

Jan Baetens, Carmen Van den Bergh, Bart Van den Bossche

### ***Come scrivere un fotoromanzo***

#### ***Sulle Istruzioni pratiche per la realizzazione del fotoromanzo di Ennio Jacobelli (1956)***

##### ***Dal romanzo disegnato al fotoromanzo***

Nel 1946 una nuova rivista esplode nelle edicole italiane: *Grand Hotel*. La rivista, che prende il nome da un film di successo del 1932 con Greta Garbo, a sua volta adattamento di un altrettanto fortunato romanzo di Vicky Baum del 1929, è ricordato ancora oggi come il periodico che per decenni sarebbe stata la pubblicazione di punta, insieme alla rivista francese sorella *Nous Deux* (pubblicata dallo stesso editore italiano di *Grand Hotel*), di un genere molto speciale e tipicamente “latino”: il fotoromanzo, ovvero un fumetto d’amore a fotografie. Questo saggio ambisce ad accennare, attraverso lo studio di un manuale di fotoromanzi, alcune particolarità di questo genere estremamente ibrido, e ad esaminare alcune relazioni con la questione dell’autorialità, un tema genericamente trascurato – se non del tutto ignorato – nelle discussioni sul fotoromanzo.

##### ***Guarda qui e corri!***

La pubblicazione della rivista *Grand Hotel* nel 1946 segna un momento di svolta nella cultura mediatica di massa in Italia. Questo periodico, venduto a circa un terzo del prezzo rispetto a settimanali analoghi, non ha solo l’effetto di rilanciare e di ringiovanire il mondo delle riviste femminili, fino ad allora indirizzate a un pubblico di media cultura; inizialmente propone anche un nuovo genere che oggi è visto come il precursore del fotoromanzo: il *drawn novel* (romanzo a immagini disegnate; il termine traduce il francese “roman dessiné” e non va confuso con il *graphic novel*, che emergerà solo nei tardi anni ’70<sup>1</sup>). Chiaro ibrido del fumetto da un lato e delle tante forme di trasposizioni cinematografiche e trasposizioni letterarie illustrate dall’altro, il romanzo a immagini disegnate conquista quasi subito una posizione egemonica nel panorama delle riviste in edicola. Anche se le sezioni tradizionali (come quelle dell’oroscopo, delle lettere al direttore, della rubrica di cronaca mondana, del racconto e altre) non scompaiono del tutto, il romanzo a immagini disegnate occupa così tanto spazio che si potrebbe dire che i periodici femminili tendano a diventare innanzitutto riviste di romanzi a immagini disegnate. Il successo immediato del romanzo a immagini disegnate è però di breve durata. A decretare la fine di questi nuovi settimanali è un altro format, che fa la propria comparsa, l’anno successivo, sulle pagine di riviste come *Il mio sogno* (primo numero: 8 maggio 1947) e *Bolero Film* (primo numero: 25 maggio 1947). Questo format inizialmente è chiamato “romanzo d’amore a fotogrammi” (una parafrasi complicata che rivela quanto fosse nuovo il genere), ma molto presto sarà conosciuto come “fotoromanzo” (è la rivista *Bolero Film* a introdurre il neologismo, per distinguersi dalla concorrente *Il mio sogno*). A differenza del romanzo a immagini disegnate, che scompare lentamente nel corso degli anni Cinquanta (gli ultimi esempi nella stampa popolare risalgono ai primi anni Sessanta), il fotoromanzo avrà

---

<sup>1</sup> Per il genere del *drawn novel*, vedi J. Baetens, *Le roman-photo: Images d’une histoire*, in «Arabeschi», n. 4, luglio-dicembre 2014, in «Yale French Studies», n° 131-132, e *Bande dessinée. Thinking Outside the Boxes*, «Yale French Studies», n° 131-132 (a cura di Lawrence Grove and Michael Syrotinski), 2017.

una vita molto lunga ed esiste ancora oggi, anche se non più con lo stesso impatto e con la stessa diffusione editoriale e sociale che aveva negli anni tra il 1947 alla fine degli anni Sessanta, il vero periodo d'oro di questo genere. Il fotoromanzo è parte di uno specifico settore dell'industria culturale – i settimanali femminili – ma di tutti i generi che si possono trovare in queste pubblicazioni, è sicuramente il più “debole”, da un punto di vista sia estetico che ideologico: fotografia scadente, stampe malfatte, recitazione grossolana, storie sciocche, impaginazioni banali e meccaniche, e soprattutto un tono reazionario nel dipingere amori e storie di interesse umano, unito a un testardo rifiuto di riconoscere come vanno le cose nel mondo reale. In breve: a chi osservasse l'industria culturale secondo l'ottica di Adorno il fotoromanzo non potrebbe che risultare totalmente stupido e alienante. Per questo motivo *Regards*, uno dei periodici culturali del Partito Comunista francese negli anni Cinquanta, pubblicò una parodia politicamente corretta delle “menzogne” dell'industria del fotoromanzo (fig. 1) per denunciare il genere del fotoromanzo e più in generale le riviste femminili come strumenti dell'imperialismo americano.



Fig. 1: « La Loi du mensonge », in *Regards* n °352, August 1952

Se è vero che non si può comprendere il fotoromanzo senza conoscere il romanzo a immagini disegnatte, di cui è un tipico caso di rimediatazione, si nota però che le sue forme e i contenuti molto presto si rendono del tutto indipendenti da quelli del predecessore a immagini disegnatte. Per i motivi di cui si è detto si potrebbe legittimamente pensare che il fotoromanzo

sia l'apice dell'arretratezza e della stupidità; tuttavia da una prospettiva mediologica e storico-culturale questo genere tanto disprezzato appare come un fenomeno molto complesso e perciò molto ricco.

Dal punto di vista formale, il fotoromanzo è sicuramente un ibrido: ricco di prestiti da diversi altri media visuali, come il cinema e i fumetti, esplora allo stesso tempo la propria specificità mediatica in modi sorprendentemente originali. In ambito istituzionale, poi, il fotoromanzo presenta un'ambivalenza ancora maggiore. Il format viene inventato quasi da un giorno all'altro<sup>2</sup>, e la risposta incredibilmente rapida ed entusiastica del pubblico suscita il bisogno improvviso di una produzione continua e di grandi dimensioni. A molti produttori e a molte riviste sembra una miniera d'oro, ma il successo immediato del fotoromanzo non significa che tutto sia possibile: al contrario. A causa dei tempi di pubblicazione molto veloci e della concorrenza spietata, in un contesto spesso politicamente ostile<sup>3</sup>, il popolare business delle riviste è una sorta di Far West, e, per mantenere il successo – o anche solo per rimanere a galla –, il fotoromanzo deve seguire una formula riconoscibile che non è subito disponibile, ma che, una volta stabilita, ne definirà per molti decenni le caratteristiche.

### **I fotoromanzi e la questione dell'autorialità**

Il fotoromanzo solleva due domande fondamentali relative all'autorialità. La prima e la più semplice delle due riguarda i suoi veri creatori. La produzione di un fotoromanzo è sempre un'operazione collettiva, che coinvolge agenti e partecipanti diversissimi; una situazione più o meno analoga a quella dell'industria cinematografica. Tuttavia, contrariamente al cinema – almeno nella forma in cui esisteva negli anni '50 e '60 – molti fotoromanzi erano totalmente privi di quelli che nell'industria cinematografica si chiamano *credits*. I fotoromanzi avevano sì registi, sceneggiatori, fotografi eccetera, ma i loro nomi appaiono di rado nelle pagine delle riviste dove questi lavori venivano pubblicati. Questa assenza ci porta a una seconda domanda, più difficile. In verità non basta suggerire che il carattere anonimo di molte pubblicazioni riflettesse la mancanza di prestigio del fotoromanzo. Il fatto che i fotoromanzi omettessero spesso i nomi dei loro creatori non impedisce l'entrata in gioco di un'altra forma di autorialità: in questo caso quella, collettiva, dei periodici che commissionavano e pubblicavano fotoromanzi. Accanto a *Grand Hotel* (in Italia) e *Nous Deux* (in Francia) esistevano decine e decine di altre riviste di fotoromanzi la cui unica attrattiva, dal punto di vista commerciale, consisteva nell'avere un proprio stile preciso. Ciascun periodico seguiva le regole generali del format, ma cercava di applicarle in maniera personale, introducendo una serie di variazioni più o meno evidenti che, pur mantenendosi chiaramente nelle convenzioni del fotoromanzo, permettersero di differenziarsi dalla concorrenza. In altre parole, i fotoromanzi non avevano bisogno di essere firmati, perché in molti aspetti portavano già la firma del periodico in cui erano pubblicati.

