



Grand Hotel cover

Le roman-photo: Images d'une histoire
DI JAN BAETENS

JAN BAETENS

*Le roman-photo: Images d'une histoire**1. Le grand inconnu de l'histoire de la photographie*

Que savons-nous, au fond, du roman-photo? Sans doute 'trop', car n'importe quel lecteur a bien une idée et surtout un avis, négatif bien entendu, sur ce genre très singulier. Mais sans doute aussi 'pas assez', car ces idées et ces avis se résument facilement en quelques lieux communs, qui ne cessent d'être ressassés depuis plus d'un demi-siècle: le roman-photo passe pour être une sorte de bande dessinée, mais avec des images; ses histoires sont celles que l'en retrouve dans la littérature à l'eau de rose; son public semble féminin; et l'existence de quelques variantes à vocation essentiellement parodique ne change rien au caractère figé d'un genre qui n'a guère changé depuis son introduction dans l'immédiat après-guerre.

Comme beaucoup d'autres genres de la culture populaire ou médiatique, le roman-photo ne souffre pas seulement d'un manque de reconnaissance. Il est surtout très mal connu. Et comme souvent, ceci est lié à cela et inversement: le peu de chose qu'on sait du genre tend non seulement à le faire mépriser, mais empêche aussi qu'on se penche de plus près sur son histoire et ses formes plus ou moins alternatives, en tout cas plus riches que les stéréotypes ayant cours, ce qui renforce encore le manque de prestige qui colle au roman-photo comme une seconde peau. La phrase la plus citée sur le roman-photo reste donc, paradoxalement, celle de Roland Barthes, auteur en général peu suspect du renforcement des hiérarchies entre culture légitime et culture populaire:

[...] j'éprouve pour ma part ce léger trauma de la signifiante devant certains photos-romans: leur bêtise me touche» (telle pourrait être une certaine définition du sens obtus); il y aurait donc une vérité d'avenir (ou d'un très ancien passé) dans ces formes dérisoires, vulgaires, sottes, dialogiques, de la sous-culture de consommation.¹

L'auteur renchérit sur ce premier texte, qui date de 1970, en écrivant quelques années plus tard: «*Nous Deux* – le magazine – est plus obscène que Sade».²

Aujourd'hui, sans que le roman-photo soit devenu un genre pleinement reconnu, la situation est toutefois en train de changer. Certaines œuvres sont appréciées d'un public plus lettré. Corollairement, il existe aussi un nombre considérable d'études savantes dont l'ambition première n'est plus, comme dans les années soixante, de mettre en garde le lecteur et, davantage encore, la lectrice contre les dangers d'un des excès les plus délétères de l'industrie culturelle et de la littérature d'évasion. Enfin, les collectionneurs, mais aussi les directeurs de musée connaissent et apprécient bien désormais les magazines et brochures de la culture photo-romanesque (dont les originaux ont souvent disparu, tant à cause de la mauvaise qualité des supports originaux, qu'en raison du pilonnage ou, hélas, d'une absence complète de politique de conservation). Les romans-photos qui étaient publiés à des millions d'exemplaires dans les années cinquante sont devenues des

raretés, dont le succès ne résulte pas uniquement par le goût postmoderne de la nostalgie et des modes rétro, même lorsqu'elles flirtent avec le kitsch, mais aussi de leurs qualités visuelles, scénographiques et narratives.

Qu'est-ce qui explique cette nouvelle donne? Essentiellement deux choses. D'une part, les tentatives de renouvellement de certains auteurs, qui ont su voir les potentialités du genre. Marie-Françoise Plissart, auteur de plusieurs romans-photos réalisés en collaboration avec le scénariste Benoit Peeters, a bouleversé notre perception du genre: grâce à Plissart, le public a pu se rendre compte que le roman-photo pouvait être autre chose que les productions indigentes et indigestes qui avaient fini par dominer le marché populaire dans les années 80.³ D'autre part, la remise en question typiquement postmoderne, de la frontière entre 'bonne' et 'mauvaise' littérature, entre Shakespeare et Tintin pour parler comme un philosophe très présent sur les ondes dans une de ses sorties contre la culture contemporaine. La promotion de certaines formes culturelles 'mineures' dans un contexte postmoderne plus ouvert à des œuvres moins canoniques a décrispé notre rapport à des pratiques comme la bande dessinée ou le roman-photo. Le lecteur contemporain, que l'on dit omnivore, est habitué à faire voisiner des produits de statut très divers et il lui plaît justement, non pas de choisir entre Tintin et Shakespeare, moins encore de les confondre, mais de passer librement de l'un à l'autre, et inversement.

2. Entre bande dessinée et soap

Les premiers exemples de roman-photo, au sens moderne du texte, remontent à 1947: le genre naît en Italie, puis se répand vite en France et dans d'autres pays latins, y compris en Amérique latine. Pour se faire une idée du succès colossal du roman-photo, il n'y a pas de meilleur guide que *Le Cheik blanc* de Fellini (1952). On connaît l'histoire, qui ne manque pas de mordant (et dont l'humour n'a rien perdu de son charme): un couple de jeunes mariés, Ivan et Wanda, vont à Rome, mais les rêves de l'époux et de l'épouse ne sont pas tout à fait les mêmes. Lui veut présenter sa femme à sa famille et obtenir une audience du pape. Elle profiter du séjour dans la capitale pour partir à la recherche de son idole, le Cheik blanc (avatar du personnage exotique joué par Rodolphe Valentino), dont elle suit les aventures dans les romans-photos (on trouvera plus loin dans ce livre quelques exemples d'orientalisme photo-romanesque, très présent dans la production de l'époque). Pendant que le mari niais et ridicule s'efforce de justifier à sa famille l'inexplicable absence de sa femme, la jeune femme découvre que son grand amour n'est qu'un acteur lâche et vulgaire. Cette variation ironique sur le thème du bovarysme, permet aussi à Fellini de broser finement les milieux du roman-photo, dont le tournage ressemble, mais sur le mode de la farce, à celui d'un véritable film de fiction.

Mais le roman-photo ne naît pas d'une pièce. En fait, il est la transformation d'un genre très spécial apparu quelques années plus tôt, également en Italie, et aujourd'hui presque totalement oublié: le 'roman dessiné' (*fumetti*), amalgame du ciné-roman et de la bande dessinée. Le 'roman dessiné' se présente comme une bande dessinée faite au lavis et montée suivant le modèle des *comics* américains de l'époque, mais copiant l'univers, les thèmes, les personnages, les décors, les récits, en un mot les stéréotypes du cinéma américain qui déferle sur les écrans après la défaite des forces de l'Axe. Souvent très supérieur aux bandes dessinées par la qualité d'un dessin fort apte à mettre en valeur le modelé des personnages, le 'roman dessiné' relève le défi du ciné-roman grâce à sa 'cannibalisation' de l'univers cinématographique. Témoin de l'américanisation du mode de vie et de con-

sommation, le roman dessiné est un des signes de la modernisation, lente mais conflictuelle, du pays. En même temps, il s'inscrit parfaitement dans le cadre de la presse du cœur. Contrairement au ciné-roman, qui redit une histoire existante illustrée à l'aide de photogrammes et de photos de tournage, le 'roman dessiné' part d'un scénario fictif. Les histoires racontées ressemblent toutefois comme deux gouttes d'eau à celles que le public connaît d'un certain cinéma hollywoodien. De même les héros et héroïnes, que la technique du lavis permet de rendre d'une manière quasi naturaliste (et qui souffre moins des imperfections des techniques d'impression de l'époque que les photogrammes des ciné-romans!), sont souvent des calques des vedettes du grand écran.

Dans les années cinquante il n'était pas rare de trouver dans les pages de *Grand Hôtel* des histoires comme *La loi du Sud*, reprise non dite d'*Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), avec des protagonistes ressemblant beaucoup à Clark Gable et Vivienne Leigh. Comme par hasard, ces mêmes pages multipliaient aussi les sosies de James Dean, Rita Hayworth, Burt Lancaster, Montgomery Clift ou Robert Mitchum. L'image des vedettes reste cependant un peu en sourdine et peut même se renverser de manière surprenante. Sur les couvertures de *Grand Hôtel* James Dean n'est pas le personnage désespéré de *La Fureur de vivre*, mais plutôt un jeune homme séduisant. Ava Gardner n'est pas la belle dame sans merci, mais une jeune femme qui a soif d'aventures. Montgomery Clift n'est pas le personnage torturé qui s'apprête à tuer d'*Une place au soleil*, c'est plutôt un riche égoïste. Natalie Wood n'est pas la fille d'à côté. D'autres vedettes peuvent réapparaître sans trop de changements: Tony Curtis, Rock Hudson, Debbie Reynolds, Grace Kelly, personnages positifs dotés d'une image socialement respectable et d'un certificat de bonnes mœurs. Deux beautés que tout oppose, Audrey Hepburn et Brigitte Bardot, tiennent toujours le beau rôle, malgré le *sex-appeal* on ne peut plus différent de ces deux actrices. Quoi qu'il en soit, tous les lecteurs de l'époque étaient parfaitement capables de 'mettre un nom sur le visage' (ou plus exactement sur le corps, car le regard est autant dirigé vers le buste et les hanches que vers le seul visage).

