



Grand Hotel cover

Il fotoromanzo: immagini di una storia
DI JAN BAETENS



JAN BAETENS

Il fotoromanzo: Immagini di una storia

1. L'illustre sconosciuto della storia della fotografia

Cosa sappiamo, in fin dei conti del fotoromanzo? Di sicuro 'troppo', perché qualsiasi lettore ha un'idea e soprattutto un giudizio, ovviamente negativo, su questo 'genere' così particolare. Ma, altrettanto senza dubbio, non ne sappiamo 'abbastanza', perché queste idee e questi giudizi finiscono per riassumersi facilmente in qualche luogo comune che non smette di essere ripetuto fino alla nausea da almeno mezzo secolo: il fotoromanzo sarebbe una sorta di fumetto, ma con delle foto; le sue storie sono quelle che troviamo nella letteratura rosa; il suo pubblico sembra essere quello femminile; la presenza infine di qualche variante a vocazione essenzialmente parodica non cambia di una virgola il carattere fisso di un genere non molto mutato dalla sua introduzione alla fine del secondo dopoguerra.

Come molti altri generi della cultura popolare o mediatica, il fotoromanzo non soffre solamente di una mancanza di riconoscimento. È soprattutto molto mal conosciuto. E come spesso accade, i due aspetti sono interrelati: quel poco che si sa del genere tende non solo a farlo disprezzare, ma impedisce allo stesso tempo che si presti davvero attenzione alla sua storia e alle sue forme più o meno 'eccentriche', in ogni caso più ricche degli stereotipi correnti, ciò che rinforza ulteriormente la mancanza di prestigio ormai aderente al fotoromanzo quasi come una seconda pelle.

La frase più citata sul fotoromanzo resta dunque, paradossalmente, quella di Roland Barthes, autore in generale poco indiziabile di rafforzamento delle gerarchie e delle distanze tra la cultura autorizzata e la cultura popolare:

Personalmente provo questo leggero trauma della significanza davanti a certi fotoromanzi: la loro stupidità mi colpisce (potrebbe essere una definizione del senso ottuso). Vi sarebbe dunque una verità dell'avvenire (o di un passato molto antico) in queste forme derisorie, volgari, sciocche, dialogiche della sottocultura di consumo.¹

L'autore rincarerà le sue affermazioni, rispetto a questo primo testo che data al 1970, quando dirà [*in Frammenti di un discorso amoroso, NdR*]: «*Nous Deux* – la rivista – è più oscena di Sade».²

Oggi, sebbene il fotoromanzo non sia ancora un genere pienamente riconosciuto, la situazione sta cambiando. Alcune opere sono, adesso, apprezzate anche da un pubblico più colto. A corollario di ciò, esiste anche un numero considerevole di studi accademici la cui ambizione principale non è più, come negli anni Sessanta, quella di mettere in guardia il lettore, e ancor prima la lettrice, contro i pericoli di uno degli esempi più deleteri dell'industria culturale e della letteratura d'evasione. E per finire i collezionisti, ma anche i direttori dei musei conoscono ed apprezzano ormai le riviste e i fascicoli della cultura 'fotoromanzescas' (i cui originali sono andati in parte persi a causa della caducità dei supporti, della messa al macero o, ahimé, della completa mancanza di una politica di conser-



vazione). I fotoromanzi che erano pubblicati in milioni di esemplari negli anni Cinquanta sono diventati delle rarità. Il loro successo attuale non è solo frutto del gusto postmoderno della nostalgia o delle mode retrò (anche quando flirtano con il kitsch), ma è anche il risultato di un riconoscimento delle loro qualità visive, scenografiche e narrative.

Cosa spiega questo nuovo assetto? Essenzialmente due cose. In primo luogo, i tentativi di rinnovamento di certi autori, che hanno saputo vedere le potenzialità del genere. Marie-Françoise Plissart, autrice di numerosi fotoromanzi realizzati in collaborazione con lo sceneggiatore Benoît Peeters, ha stravolto la nostra percezione del genere: grazie alla Plissart, il pubblico ha potuto rendersi conto che il fotoromanzo poteva essere altra cosa rispetto alle produzioni indigenti e indigeste che avevano finito per dominare il mercato popolare negli anni Ottanta.³

In secondo luogo, la rimessa in discussione, tipicamente postmoderna, della frontiera tra buona e cattiva letteratura, tra Shakespeare e Tintin, per dirla con un filosofo molto trasmesso in una delle sue esternazioni contro la cultura contemporanea. La promozione di alcune forme culturali «minori» in un contesto postmoderno, più aperto ad opere meno canoniche, ha reso meno tesi i nostri rapporti con pratiche culturali come il fumetto o il fotoromanzo. Il lettore contemporaneo, che si può definire onnivoro, è abituato a porre l'uno accanto all'altro prodotti di statuto molto diverso, e ritiene di non dover scegliere tra Tintin e Shakespeare, appunto, né tantomeno di metterli sullo stesso piano, ma di poter passare liberamente dall'uno all'altro e viceversa.

2. Tra fumetto e soap opera

I primi esempi di fotoromanzo, nel senso moderno del termine, risalgono al 1947: il genere nasce in Italia, per poi espandersi presto in Francia e in altri paesi latini, compresa l'America Latina.

Per farsi un'idea del successo colossale del fotoromanzo, non c'è migliore esempio-guida che *Lo sceicco bianco* di Fellini (1952). La storia, ben nota, non manca di mordente, e il suo umorismo non ha ancora perso lo smalto: una coppia di freschi sposini, Ivan e Wanda, vanno a Roma, ma i sogni dello sposo e della sposa non sono del tutto coincidenti. Lui vuole presentare la moglie alla propria famiglia e cercare di ottenere un'udienza dal papa. Lei, invece, vorrebbe approfittare del soggiorno nella capitale per partire alla ricerca del suo idolo, lo 'sceicco bianco', appunto (ricalcato sul personaggio esotico interpretato da Rodolfo Valentino) di cui segue le avventure nei fotoromanzi.

Mentre il marito un po' grullo e ridicolo si sforza di giustificare davanti alla famiglia l'inspiegabile assenza della moglie, la giovane donna scopre che il suo grande amore non è che un attore vile e volgare. Questa ironica variante sul tema del bovarismo permette a Fellini di rappresentare con dovizia di particolari il mondo del fotoromanzo, il cui set assomiglia, ma in salsa farsesca, a quella di un vero film.

Ma il fotoromanzo non nasce tutto d'un colpo. Infatti è la trasformazione di un genere molto particolare apparso qualche anno prima, sempre in Italia, e al giorno d'oggi quasi del tutto dimenticato: il «romanzo ad immagini», amalgama del cineromanzo e del fumetto. Il romanzo ad immagini si presenta come un fumetto disegnato a tratto e montato seguendo il modello dei *comics* americani dell'epoca, ma copiando l'universo, i temi, i personaggi, le scenografie, le trame e in una sola parola tutto il repertorio di stereotipi del cinema americano che irrompe negli schermi dopo la sconfitta delle forze dell'Asse. Spesso molto superiore ai coevi fumetti per la qualità del disegno (atto a mettere in evidenza le



forme dei personaggi), il romanzo ad immagini raccoglie la sfida del cineromanzo, grazie alla 'cannibalizzazione' dell'universo cinematografico. Testimonianza dell'americanizzazione dei costumi e dei consumi dell'Italia del secondo dopoguerra, il «romanzo ad immagini» è uno dei segni della lenta e conflittuale modernizzazione del paese.

Allo stesso tempo, però, esso si iscrive perfettamente nel quadro della stampa rosa. Contrariamente al cineromanzo, che ripresenta una storia già esistente illustrata con l'aiuto di fotogrammi e foto di scena, il romanzo ad immagini parte da una finta sceneggiatura. Le storie raccontate assomigliano come delle gocce d'acqua a quelle che il pubblico già conosce da un certo cinema hollywoodiano. Allo stesso tempo, gli eroi e le eroine che la tecnica del disegno a tratto permette di rendere in maniera quasi naturalista (e che soffre meno delle imperfezioni nelle tecniche di stampa dell'epoca rispetto ai fotogrammi dei cineromanzi) sono spesso dei calchi delle star del grande schermo. Negli anni Cinquanta non è raro trovare sulle pagine di *Grand Hôtel*, storie come *La legge del Sud*, che ricalca *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming 1939) con tanto di protagonisti che ricordano nelle linee del disegno quelle dei volti di Clark Gable e Vivienne Leigh. Nelle pagine non è raro incontrare 'casualmente' sosia di James Dean, Rita Hayworth, Burt Lancaster, Montgomery Clift, Robert Mitchum. Tuttavia la figura dei divi è quantomeno edulcorata e può spingersi a capovolgerne la tipizzazione più consolidata. Sulle copertine di *Grand Hôtel*, James Dean non è il disperato di *Gioventù bruciata* ma piuttosto è un ragazzo solare. Ava Gardner non è *la belle dame sans merci* ma una giovane donna avventurosa. Montgomery Clift non è il tortuoso aspirante assassino di *Un posto al sole*, è piuttosto un ricco egoista. Natalie Wood non è la ragazza della porta accanto. Altri divi possono riapparire senza troppi cambiamenti: Tony Curtis, Rock Hudson, Debbie Reynolds, Grace Kelly, personaggi positivi con un'immagine socialmente rispettabile e moralmente garantita. Due bellezze antitetiche come quella di Audrey Hepburn e Brigitte Bardot sono imparzialmente arruolate fra le buone, nonostante il *sex appeal* totalmente diverso delle due attrici. Ma in ogni caso i lettori dell'epoca erano perfettamente in grado di 'dare un nome al volto' (o più esattamente al corpo, perché lo sguardo è tanto rivolto al busto e ai fianchi quanto al solo viso).

