO DISINFORMATION

OR IF GRAPHIC DESIGN CAN INFLUENCE
THE PERCEPTION OF POLITICAL JOURNALISM

56 – 81

IL SONNO DELLA VISIONE GENERA MOSTRI

Costruzione dello sguardo
e politiche dell'immaginario

di **Lucia Lamacchia**

THE SLEEP OF VISION PRODUCES MONSTERS

CONSTRUCTING THE GAZE
AND POLITICS OF IMAGINATION

82 – 101

LE IMMAGINI DEL CONSENSO

Simboli, miti e propaganda
nelle copertine de la rivista *Illustrata*
del popolo d'Italia (1923-1943)

di **Raissa D'Uffizi**

THE IMAGES OF CONSENT

Symbols, myths, and propaganda
on the covers of *la rivista Illustrata*
del popolo d'Italia (1923-1943)

102 – 133

SEGNI & SIMBOLI FRA DESIGN, RESISTENZA & COLLETTIVITÀ

La disobbedienza semiotica
come atto civico di progetto

di **Alessio Caccamo, Alessandra Carrubba,
Mirko Bonfiglio & Caterina Vettriano**

SIGNS & SYMBOLS AMONG DESIGN, RESISTANCE & COLLECTIVITY

Semiotic disobedience
as a civic act of design

134 – 167

Ricerca
Research

**LA TERRA
È UNA GRANDE MEMORIA**

IL DESIGN DELLA COMUNICAZIONE
COME ATTO DI RESISTENZA MNESTICA

di **Clorinda Sissi Galasso & Anna Contro**

**DESIGN ANTIDISCIPLINARE
COME FORMA
DI RESISTENZA EPISTEMICA**

AGENCY CRITICA E POLITICA NELLA FORMAZIONE
IN DESIGN DELLA COMUNICAZIONE

di **Francesco E. Guida, Enrico Isidori
& Claudia Tranti**

**DESIGN ACTIVISM
FOR QUEER FUTURES**

OPEN DESIGN, CO-DESIGN E PEDAGOGIE CRITICHE
PER PROCESSI PARTECIPATIVI DI INNOVAZIONE
SOCIALE E TRASFORMAZIONE CULTURALE

di **Irene Fiesoli, Denise de Spirito,
Eleonora D'Ascenzi & Gabriele Pontillo**

**LA PISCINA IN CUI
TUTTI NUOTIAMO**

PROGETTARE CONTROCORRENTE TRA
NEOLIBERALISMO E INFRASTRUTTURE COLLETTIVE

di **Teresa Pedretti, Pietro V. Ambrosini
& Letizia Bollini**

**RENDERE VISIBILE
IL CONFLITTO**

IL DESIGN DELLA COMUNICAZIONE VISIVA
COME PRATICA CRITICA, PEDAGOGICA E POLITICA

di **Diletta Damiano**

**THE EARTH
IS A GREAT MEMORY**

COMMUNICATION DESIGN
AS AN ACT OF MNESTIC RESISTENCE

168 – 193

**ANTIDISCIPLINARY
DESIGN AS EPISTEMIC
RESISTANCE**

CRITICAL AND POLITICAL AGENCY
IN COMMUNICATION DESIGN EDUCATION

194 – 217

**DESIGN ACTIVISM
FOR QUEER FUTURES**

OPEN DESIGN, CO-DESIGN AND CRITICAL
PEDAGOGIES FOR PARTICIPATORY PROCESSES
OF SOCIAL INNOVATION AND CULTURAL TRANSFORMATION

218 – 235

**THE POOL IN WHICH
WE ALL SWIM**

DESIGNING AGAINST THE TIDE FROM
NEOLIBERALISM TO COLLECTIVE INFRASTRUCTURES

236 – 255

**MAKING
CONFLICT VISIBLE**

VISUAL COMMUNICATION DESIGN
AS A CRITICAL, PEDAGOGICAL, AND POLITICAL PRACTICE

256 – 271

Ricerca
Research

OLTRE IL WHITE CUBE

VALORI, LINGUAGGI E RESPONSABILITÀ DELLA
COMUNICAZIONE VISIVA NEGLI SPAZI ESPOSITIVI

di **Carlotta Belluzzi Mus & Gaia Casaldi**

BEYOND THE WHITE CUBE

VALUES, LANGUAGES AND RESPONSIBILITIES
OF VISUAL COMMUNICATION IN EXHIBITION SPACES

272 – 293

Visualizzare
Visualize

IL RUOLO DELLE COOPERATIVE NEL DESIGN DELLA COMUNICAZIONE IN ITALIA

di **Luciano Perondi, Tommaso Guariento
& Giampiero Dalai**

THE ROLE OF COOPERATIVES IN COMMUNICATION DESIGN IN ITALY

294 – 319

CROMATOFORI

IL MIMETISMO DELLE MINORANZE,
CODE-SWITCHING E COMUNITÀ QUEER

di **William Graziani**

CHROMATOPHORES

THE MIMICRY OF MINORITIES,
CODE-SWITCHING AND THE QUEER COMMUNITY

320 – 329

Scoprire
Discover

POST-DIGITAL PRINT

LA MUTAZIONE DELL'EDITORIA DAL 1894

di **Alessandro Ludovico**
recensione di **Alessandra Clemente**

330 – 333

ON DESIGN, FEMINISM, AND FRIENDSHIP

di **Briar Levit**
recensione di **Monica Pastore**

334 – 339

Copertina
Cover

COVER N.42

di **Caterina Servadio**

340 – 341

COVER PROPOSALS

di **Giacomo Bocchini & Margherita Criseo,**
Sabrina D'Amicis & Domenico Piro - Studio Nosce,
Mattia Alfio Garozzo, Roberto Ingargiola, Daniel Lavrano,
Isotta Perugini, Elena Roccaro e Paola Tuccillo

342 – 343

LE IMMAGINI DEL CONSENSO

SIMBOLI, MITI E PROPAGANDA NELLE
COPERTINE DE LA RIVISTA ILLUSTRATA
DEL POPOLO D'ITALIA (1923–1943)

102 – 133

Raissa D'Uffizi

 0000-0002-9674-2265

La Sapienza Università di Roma

raissa.duffizi@uniroma1.it

Design Politico • Propaganda Visiva • Fascismo • Illustrazione
Comunicazione Visiva • Estetica del Potere

Il presente articolo analizza le copertine de “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” (1923-1943), uno dei principali strumenti di propaganda visiva del regime fascista. Attraverso un percorso tematico e iconografico, la ricerca individua alcuni nuclei narrativi ricorrenti, dalla romanità alla modernità industriale, dal culto del corpo e dello sport alla ruralità produttiva, fino alla rappresentazione della vita quotidiana, evidenziando come l’immagine sia stata impiegata per costruire e diffondere l’estetica del consenso. Le copertine, firmate da importanti artisti e grafici del periodo come Mario Sironi, Paolo Garretto, Bruno Munari, Fortunato Depero e Alberto Salietti, rivelano la natura ibrida e strategica del progetto culturale fascista, in cui arte, ideologia e comunicazione visiva convergono in una grammatica del potere. L’analisi propone una lettura esemplificativa delle principali costanti figurative e retoriche che definiscono l’immaginario visivo del regime, collocando la rivista come snodo centrale nella produzione della cultura figurativa fascista e come dispositivo di costruzione identitaria, senza che il riconoscimento della sua efficacia comunicativa implichi alcuna forma di legittimazione o giudizio di valore.

La grammatica visiva del potere

Il presente contributo analizza il linguaggio visivo e simbolico de *La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia*, organo illustrato del consenso fascista pubblicato tra gli anni Venti e Quaranta, che ha plasmato l’immaginario collettivo tramite un apparato iconografico potente, contribuendo a normalizzare l’ideologia autoritaria attraverso, come osservato da Priscilla Manfredi: “una continua ricerca di un’illustrazione potente e ricca di simboli, dall’immediata capacità comunicativa, varia negli stili e nelle tematiche e, in sostanza, attenta nel cercare modi espressivi che soddisfino sia i gusti più tradizionali [...] che quelli di un pubblico incline alle tendenze più contemporanee e sperimentali” (2016, p. 37).

Attraverso lo studio delle copertine, il saggio esplora come il regime abbia costruito un immaginario unitario e reiterato, fondato sull’estetizzazione del potere (Falasca-Zamponi, 1997), sulla sacralizzazione della vita quotidiana (Gentile, 1993) e sulla fusione tra antico e moderno in un’unica retorica visiva della nazione (Schnapp, 1996; Stone, 1999). Elementi ricorrenti che richiamano l’antica Roma costituiscono il mito fondativo che legittima la continuità tra Impero Romano e modernità fascista (Arthurs, 2012), suscitando senso di appartenenza collettiva e adesione al regime. Come osserva Guerri (2017), molti italiani aderirono al fascismo grazie a quella che egli definisce una “religione laica”, fondata sulla sacralizzazione del potere, riti collettivi e orgoglio nazionale. Parallelamente, la modernità industriale diventa simbolo di potenza produttiva e progresso

nazionale (Ben-Ghiat, 2001), mentre il tricolore unifica le composizioni e incarna l’appartenenza collettiva. Lavoro agricolo e bonifica trasformano la ruralità in mito produttivo e morale, e il corpo, attraverso gesti e fisicità sportiva, funziona come dispositivo politico e simbolico (Spackman, 1996). Le rappresentazioni della vita quotidiana introducono armonia e familiarità, mentre velocità e trasporti evocano la conquista fascista della modernità e il dominio tecnico sullo spazio, in sintonia con la poetica del movimento e dell’espansione imperiale. In questa costellazione di simboli, la rivista si configura come un laboratorio dell’immaginario fascista, dove grafica moderna, mito classico e ideologia convergono per creare la forma visiva della nazione totalitaria. Come sottolinea Murialdi (2008), la stampa nazionale giocava un ruolo decisivo nel costruire consenso e legittimare il potere, integrando testate di partito, grandi giornali d’opinione e figure di riferimento nel rafforzamento dell’ideologia fascista ¹.

La descrizione delle immagini costituisce uno strumento analitico per comprendere i meccanismi simbolici e comunicativi della propaganda fascista. L’attenzione al dettaglio visivo, alla composizione e al linguaggio grafico permette di ricostruire il funzionamento dei miti politici e delle strategie di legittimazione all’interno di un sistema mediatico controllato dal regime.

1

La libertà di stampa infatti fu progressivamente limitata: nel 1923 fu approvata la prima legge restrittiva, seguita nel 1924 da un decreto con ulteriori limitazioni e dalle Leggi Fascistissime del 31 dicembre 1925, che sancirono l’illegalità per tutte le pubblicazioni non allineate al regime, istituirono l’albo dei giornalisti controllato dal governo e diedero ai prefetti il potere di vietare testate. Altresi, infine, il 14 luglio 1938 la stampa italiana pubblicò un ‘decalogo’ con i principi razziali del fascismo, consolidando il controllo ideologico dei media.

Le immagini non vanno considerate come meri ornamenti o strumenti illustrativi, ma come agenti culturali capaci di esercitare potenza sociale e cognitiva, modellando percezioni, comportamenti e ideologie. Come osserva Mitchell, le immagini possiedono una forma di *agency*: agiscono sul pubblico, sollecitano risposte e partecipano alla costruzione di realtà culturali condivise (2017). In particolare, Mitchell (2014) propone l'analogia della domanda "What do pictures want?", sottolineando che le immagini circondano lo spettatore con richieste interpretative proprie, agendo come attori sociali e culturali.

Applicata alla propaganda fascista, questa prospettiva consente di considerare le copertine della rivista come dispositivi dinamici che catturano, seducono e modellano lo sguardo del pubblico, conferendo alla cultura visiva fascista un ruolo attivo nella formazione del consenso e nella legittimazione ideologica.

L'approccio combinato di analisi iconografica, semiotica e *media studies* inserisce le immagini all'interno di un regime visivo dotato di effetti sociali concreti. L'analisi della propaganda visiva non mira a una valutazione puramente formale o simbolica, ma a un'indagine critica sulle condizioni culturali che hanno reso possibile l'adesione e la normalizzazione di un progetto politico autoritario.

104

Le copertine costruiscono, lungo l'intero ventennio, un vocabolario simbolico della modernità fascista, dove estetica e pedagogia del consenso si intrecciano. Questa strategia, alla luce degli studi sui media e sulla propaganda, va intesa come dispositivo mediale fondato su serialità, riconoscibilità e ripetizione, favorendo la naturalizzazione del messaggio ideologico.

La copertina, soglia visiva della rivista, svolge funzione performativa: anticipa il contenuto, orienta la lettura e stabilisce un orizzonte interpretativo entro cui il lettore colloca la propria esperienza, costruendo un'esperienza mediale coerente e ideologicamente guidata. In termini semiotici, tale operazione realizza ciò che Roland Barthes avrebbe definito una mitologia visiva: un sistema di segni che naturalizza l'ideologia trasformandola in evidenza percettiva. L'ordine, la simmetria e la chiarezza formale, tratti distintivi della grafica fascista, assumono funzione politica, estetizzando la gerarchia e il controllo.

Walter Benjamin (1936) parlerebbe di "estetizzazione della politica", mentre George Mosse (2006) e Emilio Gentile (2003) di "sacralizzazione della politica" come rituale collettivo e forma simbolica della modernità autoritaria. L'efficacia della propaganda visiva non risiede solo nella reiterazione dei simboli,

ma nella capacità di produrre effetti di soggettivazione: le immagini contribuiscono a formare individui che si percepiscono all'interno dell'ordine simbolico del regime. La grammatica visiva fascista agisce come una forma di violenza simbolica, imponendo gerarchie, ruoli e valori che legittimano consenso e coercizione materiale. Lo studio della cultura visiva fascista comporta rischi critici legati alla possibile estetizzazione delle immagini. Le copertine vengono considerate prodotti mediali inseriti in un sistema di potere e propaganda, la cui efficacia visiva è parte integrante del progetto politico del regime. Riconoscerne l'efficacia comunicativa non implica attribuirle legittimità etica o politica: il suo "funzionare" come dispositivo di consenso non equivale ad "avere valore", ma costituisce piuttosto l'oggetto stesso dell'indagine critica. L'analisi mantiene una distanza critica, interrogando le immagini non per la loro seduzione formale, ma per la loro funzione ideologica, comunicativa e disciplinante. I paragrafi seguenti sono organizzati tematicamente, sulla base dell'iconografia ricorrente individuata attraverso uno studio sistematico della rivista.

La rievocazione della romanità

Tra le costanti iconografiche de *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, la romanità è centrale. L'immaginario dell'antica Roma viene riattualizzato e piegato alla costruzione di una continuità ideale tra passato e presente ②. Un esempio è la copertina di novembre 1933 ③, illustrata da Ruggero Alfredo Michahelles (1898-1976), dedicata ai "Decorati al valor militare convenuti a Roma da tutta Italia" (*La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1933, pp. 10-12); l'immagine mette in scena una costruzione simbolica: al centro, la statua di Giulio Cesare si erge dinanzi a un arco di trionfo, oltre il quale si intravede il Colosseo. In primo piano, una figura maschile in camicia nera esegue il saluto romano rivolto all'imperatore, sigillando così il legame tra l'eroe della romanità e il nuovo soldato del fascismo. L'immagine colloca lo spettatore in una genealogia simbolica funzionale alla legittimazione del presente dove la romanità opera come depoliticizzazione, trasformando una costruzione ideologica in necessità storica senza dissenso.