Le roman-photo tel que nous le connaissons encore aujourd'hui naîtra quand au lieu de réaliser les romans dessinés dans le style des *comics*, on se met à préférer les images photographiques aux vignettes dessinées. La formule ne sera pas immédiatement victorieuse. Les magazines spécialisés comme *Grand Hôtel* (en France *Nous Deux*) qui introduisent le roman-photo après une première période exclusivement consacrée au 'roman dessiné', vont mélanger pendant plusieurs années une grande diversité de genres et de rubriques. Les premiers numéros de ces magazines n'avaient que peu de pages – parfois à peine douze, le papier étant rationné en cette période de pénurie d'après-guerre et la presse du cœur ayant une réputation de souffrir auprès de bon nombre de groupes de pression, tant de gauche que de droite, qui vont tout faire pour que ces magazines se voient freinés dans leur élan. Mais on y trouvait pêle-mêle, du moins après les premiers tomes, un joyeux mixte de ciné-romans, de 'romans dessinés', de nouvelles, de feuilletons, de pages d'horoscope ou encore une sélection du courrier du cœur. Ce n'est qu'au bout de quelque cinq années que le roman-photo pourra s'imposer comme genre dominant dans la presse du cœur, plébiscité par un public nombreux assoiffé de modernité, celle de la forme (la photographie passe pour être plus moderne que le dessin) et celle des thèmes (les histoires d'amour esquissent en effet de nouveaux rapports entre homme et femme, donnant une plus grande place à l'égalité des partenaires).⁴

Petit à petit, le roman-photo va résoudre les problèmes techniques qui sont les siens au début: comment raconter une histoire en images photographiques? Que faire des phylactères? Comment diviser une histoire en livraisons hebdomadaires? Comment

réussir la visibilité des détails dans des magazines mal imprimés sur mauvais papier? Comment sélectionner les images, et combien en mettre par page? Que raconter en images et que dire en mots? Comment structurer la page? Les auteurs de romans-photos, qui semblent avoir découvert les premières clés de leur métier sur le tas, seront vite secourus par une véritable réflexion collective sur le média émergent, dont témoigne un manuel comme *Comment faire un roman-photo* (Ennio Jacobelli, 1956). Publié dans une collection de manuels destinés à une grande diversité de professions, ce texte, qui en annonce d'autres sur les métiers de la télévision), montre bien le côté à la fois artisanal et artistique de l'industrie du roman-photo. En cela, il est très typique de l'approche italienne de la culture de masse, qui oscille entre l'artisanat et l'industrie, et que l'on retrouve aussi dans le secteur de la bande dessinée. Une industrie qui avance sans toujours savoir où elle va, mais avec une intuition infaillible et une grande capacité de saisir et de prévoir, sans études de marché, les goûts du public. Les leçons de ce manuel portent sur des sujets très variés: premières notions de photographie, direction d'acteurs, postproduction (choix et montage des prises de vue, insertion des phylactères). L'aspect essentiel est pourtant la mise en scène, avec de nombreux tuyaux qui vient du monde cinématographique. Car c'est bien de là que viennent beaucoup des stéréotypes visuels et thématiques du genre, telle la rencontre amoureuse, mais aussi les poses et les lieux d'action typiques comme le sofa ou le tram. Comme tout manuel, ce livre donne enfin aussi l'occasion de prescrire et, ce faisant, de définir ce qu'est le roman-photo. On apprend ainsi qu'il existe deux types de roman-photo: le premier suit le modèle des revues spécialisées de la presse du cœur, le second, à vocation documentaire, peut servir un but touristique, artistique, industriel ou didactique. Le temps passant, le grand avantage du genre semble avoir été situé dans la communication à la fois rapide et efficace d'un certain récit.

À première vue, les différences entre roman-photo et bande dessinée se ressemblent à s'y méprendre. De part et d'autre, on trouve une narration visuelle proposant un récit à l'aide d'images disposées en séquences et montées sur un support spécifique, les pages d'un volume. Seule varierait alors, comme négligeable, la nature de ces images, ici dessinées, là photographiques. En fait, les différences entre les deux pratiques sont essentielles. Certes, à l'instar de la bande dessinée le roman-photo se crée généralement à partir d'un scénario conçu comme 'programme' de l'œuvre à venir. Mais comme le bon scénario ne se limite pas aux dialogues, ni même aux seuls aspects narratifs du récit, mais intègre déjà des éléments de prévisualisation, il est normal que l'écriture scénaristique du roman-photo diffère de celle de la bande dessinée, même si par ailleurs leurs scénarios peuvent prendre la forme d'un *story-board* très complet (comme on l'a vu dans l'exemple cité du manuel). Globalement c'est par les multiples contraintes et restrictions qui pèsent sur elle, que l'écriture scénaristique d'un roman-photo s'éloigne le plus de celle d'une bande dessinée. Ces limitations tiennent à la proximité du réel, qui s'oppose souvent à l'intrusion d'éléments jugés 'irréalistes'. En roman-photo, toutes tendances confondues, le domaine de l'envisageable ne coïncide pas toujours, pour des raisons 'pratiques', il est vrai, et non pas 'théoriques', avec l'ensemble de ce qui est 'en fait' réalisable. Il y a toutefois davantage. La photographie est inévitablement une image 'pleine' et 'achevée', d'une part, et 'déjà cadrée', d'autre part. En roman-photo, le fond sur lequel se détache l'objet est inévitablement présent dès le début: il ne doit pas être 'rajouté' et sa manipulation, certes facilitée par les avancées du numérique, restera toujours plus délicate. Quant à la solidarité étroite de l'image et du cadre, elle explique la résistance du roman-photo, non à la manipulation du cadre, mais à tout recadrage qui mette en cause sa forme initialement rectangulaire ou carrée. Si en roman-photo le cadre se révèle plus difficilement transformable qu'en

bande dessinée, c'est aussi parce qu'en régime photographique le cadre est indissociable de l'encadré. Tout à fait admis en bande dessinée, le cadrage non rectangulaire ne connaît dans le corpus des romans-photos qu'un petit nombre d'occurrences, du reste fort codées (dans le roman-photo traditionnel, l'image de clôture est parfois circulaire).

Comme l'a bien montré l'exemple du *Cheik blanc*, le roman-photo, qui peut en principe se réaliser avec relativement peu de moyens, se pense dès le début comme une véritable industrie culturelle. En généralisant un peu, on pourrait dire que la réalisation d'un roman-photo calque celle d'un véritable long-métrage: scénario, *casting*, tournage, montage et postproduction, puis impression et distribution, tous ces aspects du travail peuvent en théorie être assumés par une seule et même personne (et il existe pas mal d'exemples de romans-photos produits avec les moyens du bord, chez soi, avec les amis, et sans équipement technique lourd). Or dans les romans-photos grand public qui commencent à se tourner dans le contexte de la presse du cœur, le côté 'para-industriel' est une réalité: les équipes sont larges, les investissements aussi, et la diffusion s'efforce d'être aussi massive que possible. Le roman-photo aura du reste du mal à se défaire de cette hantise de cette rivalité imaginaire avec le monde du cinéma. Quelques vingt ans plus tard, quand le roman-photo populaire aura du mal à concurrencer les nouveaux formats de la télévision, les efforts de lancer un roman-photo plus 'bon chic bon genre', comme on le voit notamment dans les réalisations d'Hubert Serra pour *Femmes d'aujourd'hui*, vont eux aussi sacrifier lourdement à cette manie du 'grand': on tourne en décors naturels, si possible en des endroits exotiques, et avec des équipes techniques qui n'ont rien à envier à celles d'un film. Le roman-photo n'est du reste pas le seul genre visuel à regarder du côté du monde cinématographique: un artiste comme Gregory Crewdson, spécialiste de la photographie narrative fictionnelle (*staged photography*) conçoit la prise de vue en termes de production cinématographique.

Mais une fois la bonne 'formule' trouvée, tant à l'intérieur du roman-photo que dans les magazines du cœur, plus rien ne s'oppose à l'épanouissement du genre. Le succès sans pareil du genre en fait un phénomène de société dans la seconde moitié des années 50 et lui permet également d'annexer d'autres genres, comme le ciné-roman, dont la présentation matérielle et le ton narratif se mettent à copier les modèles mis à l'épreuve dans le roman-photo.⁵ En 1949, avec *Riz amer* de Giuseppe De Santis, le roman-photo pénètre (fatalement, si l'on peut dire), le monde du cinéma, où il va servir de cadre aux rêves d'amour en carton-pâte dans *Le Cheik blanc*, comme on l'a vu, mais aussi dans *Mensonge amoureux* (1949) de Michelangelo Antonioni. En 1950, c'est au tour du cinéma de faire son entrée dans le roman-photo. La production culminera en 1954, mais dès 1956 les éditeurs sont obligés de se tourner vers la France pour couvrir leurs frais. Là-bas, ils conquièrent de nouveaux marchés plus transversaux, en lançant des collections non pas généralistes mais de genre (science-fiction, horreur, cap et épée, aventures). Mais c'est là une autre histoire, que nous ne pouvons évoquer ici que trop sommairement.

Le ciné-roman, genre variable et difficile à définir s'il en est, a joué un rôle important dans le double processus de légitimation et d'institutionnalisation du cinéma, qu'il aide à rattacher à l'univers de l'écrit. Toutefois, dans les années cinquante il se laisse attirer dans l'orbite du roman-photo, dont il va jusqu'à imiter les conventions, tant celles de l'image et de la mise en page que celles du récit: on va retenir dans les photogrammes et les photos de tournage ces images-là qui se rapprochent le mieux de l'esthétique du roman-photo (on cherche des images qui privilégient le personnage plus que le décor, le couple plus que l'action, le plan américain ou le gros plan plus que les vues panoramiques, par exemple); de plus, on va donner la priorité à des maquettes qui ne s'écartent pas trop de la 'grille' de

base du roman-photo (on va donc diviser la page en trois ou quatre bandes superposées à lire de gauche à droite); enfin, on va tenter aussi de revoir la fiction cinématographique de manière à l'inscrire le mieux possible dans le cadre du mélodrame, qui domine lourdement le monde du roman-photo (il est difficile de ne pas s'étonner devant les manœuvres d'homogénéisation dont souffrent parfois les films de départ, qui finissent tous, d'une façon ou d'une autre, par relever d'une atmosphère mélodramatique).