Il fotoromanzo così come lo conosciamo ancora oggi nacque quando invece di realizzare i romanzi ad immagini nello stile dei *comics* si incominciò progressivamente a preferire le immagini fotografiche alle vignette disegnate. La formula non risulterà immediatamente vincente. Le riviste specializzate come *Grand Hôtel* (in Francia *Nous Deux*) che introducono il fotoromanzo dopo una prima fase interamente consacrata al romanzo ad immagini, mischieranno per anni una grande varietà di generi e rubriche.

I primi numeri di queste riviste non avevano che poche pagine, a volte appena dodici, poiché la carta era razionata a causa della penuria del dopoguerra e la stampa rosa aveva una reputazione diabolica in un gran numero di gruppi d'opinione tanto a destra quanto a sinistra, che facevano di tutto pur di smorzare gli slanci di queste riviste. Tuttavia in questi fascicoli troviamo comunque, fin dai primi numeri, un gioioso misto di cineromanzi, romanzi ad immagini, racconti, novelle a puntate, oroscopi o ancora una selezione di posta del cuore. Ci vorranno almeno cinque anni perché il fotoromanzo si imponesse come genere dominante nella stampa rosa, acclamato da un pubblico numeroso assetato di modernità, tanto di forma (la fotografia passa per più moderna del disegno) quanto di temi (le storie d'amore abbozzano in effetti nuovi rapporti tra uomini e donne dando uno spazio più grande all'uguaglianza tra i partner).⁴ Poco a poco il fotoromanzo riuscirà a risolvere i problemi tecnici iniziali: come raccontare una storia in immagini fotografiche? Che fare dei filatteri? Come dividere una storia in uscite settimanali? Come rendere

visibili dei dettagli in riviste mal stampate su carta, per giunta, di cattiva qualità? Come selezionare le immagini e quante metterne in ogni pagina? Gli autori dei fotoromanzi, che sembrano avere scoperto i primi trucchi del mestiere sul campo, saranno presto soccorsi da una vera riflessione collettiva sui media emergenti, come testimonia un manuale del 1956, *Istruzioni pratiche per la realizzazione di un fotoromanzo* di Ennio Jacobelli, uscito per i tipi della Politecnica Italiana. Accanto alla manualistica per tecnici ed operai, per elettrauti e idraulici, troviamo questo testo dedicato al mondo della comunicazione (farà capolino l'anno successivo nella collana anche una *brochure* per aspiranti tecnici tv), che evidenzia l'aspetto artigianale e artistico dell'industria del fotoromanzo. Una via italiana alla cultura di massa, spesso artigianale o di artigiano industriale, che contraddistingue in quegli anni, ad esempio, anche il mondo del fumetto. Un'industria in cui si navigava a vista, con grande intuito e capacità di cogliere e presentire mutamenti nel gusto del pubblico di riferimento, senza l'aiuto di complesse ricerche di mercato.

Nelle pagine del manuale impariamo nozioni di fotografia, direzione degli attori e post produzione (la scelta e il montaggio degli scatti, l'inserimento del testo) ma soprattutto apprendiamo a sceneggiare, con trucchi rubati al mondo e al set cinematografici. E qui vengono elencati molti dei *clichés* visivi e tematici del genere, l'incontro amoroso, le sue pose e soprattutto i luoghi, come il divano o il tram. Ma soprattutto il manuale offre anche l'occasione, come tutti i manuali, di prescrivere e, prescrivendo, definire. Apprendiamo così che esistono due tipi di fotoromanzo: a soggetto (quello delle riviste specializzate), ma anche un fotoromanzo documentario, che si può declinare in turistico, artistico, industriale e didattico. Col tempo, i vantaggi del fotoromanzo sembrano essere stati collocati nella capacità di trasmettere in modo insieme rapido ed efficace un determinato racconto.

A prima vista, il fotoromanzo e fumetto si assomigliano così tanto da trarre in inganno. Da una parte e dall'altra, troviamo una narrazione visiva che propone un racconto con l'aiuto di immagini disposte in sequenza e montate su di un supporto specifico, le pagine di un volume.

Varierebbe dunque, ma come fattore trascurabile, solo la natura di queste immagini: da un lato i disegni e dall'altro le foto. Ma le differenze tra le due pratiche sono, in realtà, essenziali. Certo, come il fumetto, così anche il fotoromanzo si crea generalmente a partire da una sceneggiatura concepita come una virtualità dell'opera che verrà. Ma poiché una buona sceneggiatura non si limita ai dialoghi, né ai soli aspetti narrativi del racconto, ma integra già degli elementi di previsualizzazione, è normale che la fase di scrittura della sceneggiatura del fotoromanzo differisca da quella del fumetto, anche se le sceneggiature del primo possono prendere la forma di uno *storyboard* assai completo (come mostra bene anche il manuale d'istruzioni prima citato).

In realtà, la scrittura della sceneggiatura di un fotoromanzo, a causa degli innumerevoli ostacoli e delle restrizioni con cui si confronta, s'allontana molto da quella di un fumetto. Le limitazioni in cui si incorre sono legate alla vicinanza dell'elemento fotografico con la realtà che si oppone spesso all'introduzione di elementi giudicati irreali. Nel fotoromanzo, la sfera del visibile non coincide sempre, per ragioni pratiche ma non teoriche, con l'insieme di quello che è di fatto realizzabile. Ma c'è anche qualcos'altro. La fotografia è inevitabilmente un'immagine 'piena' e 'completa', da una parte, e già 'inquadrata', dall'altra parte. Nel fotoromanzo, lo sfondo su cui si staglia l'oggetto è inevitabilmente presente fin dall'inizio: non deve essere aggiunto e la sua manipolazione, indubbiamente facilitata dai progressi del digitale, rimane sempre assai delicata. Quanto alla stretta solidarietà tra l'immagine e la cornice, essa spiega la resistenza del fotoromanzo, non alla manipolazione del quadro, ma piuttosto a ogni tipo di *recadrage* che metta in causa la forma



inizialmente rettangolare o quadrata della foto. Se nel fotoromanzo la vignetta si rivela più difficilmente trasformabile rispetto al fumetto, è perché nel regime fotografico la cornice è indissociabile da ciò che viene incorniciato. Completamente ammessa nel fumetto, l'inquadratura non rettangolare non conosce, nel corpus del fotoromanzo, che un piccolo numero di occorrenze, del resto fortemente codificate (nel fotoromanzo tradizionale l'immagine di chiusura è a volte circolare).

Come ha ben mostrato l'esempio de *Lo sceicco bianco*, il fotoromanzo, che può in linea di principio realizzarsi con relativamente pochi mezzi, si pensa fin dall'inizio come una vera e propria industria culturale. Generalizzando un po', si potrebbe dire che la realizzazione di un fotoromanzo ricalca quella di un vero lungometraggio: sceneggiatura, casting, riprese, montaggio e postproduzione, poi stampa e distribuzione, tutti questi aspetti del lavoro possono essere assunti in teoria da un'unica persona (ed esistono non pochi esempi di fotoromanzi prodotti con mezzi di fortuna, a casa, con gli amici e senza attrezzatura pesante). Oppure nei fotoromanzi per il grande pubblico che si girano nel contesto della stampa rosa, il lato paraindustriale è una realtà, le troupe sono ampie, gli investimenti anche e la distribuzione si sforza di essere la più massiccia possibile. Il fotoromanzo però avrà sempre problemi a liberarsi da questo incubo di rivalità con il cinema. Circa vent'anni più tardi, quando il fotoromanzo popolare soffrirà la concorrenza dei nuovi format della televisione, gli sforzi di lanciare un fotoromanzo più *bon chic bon genre*, come si vede in particolare nelle realizzazioni di Hubert Serra per *Femmes d'aujourd'hui*, saranno pesantemente votati però a questa mania del 'grande': si gira in esterni, se possibile in luoghi esotici e con delle équipes tecniche che non hanno niente da invidiare a quelle di un film. Il fotoromanzo non è del resto il solo genere visivo a volgere lo sguardo verso il mondo cinematografico: un artista come Gregory Crewdson, specialista della fotografia narrativa di finzione (la cosiddetta *staged photography*) concepisce le riprese in termini di produzione cinematografica.

Ma una volta trovata la formula giusta, tanto all'interno del fotoromanzo quanto nelle riviste rosa, niente si opporrà alla fioritura del genere. Il successo senza pari del genere ne farà un fenomeno sociale nella seconda metà degli anni Cinquanta e gli permetterà allo stesso tempo di annettere altri generi, come il cineromanzo, la cui presentazione materiale e il tono narrativo prende a copiare i modelli messi alla prova nel fotoromanzo.⁵ Nel 1949 con *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, il fotoromanzo penetra (fatalmente, si può ben dire) nel cinema per servire poi da quadro di riferimento ai sogni d'amore di cartapesta dello *Sceicco bianco*, come abbiamo visto, passando per *L'Amorosa menzogna* (1949) di Michelangelo Antonioni. Nel 1950 è il cinema a irrompere nel fotoromanzo. Il 1954 sarà l'anno del boom di pubblicazioni, ma già a partire dal 1956 gli editori saranno costretti ad emigrare in Francia per coprire le spese. E oltralpe conquisteranno mercati più trasversali, attraverso la scelta di collane non generaliste ma di genere (fantascienza, horror, cappa e spada, avventura...). Ma questa sarebbe un'altra e ben più lunga storia, di cui sommariamente renderemo conto nella galleria.