Come ha sottolineato Emilio Gentile, il mito di Roma rappresentò uno dei cardini dell'immaginario fascista: un elemento simbolico e identitario che il regime utilizzò per legittimare la propria pretesa di continuità con la grandezza imperiale; attraverso una sorta di "archeologia

②

È fondamentale sottolineare che quando si parla della "efficacia delle immagini" ciò non implica alcuna legittimazione del contenuto politico: queste qualità servono a comprendere come le immagini funzionano nella propagazione dell'ideologia fascista, evidenziando la responsabilità degli artisti nella costruzione di simboli che orientano percezioni e comportamenti.

simbolica”, il fascismo reinterpretò le vestigia della romanità (monumenti, forme urbane e iconografie) per costruire nuovi spazi celebrativi in cui antico e moderno si fondessero, visualizzando la presunta simbiosi tra Roma imperiale e Roma fascista. In questa prospettiva, la romanità divenne non solo memoria storica, ma strumento politico e liturgico per rappresentare il fascismo come erede e compimento della tradizione romana (Gentile, 2003, pp. 130-131).

Un altro leitmotiv è il fascio littorio, assunto come emblema identitario e politico: diventa segno di autorità, contribuendo alla sacralizzazione visiva di uno Stato monolitico e disciplinato. Il fascio littorio opera come semplificazione ideologica, riducendo la complessità storica e politica a una forma unitaria e indiscutibile. La centralità compositiva orienta lo sguardo e stabilisce una gerarchia visiva che rafforza il regime. Suggestiva è la copertina di luglio 1935 ②, dove una luna piena domina la scena notturna; sulla sua superficie si erge una colonna romana, la cui ombra si trasforma in un fascio littorio. In questa immagine, l'ombra del passato proietta la sua forma sul presente, legittimando il regime come erede dell'impero. Il fascio emerge così come simbolo di autoritarismo e violenza politica.

105

Già nella copertina di novembre-dicembre 1923 ③, firmata da Guido Marussig, la simbologia fascista è articolata in uno spazio tripartito scandito da due colonne e da un fascio centrale sormontato dalla Dea Roma. Qui la verticalità delle forme, il giallo degli elementi, il bianco dello sfondo e la tipografia monumentale costruiscono una composizione liturgica. Questa estetizzazione rituale del potere contribuisce a sacralizzare l'ordine politico esistente, spostando l'adesione dal piano della deliberazione razionale a quello dell'identificazione emotiva e simbolica. È dunque essenziale evidenziare la responsabilità di illustratori e grafici nella costruzione di un immaginario autoritario. Se in Marussig domina la solennità ieratica della romanità, nel giro di pochi mesi l'immaginario visivo della rivista si apre a un registro più moderno e dinamico.

Questa trasformazione è una scelta consapevole volta a sperimentare forme visive capaci di rendere l'ideologia fascista più seducente, accessibile e pervasiva. Nella copertina del luglio 1924 ④, Fortunato Depero reinterpreta il fascio littorio in chiave futurista, inserendo tre fasci che si muovono secondo traiettorie rotatorie; tre tricolori dalle linee curve amplificano la percezione del movimento e conferiscono alla composizione un senso di energia centrifuga. Il fascio

diventa segno cinetico di propaganda, manifestazione di un'ideologia che mira non solo a rappresentare, ma a mobilitare. Come sostenuto da Marta Sironi “non si tratta più di una semplice illustrazione, quanto di un complesso disegno dell'intera pagina che si presenta alla fine come un 'oggetto' autonomo e di sorprendente impatto visivo. Emerge un senso di appartenenza nazionale (il fascio littorio viene reiterato dando il senso di un giocoso e festante sventolare)” (2009, p. 624).

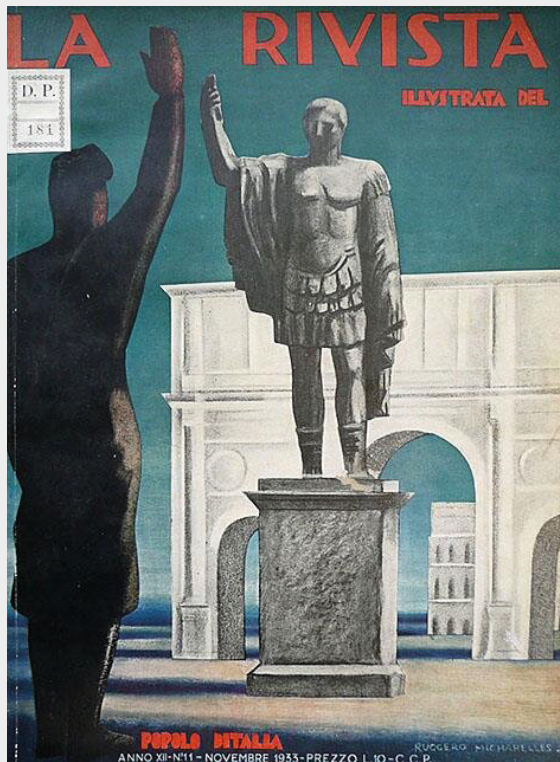
Questa progressiva modernizzazione della romanità trova piena espressione nella copertina di aprile 1936 ⑤, illustrata da Bruno Munari, che celebra la siderurgia italiana con l'Ilva, sottolineando l'autarchia avviata il 23 marzo dello stesso anno, volta a rendere l'Italia indipendente dalle importazioni straniere e a rafforzare la sua potenza industriale e militare. L'immagine è dominata da una ciminiera industriale, simbolo di modernità, lavoro e potenza produttiva nazionale, su cui spicca un fascio littorio stilizzato. Alle spalle della ciminiera il Colosseo, mentre sulla sua sommità sventola la bandiera italiana. Il fascio littorio e il tricolore appaiono come dispositivi simbolici, che collegano la produzione industriale alla costruzione della nazione fascista, suggerendo che la modernità tecnologica è parte integrante della missione politica e civica del regime. L'immagine contribuisce a occultare il carattere coercitivo delle politiche industriali e sociali, presentando il progresso come destino collettivo. La modernità industriale è mitizzata e accanto a questa dialettica tra antico e moderno, l'aquila emerge come ulteriore simbolo cardine. Nelle copertine della rivista essa appare in forme diverse: in volo, con il fascio tra gli artigli (Garretto, giugno 1936) ⑥, o come figura monumentale (aprile 1940) ⑦.

In ciascun caso, l'aquila agisce come emblema di dominio e vigilanza, incarnando l'idea di uno Stato che si eleva al di sopra degli uomini e li sovrasta con la sua forza morale e militare. La sua presenza traduce in immagine l'unione tra simbolo e potere, tra la potenza celeste dell'impero e la solidità terrena del regime. La forza di questo linguaggio visivo risiede nella capacità delle immagini di agire sul piano cognitivo, emotivo e politico dello spettatore, orientando lo sguardo e l'esperienza emotiva e contribuendo a rendere il consenso desiderabile.

Un codice visivo nazionale:

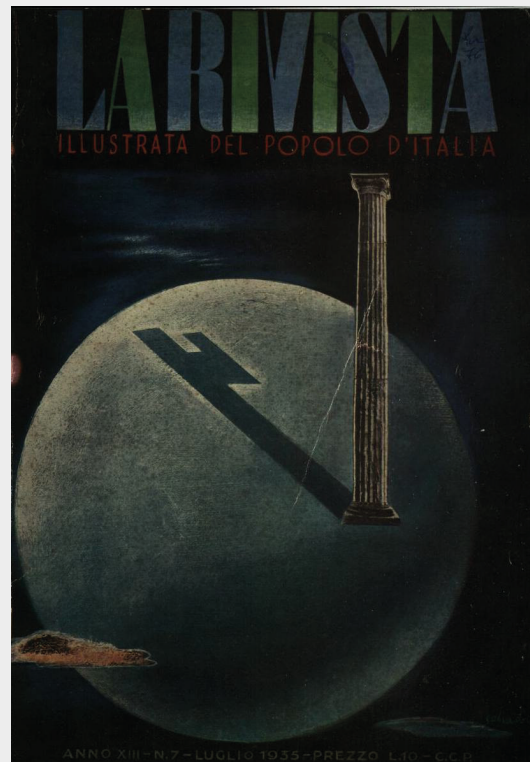
Il tricolore come incarnazione ideologica

Elemento fondante dell'identità visiva fascista è il tricolore, che non compare soltanto come bandiera, ma come codice cromatico diffuso, integrato nella composizione grafica e nella palette. Come osserva Falasca-Zamponi (1997), nel sistema simbolico del fascismo l'estetica non era un semplice ornamento,



①

①
 Novembre 1933, Ruggero Alfredo Michahelles
 November 1933, Ruggero Alfredo Michahelles



②

②
 Luglio 1935, autore non identificato
 July 1935, author not identified



③

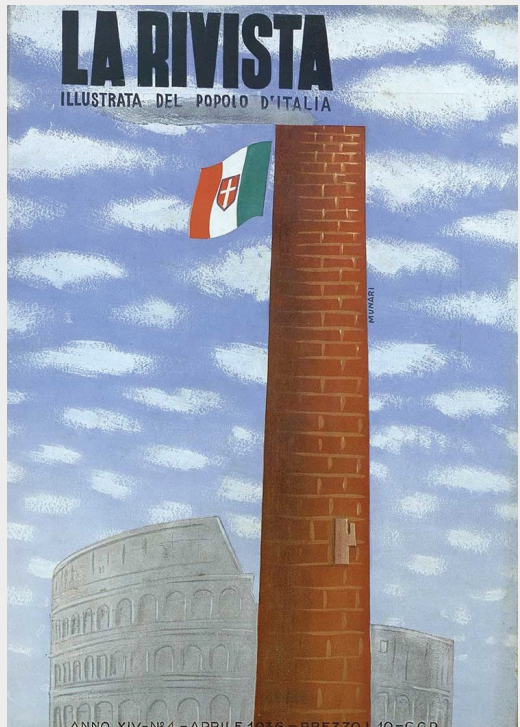
③
 Novembre-dicembre 1923, Guido Marussig
 November-December 1923, Guido Marussig



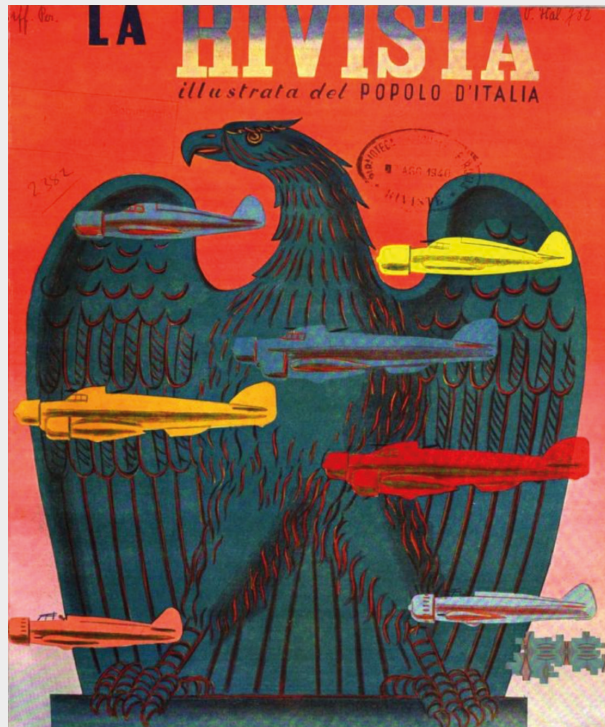
④



⑥



⑤



⑦

④
Luglio 1924, Fortunato Depero
July 1924, Fortunato Depero

⑤
Aprile 1936, Bruno Munari
April 1936, Bruno Munari

⑥
Giugno 1936, Paolo Garretto
June 1936, Paolo Garretto

⑦
Aprile 1940, autore non identificato
April 1940, author not identified

ma un dispositivo politico capace di rendere il potere tangibile e seducente, trasformando la forma visiva in strumento di consenso. In questo senso, il tricolore agisce come consenso: la sua presenza normalizza l'identità nazionale. Nella copertina dell'agosto 1925 ^③, progettata da Mario Sironi, l'immagine presenta una fisarmonica di carta con colori nazionali, posta al centro di uno sfondo nero compatto. Sironi, tra i più coerenti nel tradurre il linguaggio pittorico e grafico in chiave ideologica, costruisce qui un'immagine simbolica: la fisarmonica, oggetto popolare e musicale, è trasformata in architettura di carta, un corpo tricolore che, pur pieghevole e fragile, si erge come icona della nazione. Il fondo nero, tipico del lessico sironiano, esalta il tricolore isolandolo come unico segno vitale e trasformando l'oggetto quotidiano in emblema politico. Dieci anni dopo, il tema del tricolore diviene più diretto e partecipato con la copertina di settembre 1935 firmata da Bruno Munari ^④. Qui il tricolore accompagna l'immagine di un fucile con cappello militare e scritte patriottiche ("W l'Italia", "W il Duce", "Addio mia bella addio"), evocando anche la guerra d'Etiopia e le aspirazioni espansionistiche del regime fascista ^⑤.

108

L'oggetto bellico diventa simbolo della mobilitazione nazionale che coniuga devozione personale e appartenenza collettiva, proponendo la guerra come rito patriottico. A partire dalla metà degli anni Trenta, il tricolore viene preso in mano, trasformandosi in segno vissuto, partecipato, incarnato. La bandiera non è più soltanto rappresentazione della patria, ma estensione fisica dell'individuo fascista, simbolo di una comunione tra corpo e nazione.

Nella copertina del maggio 1936 ^⑥, ancora di Sironi, un agricoltore avanza con passo solenne, stringendo nella destra una falce e nella sinistra un tricolore spiegato al vento. Il gesto, semplice e quotidiano, assume il valore di una iconografia civile: il lavoro della terra e la dedizione alla patria si fondono in un'unica immagine di forza e sacrificio. Il tricolore diventa così segno di identità collettiva, mentre la falce, tradizionale simbolo contadino, è reinterpretata in chiave eroica e produttiva, strumento del nuovo ordine rurale fascista ^⑦.

③

Nel momento della pubblicazione di questo numero, l'Italia aveva già mobilitato le truppe, predisponendo soldati ed equipaggiamenti, accumulato armamenti e condotto intense operazioni diplomatiche e propagandistiche, costruendo un'immagine di forza e preparazione. L'azione militare non era ancora iniziata, ma la propaganda presentava l'Italia come una potenza moderna e decisa a riaffermare la propria grandezza imperiale.

④

Il 15 febbraio 1936 ha inizio il conferimento obbligatorio del grano agli ammassi, espressione concreta dell'autarchia e del controllo statale sull'economia agricola, mentre il 9 maggio Mussolini proclama la nascita dell'Impero italiano, tornato "sui colli fatali di Roma".

