

RETROGUARDIA 2.0- Il testo letterario **quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso e Giuseppe Panella (2008-2019)**

<https://retroguardia2.wordpress.com/2019/07/29/silvana-turzio-il-fotoromanzo-metamorfofi-delle-storie-lacrimevoli/>

Silvana Turzio, "Il fotoromanzo. Metamorfofi delle storie lacrimevoli"

29 luglio, 2019

A partire da: Silvana Turzio, *Il fotoromanzo. Metamorfofi delle storie lacrimevoli*, Milano, Meltemi, «Biblioteca / Estetica e culture visuali» (n. 16), 2019, 214 pp. (con illustrazioni), 24 €



Una recensione (quasi un tentativo di micro-saggio)

di Luciano Curreri (ULiège, Traverses)

«Il restringimento istituzionale della letteratura nel XIX secolo non tiene conto del fatto che, per chi legge, ciò che legge è sempre letteratura, che si tratti di Proust o di un fotoromanzo, e trascura la complessità dei livelli della letteratura (come esistono livelli della lingua) nell'ambito di una società». Cito dall'edizione italiana, a cura di Monica Guerra, di un famoso libro del 1998: Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, edito nella «PBE» di Einaudi nel 2000 (p. 28), due anni dopo la prima edizione, in francese, per Seuil (pp. 33-34).

Presa a sé e assolutizzata, tale citazione, potrebbe essere un esempio della «mauvaise réputation» del fotoromanzo. Letta come parte integrante di quel paragrafo di quattro pagine dedicato a *L'estensione della letteratura* (pp. 26-29; pp. 31-35), è anche un modo brillante e certo un po' provocatorio per mettere sotto gli occhi di tutti quanto la «letteratura (il confine tra letterario e non letterario)» possa «variare notevolmente a seconda delle epoche e delle culture» (p. 26; p. 32).

Nei tre decenni precedenti, dai Sessanta agli Ottanta (ma già i Cinquanta non ne sono digiuni e i Novanta non stanno a guardare), un ruolo importante aveva avuto la riflessione sulla paraletteratura o letteratura di consumo, maturata nell'alveo di una cultura popolare che - se declinata in maggior misura sul versante politico e culturale ancora gramsciano - era filtrata da un discorso ideologico e sociologico e produceva libri come quello edito, non a caso, per Savelli, nel 1979, da Maria Teresa Anelli, Paola Gabbrielli, Marta Morgavi, Roberto Piperno (e con Gramsci in quarta di copertina come non superato ammonitore): *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946-1978)*.

Del resto sempre in Italia, percepita come patria del fotoromanzo, già nel 1972 quella stessa cultura popolare - se letta con l'altro taglio di moda, formalistico-strutturalistico, e pur pagando un minimo di dazio alla sociologia attraverso la Scuola di Francoforte - partoriva il catalogo di una mostra che fin dal titolo (richiamante la fiaba) e dal sottotitolo (assicurante un'analisi morfologica e strutturale) non faceva che sposare il «grande fenomeno popolare» del fotoromanzo a un livello più «visivo», quale a una mostra, in fin dei conti, s'addice: *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano* (Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma). In effetti, ad Alberto Carlo Quintavalle - accorto curatore e prefatore di questo lavoro collettivo realizzatosi grazie a una ventina di collaboratori - era chiaro che, pur con la modifica del frazionamento «in varie puntate», «al livello più popolare il settimanale coincideva col fotoromanzo» (p. XVII); e gli era chiaro altresì che quest'ultimo non faceva che rispondere da par suo alla «presenza crescente di una cultura viva in sviluppo rapidissimo» in seno a «una società che comunica per immagini» (p. XIII).