Il cineromanzo, genere variabile e difficile da definirsi, aveva svolto un importante ruolo nel doppio processo di legittimazione e istituzionalizzazione del cinema, aiutando ad avvicinare quest'ultimo all'universo della parola scritta. Eppure negli anni Cinquanta esso finisce per lasciarsi fatalmente attirare dal fotoromanzo, di cui imita le convenzioni, sia a livello di scelta delle immagini e impaginazione sia in quello di racconto: vengono selezionate tra i fotogrammi e le foto di scena le immagini che si avvicinano maggiormente all'estetica del fotoromanzo (si cercano immagini in cui si privilegia il personaggio rispetto allo sfondo, la coppia piuttosto che l'azione, il piano americano e il primo piano piuttosto



che le panoramiche); in più, si scelgono delle impaginazioni che non si allontanano troppo dalla 'griglia' di base del fotoromanzo (si divide la pagina in tre o quattro strisce che si presuppone siano lette da sinistra verso destra), inoltre si cerca di rivedere la finzione cinematografica in modo da inscrivere il meglio possibile nel quadro del melodramma, che domina pesantemente il mondo del fotoromanzo (ed è difficile non stupirsi di fronte all'opera di livellamento e omogeneizzazione di cui soffrono spesso i film di partenza, che finiscono tutti, in un modo o nell'altro, per rifarsi ad un'atmosfera melodrammatica).

Il cinefotoromanzo rimane fino agli anni Sessanta (prima dell'inesorabile declino tanto in Italia quanto in Francia) come uno degli strani 'mostri' editoriali della cultura di massa, capaci di racchiudere tra le pieghe delle pagine patinate, molti 'segnî' di un'epoca. Gli anni che vanno dal 1954 al 1964 sono un'epoca di transizione nella storia dell'industria culturale italiana. In poco più di un decennio si riassetano gli apparati di comunicazione di massa portando alla formazione di un sistema integrato dei media e inaugurando quella che David Forgacs chiama la fase moderna dell'industria culturale. Il legame tra tecnologie della comunicazione e prodotti culturali vecchi e nuovi genera un complesso di sinergie e di interferenze così articolato da rendere per la prima volta necessario ragionare in termini di 'sistema'. Ma al pari del fotoromanzo (se non di più), i cineromanzi continueranno ad essere pensati e realizzati in maniera artigianale, in base ad una profonda empatia tra realizzatori e pubblico di riferimento.

Quando l'impero economico del fotoromanzo perderà la propria forza, sotto l'influenza della diffusione del nuovo medium televisivo, la tendenza s'inverterà, potremmo dire automaticamente, ancora una volta. Dopo una fase iniziale in cui, attraverso il modello del 'romanzo ad immagini', il fotoromanzo resta largamente tributario del cinema, e una seconda fase dove, grazie anche al successo del fotoromanzo, sarà il cineromanzo ad avvicinarsi ai luoghi comuni fotoromanzeschi, il rallentamento di cui soffrirà il fotoromanzo negli anni Sessanta si tradurrà presto di soppiatto in una rinnovata emulazione del linguaggio cinematografico. Il modo di fotografare, di impaginare, di raccontare si troverà nuovamente marcato dalle tecniche cinematografiche.

Tuttavia, il fotoromanzo non appartiene solo a quelli che lo fanno. Il successo incredibile del genere prova che i lettori (e non solo le lettrici) si devono essere riconosciuti nel nuovo medium. E questo riconoscimento è divenuto appropriazione: il pubblico, visibilmente, ha dato al fotoromanzo uno spazio nella propria vita. L'esempio più lampante di questa confusione dei confini tra quelli che producono e quelli e quelle che leggono è ovviamente la possibilità offerta al pubblico di diventare attore del fotoromanzo. Fin dalle prime uscite, le riviste dei fotoromanzi invitano i lettori a partecipare all'avventura del nuovo genere inviando una foto, primo passo verso la carriera di attore o di attrice del fotoromanzo, poi magari del cinema.

Si sa, infatti, che il mondo del fotoromanzo era il miglior trampolino di lancio verso una carriera da star del grande schermo. Il *cursus honorum* era conosciuto e ben battuto: diventare una reginetta di bellezza (anche solo della propria strada), tentare di farsi notare dai produttori del fotoromanzo, avere un primo ruolo al cinema, come Sofia Loren o Gina Lollobrigida che hanno entrambe debuttato con il fotoromanzo, prima di essere scoperte dal cinema.

Inoltre, i mutevoli rapporti di forza che intercorrono tra fotoromanzo e cinema negli anni Sessanta si faranno sentire nelle modalità del *casting*: nel momento in cui il fotoromanzo comincia a soffrire la concorrenza dei media più nuovi, come la televisione o le nuove forme di musica pop, smette di servire da intermediario a tutti quelli e quelle che contano sul fotoromanzo per trovare un posto altrove. Il fotoromanzo sarà al contrario



obbligato a far ricorso agli attori già acclamati in altri media (televisione, spettacoli di varietà), nella speranza, a conti fatti non realizzata, di approfittare un po' del loro successo. È significativo che solo un piccolo numero di attori già noti nel mondo del cinema si degnino di ritornare o di abbassarsi al livello del fotoromanzo. Li si ritrova (ovviamente) nei cineromanzi degli anni Cinquanta, poiché all'epoca il mondo del cinema non aveva interesse a rompere i legami con la cultura fotoromanzesca, ma una volta scemato il successo del fotoromanzo a vantaggio della televisione, il cinema cercherà altrove come rifornirsi e rinnovarsi.

È di capitale importanza insistere ancora una volta sul ruolo sociale del fotoromanzo nel vissuto del suo pubblico, così come è ben evidenziato nella posta dei lettori o nell'uso molto particolare di alcune possibilità del *feuilleton* che permette agli autori di dialogare molto direttamente con il pubblico. A titolo di esempio, si trova alla fine di ogni uscita di *N'écoute que ton cœur* (*Nous Deux*, 1965), un «grande concorso» che parte da un questionario di questo tipo:

Domanda N.2

Qual è il sentimento che spinge Pierre ad aiutare e soccorrere Lucie?

A: amicizia?

B: pietà?

C: amore nascente?

Commento: la risposta corretta sarà quella che sarà scelta dalla maggioranza delle lettrici di *Nous Deux*. Riflettendo, troverete sicuramente la risposta giusta. Vi occorre solo essere umane, obiettive e caritatevoli e di sapersi mettere al posto degli altri.

Lo stesso vale per la posta dei lettori: molti storici del genere si sono mostrati attenti al fatto che i temi ricorrenti nelle lettere dei lettori passassero spesso ai fotoromanzi stessi – secondo una logica alla fin fine propria della letteratura popolare in senso stretto, che si è sempre ispirata dall'attualità del giorno, cioè del giorno prima. Questa qualità di sismografo sociale, il fotoromanzo l'ha esercitata praticamente fin dal suo lancio, a volte a livello microstorico (gli avvenimenti o le sensibilità del tempo che passano dal discorso sociale alla pratica fotoromanzesca), ma anche in modo attivo, a livello macrostorico, diventando testimonianza delle mutazioni sociali di fondo che ne accompagnano e punteggiano l'evoluzione. Lungi dal dar credito alle critiche stereotipate nei confronti di un genere accusato di servire allo *status quo* di una condizione femminile reazionaria, autori come Sylvette Giet hanno saputo dimostrare, al contrario, che una rivista come *Nous Deux* non abbia solo seguito l'evoluzione delle mentalità in materia, ad esempio, di morale sessuale e di politica sociale, ma anzi abbia in alcuni casi accelerato, grazie ai modelli forniti attraverso le narrazioni, l'arrivo di nuove visioni della coppia e del sentimento amoroso.

Nel 1959 esce un libro-choc di Gabriella Parca, *Le italiane si confessano* (con prefazione di Zavattini prima e di Pasolini poi) che analizza il contenuto delle lettere inviate alle riviste di fotoromanzi. Il ritratto della donna italiana che emerge da queste corrispondenze è completamente diverso da quello che all'epoca si poteva immaginare, ma i cui elementi erano già ben presenti negli interstizi delle apparentemente innocue storie melodrammatiche dello schermo e della carta.

La donna che si delinea in queste lettere è piena di dubbi e di paure, spesso ossessionata dai problemi del sesso, ricca di slanci ma inibita da pregiudizi di ogni tipo, generalmente insoddisfatta della propria vita, ma incapace di fare il minimo tentativo per cambiarla. A dispetto del *topos* melodrammatico della solidarietà femminile, la donna che scrive alle riviste non ha fiducia nelle persone che le sono vicine. La ragazza nubile non ha fiducia



nella madre, spesso irrigidita sui principi della morale tradizionale; la donna sposata non ha fiducia nel marito, che non fa nessuno sforzo per capirla; la donna non sempre si fida delle amiche, per paura dei pettegolezzi o semplicemente perché non crede di poter essere aiutata. Quindi la donna italiana si chiude in sé stessa, aggravando con questo i suoi problemi, e se ad un certo punto, spinta dall'esempio di altre donne, decide di confidarsi per lettera al rubricista della posta, la sua confessione somiglia in tutto a quella che si potrebbe ascoltare nello studio di uno psicanalista. In generale, queste lettere mostrano soprattutto un fossato aperto tra le generazioni.