Così la scena raffigura non solo la celebrazione della grandezza antica, ma anche la trasformazione della politica e dell'economia contemporanea in strumenti di potenza e continuità imperiale. Un analogo processo di simbolizzazione del corpo si ritrova nella copertina di settembre 1936 ^⑧, firmata da Gino Negrin Caregaro, dove un giovane in uniforme della Gioventù Italiana del Littorio (GIL), appartenente alla leva di mare, innalza un tricolore mentre cammina, ripreso di spalle e colto nell'atto dell'azione. Il soggetto richiama al VIII Campo Dux, una sfilata di 25.000 Avanguardisti in Via dell'Impero a Roma, un evento presenziato dal Duce e documentato all'interno del numero. L'inquadratura dinamica sottolinea la continuità generazionale, trasformando il giovane corpo del regime in incarnazione del futuro e ponte tra militanza e modernità. Il tricolore diventa simbolo di appartenenza, disciplina e missione collettiva, traducendo visivamente il progetto educativo fascista di formare cittadini pronti a servire la nazione.

La gestualità del corpo: mani, potere e rito

Nelle copertine della rivista il gesto non è mai neutro: è linguaggio visivo del consenso, strumento di partecipazione collettiva e rappresentazione ideologica. Questa rappresentazione visiva traduce l'ideologia fascista in modello comportamentale, contribuendo a normalizzare l'adesione politica. Nel numero di ottobre 1932 ^⑨, il saluto romano è protagonista con la copertina firmata Severo Pozzati in arte Sepo, riflettendo la costruzione simbolica della gioventù nel regime ^⑩. Nell'immagine il braccio teso diventa segno della liturgia fascista, dove l'individuo si annulla nel gesto comune. Un'evoluzione della gestualità si coglie nella copertina di febbraio 1936 ^⑪, dove una mano impugna una spada, segno di una missione collettiva dove ciascuno partecipa a un disegno nazionale. La composizione costruisce un'immagine di disciplina e di sacrificio, in cui la forza fisica è sublimata in valore spirituale. L'illustrazione anticipa alcune immagini documentative riportate all'interno del numero, dove le camicie nere si trovano in Africa Orientale e salutano con il pugnale alzando il braccio mentre marciano incolonnati verso le loro posizioni durante campagna coloniale contro l'Etiopia ^⑫. La mano irradiata dalla luce ritorna nella copertina di novembre 1938 ^⑬, firmata da Paolo Garretto con una stella geometrica nel palmo che emette fasci luminosi

⑤

Negli stessi giorni, il discorso di Mussolini a Milano del 25 ottobre auspicava inoltre la fascistizzazione dell'Europa, mentre a Roma la Mostra della Rivoluzione Fascista inaugurata il 27 ottobre e l'apertura della Via dell'Impero del 28 ottobre articolavano in chiave ideologica e monumentale la relazione tra storia, spazio urbano e mobilitazione politica.

⑥

Tale campagna culmina in seguito con la guerra d'Etiopia (ottobre 1935-maggio 1936).

colorati ⑦. La mano si fa icona di emanazione: il gesto diventa metafora della forza spirituale del fascismo, trasformando le decisioni politiche in un ordine ideologico percepito come inevitabile e legittimato. La forza politica del regime trova così una rappresentazione visiva, simbolo della sua penetrazione nella sfera morale e sociale dei cittadini. Un'ulteriore declinazione è la copertina di marzo 1924 ⑧, illustrata da Mario Bazzi (1891-1954), dove una mano solleva un trofeo con la Dea Roma che sorregge un fascio littorio. La gestualità assume un tono solenne e sacrale: la mano unisce la simbologia classica al culto moderno dell'eroismo. L'illustrazione celebra cinque anni dalla nascita del movimento fascista e due anni di governo Mussolini. Infine, nella copertina di novembre 1930 ⑨, firmata nuovamente da Garretto, il protagonista è un combattente in camicia nera che porta la spada in primo piano. Il volto, rigido e concentrato, emerge su uno sfondo giallo, quasi aureolato. L'inquadratura ravvicinata e la tensione del gesto trasformano l'eroe fascista in icona di disciplina e forza morale, in cui l'atto del brandire la spada diventa affermazione visiva della volontà di potenza ⑩.

Attraverso queste immagini, la gestualità delle mani si configura come un codice visivo che traduce il credo politico in un atto rituale. Il corpo diventa tempio e strumento del potere, medium centrale della pedagogia politica del regime. Attraverso gesti codificati e fisicità idealizzata, le copertine trasformano l'ideologia in comportamento e rendono il corpo del cittadino uno spazio di controllo simbolico.

109

Culto del corpo:

prestanza e forza fisica attraverso lo sport

Lo sport occupa un posto centrale nella costruzione dell'immaginario del regime. Il corpo atletico diventa metafora della salute morale e della disciplina collettiva, espressione plastica dell'"uomo nuovo" fascista. Le copertine dedicate allo sport celebrano la forza fisica, l'armonia delle proporzioni e la dinamica

⑦

Paolo Garretto viene definito da Mazzocchi e Trionfera nella premessa del volume "Garretto Story" (1983) come un artista futurista, ma con tendenze del tutto personali. Mazzocchi scrive nella premessa che Garretto può essere considerato futurista "Nell'audace modernità del suo tratto e del suo disegno, mai astratto o allusivo. Nel bianco e nero come nel giuoco e nella contrapposizione dei colori, sempre limpido, immediatamente comprensibile ed espressivo. Un ritrattista portato a rendere d'ogni fisionomia umana la scarna essenzialità, con sottile e controllato humour".

⑧

In questo periodo le camicie nere, nate ufficialmente nel 1919 hanno la funzione principale di consolidamento paramilitare e propagandistico, diventando sempre più un simbolo dello Stato fascista e del modello del cittadino-soldato, addestrato e fedele al regime.

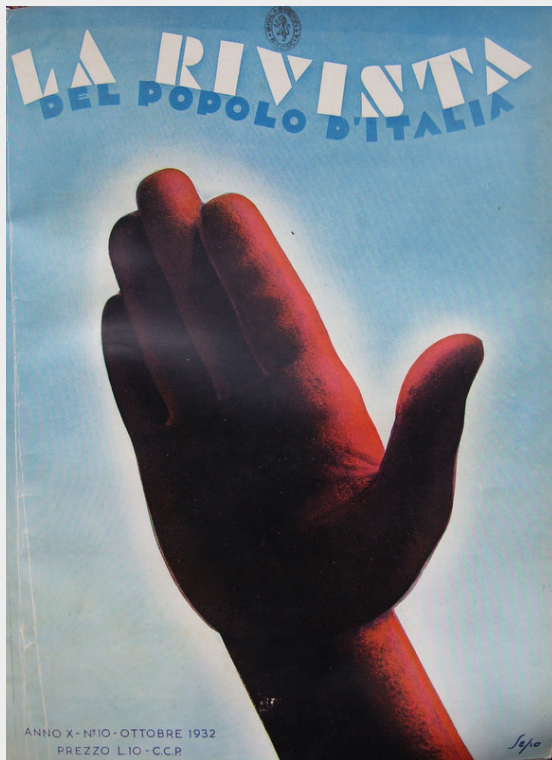
del movimento, traducendo in immagini i principi dell'educazione fascista: vigore, competizione e controllo. Già nella copertina di gennaio 1928 ⑪, firmata da Diego Santambrogio (1898-1969), uno sciatore di spalle avanza lungo un tracciato innevato. Lo sport qui è presentato come strumento di formazione morale, simbolo della conquista ordinata dello spazio naturale da parte della volontà fascista, e in particolare, il paesaggio montano delle Alpi è descritto nel numero come luogo privilegiato per l'esercizio fisico sulla neve.

Un simile equilibrio si ritrova nella copertina del febbraio 1935 ⑫, di Gino Negrin dove lo sciatore di spalle avanza lungo un tracciato innevato. L'inquadratura ravvicinata e il naturalismo della scena accentuano il senso di energia contenuta, trasformando l'azione sportiva in un gesto solitario di dedizione e disciplina ⑬. Anche Paolo Garretto illustra il corpo fascista in relazione allo sport, costruito su linee nette, colori pieni e composizioni dinamiche. Nella copertina del marzo 1930 ⑭, due pugili si affrontano sul ring, ridotti a forme essenziali: uno in costume bianco, l'altro marrone, su sfondo grigio neutro. La scena si concentra sull'impatto fisico, sull'urto delle masse e sulla tensione dei corpi. Lo sport diventa rito ideologico della disciplina fisica e della subordinazione al collettivo, riflettendo i valori propagandistici del regime. La stessa modalità ritorna nella copertina di luglio 1931 ⑮, dove una figura stilizzata pratica canoa: la composizione geometrica e i contrasti cromatici traducono la velocità e l'energia in un linguaggio del corpo perfetto.

Negli anni successivi, Garretto porta all'estremo la sperimentazione sul corpo sportivo come nella copertina di febbraio 1938 ⑯, dove un soggetto di spalle, appoggiato a un bastone da neve, apre la scena verso un secondo sciatore in lontananza. L'inquadratura insolita e la diagonale del braccio creano un effetto dinamico, che trasmette l'idea di controllo e di prontezza fisica. Nel numero di ottobre 1938 ⑰, il tema è la corsa campestre: una pista rossa vista dall'alto incornicia quattro corsie e un arbitro che spara il colpo di partenza. L'organizzazione geometrica dello spazio e la contrapposizione dei colori (rosso, verde, bianco) riflettono un ideale di ordine e vitalità collettiva, in cui la competizione sportiva diventa metafora della corallità fascista. Infine, nella copertina di dicembre 1939 ⑱, un portiere in volo para un tiro in porta: l'inquadratura obliqua e il taglio fotografico restituiscono un momento di tensione e concentrazione estrema. Il corpo, congelato nel gesto, incarna la sospensione eroica del movimento,

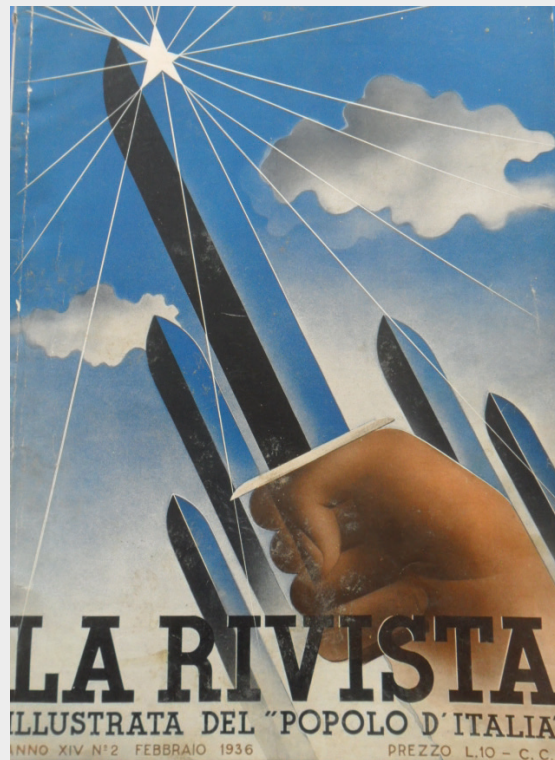
⑲

L'immagine fa riferimento agli sciatori italiani durante i campionati di Germania di Garmisch Partenkirchen dove l'Italia raccolse molto successo, preceduti solo dai norvegesi e dai finlandesi.



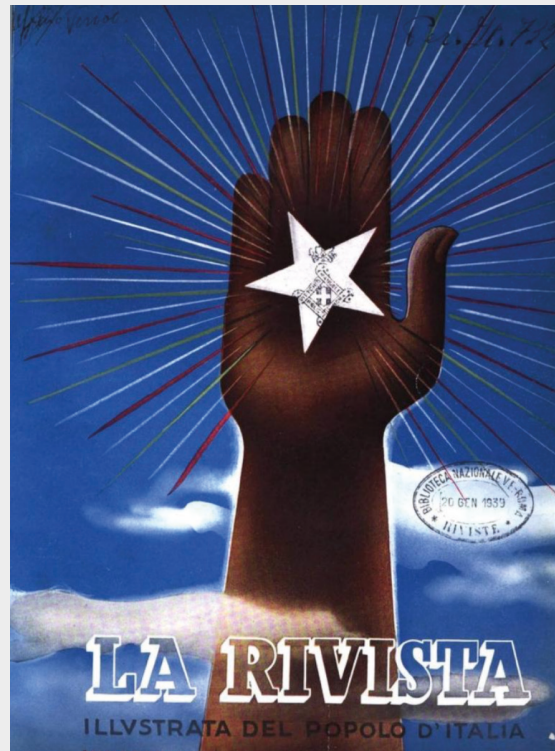
12

12
 Ottobre 1932, Severo Pozzati (Sepo)
 October 1932, Severo Pozzati (Sepo)



13

13
 Febbraio 1936, autore non identificato
 February 1936, author not identified



14

14
 Novembre 1938, autore non identificato
 November 1938, author not identified



15



16

15
Marzo 1924, Mario Bazzi
March 1924, Mario Bazzi

16
Novembre 1930, Paolo Garretto
November 1930, Paolo Garretto

simbolo di vigilanza e prontezza sportiva, come scritto nel saggio “Educazione fisica e controllo scientifico” nel numero di luglio 1933 con “L’esercizio fisico ha assunto il posto che gli educatori si erano proposti: esso non è più soltanto una fredda aspirazione educativa ma una concreta realtà sentita ed attuata” (pp. 72-75). La stilizzazione delle figure e il dinamismo grafico trasformano lo sport in rituale visivo di disciplina e adesione collettiva. Questa idealizzazione, pur formalmente suggestiva, funziona come strumento di controllo sociale e culturale. Il corpo atletico diventa quindi modello normativo e metafora visiva dello Stato, educando lo spettatore a forza, disciplina e obbedienza. La prestanza fisica, l’energia e la competizione non sono rappresentate come pratiche individuali, ma come valori collettivi che riflettono l’ideale di una nazione forte, efficiente e pronta al sacrificio, con il corpo atletico, celebrato e disciplinato, che diventa simbolo della forza collettiva e strumento di normalizzazione del comportamento individuale.

Dal solco alla patria:

agricoltura, lavoro e retorica della bonifica

Durante il fascismo il lavoro della terra assume una valenza morale e politica, coltivata, arata o bonificata, diventa metafora della trasformazione del Paese. Nella copertina di ottobre 1925 ¹⁵, un gancio di gru rosso solleva una spiga di grano, immagine direttamente connessa alla Battaglia del grano lanciata il 4 luglio 1925, che promuoveva l’autosufficienza cerealicola e celebrava simbolicamente la fusione tra tecnologia, lavoro agricolo e ideologia nazionale. La composizione sintetizza la tensione tra meccanizzazione e fertilità, mostrando come la macchina diventi alleata della natura e simbolo dell’“Italia che lavora”.

Il nesso tra agricoltura e impresa collettiva è al centro anche della copertina di novembre 1934 ¹⁶, con immagine fotografica di Bruno Munari, ispirata all’articolo interno “Strade e canali”. Protagonista è un macchinario di bonifica, uno dei “Cicli della bonifica” (p. 34), emblema del lavoro titanico che trasforma la natura in spazio produttivo, richiamando le imponenti opere di bonifica promosse dal regime fascista negli anni Venti e Trenta, come quelle dell’Agro Pontino. Nell’articolo la bonifica è descritta come opera morale e patriottica, compiuta da “lavoratori venuti da tutte le province della nostra adorabile Patria” e destinata a superare “tutte le imprese tentate non solo in Italia ma nel mondo intero”. Nel corso degli anni Trenta, l’immaginario agricolo si intreccia sempre più con quello militare. Nella copertina di ottobre 1936 ¹⁷, firmata da Paolo Garretto, un campo arato occupa l’intera superficie della pagina, mentre in primo piano un fucile poggiato sul terreno crea un parallelo visivo con il solco e con il colore bruno della terra, riferendosi a due importanti

azioni, l'avvio dell'autarchia nello stesso anno e il conferimento obbligatorio del grano agli ammassi (15 febbraio 1936). L'arma diventa strumento di lavoro tanto quanto l'aratro, suggellando la retorica del contadino-soldato, custode della fertilità nazionale e difensore della patria. Nella copertina di settembre 1938 ²⁴, ancora di Munari, grandi fasci di spighe di grano si stagliano su un cielo verde, solcato da tre aerei in lontananza. L'immagine coniuga abbondanza e potenza, fondendo il ciclo naturale del raccolto con la conquista dello spazio aereo. Le spighe, simbolo di vita e prosperità, si caricano di un senso epico, divenendo emblema della proiezione imperiale del fascismo.