Jusqu'à la fin des années soixante (avant son inexorable déclin en Italie comme en France), le ciné-roman-photo reste un de ces étranges 'monstres' éditoriaux de la culture de masse, où il se montre à même de renfermer entre les plis de ses pages glacées bon nombre des 'signes' d'une époque. La période 1954-1964 est une charnière dans l'industrie culturelle italienne. En à peine une décennie se reconstruisent les structures des mass médias, conduisent à la formation d'un système intégré des médias et inaugurant ce que David Forgacs a nommé la phase moderne de l'industrie culturelle. Le lien entre technologies de la communication et produits culturels, traditionnels aussi bien que modernes, engendre toute une série de synergies et d'interférences tellement dense qu'il faut bien penser cette production culturelle en termes de 'système'. Mais à l'instar du roman-photo, sinon davantage encore, les ciné-romans-photos vont continuer à être conçus et réalisés de manière artisanale, dont le noyau reste la profonde empathie entre producteurs et public-cible.

Lorsque l'emprise du roman-photo perdra de sa force, sous l'influence de la diffusion d'un nouveau média, la télévision, la tendance va, automatiquement pourrait-on dire, s'inverser une nouvelle fois. Après une phase initiale où, via le modèle du 'roman dessiné', le roman-photo reste largement tributaire du cinéma, et une seconde phase où, le succès du roman-photo aidant, le ciné-roman s'aligne sur les lieux communs photo-romanesques, la perte de vitesse dont va pâtir le roman-photo dans les années soixante se traduit subrepticement par une plus nouvelle émulation du langage cinématographique. La manière de photographier, la manière de mettre en pages, la manière de raconter, tout cela se trouvera de nouveau marqué par les techniques cinématographiques.

Cependant, le roman-photo n'appartient pas seulement à ceux qui le font. Le succès foudroyant du genre prouve que les lecteurs (et pas uniquement les lectrices) ont dû se reconnaître dans le nouveau média. Et cette reconnaissance est devenue appropriation: le public, visiblement, a pu donner une place au roman-photo dans sa propre vie. L'illustration la plus spectaculaire de ce brouillage des frontières entre ceux qui font et ceux et celles qui lisent est bien entendu la possibilité offerte au public de devenir acteur de roman-photo. Dès les toutes premières livraisons, les revues de romans-photos invitent les lecteurs à participer à l'aventure du nouveau genre en envoyant une photo, premier pas vers une carrière d'acteur ou d'actrice de roman-photo, puis de cinéma. On sait en effet que le monde photo-romanesque était le meilleur tremplin qui soit vers une carrière de vedette du grand écran. Le '*cursus honorum*' était connu et balisé: devenir reine de beauté (à la limite de sa rue), essayer de se faire remarquer par les producteurs de roman-photo, avoir un premier rôle au cinéma. Sofia Loren ou Gina Lollobrigida ont l'une et l'autre débuté au roman-photo, avant d'être découvertes au cinéma. Ici encore, les rapports de force changeants entre roman-photo et cinéma dans les années soixante se feront remarquer au niveau des techniques de *casting*: lorsque le roman-photo commence à souffrir de la concurrence de médias plus nouveaux, comme la télévision ou les nouvelles formes de musique populaire, il cessera de servir de relais à tous ceux et à toutes celles qui comptent sur le roman-photo pour trouver une place ailleurs. Le roman-photo sera au contraire obligé de faire appel à des acteurs déjà plébiscités en d'autres médias (la télévision, les

variétés), dans l'espoir, en fait non tenu, de profiter un peu de leur prestige. Il est significatif que peu d'acteurs déjà reconnus dans le monde du cinéma daignent revenir ou s'abaisser au roman-photo. On les retrouve (évidemment) dans les ciné-romans des années cinquante, puisqu'à cette époque le monde du cinéma avait intérêt à ne pas couper avec la culture photo-romanesque, mais une fois le succès du roman-photo ébréché par la percée de la télévision, le cinéma cherchera ailleurs comment se ressourcer.

Il est capital d'insister une fois encore sur le rôle social du roman-photo dans le vécu du public, tel que le révèlent l'importance du courrier des lecteurs ou l'usage très particulier de certaines possibilités du feuilleton, qui permet aux auteurs de dialoguer très directement avec le public. À titre d'exemple, on trouve ainsi, à la fin de chaque livraison de *N'écoute que ton cœur* (*Nous Deux*, 1965), un «grand concours» partant toujours d'un questionnaire comme celui-ci:

QUESTION N° 2

Quel est le sentiment qui pousse Pierre à secourir et aider Lucie?

A: amitié?

B: la pitié?

C: l'amour naissant?

Commentaire: La bonne réponse sera celle qui sera adoptée par la plus grande majorité des lectrices de *Nous Deux*. Vous pouvez sûrement, en réfléchissant, trouver cette réponse. Il vous suffit d'être humaine, objective et charitable et de savoir vous mettre à la place des autres.

Il en va de même du courrier des lecteurs: plusieurs historiens du genre se sont montrés attentifs au fait que les thèmes récurrents des lettres des lecteurs passaient souvent aux romans-photos mêmes – selon, finalement, une logique familière de la littérature populaire tout court, qui s'est toujours inspirée de l'actualité du jour, c'est-à-dire de la veille. Cette qualité de séismographe social, le roman-photo l'a exercée presque dès son lancement, à la fois au niveau micro-historique, les événements ou les sensibilités du jour migrant du discours social à la pratique photo-romanesque, mais aussi, et de façon non seulement passive, au niveau macro-historique, en se faisant le témoin des mutations sociales de fond qui accompagnent et ponctuent son évolution. Loin de reprendre à son compte les critiques stéréotypées à l'égard d'un genre accusé de servir au *status quo* de la condition féminine la plus conventionnelle qui soit, des auteurs comme Sylvette Giet ont su démontrer au contraire qu'un magazine comme *Nous Deux* a non seulement su 'suivre' l'évolution des mentalités, par exemple en matière de morale sexuelle et de politique familiale, mais qu'il a accéléré, par les fictions données en modèle, l'avènement de visions nouvelles sur le couple et l'épanouissement amoureux.

En 1959 apparaît un livre-choc de Gabriella Parca, *Les Italiennes se confessent* (avec d'abord une préface de Zavattini, puis de Pasolini), qui analyse le contenu des lettres envoyées aux revues de romans-photos. Le portrait de la femme italienne qui émerge de ces correspondances est totalement différente de ce qu'on imaginait à l'époque, mais les éléments en étaient bien présents déjà dans les interstices apparemment innocents des mélodrames à l'écran ou sur papier.

La femme qui se donne à lire dans ces lettres est pleine de doutes et d'angoisses, souvent obsédée par les problèmes sexuels, impulsive mais aussi coincée par toutes sortes de préjugés, généralement insatisfaites de sa propre vie mais incapable de la moindre tentative de changement. En dépit du *topos* mélodramatique de la solidarité féminine, la femme qui s'adresse aux revues de romans-photos n'a souvent aucune confiance dans ses pro-

ches. La jeune fille n'a pas confiance en sa mère, qui campe rigidement sur les principes de la morale traditionnelle; l'épouse n'a pas confiance en son mari, qui ne fait aucun effort de la comprendre; la femme n'a pas non plus confiance en ses amies, par crainte des potins ou tout simplement parce qu'elle ne croit pas pouvoir aidée. Aussi la femme italienne se renferme-t-elle sur elle-même, ce qui ne fait qu'accroître ses problèmes, et si, suivant l'exemple d'autres femmes, elle se décide enfin à se confesser par lettre au responsable du courrier des lecteurs, ses aveux ressemblent à s'y méprendre à ce que l'on pourrait entendre dans un cabinet de psychanalyste. De manière générale, cette correspondance montre surtout le fossé des générations.

Mais à y regarder de plus près, on se rend vite compte que l'héroïne des mélodrames et des romans roses est toujours une orpheline: son parcours émotionnel et narratif serait gêné par la présence d'une autre femme qui lui serait trop proche. Ce n'est pas un hasard si la figure de la mère est souvent remplacée par celle de la belle-mère ou de la marraine, vieille et souvent impotente, prenant seulement la défense du fils et s'opposant à la belle-fille ou la fiancée.

On ne peut nier le contraste entre la réalité imaginée et imaginaire des romans-photos et du contenu des lettres envoyées aux revues. Ces lettres, souvent truffées de fautes, utilisent un langage qui rappelle celui des bandes dessinées. Les sentiments évoqués frisent souvent l'exagération: on aime follement, on souffre désespérément, la moindre tâche est un supplice, bref on croirait lire le dictionnaire des lieux communs de Flaubert. Ce qui déchire les jeunes lectrices, les spectatrices et les héroïnes de fiction, c'est la tension continue entre les modèles culturels traditionnels et les nouvelles valeurs, c'est-à-dire les désirs de nouveaux modes de consommation et de styles de vie que désignent le monde de la publicité et le cinéma américain. Les jeunes femmes ressentent le besoin d'une nouvelle morale. Mais les rapports sexuels ne sont pas librement acceptés, comme le disent clairement les lettres: «j'ai dû céder», «je suis une femme déchue», «j'ai commis la plus grande erreur de ma vie». Les jeunes femmes sont toutes hantées de la même peur, celle d'être abandonnées après la 'fameuse preuve d'amour', la peur aussi que la famille ou les amis n'en soient au courant. Et quand, poussées par la peur d'être abandonnées ou trahies, elles ne finissent par céder, elles souffrent d'un sentiment de culpabilité, lié au remords d'avoir perdu la virginité, considérée, depuis les héroïnes de Richardson comme Pamela, comme le bien le plus précieux d'une jeune fille. Toutefois, les jeunes Italiennes aussi bien que les protagonistes des histoires photo-romanesques renoncent sans trop de problème à ce bien, et ce malgré toutes les peurs qui l'accompagnent. La contradiction entre morale sociale et pratique est indéniable, mais elle témoigne avant tout d'une sorte de psychose collective au sujet de la virginité au sens physiologique du terme. À l'origine de toutes ces angoisses et hypocrisies se trouve toujours le préjugé de l'homme. La morale que proposent les hommes au moment de la séduction s'avère toujours basée sur le mensonge et le profit du seul partenaire masculin.