Ma a ben guardare ci si accorge presto che l'eroina dei melodrammi e dei romanzi rosa è sempre orfana: il suo percorso emotivo e narrativo sarebbe turbato dalla presenza di un'altra donna a lei troppo vicina. Non a caso la figura materna è sostituita spesso da quella antagonista della matrigna o della suocera, vecchia e spesso impotente o disposta a difendere solo il figlio a discapito della nuora o della fidanzata di turno.

È evidente il contrasto tra la realtà immaginata e immaginaria dei fotoromanzi e il contenuto delle lettere inviate ai giornali. Lettere spesso piene di errori ma il cui linguaggio ricorda quello dei fumetti. I sentimenti sono un po' enfatizzati: non si ama se non pazientemente, non si soffre senza essere disperata, ogni preoccupazione diventa un tormento, come nel dizionario dei luoghi comuni di Flaubert. Quello che dilania le giovani lettrici, le spettatrici e le eroine di finzione è la continua tensione tra i modelli culturali tradizionali e i nuovi valori, i desideri di nuovi consumi e stili di vita a cui le pubblicità e gli schermi cinematografici americani ammiccano. Le giovani sentono il bisogno di una nuova morale, ma il rapporto sessuale non è liberamente accettato, come appare dai termini usati nelle lettere: «ho dovuto cedere», «ci sono caduta», «ho commesso il più grande errore della mia vita». La ragazza, infatti, è dominata dalla paura: paura di essere abbandonata dopo la 'famosa prova d'amore', paura che si venga a sapere in casa o nella cerchia dei conoscenti. E quando, spinta da un'altra paura, quella di essere lasciata o tradita, finisce col cedere, è oppressa poi quasi sempre dal complesso di colpa che si identifica con il rimorso per aver perso la verginità, considerata, fin dalle eroine di Richardson come Pamela, il bene più prezioso di una fanciulla. Bene però a cui in fin dei conti la giovane italiana, come le protagoniste delle storie raccontate, sembra rinunciare con grande facilità nonostante la paura. Una contraddizione tra morale dell'ambiente e pratica che evidenzia comunque una sorta di psicosi collettiva intorno alla dimensione fisiologica della verginità. All'origine di tutte queste angosce e ipocrisie c'è sempre il pregiudizio maschile. La morale proposta dall'uomo durante il corteggiamento si rivela sempre basata sulla menzogna e l'interesse del solo maschio.

L'apparizione e la rapida diffusione della televisione segnerà un brusco arresto nella storia del fotoromanzo, che entrerà in una fase di declino, almeno per quanto riguarda le forme standard e iperconvenzionali. Dagli inizi degli anni Sessanta le tirature calano, l'innovazione formale si spegne, il genere si richiude in se stesso. Il ruolo ricoperto dal genere sarà ripreso dai nuovi formati televisivi, dalla soap alla telenovela, ma la disaffezione di un certo tipo di pubblico spingerà gli autori e i produttori del genere a variarne la formula.

3. Per non dimenticare il fotoromanzo

La risposta dell'industria del fotoromanzo è soprattutto commerciale. Consiste nell'allineare il fotoromanzo al gusto del periodo e nell'adattarlo meglio ai bisogni dei nuovi



pubblici, essenzialmente quelli giovanili. Anzi, all'epoca della generazione *yè-yè*, *Nous Deux* e i suoi concorrenti rimpiazzeranno gli attori anonimi con i divi venuti del mondo dello *show bizz*.

Allo stesso modo, si tenterà di raggiungere il pubblico delle classi medie, ben rappresentato dai lettori di una rivista come *Femmes d'aujourd'hui* dove realizzatori come Richard Serra, autore di centinaia di fotoromanzi, cercheranno di produrre fotoromanzi con un grosso budget. L'interesse per gli adattamenti letterari che è esistito fin dai primi anni del fotoromanzo si farà qui sempre più invadente: alcuni lettori di *Carnet et les Instants* avranno forse fatto i loro primi passi nella grande letteratura grazie a *Madame Bovary* o ai *Hauts de Hurlevent*.

Nessuno di questi tentativi permette tuttavia al genere di riottenere davvero l'antico successo e il *brand* del fotoromanzo non cessa di perdere smalto. Il rinnovamento arriverà da altrove: dal mondo della fotografia, con artisti come Duane Michals, Marie-Françoise Plissart o Lià R. Paris i quali, ciascuno a suo modo, raccoglieranno la sfida di reinventare il genere dall'interno. Oppure dal mondo delle arti plastiche, dove certi creatori, attirati dall'ibridazione dei media, finiranno per incrociare la strada del fotoromanzo. È il caso di James Coleman, che intrecciando installazione e proiezione di diapositive fornisce un buon esempio di tali pratiche di rinnovamento.

Il presente studio avrebbe potuto privilegiare le innumerevoli forme più contemporanee, spesso poco ortodosse, che il fotoromanzo sta (ri)scoprendo: la produzione in materia di fotografia narrativa è sufficientemente ricca da garantire una selezione appassionante. Tuttavia abbiamo preferito rivolgere lo sguardo al periodo classico del fotoromanzo, innanzitutto perché è poco e mal conosciuto, e la scomparsa veloce di buona parte delle pubblicazioni degli anni Cinquanta e Sessanta non ha fatto che accelerare questa incompienza. Poi, detto in modo più positivo e militante, perché crediamo nel valore estetico, sociale, storico ed umano di questo universo che rischia di cadere nell'oblio. Questo partito preso giustifica, inoltre, altre assenze. Per mostrare bene la diversità e la ricchezza del corpus fotoromanzesco, bisognava evitare di confondere il lettore includendo tutta una serie di forme che, malgrado la loro importanza nella storia del genere, avrebbero potuto deviare dal vero 'nucleo' del fotoromanzo.

Perciò la nostra antologia ha lasciato da parte due sottogeneri molto importanti dal punto di vista della quantità di opere prodotte, ovvero il fotoromanzo pornografico da un lato, e le parodie fotoromanzesche dall'altro. Per render conto della carica erotica del medium (che è di capitale importanza rammentare) è meglio passare, piuttosto, attraverso esempi che puntino sull'allusione, moltiplicando le strizzatine d'occhio al lettore. Allo stesso tempo, invece di ricordare ancora una volta che il fotoromanzo ha prestato facilmente il fianco ad un umorismo da quattro soldi e a una comicità da caserma, si è preferito dare risalto al medium prestando attenzione alle sue convenzioni di genere. Si è tentato così di leggere la costante esibizione di cliché e formule come una forma differente di humour. Questo servirà a mostrare l'errore di chi crede che il lettore o la lettrice del fotoromanzo prenda tutto alla lettera. La decodifica dei codici è una fonte di piacere e di umorismo non meno stimolante dell'esibizione aggressiva della derisione. Il nostro studio parte da tutt'altra sfida, ovvero fare amare il fotoromanzo mostrandolo. Noi siamo in effetti convinti che queste immagini possano parlare da sole e che possano rendere il miglior servizio al loro genere d'appartenenza, liberandolo dai discorsi moralizzanti che lo hanno spesso intossicato.

(Traduzione italiana di Stefania Gioenco)



Selezione bibliografica

- P. ANON, 'Eterno mio sogno', in *Cinema Nuovo*, III, 44, 10 ottobre 1954 p. 217-233.
- J. BAETENS, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- J. BAETENS, A. GONZALEZ (a cura di), *Le roman-photo*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- M.T. ANELLI, P. GABRIELLI, M. MORGAVI, R. PIPERNO, *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946-1978)*, Roma, Savelli, 1978.
- A. AUTELITANO, V. RE, (a cura di), *Il racconto del film*, Udine, Forum, 2006.
- A. BRAVO, *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- J. DERRIDA, 'Lecture', in M.-F. PLESSART, *Droit de regards*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelle, I-XXXIII, 2010.
- G. FIORENTINO (a cura di), *Luci del Sud. Un set per Sofia*, Napoli, Eidos, 1995.
- S. GIET, *Nous Deux 1947-1997: Apprendre la langue du cœur*, Leuven & Paris, Peeters & Vrin, 1998.
- F. LECOEVRE, B. TAKODJÉARD, *Les années roman-photos*, Paris, Veyrier, 1991.
- E. MORREALE (a cura di), *Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, 2007.
- L. CARDONE, *Con lo schermo nel cuore - Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Pisa, ETS, 2004.
- G. GARGIULO, *Cultura popolare e cultura di massa nel fotoromanzo rosa*, Messina-Firenze, D'Anna, 1977.
- A. ROBBE-GRILLET, 'Pour un nouveau roman-photo', prefazione a E. LACHMAN, E. LEWINE, *Chausse-trappes*, Paris, Minuit, I-V, 1981.
- C. BOSSENO (a cura di), 'La presse et le cinéma', in *Revue du Cinéma-Image et son*, nn. 341-349.
- S. SAINT-MICHEL GIET, *Le roman-photo*, Paris, Larousse, 1979.