Nel settembre 1939 ²⁵, la copertina di Vittorio Tavernari riprende il tema in chiave più simbolica: una mano stringe un mazzo di spighe, al cui interno si celano piccoli tricolori, a sottolineare il grano come bene strategico, principale alimento della popolazione e risorsa vitale per l'economia nazionale. Il gesto, fermo e devoto, richiama anche l'idea di possesso e protezione della terra. L'associazione con l'articolo interno, dedicato alle "Esercitazioni della scuola centrale milizia contraerei presente il Duce" (pp. 12-13), sottolinea come la fertilità della terra e la disciplina militare siano due aspetti di un unico progetto ideologico: la costruzione di un corpo nazionale produttivo, ordinato e pronto alla difesa.

112

In queste copertine, il paesaggio rurale non è mai semplice scenario naturalistico, ma campo ideologico. La spiga, l'aratro, il fucile e il tricolore convergono in un linguaggio visivo che sacralizza il lavoro agricolo come fondamento morale e politico dell'Italia fascista. Tali immagini estetizzano il lavoro e occultano la realtà delle condizioni materiali e del controllo sociale. L'agricoltura è dunque strumento di mitopoiesi, in cui la terra stessa diventa emblema della rigenerazione morale e della missione civilizzatrice del fascismo. La propaganda visiva agisce qui come strumento di depoliticizzazione, trasformando rapporti di potere e sfruttamento in paesaggio simbolico.

Raffigurare la gente comune: armonia, quotidianità

Accanto alle immagini eroiche e monumentali del lavoro, della guerra e della patria, trovano spazio, soprattutto nei numeri estivi, altri registri visivi: la quotidianità e la leggerezza della "gente comune". In queste copertine, la figura umana, spesso femminile o infantile, diventa emblema di spensieratezza e benessere. L'ideologia si rende qui invisibile, incorporandosi in immagini di normalità e serenità che naturalizzano l'ordine politico esistente. La rivista costruisce così un'esperienza mediale in cui il regime



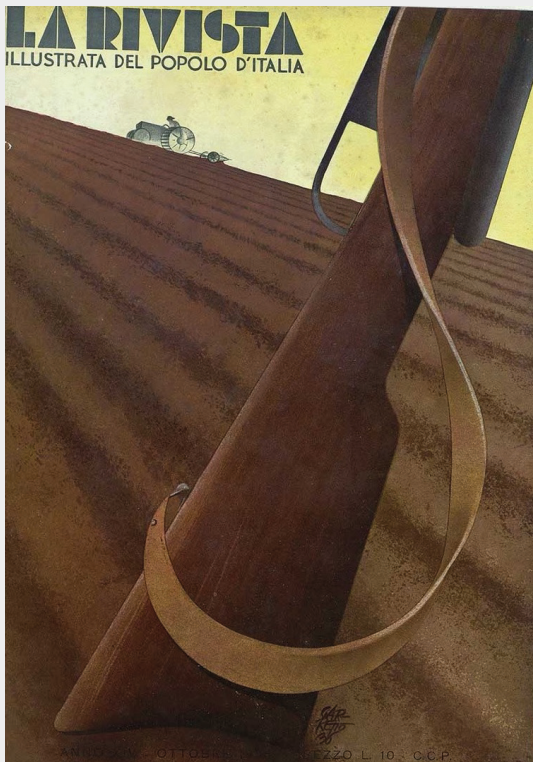
24



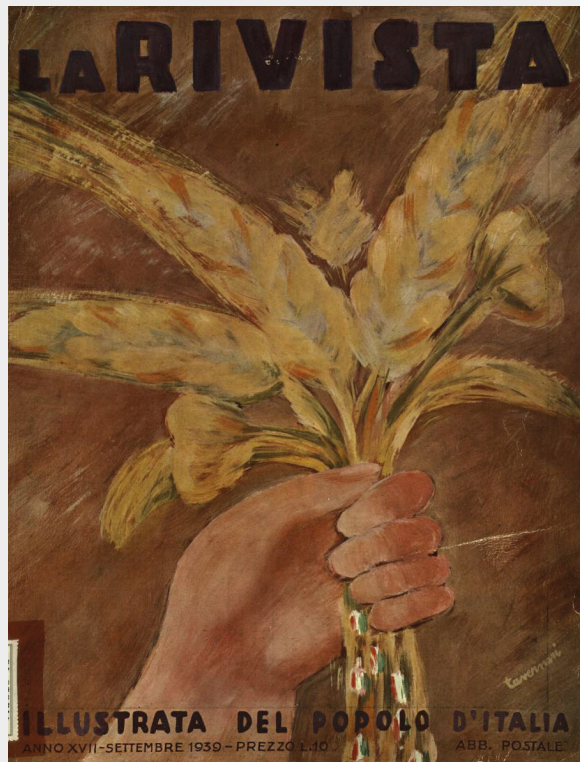
25

²⁴
Ottobre 1925, autore non identificato
October 1925, author not identified

²⁵
Novembre 1934, Bruno Munari
November 1934, Bruno Munari



26



28



27

26
Ottobre 1936, Paolo Garretto
October 1936, Paolo Garretto

27
Settembre 1938, Bruno Munari
September 1938, Bruno Munari

28
Settembre 1939, Vittorio Tavernari
September 1939, Vittorio Tavernari

appare come sfondo naturale della vita sociale piuttosto che come forza autoritaria. Già nella copertina di giugno 1924 ²⁹, una donna in costume da bagno, adagiata su una conchiglia reinterpreta il mito della *Nascita di Venere*. Nelle copertine di agosto 1924 ³⁰ e luglio 1925 ³¹, bambini e donne vivono il paesaggio come spazio libero: le persone rappresentate nella copertina di Ito (agosto 1924) si arrampicano su un albero verde, mentre la donna elegante in quella sviluppata da Marcello Dudovich (luglio 1935) passeggia spensierata con il cane su una spiaggia rosa.

Il tema del corpo sereno e del tempo libero ritorna nella copertina di agosto 1926 ³² di Mario Sironi, dove due figure in costume sono sospese su un trampolino davanti al mare, immerse in un'atmosfera leggera. Negli anni Trenta, questo tono conviviale assume sfumature più popolari e domestiche: nelle copertine di giugno 1926 ³³ e aprile 1930 ³⁴, le donne in abiti tradizionali, con croci o collane di corallo, restituiscono un'immagine della cultura rurale. La copertina di agosto 1933 ³⁵ di Alberto Saliotti unisce elementi marini (cabina, ombrellone, barca, ancora e bandiera italiana) in una celebrazione di una vacanza spensierata.

Nei numeri di agosto 1932 ³⁶ e dicembre 1938 ³⁷, Nino Strada sposta il focus sull'infanzia: bambini vestiti da marinaretti o un neonato in culla introducono un registro affettivo e intimo, in cui la purezza del corpo e la dimensione familiare sono metafore di rinascita e di futuro. La rappresentazione serena della vita quotidiana è parte della pedagogia visiva del regime, che propone un'idea di italianità sana, felice, disciplinata e moralmente integra. In queste copertine, dunque, il linguaggio della propaganda si ammorbidisce; l'eroe lascia spazio al cittadino comune, la militanza al gioco, la gloria al benessere: offrire al pubblico un'immagine rassicurante e totalizzante della vita fascista, dove ogni gesto, anche il più quotidiano, partecipa alla costruzione di una comunità unitaria e serena: il conflitto sociale, la povertà, il dissenso politico e le soggettività non conformi sono completamente assenti.

Muovere la Nazione: trasporti, velocità e modernità

Il tema dei trasporti traduce in immagini la retorica del progresso promossa dal regime: navi, treni, idrovolanti ed elicotteri diventano metafore della conquista dello spazio e del dominio umano sulla natura. La copertina di settembre 1931 ³⁸, firmata da Enrico Prampolini, sintetizza questa ideologia della velocità. In stile futurista, la nave con la bandiera italiana si

staglia su uno sfondo celeste e marino, ridotta a un intreccio di linee e volumi che suggeriscono movimento continuo: la macchina come organismo vitale, simbolo di energia nazionale e di coordinazione collettiva. Le copertine di Alberto Saliotti (gennaio 1931 e agosto 1941) ³⁹ ⁴⁰ mostrano due immagini: nella prima, un idrovolante sovrasta una cartina del mondo colorata, segno di espansione e controllo; nella seconda, l'ombra di un elicottero si staglia su un campo arido, immagine di una modernità che sorvola, domina e misura il territorio. L'aria è il nuovo spazio del potere fascista, dove la visione dall'alto trasforma la geografia in possesso, la mappa in impero. Allo stesso modo, nella copertina di agosto 1930 ⁴¹ di Ivanhoe Gambini (1904-1992), l'elicottero è rappresentato con l'elica in movimento e la scia dinamica che attraversa il campo visivo, unendo tecnica, ritmo e controllo visivo, quasi a voler trasformare il mezzo di volo in un simbolo della nuova percezione fascista dello spazio e del tempo. Sulla terra, la modernità è affidata all'immagine del treno, come nella copertina di febbraio 1929 ⁴² di Gian Mondaini, in cui la stazione ferroviaria è immersa in un'atmosfera di fumo e luci. Qui la presenza umana, ridotta a una figura che scende dal convoglio, è movimento ordinato, di vita civile che si inserisce nella meccanica collettiva del progresso. Il mare, infine, resta il luogo simbolico per eccellenza della proiezione italiana nel mondo. Le copertine di giugno e agosto 1931 ⁴³ ⁴⁴ raffigurano porti, cantieri navali e imbarcazioni, trasformando l'acqua in spazio produttivo e militare, mentre la copertina di maggio 1939 ⁴⁵ di Murari, con il Vesuvio e la nave militare nella baia di Napoli, fonde paesaggio, potenza e identità nazionale in una visione unitaria e monumentale. In queste immagini, la velocità, la tecnica e il viaggio assumono un valore spirituale oltre che materiale: muoversi significa avanzare nella storia. In questo modo, la modernità fascista si impone come orizzonte unico e non negoziabile, neutralizzando alternative e conflitti.

Il soldato tra eroismo, sacrificio e patria

Negli anni della guerra, la rivista è orientata verso una rappresentazione diretta e drammatica della vita militare. Il corpo del soldato, già simbolo di disciplina e virilità nella propaganda fascista, diventa strumento visivo di propaganda bellica, che estetizza la violenza e normalizza il sacrificio. Le copertine raffigurano i gesti concreti di chi combatte per la patria, con dedizione e resistenza. Nella copertina dell'agosto 1938 ⁴⁶, realizzata da Ruggero Alfredo Michahelles, ci sono gli stivali di un soldato in primo piano e una tenda bianca sormontata dal tricolore si staglia contro l'orizzonte, dove si intravedono covoni e mare, un'immagine di sospensione, dove l'attesa precede l'azione. Negli anni successivi, il linguaggio si fa più cupo e realistico. Nella copertina di febbraio 1941 ⁴⁷,

firmata da Gino Negrin, un soldato in trincea evoca il ruolo centrale del combattente, tema rafforzato dagli eventi contemporanei ¹⁰. Il volto del soldato e le ombre che lo circondano restituiscono la durezza della vita in trincea, trasformando la figura del combattente in simbolo concreto della guerra e della disciplina imposta dal regime. La copertina di luglio 1941 ¹¹ di Dino Ponti amplia la scena al campo di battaglia, dove carri armati e navi da guerra occupano terra e mare in un intreccio visivo che suggerisce simultaneità e totalità dello sforzo bellico. Infine, nella copertina di gennaio 1942 ¹², Gobbi concentra l'attenzione su un soldato con elmetto e il volto parzialmente mimetizzato: l'intensità cromatica trasforma l'immagine in una sorta di icona tragica: il rosso, colore del sangue e della passione, evoca il sacrificio, mentre il volto del soldato è emblema del coraggio anonimo, del dovere compiuto nell'ombra ¹³.

Attraverso queste copertine, la rivista costruisce una nuova liturgia visiva della guerra, in cui il corpo del soldato, frammentato o isolato, rappresenta la totalità della nazione in armi.

In questo senso, la figura del soldato non è soltanto eroicizzata, ma anche depoliticizzata: privata della possibilità di dissentire, soffrire o sottrarsi.

La propaganda visiva non rappresenta semplicemente la guerra, ma contribuisce a renderla culturalmente praticabile, trasformando la violenza in necessità storica e il sacrificio individuale in dovere simbolico.

115

Conclusione

Mussolini vedeva gli italiani come “consumatori politici” e, attraverso i direttori creativi della propaganda, controllava slogan, simboli e composizione delle immagini (Heller, 1993, p. 18). Anche nei manifesti e negli altri elaborati grafici di propaganda ricorrono simboli dell'antica Roma, paesaggi agricoli che evocano la bonifica e il lavoro rurale, così come l'idealizzazione del Duce e delle figure dei soldati, strumenti per modellare l'immaginario collettivo e rafforzare il consenso. Nel campo editoriale, le copertine de *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* costituiscono quindi un corpus iconografico di straordinario valore, in cui la propaganda

fascista si manifesta attraverso strategie visive complesse e coerenti. Esse non si limitano a illustrare eventi o soggetti: traducono in immagini i principi ideologici del regime, trasformando la politica in esperienza sensoriale, immediata e persuasiva. La cultura visiva fascista non è da interpretare come semplice riflesso ideologico, ma come infrastruttura simbolica del potere. Le immagini analizzate hanno contribuito a creare le condizioni percettive e culturali che hanno reso possibile l'accettazione della repressione, della guerra e delle gerarchie autoritarie. La loro efficacia non risiede solo nella persuasione, ma nella capacità di trasformare l'ideologia in senso comune, e nel coinvolgere direttamente gli artisti nella costruzione di tale senso comune, attribuendo loro una responsabilità etica nella diffusione della propaganda.

Dall'evocazione della romanità alla celebrazione della modernità industriale, dal culto del corpo alla valorizzazione della ruralità e della vita quotidiana, emerge un repertorio simbolico capace di legittimare storicamente il fascismo, promuovere la disciplina sociale e costruire un senso di appartenenza collettiva. Ogni copertina, pur nella pluralità di autori e stili - da Marussig a Depero, da Michahelles a Munari - contribuisce a un'unica grammatica visiva del potere, in cui l'arte, il design e la comunicazione si fondono per delineare la figura di una nazione organica, ordinata e totalitaria. In questo senso, la rivista si configura come snodo strategico di elaborazione iconografica, in cui le sperimentazioni grafiche si intrecciano con la produzione simbolica del consenso, traducendo il progetto politico del regime in forma visiva e contribuendo alla sua normalizzazione.