A causa della forma ibrida del genere e della forte pressione economica, i fotoromanzi sono prodotti in uno stato di emergenza e di incertezza. In tale ambito, la formazione è

---

<sup>2</sup> Il dibattito su chi abbia inventato il format del fotoromanzo è ancora aperto. Per un approfondimento, si veda l'indagine storica di M. Minuit, D. Faber e B. Takodjerad, *La Saga Nous Deux*, Paris, éd. Jean-Claude Gawsewitch, 2012, p. 39.

<sup>3</sup> Sul "business" del fotoromanzo, si veda I. Antonutti, *Cino Del Duca, de Tarzan à Nous Deux*, Limoges, PULIM, 2013. Quella del "Far West" non è solo una metafora, ma anche un rimando alla "giungla" di riviste maschili sardonicamente evocata da Harvey Kurtzman, il direttore di *Mad*, in una pungente parodia che tutti gli studiosi di letteratura popolare dovrebbero leggere, in quanto fondamentale "inside report", e precursore del "graphic novel": *Harvey Kurtzman's Jungle Book* (New York, Bantam, 1958).

fondamentale perché i principianti, dal momento che il fotoromanzo è in piena espansione commerciale e il numero di concorrenti elevato, devono imparare il più rapidamente possibile le regole di questo gioco faticoso ma redditizio. Come sovente accade in questo tipo di pratiche poco istituzionalizzate, l'apprendimento e l'insegnamento sono spesso molto informali e basati sull'esperienza: si osserva il lavoro degli altri e ci si forma in un rapporto tutor-allievo. Gran parte dell'apprendimento, comunque, avviene al di là dell'istruzione formale: chi è interessato a lavorare in quest'ambito può seguire corsi a distanza, ad esempio di disegno o di fotografia. E, naturalmente, sono molte le conoscenze che vengono pragmaticamente trasferite da un settore all'altro: i professionisti del cinema possono integrare il proprio reddito lavorando per una rivista di fotoromanzi, che fornirà anche nuove opportunità a scrittori con poco talento e ad altre figure editoriali.

### **Come si diventa “fotoromanzieri”?**

Ma come è organizzato questo apprendistato? Alla luce di quanto si è detto dovrebbe essere chiaro che l'autorialità collettiva del fotoromanzo – quella del periodico che commissiona un certo tipo di fotoromanzi, in modo da rivolgersi a nuovi possibili acquirenti o fare concorrenza ed eliminare un rivale – è dovuta a una strategia industriale. I veri creatori sono innanzitutto i prestatori d'opera, che devono provare di essere capaci di consegnare in maniera veloce e affidabile i prodotti commissionati. Nella pratica, ovviamente, le cose in qualche modo sono più complicate, ma in generale la distinzione tra questi due tipi di autorialità è una delle caratteristiche chiave dell'industria dei fotoromanzi. È chiara quindi l'importanza di un tipo di apprendistato molto specifico: non quello tipico delle belle arti, che mira a creare artisti votati alla realizzazione di lavori altamente originali e personali, ma la formazione tecnica di professionisti che devono entrare non nel mondo dell'arte ma in quello del commercio. Questa formazione professionale, tuttavia, non è mai stata istituzionalizzata, perché la domanda di lavoratori qualificati in questa industria culturale non era abbastanza forte da giustificare la creazione di un programma specializzato. Ci sarà anche stata una grande richiesta di persone esperte nello scrivere storie, fare fotografie, lavorare nell'industria cinematografica ecc., ma nonostante l'impatto e la forte presenza sociale del fotoromanzo questa industria rimase tanto piccola che sarebbe stato assurdo creare corsi specialistici, ad esempio di fotografia per fotoromanzi. Di qui l'importanza dell'apprendistato informale, sul campo, e l'utilità di strumenti professionali al di fuori dell'educazione tradizionale.

Nel 1956 l'Editrice Politecnica Italiana<sup>4</sup> pubblica un manuale per la realizzazione dei fotoromanzi, a opera di un certo Ennio Jacobelli<sup>5</sup>: *Istruzione pratiche per la realizzazione del fotoromanzo* (Fig. 1). Fa parte di una serie di manuali del tipo "imparare guardando", che l'editore collega esplicitamente alle esigenze della moderna società basata sulle macchine. La quarta di copertina del libro, che elenca gli altri volumi della serie, mostra chiaramente come il manuale si collochi nel contesto dell'apprendimento professionale e sia probabilmente rivolto a un pubblico poco colto, desideroso di ottenere una conoscenza sul campo, al di fuori delle strutture educative tradizionali (la maggior parte dei corsi disponibili riguarda l'elettromeccanica, con particolare attenzione alla televisione<sup>6</sup>). In termini di autorialità, questo rispecchia perfettamente la separazione tra autore collettivo (l'organizzazione che commissiona l'opera) e creatori individuali (che spesso acconsentono a rimanere anonimi, accettando il bilanciamento dei poteri nel fotoromanzo e ben sapendo che il loro ruolo sarà quello di prestatori d'opera, non creatori il cui contributo artistico sarà riconosciuto). La sezione introduttiva del manuale definisce con chiarezza i paletti: l'idea principale del libro, che segue il formato "passo a passo" di questo tipo di manuali illustrati, è mostrare che la produzione di un fotoromanzo è diversa da quella di un film.

---

<sup>4</sup> Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'Editrice Politecnica Italiana pubblica varie edizioni in serie destinate a fini didattici e pratici, come le collezioni «Scienza e scuola» o i «Fumetti tecnici», che contengono istruzioni per tecnici, lavoratori e/o studenti. Questi manuali inizialmente sono illustrati attraverso disegni, ma nei volumi successivi vengono inserite fotografie. Non c'è traccia di altro tipo di pubblicazioni, e questo fa supporre che l'editore vivesse solo di questi manuali didattici. In alcune pubblicazioni il nome della casa editrice è menzionato come "Editrice scuola politecnica italiana", con l'accento sul carattere educativo. Sulla quarta di copertina dei manuali, infatti, è scritto che è possibile studiare le "istruzioni pratiche" in modo indipendente, o abbonandosi a una serie di lezioni ideate per accompagnare il manuale. Ogni libro costa circa 750 lire (che oggi corrispondono a circa 11 €). Dopo aver superato diversi compiti e test, si riceve un diploma professionale. Tutte le pubblicazioni sono stampate presso la Tipografia Ferri di Roma e realizzate con lo stesso tipo di carattere, una copertina verde e con le pagine orientate in orizzontale.

Per il cambio dalle lire del 1956 alla valuta attuale si veda lo strumento di conversione disponibile sul sito dell'ISTAT (<http://www.istat.it/it/archivio/155139>).

<sup>5</sup> Ennio Jacobelli è completamente sconosciuto, oggi, agli studi letterari e cinematografici e anche mentre era in vita non godette di particolare notorietà o prestigio. Non era un autore letterario, né realizzò mai un romanzo fotografico. Le uniche informazioni che possiamo recuperare su di lui sono che curò tre libri e diresse una collana editoriale. Oltre che su *Istruzioni pratiche per la realizzazione del fotoromanzo* del 1956, il suo nome compare su un manuale illustrato dal titolo *Il poker* (pubblicato dall'editore fiorentino G. Nerbini, nel 1931), con consigli pratici su questo gioco. Nel 1938 Jacobelli diresse «Gli astri dello schermo» (Taurina, Torino) una serie bibliografica che ogni due settimane usciva con un numero speciale su una stella del cinema. Un'ultima pubblicazione nota di Jacobelli è *Kinema*, una piccola enciclopedia cinematografica che faceva parte di un progetto più ampio, avviato nel 1949 dalla Rai: «Cine-radar», una rivista mensile che si proponeva di offrire una panoramica sul mondo del cinema internazionale.