¹ R. BARTHES, 'Il terzo senso' (1970), in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, trad. it. G. Bottioli, p. 60.

² ID., *Frammenti di un discorso amoroso* (1979), trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2005, p. 213.

³ Pensiamo, ad esempio, al fotoromanzo *Droit de regards*, che grazie all'analisi di Jacques Derrida è penetrato negli ambienti poco familiari della narrazione fotografica, cfr. M.F. PLESSART, *Droit de regards (avec une lecture de Jacques Derrida)* [1985], Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.

⁴ Per una storia più dettagliata, tanto mediatica quanto sociale, si rimanda a S. GIET, *Nous Deux 1947-1997: Apprendre la langue du cœur*, Louvain & Paris, Peeters & Vrin, 1998.

⁵ Cfr. il libro di E. MORREALE (a cura di), *Lo schermo di carta*, Milano, Il Castoro, 2007, che è il catalogo di una mostra sul cinefotoromanzo al Museo del Cinema di Torino.

Sezioni tematiche

(1) *Baci, separazioni, dispute*

Come ha evidenziato Peter Brooks il melodramma amministra i suoi eccessi narrativi attraverso una progressione a tappe visive: una serie di immagini-paletto che servono ad indicare la traiettoria principale del racconto.

Il gusto per l'immagine fissa, la tipizzazione del gesto sono eredità del *tableau* teatrale che rispondeva all'esigenza del melodramma di rendere sempre chiaro il messaggio attraverso la rappresentazione dell'istante pregnante della narrazione. Il genere ha bisogno di immagini che si imprimano nella memoria dello spettatore. Immagini che corrispondano a un 'coagulo narrativo' in cui avviene una sorta di spazializzazione del tempo psicologico dei personaggi, reso icasticamente attraverso la postura e la collocazione della figura all'interno del quadro. Un simile istante pregnante non coincide con il culmine dell'azione, ma con la sua fase incoativa o terminativa, in maniera tale da stimolare l'inferenza dell'osservatore.

Il melodramma e il fotoromanzo ci presentano spesso una donna combattuta costantemente tra l'Agapè (l'amore cristiano, il focolare domestico) e l'Eros (l'amore puro, il desiderio senza fine) ovvero le due facce dell'amore, secondo quanto evidenziava De Rougemont. Le eroine dei fotoromanzi, eredi del *feuilleton* a tinte fosche, di ambientazione familiare, aspirano prima di tutto alla famiglia. E sacrificano ad essa i loro sogni d'amore. Ma l'Eros è sempre in agguato, giungendo magari dal passato a sconvolgere l'equilibrio della famiglia, turbando la tavola imbandita (l'Agapè, appunto) secondo il topos melodrammatico della 'festa violata'.

Le figure femminili occuperanno nei fotoromanzi, per molto tempo, tutti i ruoli che la società e l'etica cattolica riconosce alla donna: vergine virtuosa, madre di famiglia, suora, donna perduta. Per conquistare e definire il proprio status, le eroine compiono un percorso di sofferenza che le segna nel corpo e nello spirito. Per passione tutte le eroine cadono fra le braccia dei loro fidanzati e soltanto alla fine sono riammesse in famiglia o in convento, sublimando la passione in una più



Du sang sur la robe de la mariée,
roman-photo de Champs-Élysées, 1967



Du sang sur la robe de la mariée,
roman-photo de Champs-Élysées, 1967

alta moralità (per riprendere ancora le analisi di Denis De Rougemont).

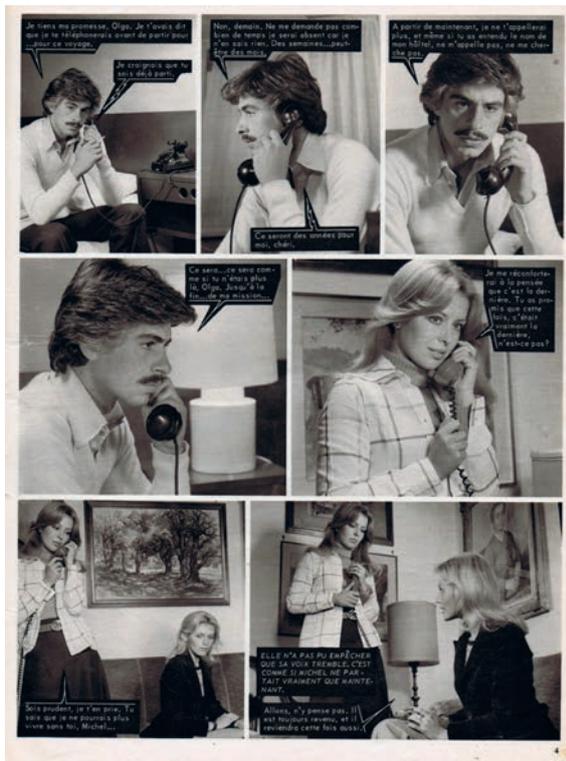
L'iconografia dell'Eros si concentra nell'immagine della 'fidanzata', assumendo tutte le pose della passione e dell'attesa. Il tutto in un contesto bucolico, un'eterna primavera, in contrasto con la claustrofobia di conventi e prigioni o dei mari in tempesta che segneranno le scomparse e le partenze (momentanee) del protagonista maschile. Il tema della separazione degli amanti è alimentato più dalla passione per la passione stessa che per il soggetto amato. Da ciò prendono origine gli ostacoli all'amore che il fotoromanzo si preoccupa di moltiplicare.

La figura, invece, in cui si concretizza l'Agapè è quella della sposa e segnatamente della contraddittoria icona della Madonna, simbolo della santità della procreazione e della maternità. Un altro motivo molto caro al discorso melodrammatico è quello della solidarietà femminile, rappresentato sovente con l'iconografia mariana della *Visitazione*. Il sacrificio dell'eroina, la lontananza dall'amore familiare ricalca l'iconografia della *Mater Dolorosa*. Il dolore è però bloccato prima del crollo, secondo il criterio dell'istante pregnante. Il finale delle vicende raccontate non è sotto il segno dell'Eros ma sotto quello dell'Agapè rappresentata dall'iconografia della *Sacra Famiglia*. Il bambino testimonia la sensualità materna e se i figli non sono ancora arrivati, il testo evoca la prole futura e/o figure vicarie come quelle dei nipoti orfani. In questo quadro la donna, finalmente ritornata in famiglia, piange di gioia, e le sue lacrime catartiche (condivise dalle lettrici, forse) sono allo stesso tempo segni di passione e desiderio d'amore romantico.

(Traduzione di Stefania Giovenco)



Du sang sur la robe de la mariée,
roman-photo de *Champs-Élysées*, 1967

(2) La scenografia, vera e falsa*À Rome un soir d'automne, roman-photo Lancio, 1977*

sero il carattere drammatico o melodrammatico di così tanti intrighi e, non a caso, si passa facilmente dal divano al letto, la macchina cammina a massima velocità nell'autostrada, il telefono rimanda all'ufficio del capo di turno, ma, in realtà, non ci si smette mai di stupirsi per il trattamento assai omogeneo che è riservato allo spazio e alla scenografia che è nello stesso tempo invisibile e funzionale (e questo a causa di quello, ovviamente). Infatti, non è troppo difficile, malgrado l'estrema varietà delle storie raccontate, definire i luoghi del fotoromanzo come dei veri e propri 'luoghi comuni': sempre gli stessi, sempre al servizio degli stessi scopi narrativi, obbedienti sempre alle stesse esigenze.

Il fotoromanzo non ha per nulla paura dei *clichés* sfruttati fino all'osso: i grilli sono onnipresenti per aumentare la solitudine o la prigionia dell'eroe o dell'eroina, gli innamorati vanno al parco per baciarsi, i ricchi vivono nei castelli, si passeggia in spiaggia, sulla battigia, quando ci si trova in un momento di svolta nella propria vita. Ma i luoghi non sono solamente simbolici, non esistono solo per ri-

Dove si svolge il fotoromanzo? C'è una tipologia di luoghi che corrisponde al tipo di azioni che associamo al fotoromanzo? Questa domanda, che a partire dagli scritti di Bachtin formuliamo con l'aiuto del concetto di 'cronotopo' (*chronos* che rappresenta il polo temporale, e *topos*, il polo spaziale dell'azione), è di capitale importanza in tutta la cultura popolare. Ovviamente, la simmetria tra una data azione e un dato luogo non è mai assoluta, ma l'idea che un certo tipo di azione si svolga in un certo tipo di luogo e che (al contrario) un luogo predisponga o ci porti ad un'azione trova conferma nel corpus fotoromanzesco. C'è una grande continuità tra i set favoriti del fotoromanzo, e non c'è nulla di meglio, per parlare, per confessarsi, per fare progredire la narrazione, di un divano, di una macchina o di un mobile dove si trova un telefono.