L'apparition, puis la diffusion rapide de la télévision vont signifier un arrêt très brusque du roman-photo, qui entre en déclin, du moins pour ce qui est de ses formes standard et hyper-conventionnelles, dès le début des années soixante: les tirages de la presse spécialisée baissent, l'innovation formelle s'éteint, le genre se renferme sur lui-même. Le rôle du genre sera repris par les nouveaux formats télévisés, du soap à la telenouvelle, mais cette désaffection certaine du public va aussi pousser les auteurs et producteurs du genre à varier la formule.

3. Pour ne pas oublier le roman-photo

La réplique du monde photo-romanesque est surtout commerciale. Elle consiste à remettre le roman-photo au goût du jour et à mieux l'adapter aux besoins des nouveaux publics, essentiellement le public des jeunes. Ainsi, à l'époque de la génération *yéyé*, *Nous Deux* et ses concurrents vont remplacer les acteurs anonymes par des vedettes venues du monde du *show bizz*.⁶ De la même façon, on tentera de toucher le public des classes moyennes, représenté par le lectorat d'une revue comme *Femmes d'Aujourd'hui*, où des réalisateurs comme Richard Serra, auteur de plusieurs centaines de roman-photo, cherchent à mettre en place le roman-photo à gros budget. L'intérêt pour les adaptations littéraires, qui a existé dès les premières années du roman-photo, se fait ici de plus en plus envahissant: certains lecteurs du *Carnet et les Instants* auront peut-être fait leurs premiers pas dans la 'grande littérature', de *Madame Bovary* aux *Hauts de Hurlevent*.

Aucune de ces tentatives ne permet toutefois au genre de renouer avec le succès, et l'image de marque du roman-photo ne cesse de se dégrader. Le renouveau viendra d'ailleurs: à la fois du monde de la photographie, avec des artistes comme Duane Michals, Marie-Françoise Plissart ou encore Lia R.-Paris qui, chacun à sa façon, relèvent le défi de réinventer le genre de l'intérieur, et du monde des arts plastiques, où certains créateurs attirés par l'hybridisation des médias finissent par croiser le chemin du roman-photo. Le cas de James Coleman, qui croise installation et projection de diapositives, serait un bon exemple d'une telle pratique.

Le présent étude aurait pu favoriser les mille et une formes plus contemporaines, souvent peu orthodoxes, que le roman-photo est en train de (re)découvrir: la production en matière de photographie narrative est suffisamment riche pour garantir une sélection passionnante. Toutefois, nous avons préféré revenir sur l'âge classique du roman-photo. D'abord parce qu'il est mal connu (et la disparition rapide des publications des années cinquante et soixante ne fait qu'accélérer cette méconnaissance). Ensuite, et dit de manière plus positive et militante, parce que nous croyons à la valeur esthétique, sociale, historique et humaine de ce continent en train de basculer dans l'oubli. Ce parti pris justifie d'autres absences encore. Afin de montrer la richesse aussi bien que la diversité de ce *corpus*, il fallait éviter d'en brouiller la perception par l'inclusion de toute une série de formes qui, malgré leur importance dans l'histoire du genre, auraient pu détourner du socle même du roman-photo. Aussi notre anthologie a-t-elle laissé de côté deux sous-genres très importants du point de vue de la quantité d'œuvres produites, mais beaucoup moins intéressants du point de vue de la qualité esthétique: les romans-photos pornographiques, d'un côté, les parodies photo-romanesques, de l'autre. Pour faire sentir la charge érotique du média, qu'il est capital de souligner, mieux vaut passer par des exemples qui misent sur la suggestion, tout en multipliant les clins d'œil au lecteur. De même, plutôt que de rappeler une fois de plus que le roman-photo a souvent été le support un peu facile de l'humour bête et méchant et du comique troupier, on a voulu mettre en avant le retour du média sur ses propres conventions: essayons de lire pareille exhibition des clichés et des règles comme une forme différente d'humour. Ce serait en effet faire preuve de mépris à l'égard du public que de croire que 'le' lecteur ou 'la' lectrice du roman-photo prenaient tout au pied de la lettre. Le décodage des codes est une source de plaisir et d'humour non moins stimulante que l'exhibition agressive de la dérision. Notre étude part d'un tout autre défi, qui est de faire aimer le roman-photo en le montrant. Nous sommes en effet convaincus que ces images peuvent parler pour elles-mêmes et que le meilleur service à rendre au genre est de le libérer du discours moralisateur qui l'a souvent étouffé.

Sélection bibliographique

- P. ANON, 'Eterno mio sogno', in *Cinema Nuovo*, III, 44, 10 ottobre 1954 pp. 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. PLISSART, *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. LECOEUVRE, 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*, 341-349.
- S. SAINT-MICHEL, *Le roman-photo*, Paris, Larousse, 1979.

¹ R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, pp. 59-60.

² ID., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 211.

³ Pensons par exemple au roman-photo *Droit de regards*, que l'analyse de Jacques Derrida a aidé à faire entrer dans des milieux peu familiers de la narration photographique, cf. M.F. PLISSART, *Droit de regards (avec une lecture de Jacques Derrida)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010 (1^{ère} édition, aux éditions de Minuit, en 1985).

⁴ Pour plus de détails sur l'histoire du genre, qui est à la fois une histoire médiatique et une histoire sociale, voir S. GIET, *Nous Deux 1947-1997: Apprendre la langue du cœur*, Louvain & Paris, Peeters & Vrin, 1998.

⁵ Voir le livre d'Emiliano Morreale (dir.), *Lo schermo di carta*, Milan, Il Castoro, 2007, qui est le catalogue d'une exposition sur la rencontre du roman-photo et du ciné-roman à la cinémathèque de Turin.

⁶ On trouvera un bel aperçu dans le livre de F. LECOEUVRE & B. TAKODJÉRAD, *Les années roman-photos*, Paris, Veyrier 1991.

Sezioni tematiche

(1) Baisers, ruptures, disputes

Comme l'a bien montré Peter Brooks, le mélodrame produit ses excès narratifs de manière progressive, à travers des scènes très visuelles: une suite d'images-repère qui servent à exhiber le déroulement du récit.

Le goût de l'image fixe et le caractère stéréotypé du geste proviennent de l'héritage du tableau théâtral, qui répondait à l'exigence du mélodrame de communiquer un message clair en représentant l'instant prégnant de la narration. Le genre a besoin de telles images qui restent dans la mémoire du spectateur. Des images où se dépose le récit et où l'on assiste à une mise en espace du temps psychologique des personnages, rendu visible par la posture et la place des protagonistes à l'intérieur d'un cadre. Un tel instant prégnant ne coïncide pas avec le point culminant de l'action mais il est capable de suggérer à la fois son début et sa fin, de manière à stimuler les inférences du spectateur.

Le mélodrame comme le roman-photo présentent souvent une femme déchirée entre Agapè (l'amour chrétien, le foyer domestique) et Éros (l'amour absolu, le désir sans fin), soit les deux versants de l'amour comme analysés par Denis de Rougemont. L'héroïne du roman-photo, héritière du roman-feuilleton le plus sombre, rêve avant tout d'une vie en famille et elle est prête à sacrifier ses propres rêves d'amour pour accéder à cet idéal. Mais Éros est toujours aux aguets, il surgit souvent du passé pour détruire l'équilibre familial et renverser le décorum d'Agapè à travers le cliché mélodramatique de la fête perturbée.

Les personnages féminins du roman-photo occuperont pendant de longues années tous les rôles qu'une société d'éthique catholique donne aux femmes: vierge vertueuse, mère de famille, nonne, femme perdue. Afin de conquérir et de définir son propre rôle, l'héroïne doit traverser une série de souffrances qui vont marquer à la fois son corps et son esprit. C'est par passion que l'héroïne cède aux instances de son fiancé, mais à la fin du récit elle sera de nouveau accueillie au sein de la famille ou elle ira au couvent, sublimant sa passion au nom d'une morale supérieure, pour



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

reprendre encore les analyses de Denis de Rougemont.

L'iconographie d'Éros se concentre dans l'image de la fiancée, qui assume toutes les poses de la passion et de l'attente, dans un cadre bucolique, celui d'un éternel printemps. Le contraste est absolu avec la claustrophobie des couvents, des prisons ou des mers en tempête qui signifient la disparition ou le départ (momentanés) du partenaire. Toutefois, le thème de la séparation des amants affiche moins l'objet de l'amour que la passion telle qu'en elle-même et pour elle-même. Il est donc normal que le roman-photo se plaise à multiplier les obstacles à l'amour.

La figure qui donnera forme au pôle opposé d'Agapè est celle de l'épouse, mais aussi l'image contradictoire de la sainte Vierge, symbole sacré de la procréation et de la maternité. Un autre motif cher au mélodrame est la solidarité féminine, représentée souvent par l'iconographie catholique de la Visitation. Le sacrifice de l'héroïne, l'absence d'un amour au sein d'une famille copient les représentations de la *Mater Dolorosa*. Mais la douleur est interrompue avant l'effondrement total du personnage, comme il sied à l'esthétique du moment prégnant, et la fin du récit est placé, non sous le signe d'Éros mais d'Agapè, tel qu'on le voit dans l'iconographie de la *Sainte Famille*. L'enfant est la preuve de la sensualité maternelle et si aucun heureux événement n'a pas encore eu lieu, le récit fait déjà allusion aux enfants à venir (ou il introduit des personnages annexes ayant la même fonction, comme les cousins orphelins). Réadmise au sein de la famille, la femme pleure de joie, et ses larmes cathartiques (que l'on suppose être celles des lectrices aussi) sont à la fois signe de passion et désir d'amour romantique.