Il presente studio non ambisce a esaurire la complessità del repertorio iconografico della rivista, ma offre una lettura esemplificativa dei principali nuclei narrativi e delle logiche retoriche che ne strutturano l'immaginario. In questa prospettiva, l'analisi delle copertine non si limita a un esercizio storico o estetico, ma permette di comprendere come la grafica illustrata possa agire come strumento di mediazione tra arte, ideologia e consenso, configurando visivamente il fascismo come esperienza culturale, estetica e politica. Adottando una prospettiva propria degli studi culturali e della teoria critica, la rivista può essere interpretata come uno spazio di mediazione simbolica in cui il potere non si limita a imporsi, ma viene interiorizzato e reso culturalmente accettabile. La propaganda visiva agisce così come una vera e propria tecnologia di governo dell'immaginario, capace di integrare estetica, ideologia e consenso, e di legittimare tanto le pratiche di disciplinamento sociale quanto, nei contesti bellici e imperiali, la violenza materiale esercitata dallo Stato. In questo senso, le copertine non solo accompagnano il consenso,

¹⁰

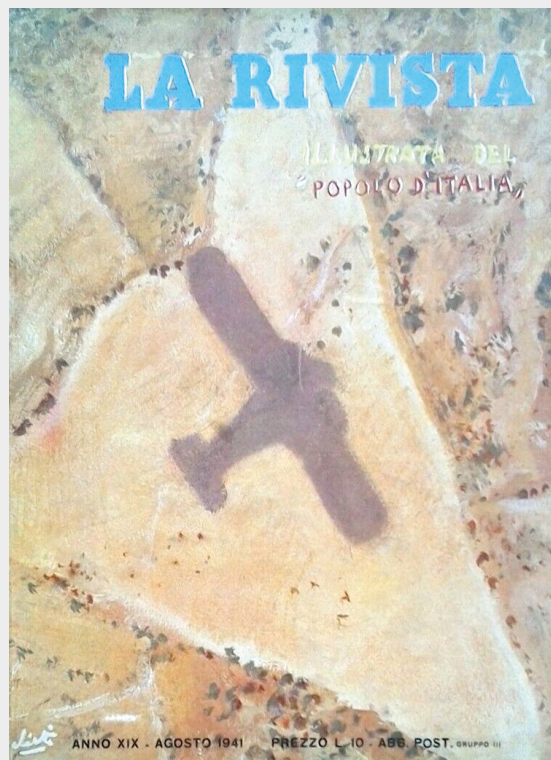
L'annata del numero coincide con la mobilitazione generale dei quadri dirigenti del partito fascista, disposta il 1° gennaio da Mussolini affinché partissero volontari per il fronte, e con la mobilitazione civile del 1° febbraio, che coinvolge in Italia otto milioni di cittadini tra i 18 e i 55 anni, sottolineando l'interesse del regime per la partecipazione di massa alla guerra.

¹¹

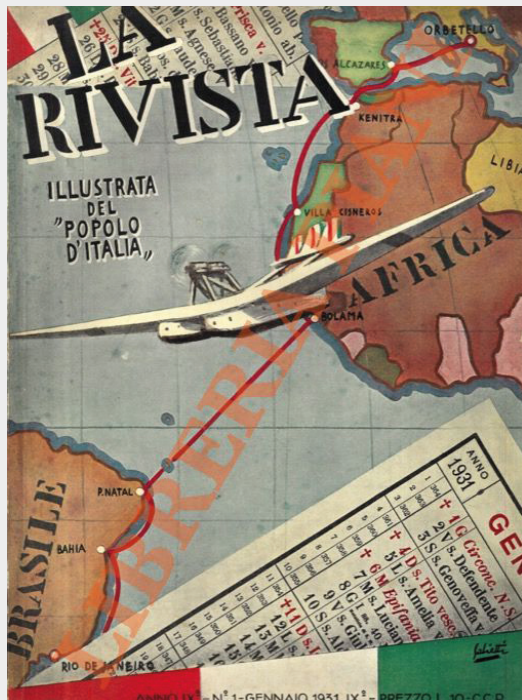
Il periodo è segnato da tensioni belliche globali, anticipate dall'11 dicembre 1941, quando, quattro giorni dopo l'attacco a Pearl Harbor, l'Italia, in ottemperanza all'alleanza con l'Impero giapponese, dichiara guerra agli Stati Uniti.



38



40



39



41

38
Settembre 1931, Enrico Prampolini
September 1931, Enrico Prampolini

39
Gennaio 1931, Alberto Salietti
January 1931, Alberto Salietti

40
Agosto 1941, Alberto Salietti
August 1941, Alberto Salietti

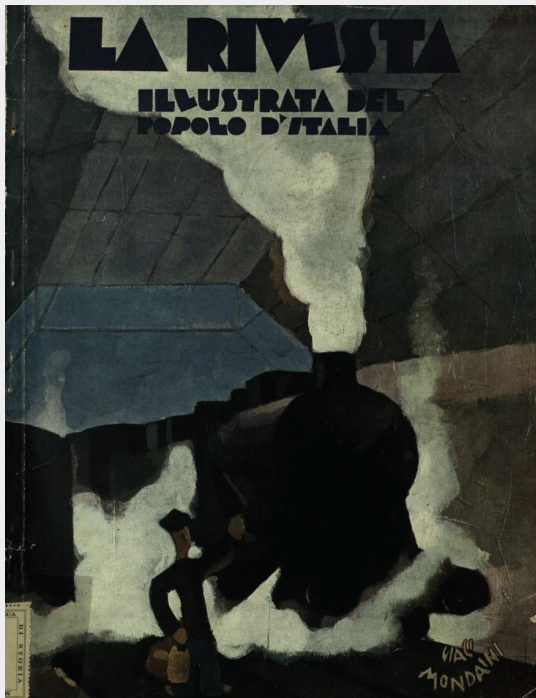
41
Agosto 1930, Ivanhoe Gambini
August 1930, Ivanhoe Gambini



④3



④4



④2



④5

④2
Febbraio 1929, Gian Mondaini
February 1929, Gian Mondaini

④3
Giugno 1931, autore non identificato
June 1931, author not identified

④4
Agosto 1931, autore non identificato
August 1931, author not identified

④5
Maggio 1939, Bruno Munari
May 1939, Bruno Munari

ma contribuiscono attivamente a produrlo, dimostrando come la grafica illustrata, pur formalmente accattivante, possa veicolare valori politici e sociali problematici, richiedendo una lettura critica e contestualizzata. La normalizzazione visiva dell'ordine, del sacrificio e della gerarchia trasforma la coercizione in necessità storica e la guerra in destino collettivo, inscrivendo la violenza del regime in un orizzonte simbolico percepito come naturale, giusto e persino estetico. Se le copertine de *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* dimostrano come il design possa operare come tecnologia di governo dell'immaginario, la sua analisi storica ne sollecita una riflessione sul potenziale critico e trasformativo del design oggi: sulla sua capacità di opporsi alla strumentalizzazione ideologica, di costruire contro-narrazioni e di assumere una responsabilità etica nei confronti dello spazio pubblico.

THE IMAGES OF CONSENT SYMBOLS, MYTHS, AND PROPAGANDA ON THE COVERS OF LA RIVISTA ILLUSTRATA DEL POPOLO D'ITALIA (1923-1943)

*Political Design; Visual Propaganda; Fascism; Illustration;
Visual Communication; Aesthetics of Power*

Abstract

This article examines the covers of *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (1923-1943), one of the primary instruments of visual propaganda of the Fascist regime. Through a thematic and iconographic approach, the study identifies recurring narrative clusters, ranging from Roman antiquity to industrial modernity, from the cult of the body and sport to productive rurality, and finally to the depiction of everyday life. It highlights how imagery was employed to construct and disseminate an aesthetic of consent. The covers, created by prominent artists and graphic designers of the period, such as Mario Sironi, Paolo Garretto, Bruno Munari, Fortunato Depero, and Alberto Salietti, reveal the hybrid and strategic nature of the Fascist cultural project, in which art, ideology, and visual communication converge into a grammar of power. The analysis offers an exemplary reading of the main figurative and rhetorical constants that define the regime's visual imaginary, positioning the magazine as a central node in the production of Fascist

visual culture and as a device for identity construction, without implying any form of legitimation or value judgment regarding its communicative effectiveness.

The visual grammar of power

This contribution examines the visual and symbolic language of *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, the illustrated organ of Fascist consensus published between the 1920s and the 1940s, which shaped the collective imaginary through a powerful iconographic apparatus, contributing to the normalization of authoritarian ideology through, as observed by Priscilla Manfren, “a continuous search for a powerful and symbolically rich illustration, endowed with immediate communicative capacity, varied in styles and themes and, ultimately, attentive in seeking expressive modes capable of satisfying both the most traditional tastes [...] and those of an audience inclined toward more contemporary and experimental trends” (2016, p. 37).

Through the analysis of its covers, the article explores how the regime constructed a unified and reiterated imaginary, grounded in the aestheticization of power (Falasca-Zamponi, 1997), the sacralization of everyday life (Gentile, 1993), and the fusion of antiquity and modernity within a single visual rhetoric of the nation (Schnapp, 1996; Stone, 1999). Recurring elements evoking ancient Rome constitute a foundational myth that legitimizes the continuity between the Roman Empire and Fascist modernity (Arthurs, 2012), fostering a sense of collective belonging and adherence to the regime. As noted by Guerri (2017), many Italians adhered to Fascism through what he defines as a “secular religion,” based on the sacralization of power, collective rituals, and national pride. At the same time, industrial modernity becomes a symbol of productive strength and national progress (Ben-Ghiat, 2001), while the tricolour unifies the compositions and embodies collective belonging. Agricultural labor and land reclamation transform rurality into a productive and moral myth, and the body, through gesture and athletic physicality, functions as both a political and symbolic device (Spackman, 1996). Representations of everyday life introduce harmony and familiarity, while speed and transportation evoke the Fascist conquest of modernity and technical domination over space, in alignment with a poetics of movement and imperial expansion.

Within this constellation of symbols, the magazine emerges as a laboratory of the Fascist imaginary, where modern graphic design, classical myth, and ideology converge to produce the visual form of the totalitarian nation. As emphasized by Murialdi (2008), the national press played a decisive role in constructing consensus and legitimizing power, integrating party publications, major opinion newspapers, and influential figures in the

consolidation of Fascist ideology ¹. The description of images constitutes an analytical tool for understanding the symbolic and communicative mechanisms of Fascist propaganda. Attention to visual detail, composition, and graphic language makes it possible to reconstruct the functioning of political myths and strategies of legitimation within a media system controlled by the regime. Images should not be regarded as mere ornaments or illustrative devices, but as cultural agents capable of exercising social and cognitive power, shaping perceptions, behaviors, and ideologies. As noted by Mitchell, images possess a form of agency: they act upon viewers, solicit responses, and participate in the construction of shared cultural realities (2017). In particular, Mitchell (2014) proposes the analogy encapsulated in the question “What do pictures want?”, emphasizing that images surround the viewer with their own interpretive demands, operating as social and cultural actors.

Applied to Fascist propaganda, this perspective allows us to consider the magazine's covers as dynamic dispositifs that capture, seduce, and shape the viewer's gaze, thereby assigning Fascist visual culture an active role in the formation of consensus and ideological legitimation. The combined approach of iconographic, semiotic, and media studies situates images within a visual regime endowed with concrete social effects.

119

The analysis of visual propaganda thus does not aim at a purely formal or symbolic evaluation, but rather at a critical investigation of the cultural conditions that made possible both adherence to and the normalization of an authoritarian political project. Across the entire twenty-year period, the covers construct a symbolic vocabulary of Fascist modernity in which aesthetics and the pedagogy of consensus are intertwined. In light of media and propaganda studies, this strategy should be understood as a medial dispositif grounded in seriality, recognizability, and repetition, fostering the naturalization of the ideological message. The cover, as the visual threshold of the magazine, performs a crucial function: it anticipates content, orients reading, and establishes an interpretive horizon within which the reader situates their experience,

1

Freedom of the press was progressively restricted: in 1923, the first restrictive law was enacted, followed in 1924 by a decree imposing further limitations and by the *Leggi Fascistissime* of 31 December 1925, which declared illegal all publications not aligned with the regime, established a government-controlled register of journalists, and granted prefects the authority to ban periodicals. Finally, on 14 July 1938, the Italian press published a “decatalogue” outlining the racial principles of Fascism, thereby consolidating the ideological control of the media.

thereby constructing a coherent and ideologically guided media experience. In semiotic terms, this operation realizes what Roland Barthes would define as a visual mythology: a system of signs that naturalizes ideology by transforming it into perceptual evidence. Order, symmetry, and formal clarity, distinctive features of Fascist graphic design, assume a political function, aestheticizing hierarchy and control. Walter Benjamin (1936) would describe this as the “aestheticization of politics,” while George Mosse (2006) and Emilio Gentile (2003) interpret it as the “sacralization of politics,” understood as a collective ritual and a symbolic form of authoritarian modernity. The effectiveness of visual propaganda does not reside solely in the reiteration of symbols, but in its capacity to produce effects of subjectivation: images contribute to the formation of individuals who perceive themselves within the symbolic order of the regime. Fascist visual grammar operates as a form of symbolic violence, imposing hierarchies, roles, and values that legitimize both consent and material coercion. The study of Fascist visual culture entails critical risks related to the possible aestheticization of its imagery. The covers are therefore treated as media products embedded within a system of power and propaganda, whose visual efficacy is an integral component of the regime's political project. Recognizing their communicative effectiveness does not entail attributing ethical or political legitimacy to them: their “functioning” as devices of consensus does not equate to “value,” but rather constitutes the very object of critical inquiry. Accordingly, the analysis maintains a critical distance, interrogating images not for their formal seductiveness, but for their ideological, communicative, and disciplinary functions. The following sections are organized thematically, based on recurring iconographic patterns identified through a systematic study of the magazine.

The revival of romanity

Among the recurring iconographic features of *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, the notion of romanità occupies a central position. The imagery of ancient Rome is reactivated and reconfigured to construct an ideal continuity between past and present ². An illustrative example is the November 1933 cover ³, designed by Ruggero Alfredo Michahelles (1898-1976), dedicated to the “Decorated for Military Valor Convened in Rome from All over Italy” (*La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, November 1933, pp. 10-12).

2

It is essential to underscore that referring to the “effectiveness of images” does not entail any form of legitimation of their political content. Rather, such qualities serve to elucidate how images operate in the dissemination of Fascist ideology, while foregrounding the responsibility of artists in constructing symbolic forms that shape perceptions and orient behaviors.

The image stages a carefully constructed symbolic composition: at its center, the statue of Julius Caesar rises before a triumphal arch, beyond which the Colosseum is visible. In the foreground, a male figure dressed in a black shirt performs the Roman salute toward the emperor, thereby sealing the bond between the hero of *romanità* and the new soldier of Fascism. The image situates the viewer within a symbolic genealogy functional to the legitimation of the present, where *romanità* operates as a form of depoliticization, transforming an ideological construction into an unquestioned historical necessity.