Ci si sarebbe potuti aspettare, in un primo momento, la presenza di luoghi che rinforzas-

*À Rome un soir d'automne, roman-photo Lancio, 1977*



badire, ripetere, rinforzare quanto avviene nel fotoromanzo. Il loro ruolo è anche quello di generare. Da qui deriva il trattamento di ogni luogo come luogo chiuso: questa restrizione del campo, affidata ad una scenografia tutto sommato spoglia, permette appunto che il valzer delle emozioni abbia inizio. È proprio perché l'ufficio, il parco, la spiaggia, la macchina, l'ospedale, il salone, la camera da letto si riducono a pura funzione di decoro, sempre definiti in relazione con gli altri due elementi chiave, ovvero il divano (sfera pubblica) e il letto (sfera privata), che i luoghi del fotoromanzo possono fungere da attivatori del racconto. Il luogo non impone l'intreccio (questa sarebbe l'accezione classica del cronotopo: scendere nei sotterranei di un castello in rovina è un'azione di cui si può automaticamente indovinare la fine), lo provoca: fa sì che la sua vacuità stessa aiuti i personaggi ad attivare il meccanismo narrativo (forse si tratta di un uso un po' improprio del cronotopo, ma che mantiene una grande efficacia).

Niente fa più paura al fotoromanzo che una scenografia troppo carica. Allo stesso tempo, poiché troppo minimalismo colliderebbe con le pretese realiste e un po' piccolo-borghesi del genere, si finisce per accettare l'ornamento, ma a patto che sia sempre immediatamente leggibile, che faccia sì che il lettore lo noti ma senza per questo essere costretto a soffermarvicisi. Il quadro 'moderno' dietro il divano, il crocifisso sopra il letto, le ricche modanature del salone dove si annoia la donna trascurata dal marito-padrone. La realtà stessa, quella di un avvenimento storico (l'inondazione di Firenze del 1966, per esempio) o quella del caos urbano (la folla, i segnali stradali, le pubblicità), può inserirsi nel fotoromanzo, ma giocherà sempre il ruolo di un corpo estraneo, non a causa della suo carattere troppo denso e dunque poco leggibile, ma a causa della difficoltà di contenere la fusione cronotopica tra l'azione melodrammatica e i luoghi che la rendono possibile.

(Traduzione di Stefania Giovenco)

(3) Attori o personaggi

Fin dall'inizio, il fotoromanzo ha avuto il suo *star system*, ma i rapporti tra questo *medium* e il cinema non sono come quelli del cinema (e ai giorni nostri della televisione). Da un lato, il fotoromanzo permette a delle giovani attrici (tutt'altra cosa succede per i ruoli maschili) di farsi conoscere dal mondo del cinema, per poi proseguire la carriera altrove: gli esempi di Sofia Loren e Gina Lollobrigida sono celebri. Dall'altro lato, a partire dagli anni Sessanta, il fotoromanzo ricorre alle *vedettes* dello *show bizz* (e comunque in misura minore rispetto al cinema e alla televisione) nella speranza di riconquistare una parte del suo pubblico che comincia ad abbandonare il genere a favore di altre pubblicazioni.

Allo stesso tempo, questi incroci tra il mondo del fotoromanzo e quello delle star non devono far dimenticare che per la maggior parte del tempo il genere preferisce utilizzare degli attori professionisti che svolgono gran parte della loro carriera all'interno di questo ambiente. Da qui per il lettore del fotoromanzo deriva una doppia particolarità: il ritornare continuo degli stessi attori e l'invecchiare insieme a lui. Troviamo un esempio calzante nel celebre Claudio Di Renzi che i fedeli ammiratori del fotoromanzo vedono passare progressivamente dal ruolo di giovane, prima, e di nonno, poi.

Al di là dell'aneddoto, ci si può interrogare su questa particolarità del ritorno degli stessi attori ad età diverse della loro vita, ma in ruoli che, giustamente, mutano con il cambiare dell'età. (Sarebbe interessante, e forse molto istruttivo, fare un giorno una ricerca sulla questione della differenza di età all'interno della coppia e di comparare i risultati ottenuti al cinema, dove lo scarto tra l'uomo e la donna non cessa di esistere, e al fotoromanzo, dove la parità d'età sembra sempre più divenuta la regola).

Cosa comporta il fatto che un personaggio, maschile soprattutto, visto che le attrici femminili tendono ad utilizzare il fotoromanzo come trampolino di lancio per altro, 'migrì' senza fine da un ruolo ad un altro, man mano che lo si vede invecchiare? La prima impressione è quella di una grande artificio: come al cinema, ma a differenza del teatro,



Tu ne sauras rien de mes larmes, roman-photo d'Angélique, avec Claudio de Renzi, vedette du roman-photo qui a tourné en d'innombrables productions.



l'attore resta sempre visibile sotto il ruolo e visto il ristretto numero di attori implicati nella produzione industriale del fotoromanzo, l'effetto di questi ritorni diventa molto presto quasi surrealista. E se aggiungiamo la restrizione draconiana di un numero di 'tipi' previsti nella lista dei personaggi che cambiano appena da un fotoromanzo ad un altro, la lettura di un corpus di fotoromanzi prende assai presto a somigliare a un film di Buñuel, aduso, ma ovviamente per tutt'altre ragioni, a utilizzare questo tipo di equivoci (lo stesso attore che appare in ruoli assai diversi, due attori che interpretano lo stesso ruolo, ecc.).

Detto questo, l'inquietante familiarità che troviamo fin nel cuore di un genere così poco ardito come il fotoromanzo, ci insegna qualcosa di fondamentale sull'economia narrativa del *medium*. Appare evidente che (e in questo il fotoromanzo si allontana dal cinema per avvicinarsi piuttosto al teatro) è con il ruolo, cioè con il personaggio, e non con l'attore o la star che sembrano doversi identificare i lettori. Visto che gli attori, con i dovuti distinguo, risultano perfettamente intercambiabili, occorre porre attenzione maggiormente al personaggio che incarnano. Inoltre, si fa ben poco per coltivare l'individualità degli attori, soprattutto in termini di abbigliamento o di *sex appeal*. Dopotutto è solo il volto che conta, anche se il resto del corpo non può essere obliterato (come avviene in maniera molto chiara nell'evoluzione della rappresentazione del corpo maschile, sempre più giovane, palestrato e sempre più influenzato da un immaginario velatamente gay). Tutti possono fare tutto: essere belli o brutti, buoni o cattivi, biondi o bruni, glabri o baffuti. Gli attori e le attrici del fotoromanzo sono, innanzitutto, trasparenti, si cancellano davanti alle esigenze del ruolo di cui essi sono le controparti. Tutto questo non esclude il feticismo localistico, e su questo punto il fotoromanzo appaga tanto i lettori quanto le lettrici.

(Traduzione di Stefania Gioenco)

Generi, opere, autori

(4) *Gli inizi del fotoromanzo: Grand Hôtel, Il Mio Sogno, Bolero Film*

Première couverture de *Grand Hôtel* (29 juin 1946), le magazine du cœur qui lance le genre du 'roman dessiné', d'où naîtra plus tard le roman-photo

usata anche oggi, ovvero la storia di vita vissuta, narrata da una lettrice o da un lettore.

È sufficiente osservare la copertina del primo numero di *Grand Hôtel*, apparso in edicola il 29 giugno 1946, per la casa editrice Universo di Milano, per rendersi conto che la nuova testata nasceva con un chiaro progetto editoriale. In primo piano due giovani eleganti e sorridenti che stanno per entrare in un cinema, chiamato appunto *Grand Hôtel*, dove si proietta *Anime incatenate*, un film prodotto dalla casa cinematografica Editiuniverso. Il fascicolo di 16 pagine conteneva la prima puntata del fumetto *Anime incatenate*, disegnato con uno stile particolare che caratterizzerà a lungo la rivista: disegni e tavole acquerellate con l'uso di toni e mezzitoni entro una gamma di grigi abbastanza vasta, che allude e anticipa la fotografia. In sesta e settima pagina troviamo la prima puntata di un lungo racconto, *Il diario di una sposa di Wanda Bontà e Tu, la mia follia*, di Luciana Peverelli, con un'unica illustrazione di Rino Ferrari. A pagina nove viene inaugurata una formula nuova, ripresa poi da quasi tutti i fotoromanzi e



Première page de *Anime Incatenate*, premier 'roman dessiné' de *Grand Hôtel* (29 juin 1946)



Une des premières couvertures de *Il Mio Sogno* (4 janvier 1948) qui inaugure le genre du roman-photo



Piccolo cuore milionario, fragment d'un des premiers romans-photos publiés dans *Il Mio Sogno* (4 janvier 1948)

Une des premières couvertures de *Bolero* (24 août 1947), grand concurrent de *Il Mio Sogno* aux débuts du roman-photo

Segue il secondo e ultimo fumetto, *Le lagrime d'oro*, disegnato da Giulio Bertoletti, su soggetto di Elisa Trapani, nota al pubblico non solo per i suoi romanzi rosa, ma anche per i racconti d'amore pubblicati a puntate. Nell'ultima pagina ci sono tre rubriche: una di notizie curiose, *È accaduto, illustrate da Rino Ferrari e Rino Albertarelli*, e due di corrispondenza con i lettori. La prima, *Bureau*, è riservata alla corrispondenza con un uomo, Francis. L'altra rubrica, *Filo d'oro*, è firmata dalla fida Wanda Bontà.

Era nato un nuovo modello di stampa rosa. Tuttavia, la vera novità di *Grand Hôtel* sarà quella di rivolgersi ad un pubblico vastissimo (spesso analfabeta) offrendo un prodotto visivo (assimilabile al cinema) popolare ma con firme di qualità.