<sup>6</sup> La collocazione della televisione in questa serie può sembrare un aneddoto divertente, ma tocca situazioni di vita reale che erano tutt'altro che eccezionali: per esempio, il famoso *chansonnier* francese Bobby Lapointe, che non aveva avuto la possibilità di terminare gli studi a causa della guerra, lavorò come installatore d'antenne televisive nei primi anni Cinquanta.



Fig. 2, La copertina del libro

Le *Istruzioni* di Jacobelli, per molti aspetti, rispecchiano abbastanza bene lo stato del business dei fotoromanzi a metà degli anni Cinquanta. Nel 1956 il fotoromanzo è un format consolidato, stabile e abbastanza solido da divenire oggetto di un manuale d'istruzioni professionale. In questo periodo, è altresì chiaro che il fotoromanzo è parte del più ampio business del cinema. Da un lato, infatti, è ancora il trampolino più importante per i giovani attori e le attrici che cercano di entrare a Cinecittà: tra le stelle che hanno lanciato la propria carriera grazie ai fotoromanzi ci sono attrici come Gina Lollobrigida e Sofia Loren; dall'altro, tutti i film in questi anni sono trasposti nel formato del fotoromanzo (e l'eccezionale forza della formula del fotoromanzo fa sì che venga completamente abbandonato il precedente format del cineromanzo). Allo stesso tempo, le *Istruzioni* di Jacobelli sono molto affascinanti per via di alcuni aspetti abbastanza sconcertanti (per non dire bizzarri). In primo luogo, il modello presentato come esempio da seguire, in realtà, non corrisponde alla pratica del fotoromanzo. Come contenuti, inoltre, il modello è diverso anche da quello che ci si sarebbe aspettati da un libro del genere, e apre una finestra sulla società italiana che può incuriosire i lettori moderni. Nella nostra lettura delle *Istruzioni* cercheremo di analizzare queste due peculiarità, provando a capire perché questo libro è molto più di un manuale d'istruzioni rivolto ad aspiranti professionisti.

### ***Un fotoromanzo "all'acqua di rose"?***

Ennio Jacobelli spiega ogni cosa. Il suo libro copre tutti i possibili aspetti tecnici della realizzazione di un fotoromanzo e illustra anche i molti passi da compiere, dalla prima idea fino alla realizzazione finale. Allo stesso tempo, Jacobelli richiama l'attenzione sugli aspetti collaborativi del business e sulle difficoltà di rapportarsi con tante persone diverse (che mostrano spesso, secondo l'autore, un ego eccessivo): da qui, per esempio, nascono le osservazioni sulla sgradevole mancanza di puntualità degli attori (il tempismo è una questione importante, e Jacobelli non smette di insistere su questo punto). A prima vista, la descrizione di questi aspetti tecnici e dei compiti e delle responsabilità dei vari soggetti coinvolti nella

produzione di un fotoromanzo sembra estremamente plausibile, e si possono ritenere le *Istruzioni* una fonte affidabile per quanto riguarda questi aspetti. Le immagini e gli esempi, però, non si limitano a mostrare e a descrivere il tipo di lampade necessarie per illuminare correttamente la scena o che cosa dire allo stampatore quando gli si mandano le pagine di layout. Le immagini esemplificano anche scene tipo, forme e temi di un fotoromanzo, con contenuti che sorprenderanno gli effettivi lettori del genere. Molti di loro non riusciranno a riconoscere il tipo di opera che divorano con passione, settimana dopo settimana, leggendo riviste come *Grand Hotel* o simili.

Il fotoromanzo virtuale di Jacobelli è didatticamente corretto, ma culturalmente sbagliato. Infatti “sembra” un fotoromanzo, pare averne lo stesso sapore, ma non è un vero e proprio fotoromanzo. È un fotoromanzo all’acqua di rose o, per usare una metafora presa in prestito dal mondo della scrittura vincolata, un’opera “Canada Dry”.<sup>7</sup> Proprio come il “Canada Dry” è una bevanda alcolica senza alcol, un’“opera Canada Dry” è un lavoro che simula un determinato format o una formula, senza averne il carattere né l’essenza. Nel caso delle *Istruzioni*, questa mancanza di autenticità non si deve ovviamente al fatto che il libro non includa fotografie reali, né scattate apposta proprio per questo libro, né prese da materiale già esistente, come fu invece per il breve documentario sul fotoromanzo di Antonioni, del 1949, che utilizzava filmati di vere e proprie riprese.<sup>8</sup> Dopotutto, i disegni che illustrano il libro possono funzionare perfettamente come parti dello storyboard di un fotoromanzo (anche se Jacobelli non dice molto su questo aspetto della produzione) e, da questo punto di vista, non vi è alcuna differenza tra l’esempio virtuale presentato dal manuale e gli esempi reali del fotoromanzo, che si basano anch’essi su uno storyboard disegnato. Le differenze rispetto alle effettive produzioni di metà anni ’50 sono altrove e sono molto più importanti, sia a livello dei contenuti sia al livello delle caratteristiche formali del fotoromanzo. Ha senso qui distinguere in modo piuttosto netto tra forma e contenuto, dal momento che, a quanto pare, quest’ultimo riceve molta meno attenzione rispetto alla prima. Anche le ragioni di questo sbilanciamento sono una diretta conseguenza del processo organizzativo: i creatori di fotoromanzi fanno in anticipo che riceveranno una storia precostruita che non potranno modificare, ma che dovrà invece essere concretizzata visivamente con disinvoltura e rapidità.

Per quanto riguarda i temi e le trame suggeriti attraverso gli esempi, ciò che colpisce è soprattutto l’appiattimento emotivo del contenuto delle *Istruzioni*. Da un lato, la maggior parte degli esempi mette in primo piano situazioni piuttosto ordinarie (aspettare un autobus, salutare una ragazza per strada, tornare a casa dopo il lavoro), lontane anni luce dalle passioni e dalle situazioni spesso eccessive del melodramma che dà forma all’universo fotoromanzo. Non ci sono storie d’amore impossibili, né figli perduti che ritornano dal passato, nessuno stupro, né incesto o delitto, nessuna inquadratura peccaminosa di certe parti del corpo. D’altra parte, nessuna di queste situazioni è trattata come un racconto più lungo, che si sviluppa in altri blocchi di drammatizzazione. Si susseguono molte brevi scene, che però non formano una storia. Gli esempi forniti da Jacobelli non hanno nulla a che fare con un fotoromanzo “tipo”: una lettura dal ritmo veloce, che si divora tutta d’un fiato, con colpi di

---

<sup>7</sup> <http://www.foundpoetryreview.com/blog/oulipost-29-canada-dry/>

<sup>8</sup> Michelangelo Antonioni, *L’amorosa menzogna* (1949) (cfr.: <https://www.youtube.com/watch?v=1oMv4uIVNIs>).