As emphasized by Emilio Gentile, the myth of Rome constituted one of the cornerstones of the Fascist imaginary: a symbolic and identity-bearing element that the regime mobilized to legitimize its claim to continuity with imperial grandeur. Through a form of “symbolic archaeology,” Fascism reinterpreted the vestiges of *romanità*, monuments, urban forms, and iconographies, in order to construct new celebratory spaces in which antiquity and modernity converged, visually articulating the presumed symbiosis between imperial Rome and Fascist Rome. In this perspective, *romanità* became not only historical memory but also a political and liturgical instrument for representing Fascism as the heir and culmination of the Roman tradition (Gentile, 2003, pp. 130-131).

120

Another recurring leitmotif is the fasces, adopted as an identity-bearing and political emblem. It becomes a sign of authority, contributing to the visual sacralization of a monolithic and disciplined state. The fasces operates as a form of ideological simplification, reducing historical and political complexity to a unified and indisputable form. Its central placement within compositions directs the viewer's gaze and establishes a visual hierarchy that reinforces the regime. Particularly evocative is the July 1935 cover ②, where a full moon dominates a nocturnal scene; upon its surface stands a Roman column, whose shadow transforms into a fasces. In this image, the shadow of the past projects its form onto the present, legitimizing the regime as the heir to the empire. The fasces thus emerges as a symbol of authoritarianism and political violence.

Already in the November-December 1923 cover ③, designed by Guido Marussig, Fascist symbolism is articulated within a tripartite space structured by two columns and a central fasces surmounted by the Goddess Roma. Here, the verticality of forms, the yellow tones of the elements, the white background,

and the monumental typography construct a liturgical composition. This ritual aestheticization of power contributes to the sacralization of the existing political order, shifting adherence from the plane of rational deliberation to that of emotional and symbolic identification. It is therefore essential to underscore the responsibility of illustrators and graphic designers in constructing an authoritarian imaginary. If Marussig's work is characterized by the hieratic solemnity of *romanità*, within a few months the magazine's visual imaginary opens to a more modern and dynamic register. This transformation reflects a deliberate effort to experiment with visual forms capable of rendering Fascist ideology more seductive, accessible, and pervasive. In the July 1924 cover ④, Fortunato Depero reinterprets the fasces through a Futurist lens, inserting three bundles that move along rotational trajectories; three tricolours with curved lines amplify the perception of motion, imbuing the composition with a sense of centrifugal energy. The fasces becomes a kinetic sign of propaganda, a manifestation of an ideology that seeks not merely to represent, but to mobilize. As Marta Sironi observes, “it is no longer a simple illustration, but rather a complex design of the entire page, which ultimately presents itself as an autonomous ‘object’ of striking visual impact. A sense of national belonging emerges (the fasces is reiterated, conveying the sense of a playful and festive waving)” (2009, p. 624).

This progressive modernization of *romanità* finds full expression in the April 1936 cover ⑤, illustrated by Bruno Munari, which celebrates Italian steel production through Ilva, emphasizing the autarchic policies initiated on 23 March of that year, aimed at rendering Italy independent from foreign imports and strengthening its industrial and military power. The image is dominated by an industrial smokestack—symbol of modernity, labor, and national productive strength—upon which a stylized fasces is prominently displayed. Behind the smokestack stands the Colosseum, while the Italian flag waves at its summit. The fasces and the tricolour function here as symbolic devices linking industrial production to the construction of the Fascist nation, suggesting that technological modernity is an integral component of the regime's political and civic mission. The image contributes to obscuring the coercive character of industrial and social policies, presenting progress as a collective destiny. Industrial modernity is thus mythologized. Alongside this dialectic between antiquity and modernity, the eagle emerges as another key symbol. In the magazine's covers, it appears in various forms: in flight, clutching the fasces in its talons (Garretto, June 1936) ⑥, or as a monumental figure (April 1940) ⑦. In each case, the eagle functions as an emblem of domination and vigilance, embodying the idea of a state that rises above

individuals and dominates them through moral and military. Its presence translates into visual form the union between symbol and power, between the celestial force of empire and the terrestrial solidity of the regime. The strength of this visual language lies in the capacity of images to operate simultaneously on the cognitive, emotional, and political planes of the viewer, shaping perception and affective experience, and contributing to rendering consent both naturalized and desirable.

**A national visual code:
the tricolor as ideological embodiment**

A foundational element of Fascist visual identity is the tricolour, which appears not only as a flag but as a diffuse chromatic code, integrated into graphic composition and the overall palette. As Falasca-Zamponi (1997) observes, within the symbolic system of Fascism, aesthetics was not a mere ornament but a political dispositif capable of rendering power both tangible and seductive, transforming visual form into an instrument of consensus. In this sense, the tricolour itself functions as a mechanism of consent: its presence normalizes national identity. In the August 1925 cover ③, designed by Mario Sironi, the image depicts a paper accordion in national colors, placed at the center of a compact black background. Sironi, among the most consistent in translating painterly and graphic language into ideological terms, constructs here a symbolic image: the accordion, a popular and musical object, is transformed into a paper architecture, a tricolour body that, though foldable and fragile, rises as an icon of the nation.

The black background, characteristic of Sironi's visual lexicon, heightens the tricolour by isolating it as the sole vital sign, transforming an everyday object into a political emblem. A decade later, the theme of the tricolour becomes more direct and participatory in the September 1935 cover by Bruno Munari ④. Here, the tricolour accompanies the image of a rifle with a military hat and patriotic inscriptions ("W l'Italia," "W il Duce," "Addio mia bella addio"), evoking the Ethiopian War and the expansionist aspirations of the Fascist regime ⑤.

The war object becomes a symbol of national mobilization, merging personal devotion with collective belonging and presenting war as a patriotic rite. From the mid-1930s onward, the tricolour is physically grasped, transforming into a lived, participatory, and embodied sign. The flag is no longer merely a representation of the homeland, but becomes a physical extension of the Fascist individual, symbolizing a communion between body and nation. In the May 1936 cover ⑥, once again by Mario Sironi, a farmer advances with solemn stride, holding a sickle in his right hand and an unfurled tricolour in his left, waving in the wind. This simple, everyday gesture acquires the value of a civic iconography: agricultural labor and devotion to the homeland merge into a single image of strength and sacrifice. The tricolour thus becomes a sign of collective identity, while the sickle, a traditional peasant symbol, is reinterpreted in a heroic and productive key, as an instrument of the new Fascist rural order ⑦.

The scene therefore represents not only the celebration of ancient greatness, but also the transformation of contemporary politics and economy into instruments of power and imperial continuity. A similar process of symbolic embodiment is evident in the September 1936 cover ⑧, designed by Gino Negrin Caregaro, where a young man in the uniform of the Gioventù Italiana del Littorio (GIL), belonging to the naval cohort, raises a tricolour while walking, depicted from behind and captured in the act of movement. The subject refers to the Eighth Campo Dux, a parade of 25,000 Avanguardisti along Via dell'Impero in Rome, attended by the Duce and documented within the issue. The dynamic framing underscores generational continuity, transforming the youthful body of the regime into an embodiment of the future and a bridge between militancy and modernity. The tricolour becomes a symbol of belonging, discipline, and collective mission, visually translating the Fascist educational project of shaping citizens ready to serve the nation.

**The gestural language of the body:
hands, power, and ritual**

In the magazine's covers, gesture is never neutral: it functions as a visual language of consent, a device of collective participation, and a form of ideological representation. This visual regime translates Fascist ideology into behavioral models, thereby contributing to the normalization of political adherence.

③

It is essential to underscore that referring to the "effectiveness of images" does not entail any form of legitimization of their political content. Rather, such qualities serve to elucidate how images operate in the dissemination of Fascist ideology, while foregrounding the responsibility of artists in constructing symbolic forms that shape perceptions and orient behaviors.

④

On 15 February 1936, the compulsory delivery of grain to state granaries (ammassi) was introduced, a concrete expression of autarky and state control over the agricultural economy, while on 9 May Mussolini proclaimed the birth of the Italian Empire, "returned to the fatal hills of Rome."

In the October 1932 issue ②, the Roman salute takes center stage in a cover designed by Severo Pozzati (known as Sepo), reflecting the symbolic construction of youth within the regime ⑤. In the image, the outstretched arm becomes a sign of Fascist liturgy, in which the individual is dissolved into a collective gesture. An evolution of bodily expression can be observed in the February 1936 cover ③, where a hand grips a sword, signifying a collective mission in which each individual participates in a national design. The composition constructs an image of discipline and sacrifice, in which physical strength is sublimated into spiritual value. The illustration anticipates several documentary images included in the same issue, where Blackshirts are shown in Italian East Africa, saluting with their daggers raised while marching in columns toward their positions during the colonial campaign against Ethiopia ⑥. The hand irradiated by light reappears in the November 1938 cover ④, designed by Paolo Garretto, with a geometric star in the palm emitting coloured beams of light ⑦.

The hand becomes an icon of emanation: the gesture turns into a metaphor for the spiritual force of Fascism, transforming political decisions into an ideological order perceived as inevitable and legitimized. The regime's political power thus finds a visual representation, symbolizing its penetration into the moral and social sphere of citizens. A further articulation of this motif appears in the March 1924 cover ⑤, illustrated by Mario Bazzi (1891-1954), where a hand raises a trophy depicting the Goddess Roma holding a fasces. The gesture assumes a solemn and sacral tone: the hand fuses classical symbolism with the modern cult of heroism. The illustration celebrates five years since the birth of the Fascist movement and two years of Mussolini's government.

122

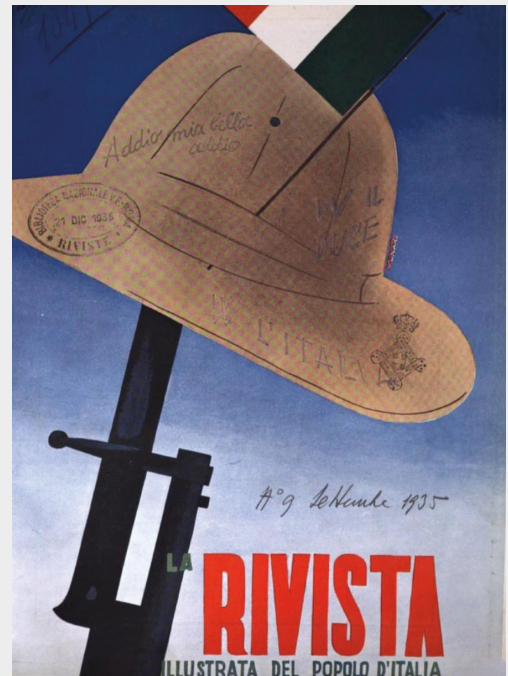
⑤ In the same period, Mussolini's speech in Milan on 25 October further advocated the Fascistization of Europe, while in Rome the Exhibition of the Fascist Revolution, inaugurated on 27 October, and the opening of Via dell'Impero on 28 October articulated, in ideological and monumental terms, the relationship between history, urban space, and political mobilization. This campaign subsequently culminated in the Ethiopian War (October 1935-May 1936).

⑥ This campaign subsequently culminated in the Ethiopian War (October 1935-May 1936).

⑦ Paolo Garretto is described by Mazzocchi and Trionfera in the preface to the volume *Garretto Story* (1983) as a Futurist artist, yet with entirely personal tendencies. In the preface, Mazzocchi writes that Garretto can be considered Futurist "in the bold modernity of his line and design, never abstract or allusive. In black and white as in the play and contrast of colors, always clear, immediately comprehensible, and expressive. A portraitist inclined to render the sparse essence of every human physiognomy, with subtle and controlled humour."



⑧



⑨

⑧ Agosto 1938, Mario Sironi
August 1938, Mario Sironi

⑨ Settembre 1935, Bruno Munari
September 1935, Bruno Munari



⑩



⑪

⑩

Maggio 1936, Mario Sironi
 May 1936, Mario Sironi

⑪

Settembre 1936, Gino Negrin Caregaro
 September 1936, Gino Negrin Caregaro

Finally, in the November 1930 cover ⑥, once again designed by Garretto, the central figure is a Blackshirt combatant holding a sword in the foreground. His face, rigid and focused, emerges against a yellow background, almost haloed. The close framing and the tension of the gesture transform the Fascist hero into an icon of discipline and moral strength, in which the act of brandishing the sword becomes a visual assertion of the will to power ③. Through these images, hand gestures are configured as a visual code that translates political belief into a ritual act. The body becomes both temple and instrument of power, a central medium of the regime's political pedagogy. Through codified gestures and idealized physicality, the covers transform ideology into behavior, rendering the citizen's body a site of symbolic control.

Cult of the body:

physical prowess and strength through sport

Sport occupies a central place in the construction of the regime's imaginary. The athletic body becomes a metaphor for moral health and collective discipline, a plastic expression of the Fascist "new man." Covers dedicated to sport celebrate physical strength, bodily harmony, and the dynamics of movement, translating the principles of Fascist education into visual form: vigor, competition, and control. Already in the January 1928 cover ⑧ designed by Diego Santambrogio (1898-1969), a skier viewed from behind advances along a snowy track. Here sport is presented as an instrument of moral formation, a symbol of the orderly conquest of natural space through Fascist will. In particular, the Alpine mountain landscape is described in the issue as a privileged site for physical exercise in the snow.

A similar compositional balance is found in the February 1935 cover ⑨ by Gino Negrin, where a skier seen from behind advances along a snowy path. The close framing and the naturalism of the scene accentuate a sense of contained energy, transforming the sporting action into a solitary gesture of dedication and discipline ②. Paolo Garretto also depicts the Fascist body in relation to sport, constructed through sharp lines, solid colours, and dynamic compositions. In the March 1930 cover ④, two boxers face each other in the ring, reduced to essential forms: one in white shorts, the other in brown, against a neutral grey background.

③

In this period, the Blackshirts, officially established in 1919, primarily functioned as a paramilitary and propagandistic force for consolidation, increasingly becoming a symbol of the Fascist state and of the model of the citizen-soldier, trained and loyal to the regime.

②

The image refers to the Italian skiers during the German championships in Garmisch-Partenkirchen, where Italy achieved significant success, finishing just behind the Norwegians and Finns.