In meno di un anno la rivista si contende il mercato con altre due testate: *Il mio sogno* (presto solo *Sogno*) e *Bolero Film*. *Sogno* esce per la prima volta in edicola l'8 maggio 1947, per la casa editrice romana *Novissima*, poi consociata alla



Fragment d'un roman-photo *Luce nelle tenebre* de *Bolero* (24 août 1947)



Rizzoli. A diciassette giorni di distanza, il 25 maggio 1947, appare Bolero Film, edito da Mondadori e avente come direttore Luciano Pedrocchi. Queste riviste sostituiscono nella costruzione delle storie a fumetti la fotografia al disegno. Era nato il nuovo medium: il fotoromanzo. Si tende per questo ad attribuire la paternità del genere a Luciano Pedrocchi, a Damiano Damiani e a Franco Cancellieri, rispettivamente soggettoista, regista e direttore di produzione dei primi fotoromanzi di Bolero Film. Altri ricordano che Stefano Reda, soggettoista e sceneggiatore di un fotoromanzo apparso nel primo numero di Sogno, da più di un anno cercava un editore per mettere a punto la sua idea di unire la foto al romanzo rosa, le sue due grandi passioni. L'idea di realizzare racconti con foto e non fumetti circolava da tempo e c'è chi pensa che dietro l'idea si possa nascondere il genio di Cesare Zavattini, all'epoca impiegato alla Mondadori.

Fu però la testata romana ad usare per la prima volta l'espressione 'fotoromanzo' già dal numero d'apertura. Non sapendo bene come definirsi, Sogno si diede come sottotitolo Settimanale di romanzi d'amore e fotogrammi con un chiaro ammiccamento al cinema e al genere rosa. Bolero Film si presentava come una rivista di romanzi sentimentali, ma con una concezione dell'amore davvero lontana sia dal feuilleton più popolare, sia dal rosa alla Liala o Delly, promuovendo una concezione della donna protagonista, allegra e indipendente, assolutamente nuova nella storia del rosa. Un'altra caratteristica originale di Bolero Film è l'insistenza su elementi propri del neorealismo. Nella rivista comparvero fotoromanzi che avevano come sfondo la guerra e per protagonisti personaggi del popolo.

(Traduzione di Stefania Giovenco)

(5) I cinefotoromanzi

Il primissimo cinefotoromanzo pubblicato in Italia è *Il brigante Musolino* (1950) di Mario Camerini nella collana *Super Cinema* il 10 dicembre 1950. Sarà però il 1954 l'anno del boom delle pubblicazioni. Un successo intenso ma di breve durata: già nel 1956 gli editori a spostare la loro produzione in Francia.



Couverture du cineromanzo tiré de *Riso Amaro*, dir. Giuseppe De Santis, avec Silvana Mangano (1948)

Legami editoriali con case di produzione cinematografica, problemi di pacchetti imposti, fanno sì che le collane di cineromanzi (oltre a specializzarsi in generi ben precisi) presentino prodotti assai diversi tra di loro. Il criterio di scelta non segue la 'politica degli autori' quanto piuttosto una 'politica degli attori' e talvolta dei generi. I film che vengono romanzati lo sono in quanto popolari, sia nel senso che hanno avuto successo, sia che sono stati concepiti per un pubblico popolare. L'incontro tra le formule melodrammatiche e cinema sfocia talvolta in soluzioni inconsuete: un conto è adattare Mario Costa o Luigi Capuano, un altro Antonioni, Fellini o Bergman.

Nel caso di film riconducibili al cosiddetto neorealismo d'appendice, nascono dei super-melodrammi, in un corto circuito di temi e figure. Le continue reiteratezioni causano delle ripetizioni a due livelli: quello del codice del melodramma (amori ostacolati, colpe, figli illegittimi, espiazioni, ecc.) e del codice proprio del più popolare degli specialisti del genere, Raffaello Matarazza (frasi ed espressioni, nomi, situazioni, inquadrature, costumi, ecc.).



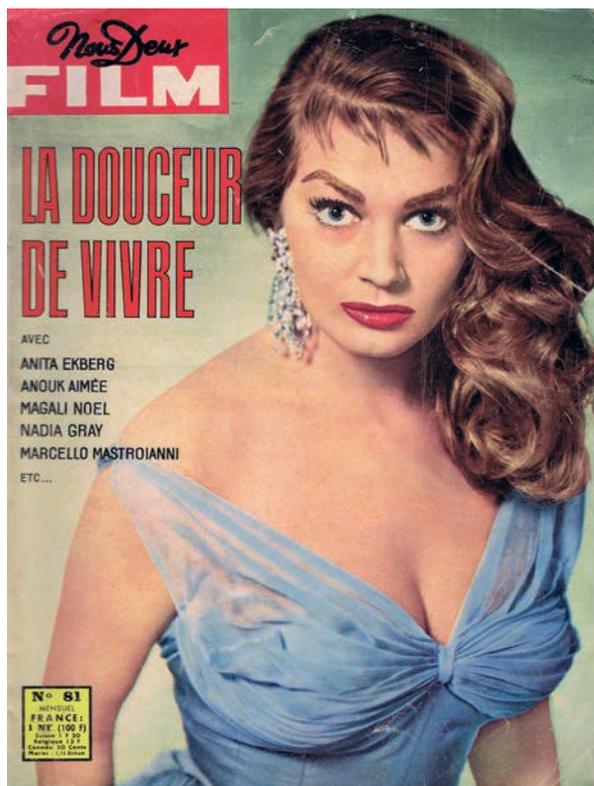
Fragment du cineromanzo tiré de *Riso Amaro*, dir. Giuseppe De Santis, avec Silvana Mangano (1948)



Fragment du cineromanzo tiré de *Pane, Amore e...*, dir. Dino Risi, avec Sophia Loren et Vittorio De Sica (1955)



Fragment du cineromanzo tiré de *Pane, Amore e...*, dir. Dino Risi, avec Sophia Loren et Vittorio De Sica (1955)



La dolce vita, dir. Federico Fellini: couverture du magazine *Nous Deux Film*, complément de *Nous Deux* (version française de *Grand Hôtel*), 1960

Questa mescolanza di citazioni intertestuali prevede un pubblico capace di decifrare ogni frase del codice, in una coincidenza effettiva tra intenti stilistici del regista, memoria spettatoriale dei momenti tipici del film ed esigenza di ciò che è essenziale, dal punto di vista estetico, semantico e pragmatico, al racconto. A livello verbale è forte l'uso dell'epiteto e dell'aggettivazione stereotipata che evidenzia subito il ruolo che i personaggi ricoprono nel sistema binario-oppositivo alla base del melodramma.

Rispetto all'antica polemica del rapporto tra verbale e visivo, il cineromanzo vede l'immagine come ancillare rispetto al livello verbale. L'oralità rappresenta, per gli studiosi della cultura italiana di quegli anni, il filo rosso che attraversa tutti i media, in particolare modo quelli popolari. La voce acusmatica della radio, i testi dei fotoromanzi, la voce *off* del cinema e le didascalie dei cineromanzi si situano in uno spazio interstiziale, a metà strada tra il racconto e chi ne fruisce.

Lo spazio delle voci è il posto del locutore che marca la sua presenza attraverso la volontà di raccontare ad una comunità. Ma, come è proprio del melodramma, questa voce educa quel pubblico di cui contemporaneamente cerca di cogliere idee e aspirazioni. Infatti, nei finali dei cineromanzi non manca mai la speranza, anche in quelli più disperati.

Incurante di ogni ambizione autoriale del regista, il redattore del cineromanzo si sottomette alle regole del melodramma. Le scene-madri, gli snodi ritenuti a più alto contenuto melodrammatico sono così espansi e largamente commentati. Il montaggio si piega a criteri di linearizzazione. Laddove, ad esempio, il film segue due storie parallele si cerca di giustapporre le scene in modo che ogni nucleo narrativo sia concluso: alcuni eventi possono essere anticipati o posticipati proprio per rendere più intelleggibile il testo. Diversi e talvolta curiosi sono gli esperimenti adottati per simulare il montaggio e il linguaggio cinematografico. Eventuali ellissi temporali sono espressamente segnalate. La semplificazione del testo filmico non è dettata da una concezione negativa del pubblico, quanto da un criterio proprio del melodramma. Non bisogna mai dimenticare che il melodramma ha sempre qualcosa da insegnarci e tende a non lasciare nulla di implicito.