Il fotoromanzo in questione fu pubblicato sulla rivista «Tipo», n° 19, 1949 e fu interpretato da Anna Vita e Sergio Raimondi (si vedano le illustrazioni in M. Minuit, D. Faber e B. Takodjerad, *La Saga de Nous Deux*, cit., pp. 74-75).

scena spesso rozza e esagerata e numerosi momenti cruciali (“meno è plausibile, meglio è”, potrebbe essere il motto di un vero appassionato di fotoromanzi – un “buon” fotoromanzo contiene nella sua cinquantina di pagine tanti colpi di scena, momenti di suspense ed emozioni estreme quanto, ad esempio, le mille pagine del *Conte di Montecristo*, che si regge su ogni sorta di artifici impressionanti). La ragione di questa scelta è facile da capire: Jacobelli deve aver cercato di evitare qualsiasi forma di sensazionalismo che avrebbe distratto il lettore dall’obiettivo, ossia dall’imparare osservando attentamente le immagini e la loro disposizione nella pagina. Si comprende che, nella prospettiva didattica del libro, un buon esempio è un esempio “semplice”, ossia un esempio che mostra solo la caratteristica tecnica da studiare, mentre tutto il resto scompare. A questo proposito il manuale si concentra evidentemente sulla realizzazione di un fotoromanzo in quanto abilità che non ha molto a che fare con l’effettivo contenuto delle storie. L’appiattimento del contenuto può avere a che fare anche con la “vacuità” dei personaggi, che non sono mai considerati reali né come possibili “stelle”. Non si riesce a capire quale sia la causa e quale l’effetto: il contenuto è ordinario perché Jacobelli non può ragionevolmente pensare che i suoi lettori avranno la possibilità di lavorare a fotoromanzi interpretati da Sofia Loren o da Gina Lollobrigida – la cui stessa presenza è sinonimo di passione e dramma, indipendentemente dalla storia in cui recitano – o è l’ordinarietà delle situazioni abbozzate che esclude tutte le dive e i divi dai fotoromanzi ipotetici presentati nel manuale? Qualunque cosa si possa pensare, la relativa ordinarietà della maggior parte delle scene non significa che di tanto in tanto alcuni elementi non vengano a galla, anche se l’autore fa tutto il possibile per nascondere qualsiasi forma di eccesso e di sentimentalismo: se è vero che il fotoromanzo è il regno della passione, questo manuale è strettamente limitato a un approccio prettamente tecnico a situazioni semplicissime, tutte prese dalla vita quotidiana e quindi facili da fotografare per chi volesse provare a fare un fotoromanzo pur non avendo la possibilità di partecipare alla produzione di uno “vero”.

Per quanto riguarda le caratteristiche formali del fotoromanzo, il manuale di Jacobelli è estremamente specifico e preciso, e qui la diversità tra il modello teorico e le pratiche reali del settore è meno facile da cogliere. In parole povere, queste differenze appaiono a tutti e tre i livelli che organizzano il materiale visivo di un fotoromanzo: quello della *cornice* (che cosa è raffigurato nell’immagine?), quello della *sequenza* (come è organizzato il passaggio da un’immagine all’altra?) e quello del *layout di pagina* (come sono presentate le fotografie nella pagina?).

Prima di tutto, le immagini virtuali non suggeriscono alcuna azione dinamica: i personaggi sono sempre mostrati mentre compiono azioni ordinarie, sobrie e semplici, che non rientrano in sequenze narrative più ampie, che nella maggior parte dei fotoromanzi tendono a essere piuttosto vivaci, quando non violente. Una delle maggiori difficoltà del fotoromanzo è trovare il giusto equilibrio tra l’estrema dinamicità di molte azioni e il carattere inevitabilmente fisso delle immagini: la doppia soluzione data a questo problema è quella del “ritratto”, nonché della “posa”, che sono le risposte a questa importante difficoltà tecnica<sup>9</sup>, e nascono dalla specificità del mezzo di comunicazione. Ma di questo tema Jacobelli non parla, e nel suo manuale non si trova traccia di come sia possibile affrontare il problema di primaria importanza del rapporto dialettico tra il movimento e l’immagine fissa.

---

<sup>9</sup> Cfr. J. Baetens, *The photonovel: Stereotype as Surprise*, «History of Photography» 37-2 (2013), pp. 137-152.

In secondo luogo, la disposizione sequenziale del modello di Jacobelli è sorprendentemente cinematografica, ossia lineare (Fig. 3). Da un lato, la giustapposizione delle immagini segue sempre la forma di una striscia, un'immagine accanto all'altra, su una linea orizzontale. Dall'altro, ciascuna di queste immagini rappresenta sempre un momento successivo di un'azione in corso, come ad esempio una persona che entra in una stanza, si toglie la giacca, siede su un divano, si versa qualcosa da bere ecc. Tutto questo può sembrare logico e ovvio, ma non è per nulla quello che si trova in un fotoromanzo, almeno non in un fotoromanzo che "funziona" (i fotoromanzi che seguissero le regole di montaggio implicite dedotte dalle *Istruzioni* sarebbero inevitabilmente noiosi: cattive copie di una logica cinematografica che non appartiene per nulla questo mezzo di comunicazione). I fotoromanzi non si limitano solo ad allineare immagini che si susseguono da sinistra a destra, riga dopo riga, e il più delle volte la transizione da un'immagine all'altra non corrisponde affatto a una progressione temporale (in altre parole: se la fotografia A è seguita dalla fotografia B, quest'ultima non rappresenta necessariamente un momento B nel tempo che viene dopo un momento A). Anche in questo caso, la differenza tra le istruzioni del manuale di Jacobelli e le pratiche effettive è assoluta.