Ai nostri giorni, tutto questo ci pare assodato, per diversi motivi: (1) perché abbiamo avuto, dopo i volumi 'apripista' (specie nel loro sforzo antologico) appena citati, un discreto numero di libri fondanti, come per esempio quelli, ormai noti, di Ermanno Detti, *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare* (1990), di Anna Bravo, *Il fotoromanzo* (2003), di Jan Baetens, *Pour le roman-photo* (2010) e di Valentino Cecchetti, *Generi della letteratura popolare. Feuilleton, fascicoli e fotoromanzi in Italia dal 1870 ad oggi* (2011), o, sul contiguo cineromanzo, di Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti* (2000), di Emiliano Morreale, *Lo schermo*

di carta. Storia e storie dei cineromanzi (2007), di Silvio Alovio, *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema* (2007) e, ancora, di Jan Baetens, *The film photonovel. A cultural history of forgotten adaptations* (2019); (2) perché il fotoromanzo (e il cineromanzo con esso, con modalità e comunità scientifiche sempre più allargate e in contatto fruttuoso, volte a mettere insieme un patrimonio di archivi e biblioteche, di collezioni private e pubbliche, tutte tese a valorizzare una certa identità culturale italiana ed europea) dispone ormai di un proprio spazio istituzionale e, se vogliamo, di una propria legittimità di oggetto di studio all'interno della riflessione accademica, anche da parte di chi giunge ad esso non certo *en touriste* ma come storico dell'arte, dei musei o dei beni culturali, o come storico dell'estetica, del cinema, della televisione, della stampa o della letteratura, o della cultura *tout court*, e in un'epoca post-ideologica e post-strutturalista; (3) perché paiono sempre più moneta corrente e comune - pure attraverso il ripristino inventivo di un quotidiano in cui, tra anni Settanta e Ottanta, ci si rende conto che «la foule sans qualité n'est pas obéissante et passive» (*dixit* Michel de Certeau) - quelle «culture visuali» che ormai sono plurali, via i progressi più o meno recenti di certa antropologia culturale, dell'esperienza estetica visiva e della *sémiotique visuelle*: culture visuali plurali e come tali oggi atte *naturaliter* a co-battezzare la collana delle edizioni Meltemi, «Biblioteca / Estetica e culture visuali», in cui è uscito, tre mesi fa, il volume davvero denso, sia in termini critico-antropologici (contraddistinti dalla capacità di prendere l'altro e l'alterità in concreta considerazione) sia tecnico-illustrativi (competenze messe in campo nella non banale realizzazione), di Silvana Turzio, *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli* (2019); e, giusto per fare un altro esempio in tal senso (significativo senso), pensiamo alla collana delle edizioni ETS, «Scritture della visione», dove nel 2004 è stato pubblicato il bel libro di Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*.

Detto questo, Turzio non ha l'intenzione di ricalcare le ricerche già pubblicate, spesso centrate sulle «vicende delle testate più famose, come "Grand Hotel", "Bolero film", "Il mio Sogno", "Nous deux"» (p. 9). E allora non è un caso che Silvana Turzio parta proprio da Michel de Certeau, primo e raffinato nume tutelare ad essere evocato per acume e anticipo, quando vuole affrontare di petto - un po' come si è fatto qui sopra con la controversia dei confini tra letterario e non letterario - la «questione dei criteri di distinzione messi in atto dalle classi al potere che, nel tentativo di controllare la cultura "altra", le negano ogni valore estetico o morale e ne operano la delegittimazione, dando vita a un esotismo culturale interno» (pp. 7-8). Si crea così «una specie di zoo virtuale» (p. 8), in cui precipita pure, come è noto, altra stampa illustrata, dai fumetti alle gazzette dello sport ai manifesti, che aspetteranno anni (e in alcuni ambienti ancora aspettano) prima di venir presi in seria e giusta considerazione come prodotti culturali partoriti da una «lettura visiva» (pp. 8-9) che - una volta sdoganata, magari con l'aiuto (col diverso e incipitario aiuto) di Michelangelo Antonioni, Dino Buzzati, Umberto Eco e Cesare Zavattini - si precisa come «un atto di libertà soggettiva che si può sottrarre in modi liminali e imprevedibili alle imposizioni culturali dei gruppi dominanti» (p. 9). Ed è questa imprevedibilità a costituirne l'interesse maggiore, da cui discende tuttavia anche una certa e onesta dichiarazione relativa all'impossibilità di disegnare una (o, peggio ancora, la) «mappa»: con umiltà e intelligenza insieme, Silvana Turzio opta allora per «alcuni tracciati che soddisfino a grandi linee certe curiosità e ne possano suscitare altre» (p. 10). In questa direzione, il primo capitolo, *Nature di carta* (pp. 11-64), presenta un arcipelago morfologico 'aperto' dei periodici popolari, muovendosi con scioltezza (e liquidità interpretativa, ma mai sganciata dalla lezione di de Certeau, assunta come lezione di metodo) tra cine e fotoromanzi, tra editori e tecniche, tra fotografia e fotoromanzi, tra mondo francofono e mondo italofono e poi, via altri paesi