Fragment du roman-photo tiré de *La dolce vita*, dir. Federico Fellini, publié dans *Nous Deux Film*, 1960

(Traduzione di Stefania Giovenco)

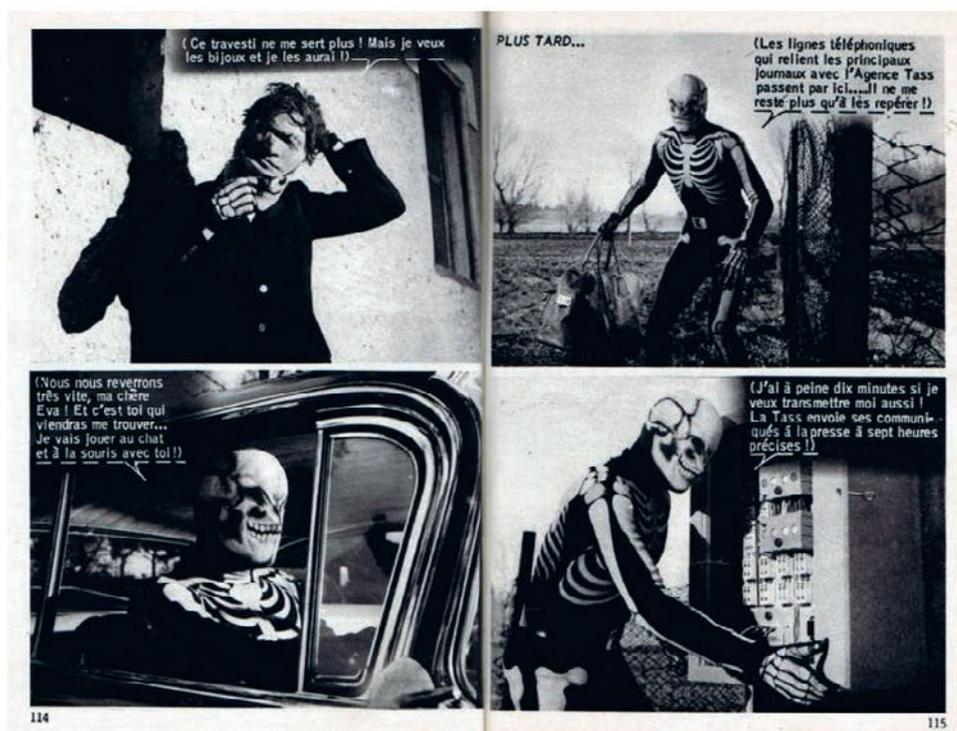
(6) *Satanik e Piombo Rovente*



Couverture de *Satanik*, *Pour une poignée de sales émeraudes* (1967)

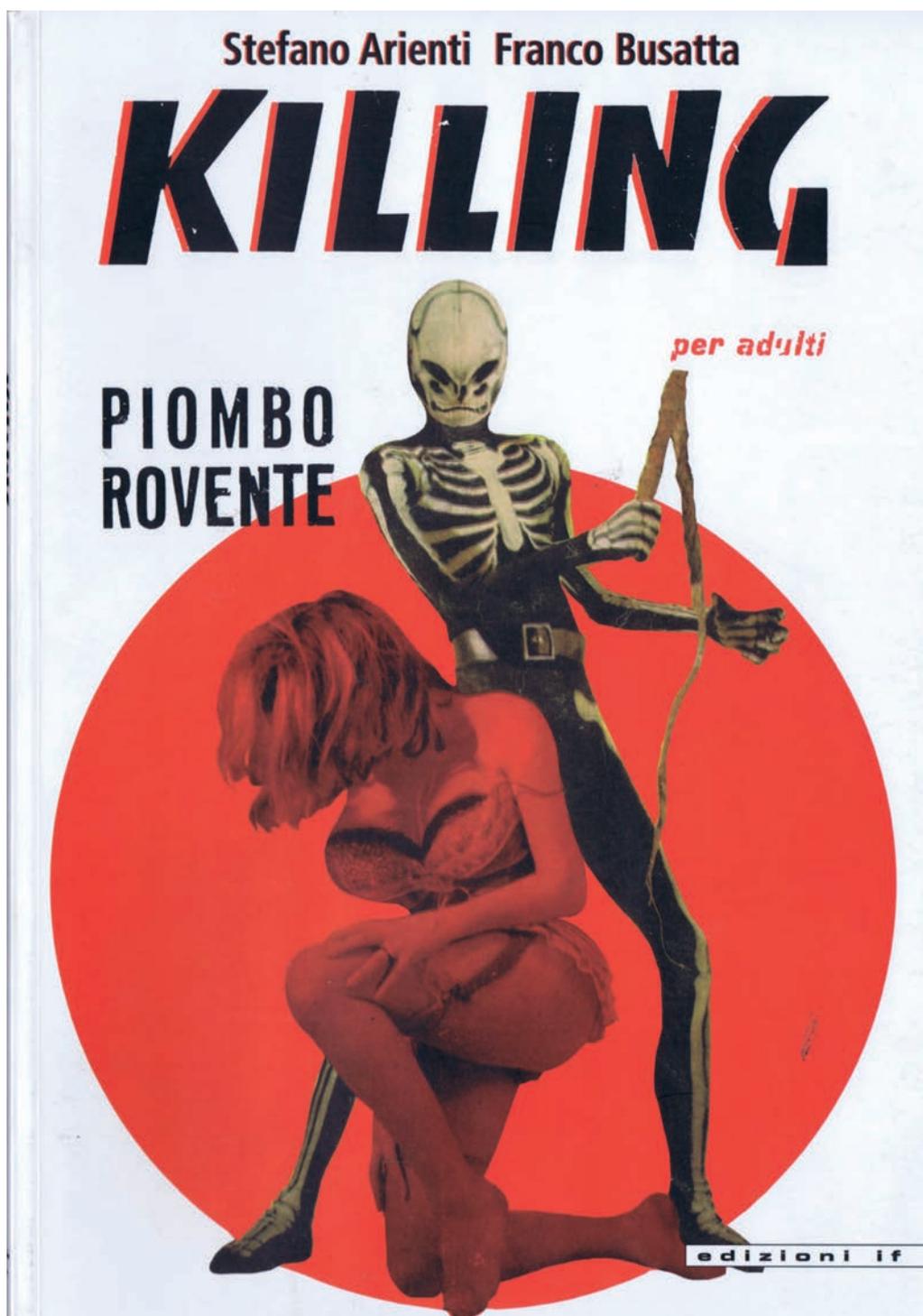
La storia del fotoromanzo *Killing* è inseparabile da quella delle sue grane con la censura, che si è sempre fatta sentire duramente. Quando nel 1966 Ponzoni, editore milanese di fumetti e cineromanzi 'per tutti', decide di pubblicare quest'albo rivoluzionario, non innova semplicemente la gamma tematica del genere, ma anche la 'tonalità' del fotoromanzo: alle storie tradizionali colorate di rosa egli aggiunge il nero del fantastico e dell'orrore e il giallo caratteristico del poliziesco. Ma varie influenze si incrociano in *Killing*. Il protagonista ha la calzamaglia e la maschera quasi identiche a quelle di *Kriminal* di Max Bunker e Magnus (ammiccante a tutti i fumetti marcati dalla K nel titolo, in particolar modo *Diabolik* delle sorelle Giussani nato nel 1962), ma il volto risulta trasfigurato e decisamente più deforme e malvagio. I fascicoli sembrano, infine, quasi anticipare la stagione cinematografica del terrore-*voyeur* che tanto successo avrà negli anni Settanta.

La censura italiana, però, si fece presto sentire, costringendo la produzione ad abbassare l'asticella osé e violenta delle scene, snaturandone lo stile e facendo così calare progressivamente le vendite fino alla definitiva chiusura, al numero 62 (1969).



Fragment de *Satanik*, *Pour une poignée de sales émeraudes* (1967)

Come ogni criminale che si rispetti, diverse sono le identità (editoriali) che ha assunto. La rivista italiana, infatti, è stata diversamente battezzata e ha generato cloni ed emulazioni. In Francia era nota con il nome di *Satanik*, che in Italia è il nome della 'sorella di sangue' di *Kriminal*. Ma ancora più severa dell'italiana sarà la censura d'oltralpe e in Francia le pubblicazioni di *Satanik* si interrompono il 23 giugno 1967, dopo poco più di un anno di vita. A due anni dalla chiusura, l'11 giugno 1969, la commissione censoria noterà che: «Un minore, minorato psichico, ha confessato di essere stato spinto a commettere un atto criminale dalla lettura di *Satanik*».



Stefano Arienti & Franco Busatta, *Killing, Piombo Rovente*, cover (Milano, edizioni if, 2006, un remake de *Killing* n. 1, 1966)



Stefano Arienti & Franco Busatta, *Killing, Piombo Rovente*, fragment
(Milano, edizioni if, 2006, un remake de *Killing* n. 1, 1966)

L'identificazione tra amore e delitto, fra sesso e crimine, ha origini molto antiche ed è stata in parte alimentata da tutta la sessuofobia cattolica. Tuttavia, a ben guardare, queste produzioni nascondono una doppia anima, se vogliamo più reazionaria che rivoluzionaria, come potrebbe apparire in un primo istante. L'atto sessuale diventa, infatti, atto di pura violenza.

Da un lato, questi fotoromanzi liberano gli istinti dei più inibiti e i pruriti adolescenziali, dall'altro sembrano ribadire che il piacere è il male (o perlomeno il culmine del piacere non può essere separato dall'estremo dolore), la donna assume contorni demoniaci o di offerta sacrificale all'altare del piacere e il suo corpo, come quello delle altre vittime, è peccato. Il criminale sfugge tuttavia a queste regole, figlio della cultura superomista di tradizione novecentesca.

Killing, a dispetto dei censori, ha tuttavia continuato a vivere, diventando un oggetto di culto degli amanti della cultura anni Sessanta e Settanta, complice l'aura di oggetto maledetto a cui non sono mancati omaggi e rivisitazioni cicliche. L'operazione di Stefano Arienti e Franco Busatta dal titolo *Piombo Rovente* (2006), in cui i due artisti rivedono e riscrivono visualmente, in una sorta di *remake*, il primo numero della rivista in chiave psichedelica, ammiccando anche alla stampa popolare italiana degli anni Sessanta. Nel 2007 il *film-maker* italiano SS-Sunda ha realizzato un gustosissimo documentario dal titolo *The Diabolikal Super-Kriminal*.

(Traduzione di Stefania Giovenco)