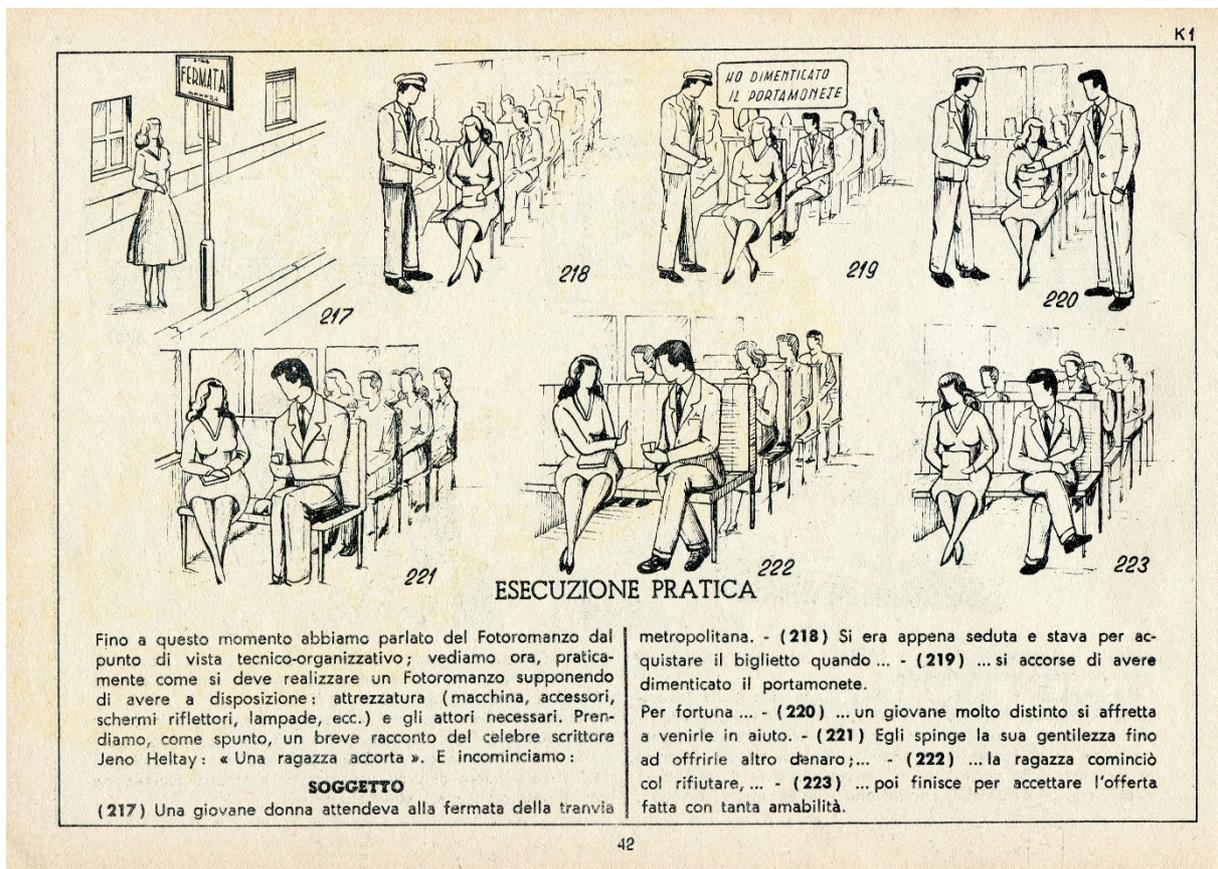


Fig. 3

In terzo e ultimo luogo, nessuno degli esempi di layout di pagina forniti dal manuale corrisponde ai principi di layout dell'effettiva produzione dei fotoromanzi di metà degli anni Cinquanta (Fig. 4). Non che questa produzione sia sempre così creativa e variegata come vorremmo (molti fotoromanzi seguono la griglia meccanica di due o tre immagini identiche per riga), ma nessun fotoromanzo avrebbe potuto abbandonare la dimensione standard dei formati editoriali in cui il fotoromanzo circolava. Nelle *Istruzioni*, il modello implicito di

impaginazione si basa su un formato orizzontale (vagamente simile a quello di uno schermo cinematografico), mentre l'unico modello effettivo dei fotoromanzi in commercio è quello del formato verticale della rivista (grosso modo, una sorta di formato A4, anche se molte riviste del periodo erano ancora leggermente più grandi). Anche in questo caso, i futuri professionisti che si fossero formati sul manuale di Jacobelli non si sarebbero preparati correttamente, almeno per quanto riguarda questa parte del lavoro.

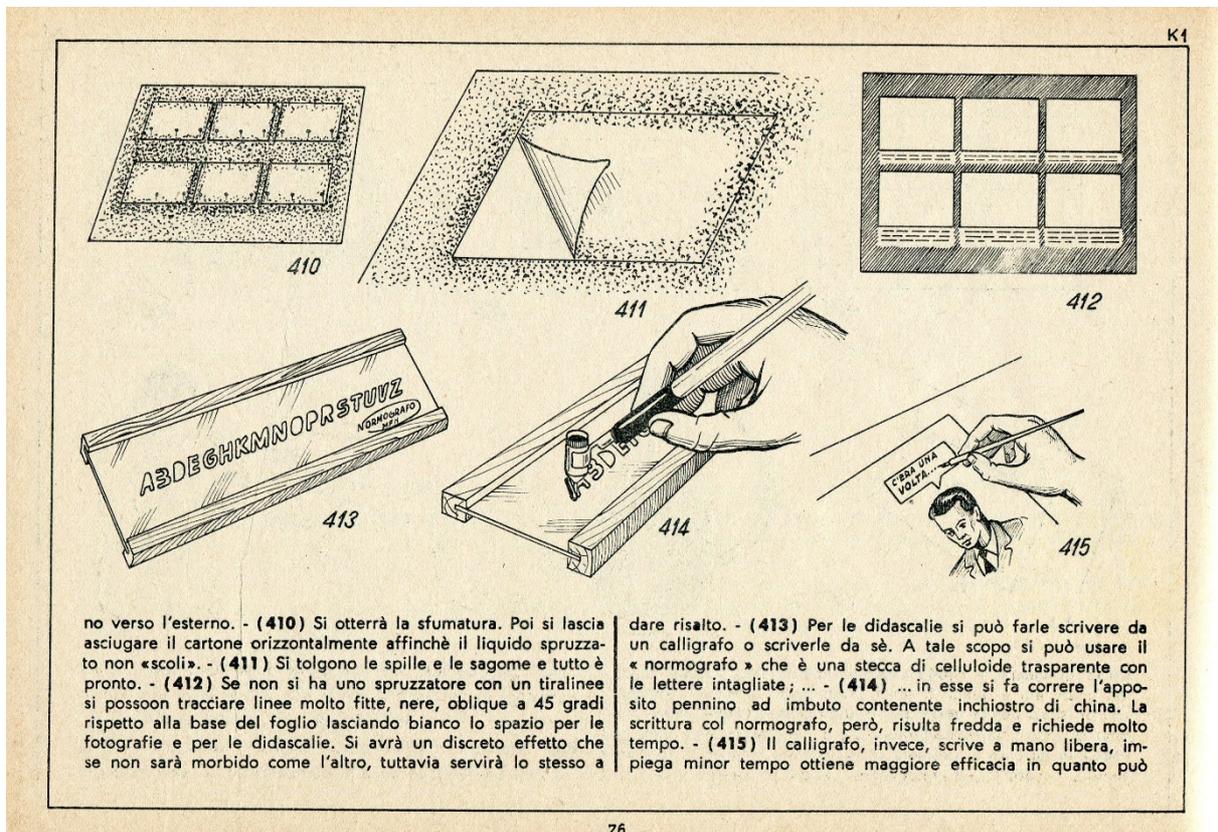


Fig. 3

Potremmo continuare a elencare altre differenze, ma è più importante cercare di capire le ragioni alla base di queste strane discrepanze. È chiaro che Jacobelli sa come si realizzano i fotoromanzi e la sua esperienza copre tutti i possibili livelli e aspetti della produzione. Tuttavia, il format e la formula che presenta sono molto diversi da quelli che i lettori conoscono (e amano!). Questa differenza, però, è tutt'altro che assurda, quando la si inquadri al di là della semplice descrizione delle differenze empiriche, tenendo conto di due aspetti rilevanti: la dimensione immaginativa dei generi e l'impatto mediologico del medium su cui il manuale è realizzato.

I generi (e qui, per semplicità, assumiamo che il fotoromanzo sia un genere) non hanno solo un'esistenza "oggettiva", radicata nella presenza o nell'assenza di caratteristiche<sup>10</sup> definite con maggiore o minore precisione. Hanno anche una dimensione immaginativa, nel senso che sono anche ciò che pensiamo che siano (ed è il plurale che conta qui: la dimensione immaginativa non è mai quella soggettiva di un singolo individuo, ma è sempre quella di un

<sup>10</sup> Cfr. J. Baetens, J. Callens, M. Delville, B. Gervais, H. Peeters, R. Warhol e M. Watthee-Delmotte, *LMI/Genre/Medium: a Research Update*, in «Germanisch Romanische Monatsschrift» 64-4 (2014), pp. 485-492.

gruppo, di una comunità). Data la stretta e diretta relazione tra fotoromanzo e cinema, è prevedibile che i manuali di istruzioni su come realizzare un fotoromanzo includano molti riferimenti al cinema, anche se gli autori di tali manuali giustamente protestano contro la confusione tra i due. Jacobelli non fa eccezione a questa regola e, nell'introduzione, sottolinea la specificità del fotoromanzo rispetto al cinema. In molti casi, però, la potenza del modello culturale dominante, che ovviamente non è il fotoromanzo ma il cinema, continua ad avere un impatto sulla teorizzazione del genere dominato. Qui, le *Istruzioni* rivelano con chiarezza quale sia l'effetto duraturo dell'immaginario cinematografico attraverso l'ovvio legame con alcuni manuali di sceneggiatura, nonché con le tecniche di storyboard, ad esempio al livello della disposizione sequenziale delle immagini (che copia quella di una striscia di pellicola divisa in fotogrammi sequenziali), al livello del layout di pagina (che è quello dello schermo, non quello di una rivista di fotoromanzi), e infine al livello di alcune tecniche di disegno (che rendono, ad esempio, i volti dei personaggi piuttosto vaghi e "generici", per evitare problemi di casting con attori reali).