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

2. Le décor, vrai et faux



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

On aurait pu s'attendre à davantage d'endroits à même de renforcer le caractère dramatique ou mélodramatique de tant d'intrigues: certes, on passe du sofa au lit, la voiture roule à toute allure sur l'autoroute, le téléphone mène au bureau du patron, mais il faut continuer à s'étonner du traitement très homogène de l'espace et d'un décor qui est à la fois invisible et fonctionnel (et ceci à cause de cela, bien entendu). À tel point qu'il n'est pas trop difficile, malgré l'extrême variété des histoires racontées, de définir les lieux du roman-photo comme de véritables lieux communs: toujours les mêmes, toujours au service des mêmes buts narratifs, obéissant toujours aux mêmes exigences.

Le roman-photo n'a nullement peur des clichés usés jusqu'à la corde: les grilles sont omniprésentes pour augmenter la solitude ou l'enfermement du héros ou de l'héroïne, les amoureux vont au parc pour s'embrasser, les riches vivent dans des châteaux, on se promène à la plage, entre terre et mer, quand on se trouve à un tournant de sa vie. Mais les lieux ne sont pas seulement symboliques, ils ne sont pas là

Où se déroule le roman-photo? Y a-t-il un type de lieu qui correspond au type d'actions que nous associons au roman-photo? Cette question, que depuis les travaux de Bakhtine nous formulons à l'aide du concept de *chronotope* (chronos représentant le pôle temporel et topos, le pôle spatial de l'action), est capitale dans toutes de culture populaire. Certes, la symétrie n'est jamais directe ou absolue entre telle action et tel lieu, mais l'idée qu'une certaine forme d'action a généralement lieu dans une certaine forme de lieu et qu'inversement un lieu dispose ou programme telle action et non pas telle autre, se voit confirmée par le corpus photo-romanesque. Il y a en effet une grande continuité entre les endroits favoris du roman-photo et ce qu'on y fait: rien de mieux, pour bavarder, pour se confesser, pour faire avancer le récit, qu'un sofa, une voiture, un meuble où se trouve un appareil téléphonique.



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

pour redire, répéter, renforcer ce qui se passe dans le roman-photo. Leur rôle est aussi de le faire naître. D'où le traitement de tout lieu en huis clos: cette restriction de champ, qui s'appuie ici sur une certaine nudité du décor, permet justement que la valse des émotions se lance. C'est parce que le bureau, le parc, la plage, la voiture, l'hôpital, le salon, la chambre à coucher se réduisent à une pure fonction de décor, toujours définis par rapport aux deux endroits clés que sont le sofa (versant public) et le lit (versant privé), que les lieux du roman-photo peuvent jouer si puissamment leur rôle d'initiateurs. Le lieu n'impose pas l'intrigue (ce serait l'acception classique du chronotope: descendre à la cave dans un château en ruines est un geste dont la suite se devine automatiquement), il la provoque, il fait que sa vacuité même aide aux personnages de déclencher le mécanisme (ce serait là un emploi en creux du chronotope, mais qui n'en exhibe pas moins la grande efficacité).

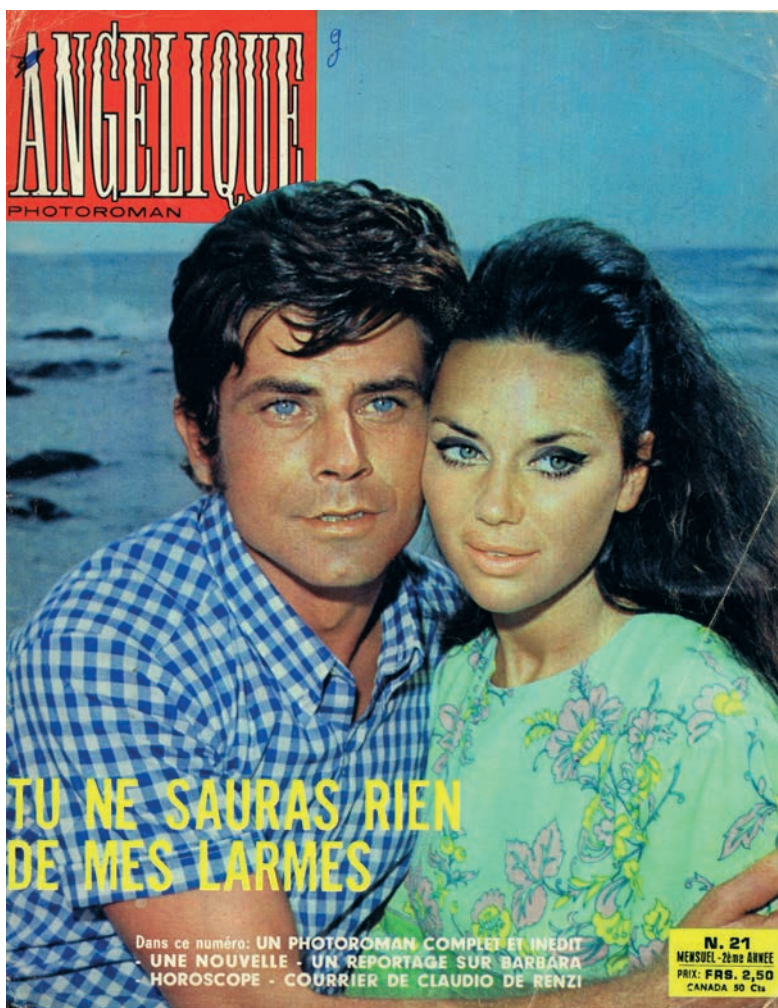
Rien ne fait plus peur au roman-photo qu'un décor trop chargé. En même temps, comme trop de minimalisme entraînerait de grands conflits avec les prétentions réalistes et un peu petite-bourgeoises du genre, on accepte l'ornement, mais toujours immédiatement lisible, ce qui autorise que le lecteur le remarque sans qu'on doive s'y arrêter. Le tableau 'moderne' derrière le sofa, le crucifix au-dessus du lit, les riches moulures du salon où s'ennuie la femme délaissée par son directeur de mari. Le réel même, celui de l'événement historique (l'inondation de Florence en 1966, par exemple) ou celui du chaos urbain (foule, signes routiers, publicité), peut être intégré au roman-photo, mais il y fera toujours de corps étranger: non pas à cause de son caractère trop dense et pour tout dire peu lisible, mais à cause de la difficulté de l'arrimer à cette fusion chronotopique entre l'action mélodramatique et les lieux qui le rendent possible.

3. Acteurs ou personnages

Dès le début, le roman-photo a eu son star-système, mais les rapports entre médium et star n'y sont pas ce qu'ils sont au cinéma (et de nos jours à la télévision). D'une part, le roman-photo permet à de jeunes actrices (il en va tout autrement pour les rôles masculins) de se faire connaître du monde du cinéma, puis de poursuivre leur carrière ailleurs: les exemples de Sofia Loren et de Gina Lollobrigida sont connus. D'autre part, dès les années soixante, le roman-photo va aussi faire appel aux vedettes du *show-biz* (et dans une moindre mesure du cinéma et de la télévision) dans l'espoir de regagner une partie de son public qui commence à bouder le genre au profit d'autres formes de publication.

Cependant, les rencontres parfois bruyantes du roman-photo et du monde des stars ne doivent pas faire oublier que la plupart du temps, le genre emploie des acteurs professionnels qui semblent faire la plus grande partie de leur carrière dans ce milieu-là. D'où, pour le lecteur de romans-photos, une double particularité: il voit revenir sans cesse les mêmes acteurs et ceux-ci vieillissent avec lui. Un bel exemple en est le fameux Claudio di Renzi, que les fidèles du roman-photo voient passer progressivement du rôle de jeune premier à celui de grand-père.

Au-delà de l'anecdote, on peut s'interroger sur cette singularité du retour des mêmes acteurs à des âges très différents de leur vie, mais dans des rôles qui changent en fonction de cet âge justement. (Entre parenthèses: il serait intéressant, et sans doute fort instructif, de lancer un jour une grande enquête sur la question de la différence d'âge à l'intérieur du couple et de comparer les résultats obtenus au cinéma, où le décalage entre l'homme et la femme ne cesse de se marquer, et au roman-photo, où l'égalité d'âge semble beaucoup plus être devenue la règle). Que signifie le fait que tel ou tel personnage, masculin surtout puisque les acteurs féminins tendent à utiliser le roman-photo comme tremplin vers autre chose, 'migre' sans arrêt d'un personnage à l'autre, tout en évoluant dans ses rôles fictionnels à mesure qu'on le voit vieillir? La première impression est sans conteste celle d'un considérable artifice: à l'instar du cinéma, mais à la différence du théâtre, l'acteur



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

reste toujours très visible sous le rôle et vu le petit nombre d'acteurs impliqués dans la production industrielle du roman-photo, les effets de ce genre de retours deviennent vite quasi surréalistes. Comme à cela s'ajoute la restriction draconienne du nombre de 'types' dans la liste des personnages, qui bougent à peine d'un roman-photo à l'autre, la lecture d'un corpus photo-romanesque en vient à ressembler très vite à un film de Buñuel, familier, mais pour de tout autres raisons bien entendu, de ce genre de quiproquos (le même acteur revenant dans des rôles très différents, deux acteurs jouant le même rôle, etc.).