17

17
Gennaio 1928, Diego Santambrogio
January 1928, Diego Santambrogio



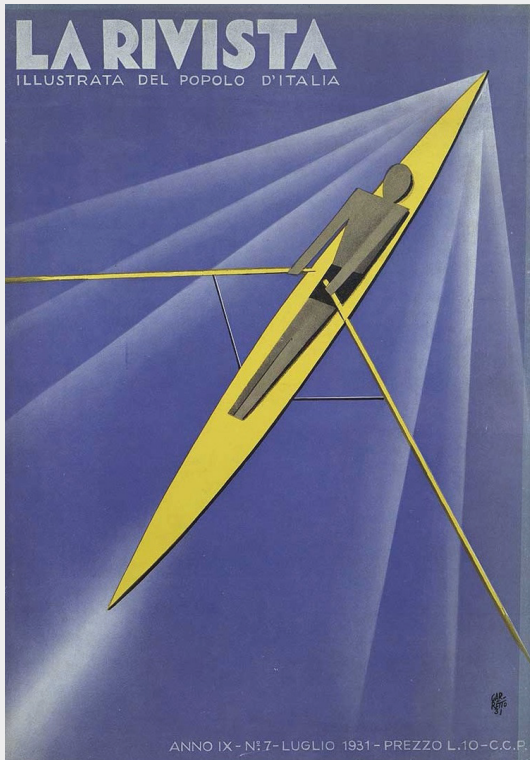
18

18
Febbraio 1935, Gino Negrin Caregaro
February 1935, Gino Negrin Caregaro

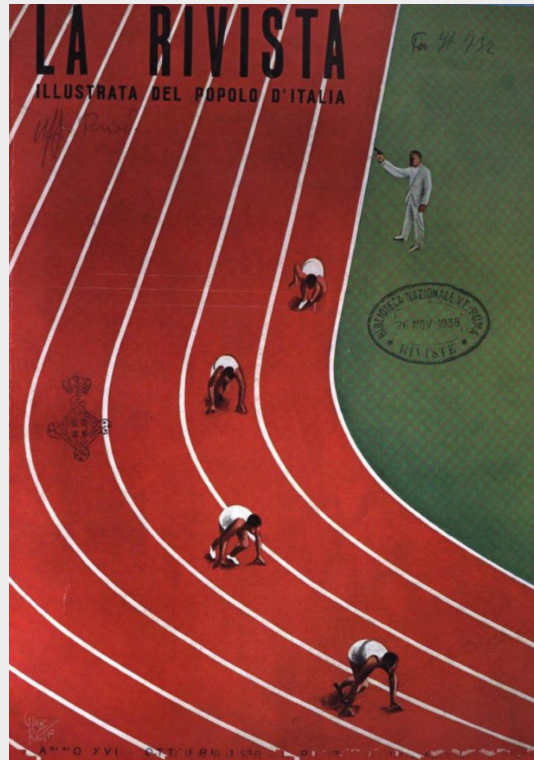


19

19
Marzo 1930, Paolo Garretto
March 1930, Paolo Garretto



20



22



21



23

20
Luglio 1931, Paolo Garretto
July 1931, Paolo Garretto

21
Febbraio 1938, Paolo Garretto
February 1938, Paolo Garretto

22
Ottobre 1938, Paolo Garretto
October 1938, Paolo Garretto

23
Dicembre 1939, Paolo Garretto
December 1939, Paolo Garretto

The scene focuses on physical impact, the collision of masses, and bodily tension. Sport thus becomes a ritual of physical discipline and subordination to the collective, reflecting the regime's propagandistic values. The same approach returns in the July 1931 cover ⑩, where a stylized figure practices canoeing: the geometric composition and chromatic contrasts translate speed and energy into a visual language of the "perfect body."

In subsequent years, Garretto pushes the experimentation on the sporting body even further, as in the February 1938 cover ⑪, where a figure seen from behind, leaning on a ski pole, opens the scene toward another skier in the distance. The unusual framing and the diagonal line of the arm create a dynamic effect, conveying control and physical readiness. In the October 1938 issue ⑫, the theme is cross-country running: a red track seen from above frames four lanes and a starter firing the starting shot. The geometric organization of space and the contrast of colours (red, green, white) reflect an ideal of order and collective vitality, in which sporting competition becomes a metaphor for Fascist collectivity.

Finally, in the December 1939 cover ⑬, a goalkeeper dives to save a shot on goal: the oblique framing and photographic cropping capture a moment of extreme tension and concentration. The body, frozen in gesture, embodies the heroic suspension of movement, symbolizing vigilance and athletic readiness. As stated in the essay "Physical Education and Scientific Control" in the July 1933 issue "physical exercise has taken the place intended by educators: it is no longer a cold educational aspiration but a concrete reality, both felt and enacted" (pp. 72-75).

The stylization of figures and graphic dynamism transform sport into a visual ritual of discipline and collective adherence. This idealization, while formally compelling, operates as an instrument of social and cultural control. The athletic body thus becomes a normative model and a visual metaphor of the State, educating the viewer toward strength, discipline, and obedience. Physical prowess, energy, and competition are not represented as individual practices but as collective values reflecting the ideal of a strong, efficient nation ready for sacrifice. The celebrated and disciplined athletic body therefore becomes both a symbol of collective strength and a tool for normalizing individual behavior.

From the furrow to the fatherland: agriculture, labor, and the rhetoric of land reclamation

During Fascism, agricultural labour acquired a moral and political dimension: cultivated, ploughed, or reclaimed land became a metaphor for the

transformation of the nation. In the October 1925 cover ⑭, a red crane hook lifts a wheat ear, an image directly connected to the Battle for Grain launched on 4 July 1925, which promoted cereal self-sufficiency and symbolically celebrated the fusion of technology, agricultural labour, and national ideology. The composition synthesizes the tension between mechanization and fertility, showing how the machine becomes an ally of nature and a symbol of the "working Italy." The link between agriculture and collective enterprise is also central in the November 1934 cover ⑮, featuring a photographic image by Bruno Munari, inspired by the internal article "Roads and Canals." The protagonist is a land reclamation machine, one of the "Cyclopes of reclamation" (p. 34), an emblem of the titanic labour transforming nature into productive space, evoking the large-scale reclamation projects promoted by the Fascist regime during the 1920s and 1930s, such as those in the Pontine Marshes. In the article, reclamation is described as a moral and patriotic enterprise carried out by "workers coming from all the provinces of our beloved Homeland" and destined to surpass "all undertakings attempted not only in Italy but in the entire world." Throughout the 1930s, the agricultural imaginary becomes increasingly intertwined with the military one. In the October 1936 cover ⑯, designed by Paolo Garretto, a ploughed field occupies the entire page surface, while in the foreground a rifle resting on the ground creates a visual parallel between the furrow and the dark colour of the soil. The image refers to two major policies of the same year: the launch of autarky and the compulsory delivery of grain to state granaries (ammassi, 15 February 1936). The weapon becomes a tool of labour as much as the plough, sealing the rhetoric of the peasant-soldier, guardian of national fertility and defender of the homeland.

In the September 1938 cover ⑰, again by Munari, large bundles of wheat stand out against a green sky crossed in the distance by three airplanes. The image combines abundance and power, merging the natural cycle of harvest with the conquest of aerial space. The wheat, symbol of life and prosperity, acquires an epic dimension, becoming an emblem of Fascism's imperial projection. In September 1939 ⑱, Vittorio Tavernari's cover revisits the theme in a more symbolic key: a hand holds a bundle of wheat stalks, within which small tricolour flags are embedded, emphasizing grain as a strategic good, the population's primary food source, and a vital resource for the national economy. The firm and devotional gesture also evokes notions of possession and protection of the land. Its association with the internal article on "Esercitazioni della scuola centrale milizia contraerei presente il Duce" (pp. 12-13) underscores how agricultural fertility and military discipline are two aspects of a single ideological project:

the construction of a productive, orderly, and defense-ready national body. In these covers, the rural landscape is never a mere naturalistic backdrop but an ideological field. The ear of wheat, the plough, the rifle, and the tricolour converge into a visual language that sacralizes agricultural labour as the moral and political foundation of Fascist Italy. These images aestheticize labour while obscuring the material conditions and structures of social control. Agriculture thus becomes an instrument of myth-making, in which the land itself is transformed into an emblem of moral regeneration and Fascism's civilizing mission. Visual propaganda operates here as a device of depoliticization, turning relations of power and exploitation into a symbolic landscape.

Depicting common people: harmony and everyday life

Alongside the heroic and monumental imagery of labour, war, and the homeland, other visual registers also emerge, particularly in the summer issues: everyday life and the lightness of the "ordinary people." In these covers, the human figure, often female or childlike, becomes an emblem of carefreeness and well-being. Ideology becomes invisible here, embedded in images of normality and serenity that naturalize the existing political order. The magazine thus constructs a media experience in which the regime appears as a natural backdrop to social life rather than as an authoritarian force.

127

Already in the June 1924 cover ⑳, a woman in a bathing suit reclining on a shell reinterprets the myth of the Birth of Venus. In the August 1924 ㉑ and July 1925 ㉒ covers, children and women inhabit the landscape as a space of freedom: the figures depicted in Ito's cover (August 1924) climb a green tree, while the elegant woman in Marcello Dudovich's design (July 1935) strolls carefree along a pink beach with her dog.

The theme of the serene body and leisure time returns in the August 1926 cover ㉓ by Mario Sironi, where two bathing figures are suspended on a diving board overlooking the sea, immersed in a light and airy atmosphere. In the 1930s, this convivial tone takes on more popular and domestic nuances: in the June 1926 ㉔ and April 1930 ㉕ covers, women in traditional dress, wearing crosses or coral necklaces, convey an image of rural culture. The August 1933 cover ㉖ by Alberto Saliotti combines maritime elements (beach cabin, umbrella, boat, anchor, and Italian flag) in a celebration of carefree holiday time. In the August 1932 ㉗ and December 1938 ㉘ issues, Nino Strada shifts the focus to childhood: children dressed as sailors or a newborn in a cradle introduce an affective and intimate register,

in which bodily purity and the family dimension function as metaphors of rebirth and the future. The serene representation of everyday life is part of the regime's visual pedagogy, which promotes an idea of a healthy, happy, disciplined, and morally intact Italianness. In these covers, therefore, the language of propaganda is softened: the hero gives way to the ordinary citizen, militancy to play, and glory to well-being. The aim is to offer the public a reassuring and totalizing image of Fascist life, in which every gesture, even the most everyday, participates in the construction of a unified and serene community. Social conflict, poverty, political dissent, and non-conforming subjectivities are entirely absent.

Mobilizing the Nation: transport, speed, and modernity

The theme of transport translates the regime's rhetoric of progress into visual form: ships, trains, seaplanes, and helicopters become metaphors for the conquest of space and human domination over nature. The September 1931 cover ㉙, designed by Enrico Prampolini, condenses this ideology of speed. Executed in a Futurist style, the ship bearing the Italian flag stands out against a celestial and maritime background, reduced to an interweaving of lines and volumes that suggest continuous motion: the machine as a living organism, a symbol of national energy and collective coordination. The covers by Alberto Saliotti (January 1931 and August 1941) ㉚ ㉛ present two images: in the first, a seaplane hovers over a coloured world map, signifying expansion and control; in the second, the shadow of a helicopter falls across an arid field, an image of modernity that flies over, dominates, and measures territory. The air becomes the new space of Fascist power, where the aerial gaze transforms geography into possession and the map into empire. Similarly, in the August 1930 cover ㉜ by Ivanhoe Gambini (1904-1992), the helicopter is depicted with its rotor in motion and a dynamic trail, cutting across the visual field, merging technique, rhythm, and visual control, as if transforming the aircraft into a symbol of a new Fascist perception of space and time. On land, modernity is entrusted to the image of the train, as in the February 1929 cover ㉝ by Gian Mondaini, where the railway station is immersed in an atmosphere of smoke and light. Here human presence, reduced to a figure stepping off the carriage, becomes ordered movement, a form of civic life inserted into the collective machinery of progress. The sea, finally, remains the quintessential symbolic space of Italy's projection into the world. The June and August 1931 covers ㉞ ㉟ depict ports, shipyards, and vessels, transforming water into a productive and military space, while the May 1939 cover ㊱ by Murari, showing Mount Vesuvius and a military ship in the Bay of Naples, fuses landscape, power, and national identity



29

29
Giugno 1924, autore non identificato
June 1924, author not identified



30

30
Agosto 1924, Ito
August 1924, Ito

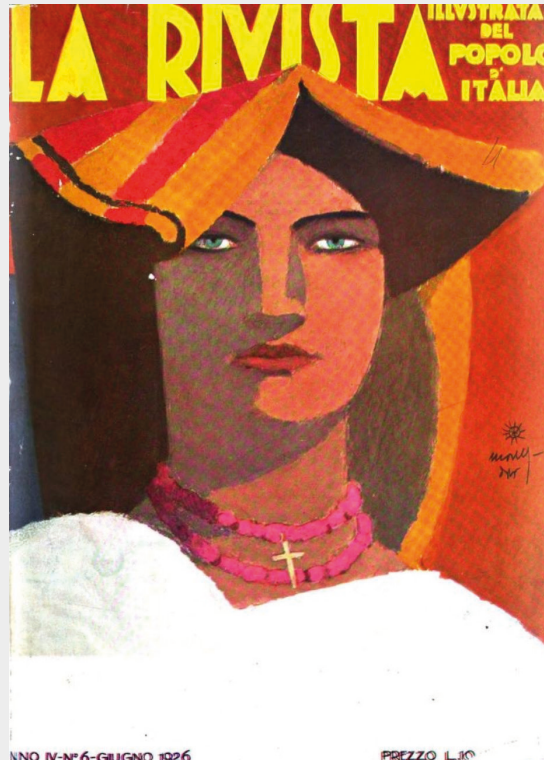


31

31
Luglio 1925, Marcello Dudovich
July 1925, Marcello Dudovich



32



34



33

32
Agosto 1926, Mario Sironi
August 1926, Mario Sironi

33
Giugno 1926, autore non identificato
June 1926, author not identified

34
Aprile 1930, autore non identificato
April 1930, author not identified



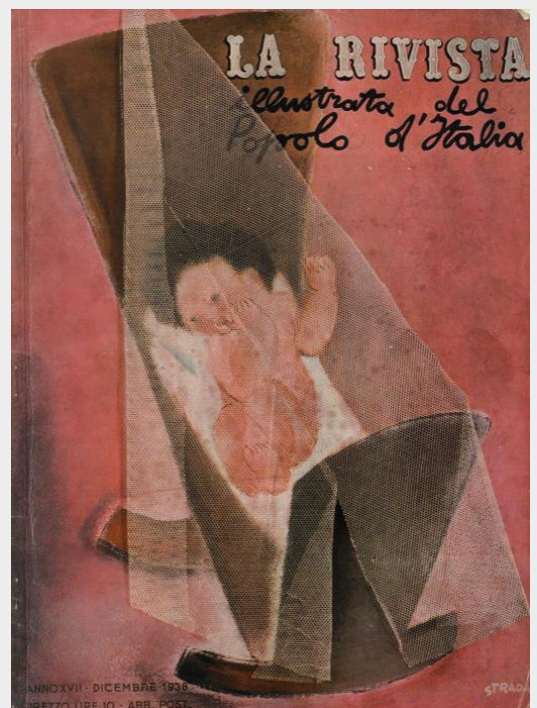
35

35
Agosto 1933, Alberto Salietti
August 1933, Alberto Salietti



36

36
Agosto 1932, Alberto Salietti
August 1932, Alberto Salietti



37

37
Dicembre 1938, Alberto Salietti
December 1938, Alberto Salietti

into a unified and monumental vision. In these images, speed, technology, and travel acquire both a material and a spiritual value: to move is to advance in history. In this way, Fascist modernity asserts itself as a singular and non-negotiable horizon, neutralizing alternatives and conflict.

The soldier between heroism, sacrifice, and the fatherland

In the years of the war, the magazine shifts toward a direct and dramatic representation of military life. The body of the soldier, already a symbol of discipline and virility in Fascist propaganda, becomes a visual instrument of wartime propaganda that aestheticizes violence and normalizes sacrifice. The covers depict the concrete gestures of those fighting for the homeland, marked by dedication and endurance.

In the August 1938 cover ④, designed by Ruggero Alfredo Michahelles, a soldier's boots are shown in the foreground, while a white tent topped with the tricolour stands out against the horizon, where sheaves of wheat and the sea can be discerned—an image of suspension in which waiting precedes action.

In subsequent years, the visual language becomes darker and more realistic. In the February 1941 cover ⑤, designed by Gino Negrin, a soldier in a trench evokes the central role of the combatant, a theme reinforced by contemporary events ⑩.