In aggiunta a questa dimensione immaginativa, c'è anche la dimensione mediologica del medium ospitante. Quando il fotoromanzo è evocato o descritto visivamente, ad esempio in un manuale, ma anche in altri media, come in un film, il suo format è influenzato – quando non subisce vere e proprie modifiche – dalle caratteristiche tecniche del medium che lo riproduce. Non è un caso che quando, nel film *Lo sceicco bianco* (1952), Fellini rappresenta le riprese di un fotoromanzo, mostri in realtà lo shooting di un film travestito da fotoromanzo (o viceversa, non importa) piuttosto che le riprese di un fotoromanzo vero e proprio. In altre parole, è come se le riprese cinematografiche di un fotoromanzo trasformassero quest'ultimo in un film, e, da un punto di vista mediologico, ciò è perfettamente logico. Un meccanismo simile agisce nelle *Istruzioni* di Jacobelli, dal momento che l'autore prende, come layout di pagina di default del proprio fotoromanzo ipotetico, le dimensioni e il formato delle pagine del libro, mentre allo stesso tempo impone la logica "passo a passo" di un manuale di istruzioni alla disposizione sequenziale delle immagini, che cessano di essere esempi di fotoromanzi reali per diventare immagini che si prestano a un certo approccio didattico (prima questo, poi quello e, per ogni passaggio, un'immagine). Allo stesso tempo, si avverte anche la forte influenza dei fumetti: le immagini disegnate rispondono molto meglio alle esigenze di una pubblicazione didattica (a differenza delle fotografie, i disegni sono selettivi e possono evidenziare ciò che deve essere notato e compreso; inoltre, la struttura sequenziale dei fumetti corrisponde perfettamente al metodo "passo a passo" di questo tipo di istruzioni). Non è quindi una sorpresa che il manuale di Jacobelli spieghi anche, pur se molto brevemente, che cosa sia un fumetto (p. 64).

Dobbiamo però ora tornare ad alcune questioni di contenuto, perché non basta affrontare solo il divario tecnico tra i frammenti sobri e ordinari di Jacobelli e la passione eccessiva del tipico melodramma da fotoromanzo per spiegarne le differenze e mostrare la consapevolezza con cui Jacobelli tratta il proprio argomento.

### ***Una storia non tanto semplice***

Come già detto, nelle *Istruzioni* è assente qualsiasi contenuto melodrammatico o eccessivo. In nessuna delle illustrazioni vi è il minimo accenno di glamour: situazioni quotidiane, gente comune, sentimenti semplici, insomma tutte cose lontane anni luce da ciò che è tradizionalmente rimproverato al fotoromanzo, ossia l'evasione e il rifiuto della vita

quotidiana. Jacobelli tiene abilmente conto di questa critica e si concentra sulla serietà, sia nel modo di trattare i soggetti romanzati sia nell'attenzione che presta ai fotoromanzi documentari (anche se questi ultimi sono molto meno presenti nella guida "passo a passo").

In tal modo, l'autore delle *Istruzioni* si avvicina a una diversa lettura del fotoromanzo, e cioè all'idea che il fotoromanzo abbia una fondamentale dimensione documentaristica, non solo per i lettori suoi contemporanei (anche se sarebbero potuti essere più sensibili alla sua funzione di strumento di evasione), ma anche, e probabilmente molto più direttamente, per i lettori moderni, che possono riconoscere nel mondo del fotoromanzo un'immagine inaspettatamente convincente del suo contesto e della sua collocazione storica. Il valore mimetico del mondo di fantasia del fotoromanzo può essere descritto come segue. Prima di tutto, vi è naturalmente il fatto che le unità di base sono fotografie, cioè immagini aventi un rapporto indicale con una realtà effettiva. Poiché la maggior parte dei fotoromanzi è prodotta con un budget ridotto, le ambientazioni sono sempre quelle della vita reale (il salotto o la cucina di un attore, le strade del quartiere, i treni e gli autobus reali, con persone vere ecc.): questo aspetto ci dà buone ragioni di credere che ciò che vediamo in un fotoromanzo offra un certo panorama delle condizioni di vita reali al momento della sua realizzazione (anche gli sforzi per "decorare" gli ambienti possono essere visti come rappresentativi di uno *Zeitgeist*). In secondo luogo, i forti legami che uniscono il mondo del fotoromanzo a quello del cinema non possono essere ricondotti al solo modello hollywoodiano. È vero, alcuni fotoromanzi cercano di sfruttare il mondo romanzato creato dagli *studios* americani. Non si può negare, tuttavia, che ci sia anche una forte vicinanza al Neorealismo<sup>11</sup>, che comporta una maggiore presenza di "realtà" grezza, ossia non modificata, ma anche di elementi melodrammatici<sup>12</sup>. Terzo e ultimo, diversi studiosi del fotoromanzo difendono anche l'idea che, nonostante l'apparente rimando a un altro mondo e il bovarismo di molti fotoromanzi, il genere in sé sia sempre stato il canale di importanti prese di coscienza e rivendicazioni sociali, in molti casi legati all'idea dell'emancipazione femminile, quando non apertamente profemministe.<sup>13</sup>

Da questo punto di vista, può essere interessante osservare più da vicino alcune scene inventate del manuale, che a prima vista non rientrano in questo modello. I lettori moderni rimarranno di certo un po' sorpresi nell'aprire il libro alle pagine 48-49. In dodici immagini, ordinatamente segmentate secondo la logica sequenziale cui si è già accennato, si assiste alla scena di un appuntamento romantico, il cui finale curioso si rivela una sorpresa sia per il personaggio sia per il lettore moderno (Fig. 5-6).

---

<sup>11</sup> Per un esempio concreto, si veda Giovanni Fiorentino (a cura di), *Luci del Sud. Un set per Sofia*, Castellammare di Stabia, Eidos, 1995).

<sup>12</sup> Come chiaramente dimostrato da studi come quelli di Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il Cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Milano, Donzelli, 2011.

<sup>13</sup> Si veda S. Giet *Nous Deux 1947-1997. Apprendre la langue du cœur*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 1998. Per il contesto italiano, si veda anche il famoso fotoromanzo *La Femminista* (direttore: Fernando de Giorgio), «Fotoromanzo Albo Bolero-Serie I Migliori», n° 5, 1973.