Cela dit, l'inquiétante familiarité que l'on retrouve jusqu'au cœur d'un genre aussi peu aventureux que le roman-photo nous apprend aussi quelque chose de fondamental sur l'économie narrative du médium. Visiblement, et sur ce point le roman-photo se sépare du cinéma pour se rapprocher du théâtre, c'est bien au rôle, c'est-à-dire au personnage, et non pas à l'acteur ou à la vedette que semblent devoir s'identifier les lecteurs. Les acteurs étant, toutes proportions gardées, parfaitement interchangeables, l'accent se met beaucoup plus sur le personnage qu'ils incarnent. De plus, peu est fait pour que ces acteurs soient individualisés, notamment en termes de costumes ou de *sex-appeal*. Après tout, c'est le visage qui compte, même si le reste du corps ne peut jamais être refoulé (c'est très net dans l'évolution de la représentation du corps masculin, de plus en plus jeune, de plus en plus body-buildé, de plus en plus influencé par un imaginaire discrètement *gay*). Tout le monde peut tout faire: être beau ou être laid, être bon ou méchant, et ce qu'on soit brune ou blonde, glabre ou moustachue. L'acteur et l'actrice du roman-photo sont avant tout transparents, ils s'effacent devant les besoins de l'intrigue dont ils sont le faire-valoir. Cela n'excluent nullement, du reste, le fétichisme local, et sur ce point le roman-photo dessert aussi bien ses lecteurs que ses lectrices.

Generi, opere, autori

4. Les débuts du roman-photo: 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

vont reprendre presque tous les romans-photos et qui subsiste toujours: un témoignage authentique, raconté par une lecture ou un lecteur.

Il suffit de regarder la couverture du premier numéro de *Grand Hôtel*, paru en kiosque le 29 juin 1946 à l'enseigne des éditions Universo de Milan, pour se rendre compte que le nouveau titre résultait d'un clair projet éditorial. Au premier plan, deux jeunes gens élégants et souriants sont sur le point d'entrer dans un cinéma, nommé justement *Grand Hôtel*, où passe *Âmes ensorcelées*, un film produit par la société Editiuniverso. Le numéro de 16 pages contenait la première livraison d'un roman dessiné intitulé *Âmes ensorcelées*, exécuté dans un style particulier qui caractériserait la revue pour de longues années: des dessins et de planches à l'aquarelle dont les subtils dégradés explorent toute la gamme des gris, comme si la bande dessinée cherchait déjà à anticiper sur la photographie. Aux pages 6 et 7 se trouve la première livraison d'un long récit, *Le journal d'une épouse*, de Wanda Bontà, et *Toi, ma folie*, de Luciana Peverelli, avec une seule illustration de Rino Ferrari. La page 9 s'ouvre sur une nouveauté, que



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

Venait ensuite le second roman dessiné, *Les larmes d'or*, dessiné par Giulio Bertoletti, sur un scénario d'Elisa Trapani, bien connue du public pour ses romans sentimentaux mais aussi pour ses romans-feuilletons d'amour. La toute dernière page se partageait entre trois rubriques: d'abord une chronique de faits divers bizarres, paraissant sous le titre «C'est arrivé» et illustrés par Rino Ferrari et Rino Albertarelli, puis deux rubriques de courrier de lecteurs, l'une, *Bureau*, réservée à la correspondance avec un homme, Francis, l'autre, *Fil d'or*, signée de la fidèle Wanda Bontà.

Une nouvelle forme de presse du cœur était née. Toutefois, la véritable nouveauté de Grand Hôtel sera de s'adresser à un public très large (souvent analphabète) en lui offrant un produit visuel proche du cinéma, populaire mais avec des signatures de grande qualité.

En moins d'une année, la revue doit se disputer le marché avec deux autres titres: *Il Mio Sogno* (bientôt *Sogno* tout court) et *Bolero Film*. *Sogno* paraît pour la première fois le 8 mai 1947, pour le compte de l'éditeur romain Novissima, vite associé à Rizzoli. Seulement dix-sept jours plus tard, Mondadori lance, sous la direction de Luciano Pedrocchi,



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

Bolero Film. Dans la construction de leurs histoires visuelles, ces deux revues remplacent le dessin par la photographie. C'est le début d'un nouveau médium: le roman-photo, dont la paternité est généralement attribuée à Luciano Pedrocchi, Damiano Damiani et Franco Cancellieri, respectivement scénariste, réalisateur et directeur des premiers romans-photos de *Bolero Film*. D'autres rappelleront toutefois que Stefano Reda, scénariste et metteur en scène d'un roman-photo publié dans le premier numéro de *Sogno*, avait dû chercher pendant plus d'un an un éditeur qui accepterait de réaliser son idée d'unir ses deux grandes passions, la photographie et le roman sentimental. L'idée de faire des récits à l'aide de photos et non plus d'images était dans l'air du temps et certains pensent même que derrière elle se trouvait le génie de Cesare Zavattini, à l'époque salarié de Mondadori.

Mais la première revue à utiliser pour le terme de roman-photo, et ce dès son tout premier numéro, était bien *Sogno*. Sans doute parce qu'elle ne savait trop comment se définir, la revue romaine s'était dotée d'un sous-titre: *Settimanale di romanzi d'amore e fotogrammi*, soit «hebdomadaire de romans d'amour et de photogrammes». Le clin d'œil au cinéma et à la littérature sentimentale ne pouvait passer inaperçu. *Bolero Film* se présentait comme une revue de romans d'amour, mais défendait une idée de l'amour assez éloigné du feuilleton soit populaire soit rose de Liala ou Delly, promouvant au contraire une conception de la femme joyeuse et indépendante, entièrement inédite dans l'histoire du genre sentimental. Une autre caractéristique de *Bolero Film* était l'insistance sur des éléments propres au néo-réalisme. La revue publiait des romans-photos ayant pour fond la guerre et pour héros des gens du peuple.

5. Le photo-ciné-roman

Le premier photo-ciné-roman publié en Italie est *Il brigante Musolino* (1950) de Mario Camerini, qui paraît dans la collection *Super Cinema* le 10 décembre 1950. La production atteindra son point culminant en 1954, mais le succès sera aussi intense que de courte durée: déjà dès 1956 les éditeurs seront obligés de déplacer leur production vers la France.



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

En raison des liens entre éditeurs et sociétés de production cinématographique, mais aussi à cause problèmes de regroupements obligatoires, les collections des ciné-photos-romans, souvent spécialisées en termes de genres, présenteront une grande diversité interne. Le critère de sélection n'est pas la 'politique des auteurs', mais la 'politique des acteurs' (et parfois celle des genres). Les films novellisés le sont parce qu'ils sont populaires: soit parce qu'ils ont eu du succès, soit parce qu'ils sont conçus pour un public populaire. Les rencontres entre mélodrame et cinéma débouchent parfois sur des solutions peu habituelles. Une chose en effet est d'adapter Mario Costa ou Luigi Capuano, une tout autre, d'adapter Antonioni, Fellini ou Bergman.

Lorsque le film adapté ne relève pas directement du Néo-réalisme, le résultat tient du super-mélodrame, enfermé dans les thèmes et les personnages typiques du genre. Les redites sempiternelles entraînent des répétitions à deux niveaux: celui du mélodrame même (amours interdits, coups de théâtre, enfants illégitimes, expiations, etc.) et celui du code propre au plus populaire des réalisateurs du genre, Raffaello Materazza (phrases et expressions toutes faites, noms et situations des personnages, cadrage, costumes etc.).



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

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

mi-chemin entre le récit et le public. L'espace de la parole se définit par la place du locuteur qui marque sa présence par la volonté de raconter une histoire à une communauté. Mais comme toujours dans le mélodrame cette voix est une voix qui cherche à instruire le public tout en essayant de connaître les idées et les désirs de ce public. C'est ainsi que même les ciné-romans-photos les plus désespérés ne manquent pas de suggérer une fin heureuse.

Indifférent à toute ambition artistique de la part du réalisateur du film, e rédacteur du ciné-roman-photo se soumet entièrement aux règles du mélodrame. Les scènes-clé et les épisodes à tonalité mélodramatique sont étirés au maximum et font l'objet de longs commentaires. Le montage est revu pour rendre le récit plus linéaire. Ce qui se raconte en montage alterné par exemple tend à fonctionner par juxtaposition de manière à produire un récit qui s'achève complètement. Il arrive que des scènes soient déplacées pour que la narration soit plus facile à suivre. Le genre abonde aussi en expériences destinées à simuler le montage et le langage cinématographiques. S'il y a des ellipses, on s'efforce de les signaler explicitement. Cela dit, ces simplifications ne veulent pas dire qu'on sous-estime le public, mais qu'on suit les règles du mélodrame. Il ne faut jamais oublier, en effet, que le mélodrame tient toujours à nous expliquer quelque chose et qu'il tend à chasser tout ce qui serait implicite.

Cette accumulation de citations intertextuelles suppose un public capable de déchiffrer le moindre détail du code, mais surtout la parfaite coïncidence des intentions stylistiques du metteur en scène, de la mémoire narrative du public et de la restriction du film aux seuls éléments essentiels, tant narratifs que pragmatiques, du récit. Au niveau verbal, le recours à l'épithète et à l'adjectif stéréotypé qui dévoilent tout de suite le rôle du personnage se surajoute encore à la logique binaire caractéristique du mélodrame.