The soldier's face and the shadows surrounding it convey the harshness of trench life, transforming the figure of the combatant into a concrete symbol of war and of the discipline imposed by the regime. The July 1941 cover ⑥ by Dino Ponti expands the scene to the battlefield, where tanks and warships occupy land and sea in a visual interweaving that suggests simultaneity and the totality of the war effort. Finally, in the January 1942 cover ⑦, Gobbi focuses on a soldier wearing a helmet and with his face partially camouflaged: the chromatic intensity turns the image into a kind of tragic icon. Red, the colour of blood and passion, evokes sacrifice, while the soldier's face becomes an emblem of anonymous courage and duty fulfilled in the shadows ⑪.

⑩

The issue's publication year coincides with the general mobilization of Fascist Party leadership cadres, ordered by Mussolini on 1 January so that they would depart as volunteers for the front, as well as with the civilian mobilization of 1 February, which involved eight million Italian citizens between the ages of 18 and 55, underscoring the regime's emphasis on mass participation in the war effort.

⑪

The period is marked by global wartime tensions, foreshadowed on 11 December 1941, when, four days after the attack on Pearl Harbor, Italy, fulfilling its alliance with the Japanese Empire, declared war on the United States.

Through these covers, the magazine constructs a new visual liturgy of war, in which the soldier's body, fragmented or isolated, represents the totality of the nation in arms. In this sense, the figure of the soldier is not only heroized but also depoliticized: deprived of any capacity to dissent, suffer, or withdraw. Visual propaganda does not merely represent war; it contributes to making it culturally actionable, transforming violence into historical necessity and individual sacrifice into symbolic duty.

Conclusion

Mussolini viewed Italians as “political consumers” and, through the creative directors of propaganda, controlled slogans, symbols, and image composition (Heller, 1993, p. 18). In posters and other graphic propaganda works, symbols of ancient Rome, agricultural landscapes evoking reclamation and rural labor, and the idealization of the Duce and soldierly figures repeatedly appear, serving to shape the collective imagination and reinforce consent. In the editorial sphere, the covers of *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* constitute an iconographic corpus of extraordinary value, in which fascist propaganda manifests through complex and coherent visual strategies. They do not merely illustrate events or subjects; they translate the regime's ideological principles into images, transforming politics into an immediate, persuasive sensory experience. Fascist visual culture should not be interpreted simply as an ideological reflection but as a symbolic infrastructure of power.

The analyzed images helped create the perceptual and cultural conditions that made the acceptance of repression, war, and authoritarian hierarchies possible. Their effectiveness lies not only in persuasion but in their ability to transform ideology into common sense, directly involving artists in its construction and attributing to them an ethical responsibility in disseminating propaganda. From the evocation of Romanity to the celebration of industrial modernity, from the cult of the body to the valorization of rurality and everyday life, a symbolic repertoire emerges capable of historically legitimizing fascism, promoting social discipline, and constructing a sense of collective belonging. Each cover, despite the plurality of authors and style, from Marussig to Depero, Michahelles to Munari, contributes to a unified visual grammar of power, where art, design, and communication merge to delineate the figure of an organic, ordered, totalitarian nation. In this sense, the magazine functions as a strategic node for iconographic elaboration, where graphic experimentation intertwines with the symbolic production of consent, translating the regime's political project into visual form and contributing to its normalization.

This study does not aim to exhaust the complexity of the magazine's iconographic repertoire but offers an exemplary reading of its main narrative cores and rhetorical logics structuring its imagery. In this perspective, analyzing the covers is not limited to historical or aesthetic exercise but allows an understanding of how illustrated graphics can operate as a mediation tool between art, ideology, and consent, visually configuring fascism as a cultural, aesthetic, and political experience. Adopting a perspective from cultural studies and critical theory, the magazine can be interpreted as a space of symbolic mediation in which power is not merely imposed but internalized and rendered culturally acceptable. Visual propaganda thus acts as a technology of governing the imagination, capable of integrating aesthetics, ideology, and consent, legitimizing social disciplining practices and, in wartime and imperial contexts, the material violence exercised by the state. In this sense, the covers do not merely accompany consent but actively produce it, demonstrating how illustrated graphics, while formally appealing, can convey problematic political and social values, requiring a critical and contextualized reading.

The visual normalization of order, sacrifice, and hierarchy transforms coercion into historical necessity and war into collective destiny, inscribing the regime's violence into a symbolic horizon perceived as natural, just, and even aesthetic.

132

If the covers of *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* demonstrate how design can function as a technology of governing the imagination, their historical analysis also prompts reflection on design's contemporary critical and transformative potential: its capacity to resist ideological instrumentalization, to construct counter-narratives, and to assume ethical responsibility in the public sphere.



④⑥



④⑦

Tutte le immagini riportate sono utilizzate a fini di studio e analisi critica ai sensi dell'art. 70 della Legge sul diritto d'autore (uso didattico, non commerciale).

All images shown are used for study and critical analysis purposes in accordance with Article 70 of the Italian Copyright Law (educational, non-commercial use).

④⑥

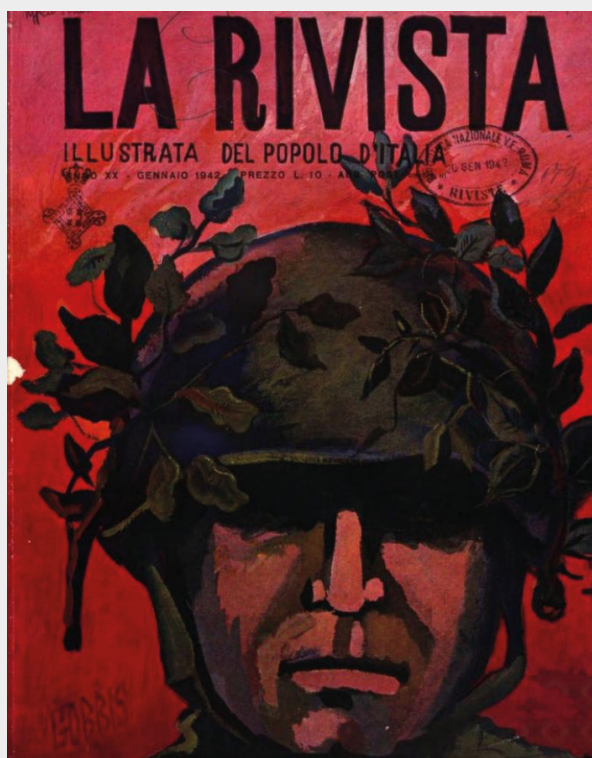
Agosto 1938, Ruggero Alfredo Michahelles
August 1938, Ruggero Alfredo Michahelles

④⑦

Febbraio 1941, Gino Negrin
February 1941, Gino Negrin



48



49

48
Luglio 1941, Dino Ponti
July 1941, Dino Ponti

49
Gennaio 1942, Gobbis
January 1942, Gobbis

REFERENCES

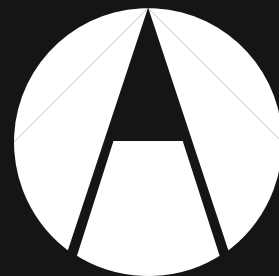
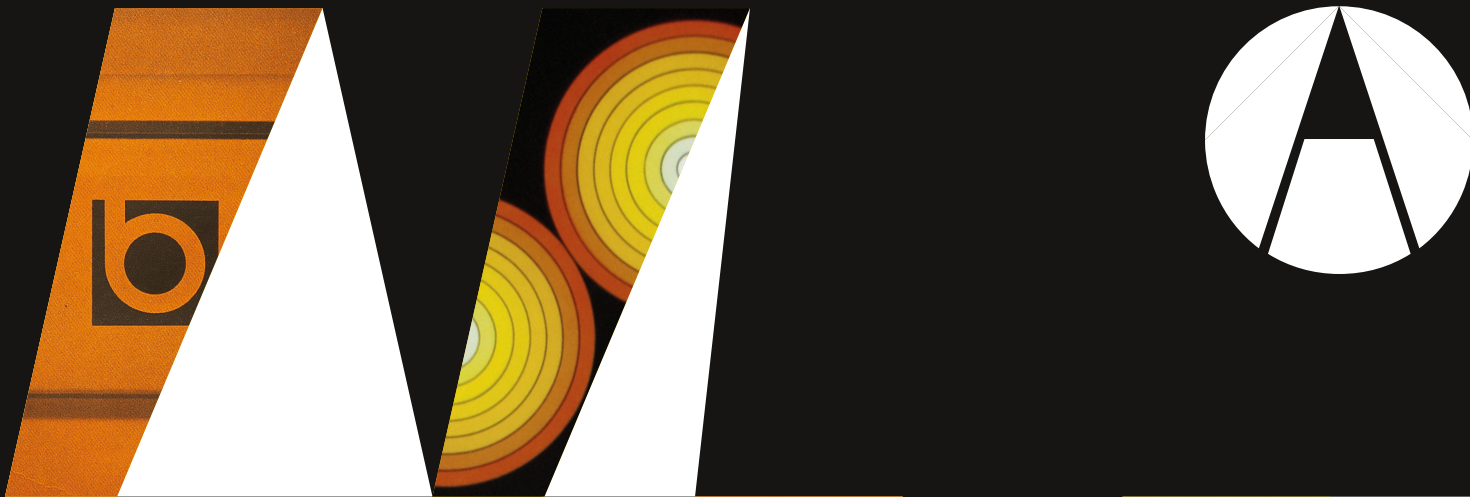
- Arthurs, J. (2012). *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy*. Cornell University Press.
- Ben-Ghiat, R. (2001). *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*. University of California Press.
- Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi.
- Cannistraro, P. V. (2022). *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Res Gestae.
- Corner, P. (2018). *La dittatura fascista. Consenso e controllo durante il Ventennio*. Carocci.
- Gentile, E. (2003). *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Laterza.
- Falasca-Zamponi, S. (1997). *Fascist spectacle: The aesthetics of power in Mussolini's Italy*. University of California Press.
- Guerri, G. B. (2017). *Fascisti. Gli italiani di Mussolini. Il regime degli italiani*. Mondadori.
- Heller, S. (1993). *Italian Art Deco: Graphic Design between the wars*. Chronicle Books.
- Liberatore, F. (2025). *Istruire le masse. Propaganda e consenso durante il regime fascista*. Selides Edizioni.
- Manfren, P. (2016). *La Rivista Illustrata del popolo d'Italia. Scritti d'arte e grafica in una rivista di regime (1923-1943)*. Scripta Edizioni.
- Mazzocchi, G. & Trionfera, R. (1983). *Garretto Story*. Editoriale Domus.
- Mitchell, W. J. T. (2014). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Raffaello Cortina Editore.
- Mosse, G. L. (2006). *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*. Il Mulino.
- Murialdi, P. (2008). *La stampa del regime fascista*. Laterza.
- Schnapp, J. T. (1996). *Staging Fascism: 18 BL and the Theater of Masses for Masses*. Stanford University Press.
- Sironi, M. (2009). Fortunato Depero alla "Rivista Illustrata del popolo d'Italia" (1924-1936). In R. De Berti & I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, (pp. 625-706). Quaderni di Acme 115-Cisalpino Istituto Editoriale Universitario.
- Spackman, B. (1996). *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. University of Minnesota Press.
- Stone, M. (1999). *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton University Press.

BIO

Raissa D'Uffizi

Raissa D'Uffizi, PhD, è docente a contratto dei corsi "Teoria e Storia del Design" e "Storia del Design della Comunicazione Visiva" presso Sapienza Università di Roma. I suoi studi si focalizzano sulla storia del design e della grafica in Italia, approfondendo il ruolo della grafica e della fotografia nei processi di promozione pubblicitaria e diffusione culturale soprattutto in riviste di progetto.

Raissa D'Uffizi, PhD, is an adjunct professor teaching the courses "Theory and History of Design" and "History of Visual Communication Design" at Sapienza University of Rome. Her research focuses on the history of design and graphic design in Italy, analyzing the role of graphic design and photography in advertising and cultural dissemination, particularly in design magazines.



**AIAP CDPG > CENTRO
DI DOCUMENTAZIONE
SUL PROGETTO GRAFICO
AIAP CDPG > GRAPHIC
DESIGN DOCUMENTATION
CENTRE**



**PIÙ DI UN ARCHIVIO
MORE THAN AN ARCHIVE**

WWW.AIAP.IT > AIAP.IT/CDPG/

The new AIAP CDPG digital platform is a project funded by the European Union – Next Generation EU within the framework of the PNRR (National Recovery and Resilience Plan) in accordance with Directorial Decree No. 385 dated 19/10/2022 – Sub-investment 3.3.2 – Support to cultural and creative sectors for innovation and digital transition. Project Ref. No. TOCC 0001515, COR 15905620, CUP C87J23000580008.



**Co-funded by
the European Union**



**MINISTERO
DELLA
CULTURA**



Aiap Women in Design Award

2026

(sixth edition)

**Biennial prize
for women* in the
creative field.**

**Deadline 30 June
aiap-awda.com**

AWDA

BACK THEN IS BACK NOW

DESIGN HISTORY AND EDUCATION IN THE AGE OF AI

Il design della comunicazione visiva ha storicamente fondato la propria legittimità su una pratica consapevole: un'attività culturale radicata in processi riflessivi, competenze incarnate e responsabilità etiche nei confronti dei sistemi sociali, economici e tecnologici in cui opera. Oggi assistiamo a una trasformazione sistemica: l'intelligenza artificiale generativa svuota progressivamente queste fondamenta, delegando ad algoritmi imperscrutabili quella mediazione critica che era il cuore della disciplina.

Questo numero interroga cosa rimane del designer quando la produzione visiva si automatizza. Non si limita a registrare l'impatto tecnologico sugli artefatti, ma scandaglia le conseguenze epistemologiche e formative che questa trasformazione produce sulla pratica progettuale – mappando il valore metodologico della storia del design come risorsa critica, la dimensione artigianale del processo come conoscenza incarnata, e le possibilità di trasmissione di queste competenze nei contesti educativi. Designer, storici e formatori documentano come il recupero critico delle pratiche storicamente radicate nella comunicazione visiva possa restituire agency e autorialità al designer nell'era dell'IA, interrogando come la conoscenza del passato possa diventare strumento per immaginare un futuro in cui l'intenzionalità progettuale non venga semplicemente consegnata a un sistema automatizzato.

Visual communication design has historically grounded its legitimacy in conscious practice: a cultural activity rooted in reflective processes, embodied competencies, and ethical responsibility toward the social, economic, and technological systems it operates within. Today we are witnessing a systemic transformation: generative artificial intelligence progressively hollows out these foundations, delegating to inscrutable algorithms the critical mediation that once lay at the heart of the discipline.

This issue interrogates what remains of the designer when visual production becomes automated. It does not merely document technology's impact on artifacts, but probes the epistemological and educational consequences this transformation produces on design practice – mapping the methodological value of design history as a critical resource, the craft dimension of process as embodied knowledge, and the possibilities for transmitting these competencies within educational contexts.

Designers, historians, and educators document how the critical recovery of historically rooted practices in visual communication can restore agency and authorship to the designer in the age of AI, questioning how knowledge of the past might become a tool for imagining a future in which projective intentionality is not simply surrendered to an automated system.

Progetto Grafico

International Journal
of Communication Design

ISSN PRINT 1824-1301
ISSN ONLINE 3103-5876