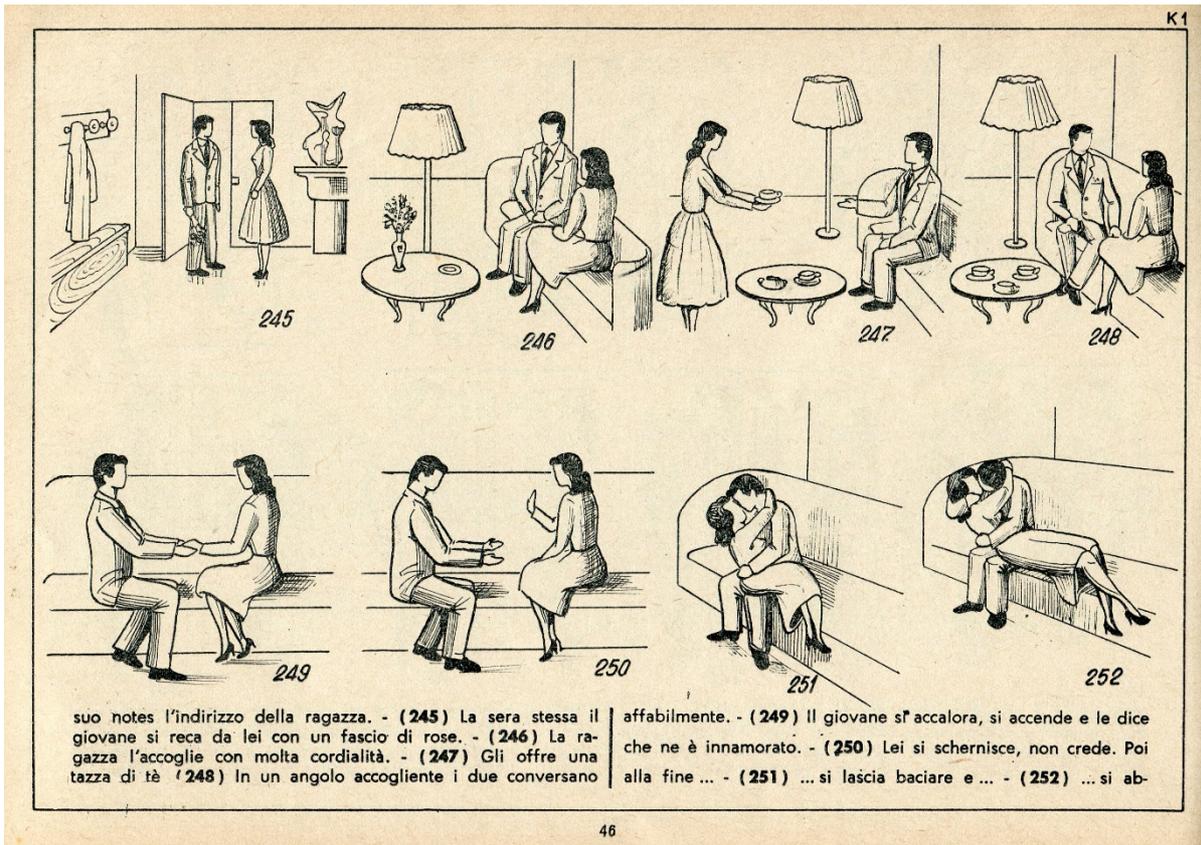


Fig. 5

suo notes l'indirizzo della ragazza. - (245) La sera stessa il giovane si reca da lei con un fascio di rose. - (246) La ragazza l'accoglie con molta cordialità. - (247) Gli offre una tazza di tè (248) In un angolo accogliente i due conversano affabilmente. - (249) Il giovane si accalora, si accende e le dice che ne è innamorato. - (250) Lei si schernisce, non crede. Poi alla fine ... - (251) ... si lascia baciare e ... - (252) ... si ab-

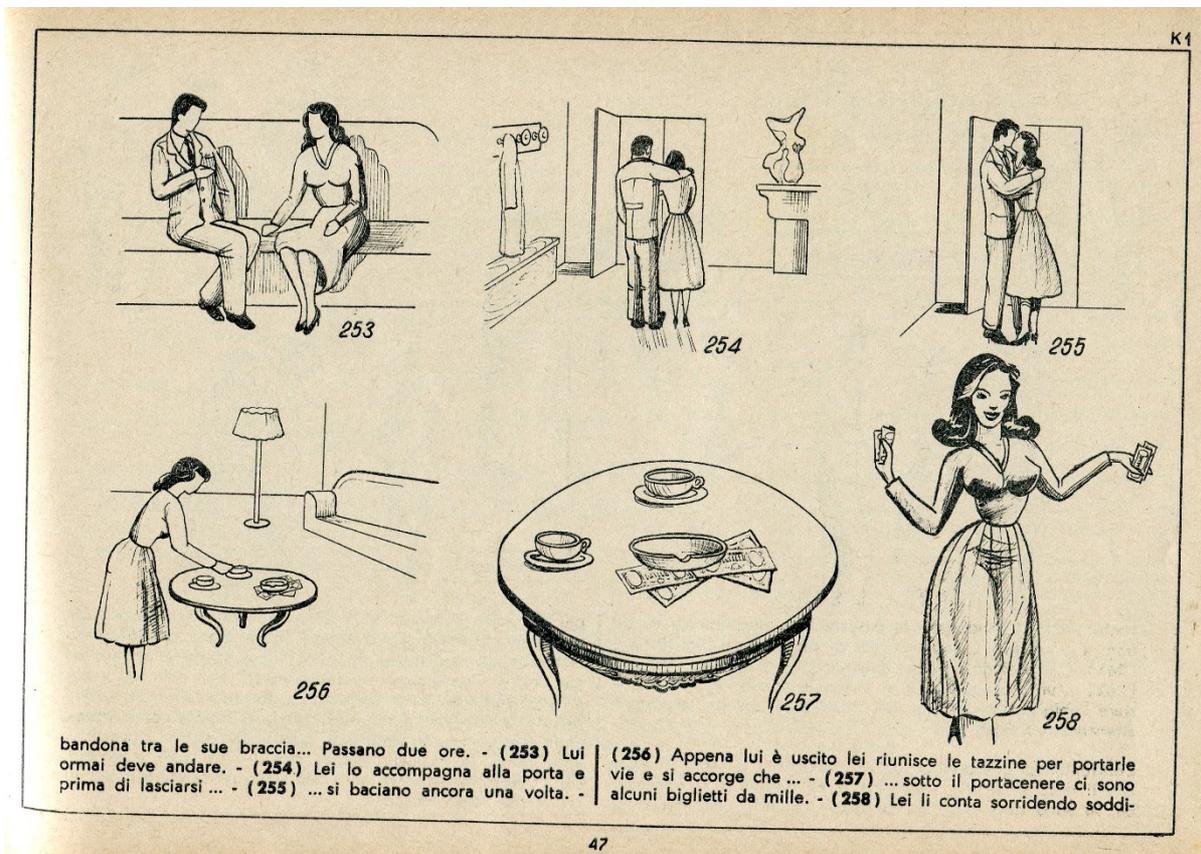


Fig. 6

bandona tra le sue braccia... Passano due ore. - (253) Lui ormai deve andare. - (254) Lei lo accompagna alla porta e prima di lasciarsi ... - (255) ... si baciano ancora una volta. - (256) Appena lui è uscito lei riunisce le tazzine per portarle via e si accorge che ... - (257) ... sotto il portacenere ci sono alcuni biglietti da mille. - (258) Lei li conta sorridendo soddi-

Questa scena mostra con chiarezza – e quindi incentiva – un corteggiamento discreto, con codici ben definiti, quasi cavallereschi (l'uomo offre fiori, bacia con molta gentilezza, non corre via dopo i momenti di intimità, insomma si comporta "bene"). Inoltre, ciò che accade tra le due pagine ("Passano due ore") non è documentato visivamente: la fotocamera guarda altrove o, meglio, non guarda del tutto – come una variante molto radicale e schietta del "chimney-shot" hollywoodiano dove le riprese vengono sfumate.

La sequenza di chiusura, tuttavia, introduce un elemento del tutto nuovo: il denaro. Dopo che l'uomo se n'è andato, la donna scopre sotto il portacenere un certo numero di banconote da 1000 lire.<sup>14</sup> È prostituzione? C'è stato un qualche tipo di abuso? Sarebbe sciocco negare l'implicazione patriarcale di questa scena, ma allo stesso tempo è troppo facile spiegarla decodificandola come la versione garbata e fisicamente non violenta del vecchio rapporto "sesso per denaro" tra uomo e donna (la figura femminile, tra l'altro, qui appare come una persona indipendente: vive da sola e l'incontro non è organizzato da una terza persona).<sup>15</sup> Un breve confronto con i contenuti tipici del melò italiano degli anni Cinquanta, come descritto per esempio da Emiliano Morreale nel suo studio quasi enciclopedico del genere,<sup>16</sup> aiuta a capire che cos'altro può essere in gioco. Invece che un nudo e crudo scenario di concezioni patriarcali, ciò che appare in una scena come questa è un esempio più positivo e amichevole della crescente importanza dell'economia del dono nell'Italia del dopoguerra, dove il semplice atto di dare è uno strumento chiave per l'inclusione sociale ed economica dell'altro. Una situazione simile appare nel famoso film "rosa" neorealista del 1953 *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), che riscosse grande successo anche nel format del fotoromanzo, in cui il protagonista del film, un maresciallo dei carabinieri di mezza età (Vittorio de Sica), desideroso di sposarsi, cerca di ottenere un appuntamento romantico con una giovane contadina (Gina Lollobrigida), prima di innamorarsi della levatrice del villaggio (Marisa Merlini). Quando si reca a casa della ragazza, il maresciallo è colpito dalla "onesta povertà" (un cliché fondamentale del melodramma) della ragazza che lo rifiuta e decide di lasciare, mentre nessuno lo vede, una banconota da 5000 lire.<sup>17</sup> A differenza del frammento isolato di Jacobelli, la "scena del denaro" nel film di Comencini è parte di una trama più ampia, in cui il dono avrà molti effetti collaterali divertenti e velatamente satirici.