Par rapport à la vieille polémique des rapports entre mots et images, le ciné-roman-photo met clairement l'image au service du mot. Pour les spécialistes de la culture italienne de ces années, le fil rouge qui traverse tous les médias est bel et bien l'oralité. La voix 'acousmatique' (sans orateur visible) de la radio, les textes du roman-photo, la voix-off du cinéma et les légendes des ciné-romans-photos se situent dans un espace intermédiaire, à



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

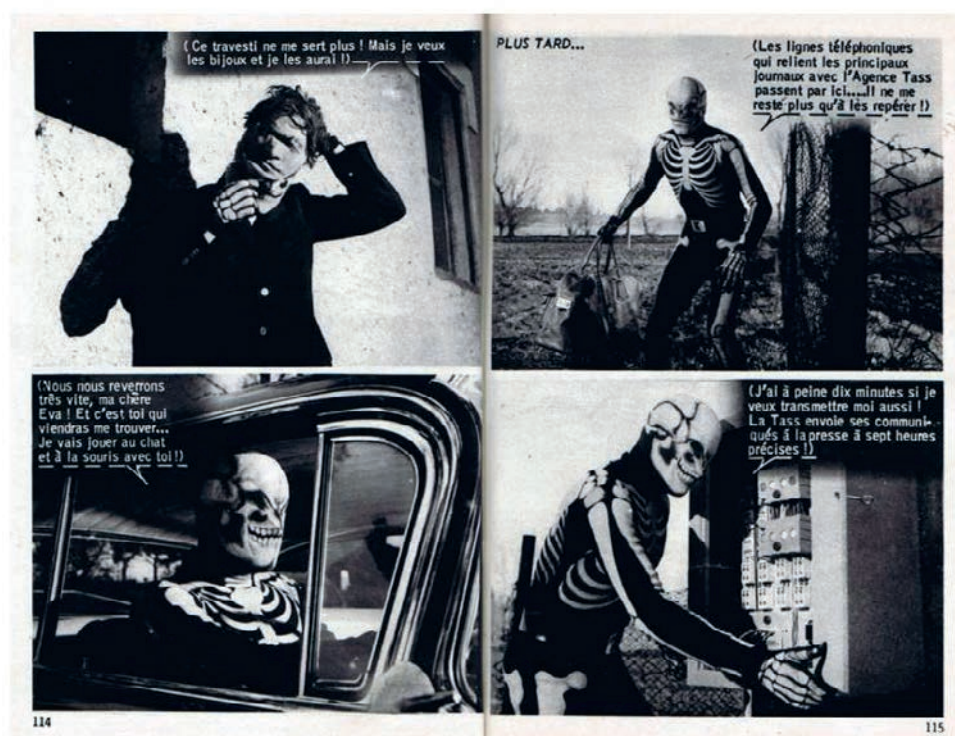
6. Satanik et Piombo Rovente



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

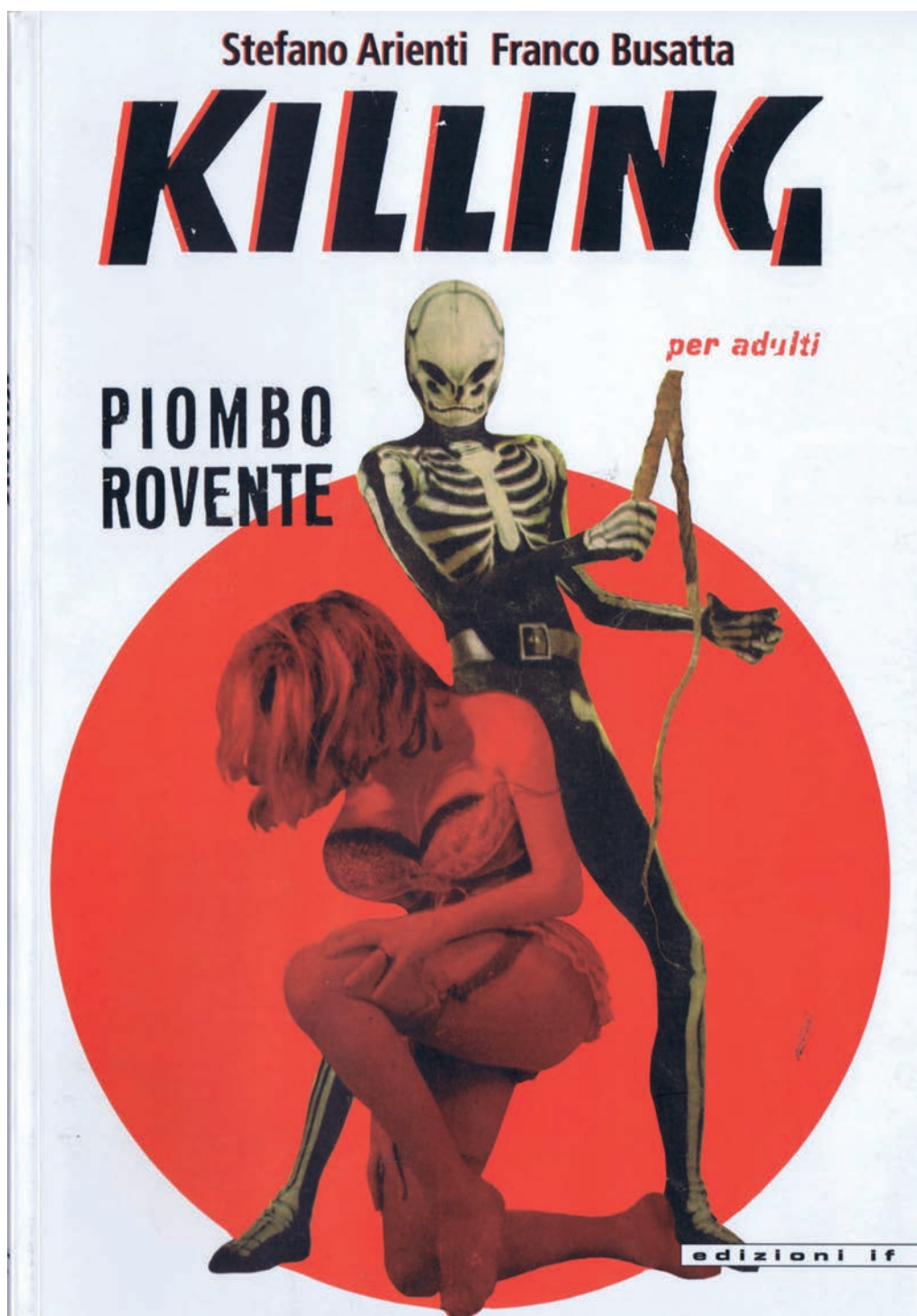
La réaction du censeur italien ne se fera pas attendre, qui contraint l'éditeur à baisser d'un cran le niveau de violence et de sexe. Il en résulte un affadissement du style de *Killing*, dont les ventes baissent vite jusqu'à l'arrêt définitif de la série au numéro 62 (1969).

L'histoire du roman-photo *Killing* est inséparable de ses démêlés avec la censure, qui s'est toujours fait sentir durement. Quand Ponzoni, éditeur milanais de bandes dessinées et de ciné-romans pour tous publics, lance cette série révolutionnaire, il n'innove pas uniquement la gamme thématique du genre, mais aussi la tonalité du roman-photo: aux histoires traditionnelles à l'eau de rose, il ajoute le noir du fantastique et de l'horreur et le jaune caractéristique du policier. Mais plusieurs influences se croisent dans *Killing*. Le maillot et le masque du protagoniste ressemblent à ceux du personnage de *Kriminal* inventé par Max Bunker et Magnus. L'allusion est claire à la tradition BD où se multiplient les titres en K, comme surtout *Diabolik*, lancé en 1962 par les soeurs Giussani. Le visage de *Killing* est autrement plus hideux et menaçant: le personnage représente vraiment le mal. Les fascicules de la série semblent annoncer aussi la grande vogue du cinéma d'horreur des années septante.



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

Comme tout criminel qui se respecte, *Killing* a pris bien des formes et des identités (éditoriales) différentes. La revue a porté plusieurs titres et elle a été copiée un peu partout. En France, elle paraissait sous le titre de *Satanik*, qui désignait en Italie la complice de Kriminal. Mais en France la censure sera plus dure encore qu'en Italie: la publication de *Satanik* s'interrompt le 23 juin 1967, au bout d'un an à peine. Deux ans plus tard, le 11 juin 1969, la commission de censure motivera cette décision en écrivant: «Un mineur, au psychisme déficient, a avoué avoir été poussé à accomplir un acte criminel par la lecture de *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'équation entre amour et délit, ou entre sexe et crime, remonte très loin dans l'histoire et la peur catholique de la sexualité a sans doute aggravé encore cette lecture. Mais à bien y regarder, il apparaît que ce type de romans-photos ont un message autrement plus ambivalent, moins révolutionnaire que réactionnaire du reste. L'acte sexuel y devient en fait un acte de pure violence. D'un côté, ces romans-photos libèrent les instincts les plus inhibés et les plus désirs qui démangent le plus l'adolescence. Mais de l'autre, ils suggèrent non moins que le plaisir équivaut au mal (ou du moins que le comble du plaisir est aussi la douleur la plus extrême), que la femme est une sorte de diablesse, à sacrifier sur l'autel du plaisir, et que son corps, comme celui de toute victime, est source de péché. Héritier de la culture du surhomme du vingtième siècle, le criminel est celui qui arrive à se libérer de toutes ces contraintes.

Killing a survécu malgré la censure. Il est devenu un objet-culte des amateurs de la culture des années soixante et septante, grâce entre autres à l'aura de malédiction que lui confèrent les nombreux hommages et nouveaux usages. Un bel exemple en est l'album *Piombo Rovente* (2006, «Plomb incandescent») de Stefano Arienti et Franco Busatta, qui se propose comme la réécriture psychédélique du premier numéro de la série italienne tout en étant rempli de clins d'oeil à la presse populaire des années soixante. En 2007, le réalisateur italien SS-Sunda a produit un documentaire savoureux intitulé *The Diabolikal Super-Kriminal*.