Quando una scena simile ritorna nel manuale (p. 86), in un capitolo su come utilizzare le didascalie e i dialoghi nei balloon, l'inizio e la fine rimangono invariati (quando entra nell'appartamento, l'uomo offre fiori; dopo che si è allontanato, la donna scopre cinque banconote sul tavolo), ma la parte centrale (il bacio) è stata eliminata. La morale della storia è ora molto più terra terra: invece di sentirsi sorpresa e felice, come nella sequenza illustrata

---

<sup>14</sup> 1000 lire nel 1956 corrispondono circa a 14,50 euro del 2016: si veda il calcolatore online basato sui coefficienti ISTAT (cfr. *supra*): cfr. "Se potessi avere", *Calcola il potere d'acquisto in lire ed euro con la macchina del tempo* in «Il sole 24ore» (ultima visita: 4 marzo 2016) <http://www.infodata.ilssole24ore.com/2015/04/14/se-potessi-avere-calcola-il-potere-dacquisto-in-lire-ed-euro-con-la-macchina-del-tempo/> e <http://www.istat.it/it/archivio/155139>

<sup>15</sup> È evidente la forte tensione erotica in questa pagina, come suggerito da un curioso cambiamento nella tecnica del disegno: nell'ultima immagine, la donna è disegnata in maniera molto più dettagliata e attraente e, anche grazie all'enfasi sulla dinamicità dei suoi movimenti corporei diventa, per quanto sia possibile nel contesto di un manuale i cui disegni rispettano la maggior parte dei vincoli dei disegni da storyboard, più simile a una diva cinematografica.

<sup>16</sup> Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit.

<sup>17</sup> 5000 lire nel 1953 corrispondono a 80,45 euro nel 2016.

in precedenza, la donna adesso lascia capire al pubblico che cosa pensi del comportamento dell'uomo (fig. 7). In realtà, lei non si pone alcuna domanda: è molto contenta di questa fortuna imprevista.

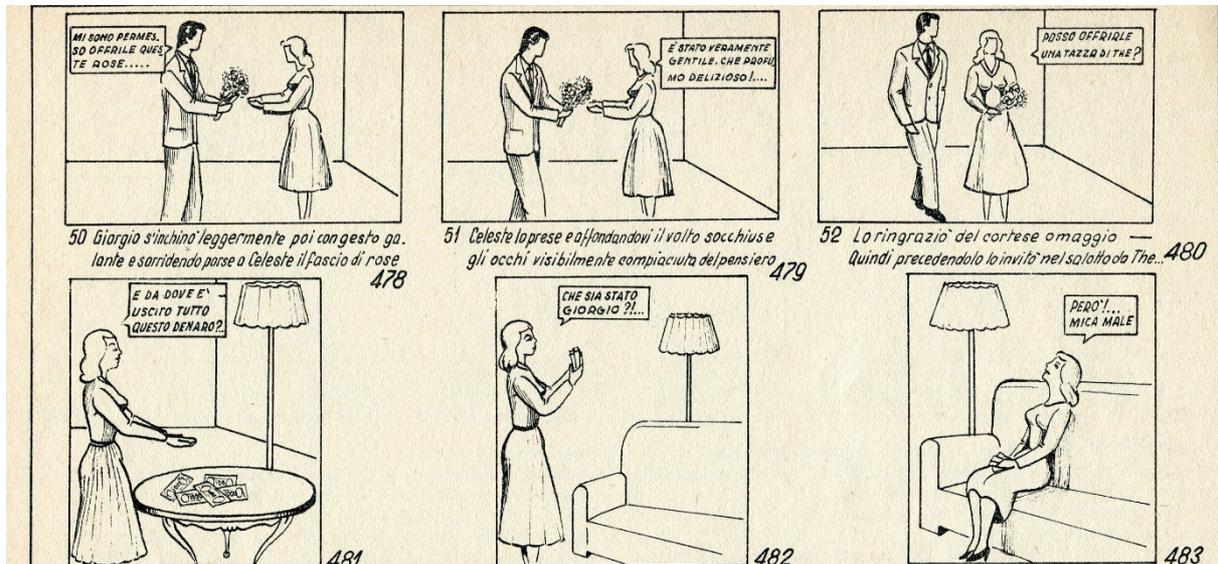


Fig. 7

Interpretare il soggetto di una storia si rivela più difficile che dare un senso alle differenze formali tra fotoromanzi immaginati (in Jacobelli) e fotoromanzi reali (nelle riviste effettivamente in commercio). Le *Istruzioni* sembrano rifuggire dal contenuto tipico del vero fotoromanzo (melodramma, passioni eccessive, evasione ecc.), ma il tentativo di mettere in primo piano una versione quasi completamente asettica del fotoromanzo, a quanto pare ridotto a una tecnica di documentazione visiva di scene ordinarie di vita quotidiana, rivela, qualche volta, cambiamenti e aspirazioni sociali radicate, che riportano il manuale al luogo a cui non vuole appartenere, ossia il mondo di fantasia del fotoromanzo, che è più reale di quanto a volte si pensi. Ciò che lo strano manuale di Jacobelli rivela, inoltre, è la possibile tensione tra le costrizioni istituzionali imposte dall'autorialità collettiva del genere, in cui i periodici committenti determinano sia il tipo di storia narrata che i modi di tale narrazione, e dall'altra parte l'inevitabile apporto degli effettivi creatori del fotoromanzo, il cui apprendistato informale e background personale non dovrebbero interferire con le aspettative delle riviste. Il manuale di Jacobelli mostra però che ci potrebbe essere una divergenza tra questi due mondi.

## Authors

*Prof. dr. Jan Baetens*

University of Leuven  
Belgium

Jan Baetens is professor of cultural and literary studies at the University of Leuven. His main research areas are 1) contemporary French poetry and writing, 2) narratology of visual narratives, often in so-called minor genres (photo novels, comics, novelizations), 3) cultural history of photography. With colleagues of the Université de Liège and the National Library in Brussels, he runs a "Brain" project on the Belgian photo novel. His most recent book is "A voix haute. Poésie et lecture publique" (2005).

*Dr. Carmen Van den Bergh*

University of Leuven  
Belgium

Carmen Van den Bergh works as a postdoctoral researcher in Italian Literature for the Flemish Research Fund (FWO) at the University of Leuven with a project on Canon formation and Anthologies. In her PhD thesis she specialized on Italian Prose Novels around 1930. She teaches and publishes on topics on the intersection between Italian literature and European Modernism in Leuven and as a visiting scholar in Milan.

*Prof. Dr. Bart Van Den Bossche*

University of Leuven  
Belgium

Bart Van Den Bossche is professor of Italian literature at the University of Leuven (*K.U.Leuven*) in Belgium. His main area of interest is modern and contemporary Italian literature, in particular the relationship between myth and literature, avant-garde and modernism, realism, and macrotextuality. He is a founding member of KU Leuven's research team MDRN ([www.mdrn.be](http://www.mdrn.be)) studying literature in Europe in 1880-1960. He has published essays on different authors and topics (especially on Pirandello, Futurism, Quasimodo, Calvino and Tondelli). He published a monograph on Cesare Pavese («*Nulla è veramente accaduto*». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Cesati, 2001) and a volume on myth in twentieth-century Italian literature (*Trasformazioni ed elaborazioni. Il mito nella letteratura italiana del Novecento*, Cesati, 2007). Some of the collection of essays he recently edited are *Azione/reazione. Il Futurismo in Belgio e in Europa* (Cesati, 2012) and *La collaborazione interartistica nella letteratura italiana del Novecento* (Cesati, 2014), as well as the volumes on Pirandello published in the series "Il corvo di Mizzaro" (Franco Cesati Editore).