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 'fotoromanzesca' (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 truppe 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 'segni' 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 riassetta 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' enfaticizzati: 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 incomprensione. 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 Giovenco)

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. LECOEUVE, 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. BOSSENSO (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-pailetto 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'Agapé 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'Agapé 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 Bakhtin 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 soffermarvisi. 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 del 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)

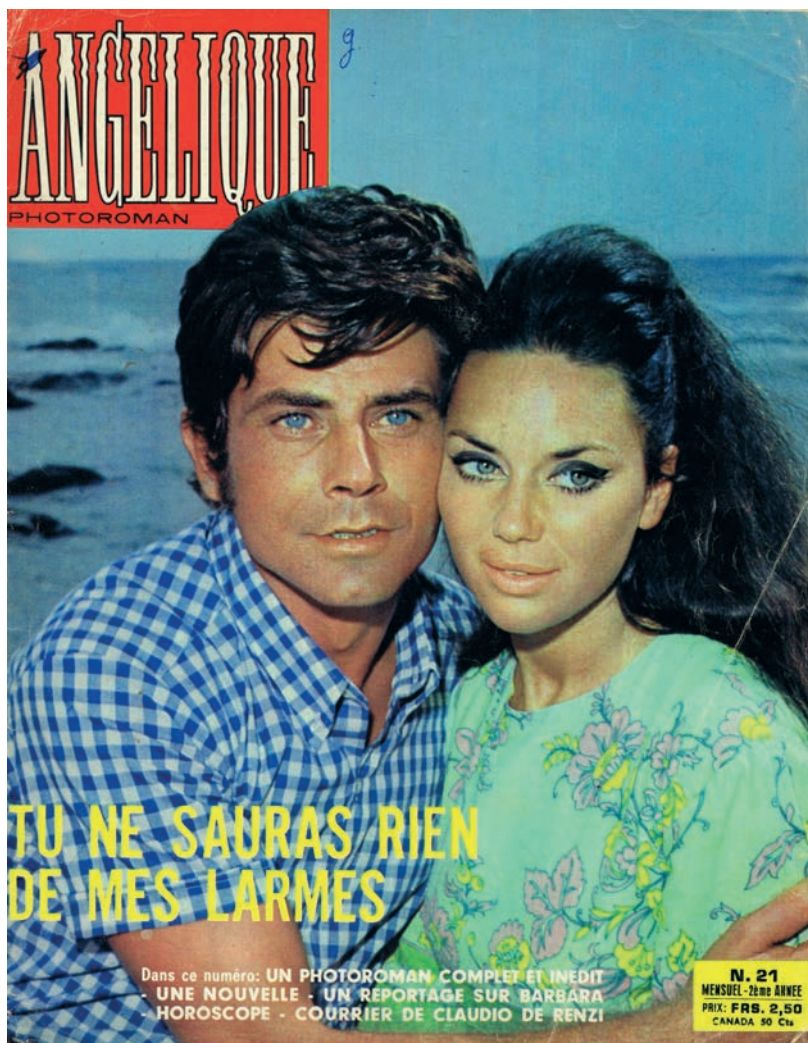
(3) Attori o personaggi

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, 'migrare' 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 controfigure. Tutto questo non esclude il feticismo localistico, e su questo punto il fotoromanzo appaga tanto i lettori quanto le lettrici.

(Traduzione di Stefania Giovenco)

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

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



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 romanizzati 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 ripetizioni 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 Materazza (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 acustica 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 intellegibile 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)

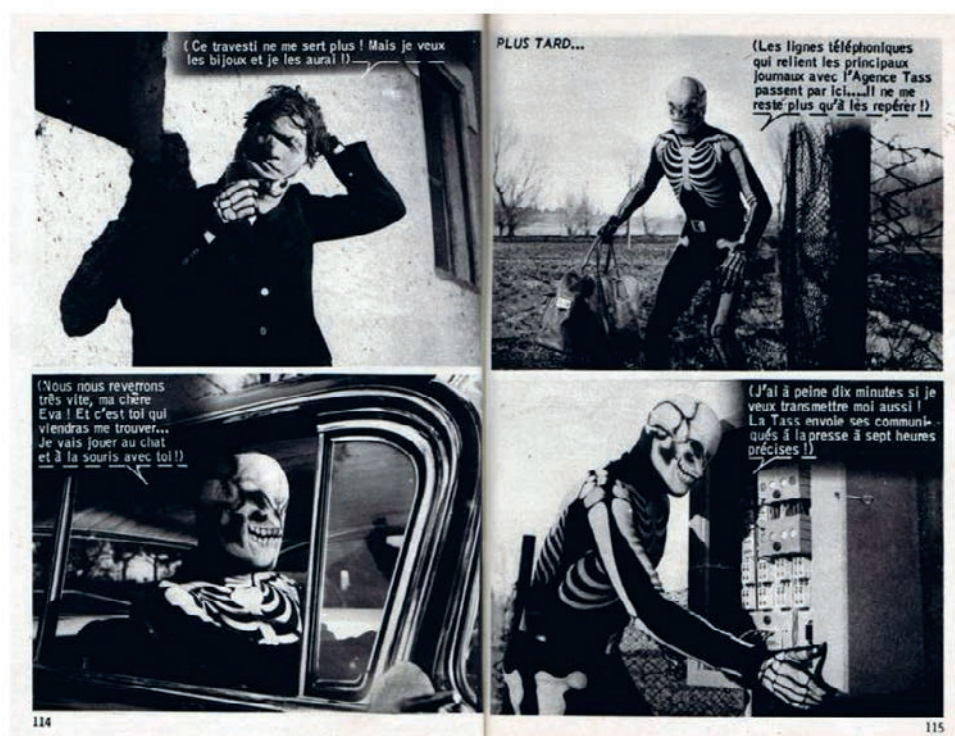
(6) *Satanik e Piombo Rovente*



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

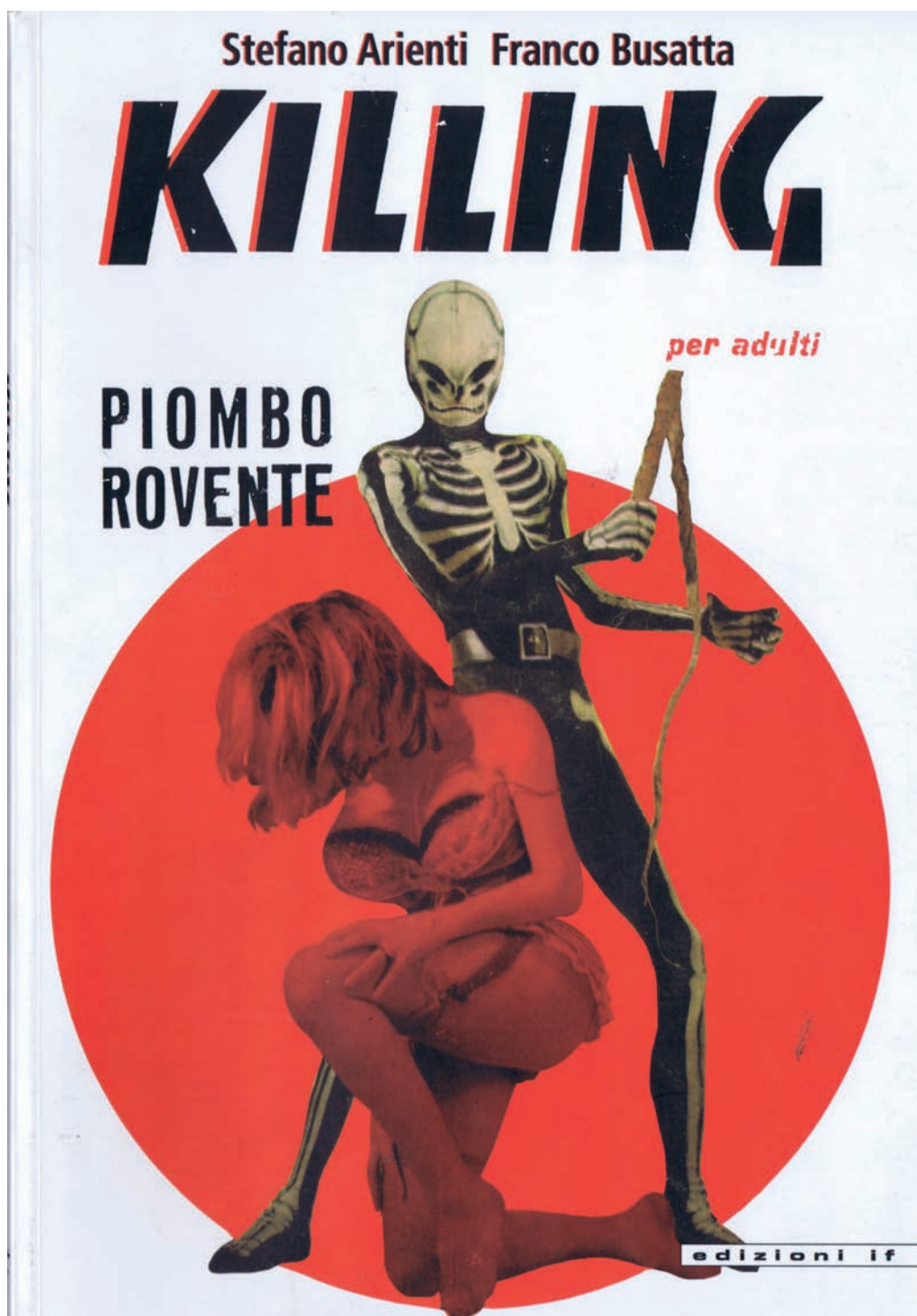
La storia del fotoromanzo *Killing* è inseparabile da quella delle sue grane con la censura, che si è sempre fatta sentire duramente. Quando nel 1966 Ponzoni, editore milanese di fumetti e cineromanzi 'per tutti', decide di pubblicare quest'albo rivoluzionario, non innova semplicemente la gamma tematica 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 emulatori. 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)