europei o d'altri continenti, mondo tutto; mentre il secondo, *Il fotoromanzo del consenso* (pp. 64-132), è capitolo centrale anche e specialmente per una sua ragione storiografico-politica di cui la quarta di copertina del libro finisce per fare lo strillo: «Malgrado le trincee ideologiche, il fotoromanzo si è insinuato negli interstizi delle barricate comuniste e cattoliche per emergere infine per mano dei suoi stessi detrattori. Le vicende del fotoromanzo politico gettano luce non solo su un periodo congelato dalla Guerra fredda e da una classe politica chiusa alla comunicazione, ma anche sull'emersione impellente delle questioni civili». Si passa così, per fare un duplice e parlante esempio di quegli «interstizi», da "Noi donne" - rivista dalla vita complessa ma eloquente, nata com'è in Francia, nel 1937, grazie a un gruppo di emigrate antifasciste coordinato da Marina Sereni, e approdata nel 1944 a Napoli come pubblicazione ufficiale dell'UDI (Unione Donne Italiane), con Laura Bracco, Nadia Spano e Rosetta Longo alla direzione o nei dintorni della stessa, nella quale è evidente il ruolo del PCI nel promuovere a tale compito alcuni quadri del partito (pp. 98-106; ma cfr. le seguenti pp. 106-113, dedicate al 'caso' di *Riso amaro*) - a "Famiglia cristiana" e al ruolo di Don Giacomo Alberione (pp. 114-118; ma cfr. poi le pp. 118-121, consacrate, è forse il caso di dirlo, più in generale, a *Il fotoromanzo cattolico*).

Infine, il terzo capitolo, *Controcorrente* (pp. 133-200), chiude il volume in modo ancora più 'birichino', sciogliendo in alternativa la congiunzione e mettendo un punto interrogativo al famoso titolo di Umberto Eco del 1964, *Apocalittici o integrati?*, e offrendo nuova attenzione ai fotoromanzi della controinformazione, via un largo spaccato culturale e politico che tra anni Settanta e Ottanta - specie in virtù di ricerche grafiche differenti, associanti immagini e testi di grande e dirimponte libertà (quindi tecnica e tematica a un tempo) - dà vita ad avventure come quella di "Il Male" (pp. 160-179). Ma a coronamento altro, più recente e inattuale (ed è un bene e non è un paradosso), ecco l'ultimo paragrafo del terzo e ultimo capitolo, *Ciminiere spente a Sesto San Giovanni* (pp. 191-200): paragrafo che, quasi come conclusione 'aperta', tenta un contatto con quell'oggi più 'autorale' e ricorda che «a partire dagli anni '80 anche la produzione del fotoromanzo ['classico'] stava a sua volta cambiando», tanto più che «le vendite erano calate vistosamente e i maggiori produttori si erano ormai spostati a Roma», lasciando Milano. E proprio nella prospettiva 'aperta' da questi mutamenti ci si rammenta del complesso e certo non solo artistico e accreditato esperimento di «due autori contemporanei, il fotografo Marco Signorini e lo scrittore Giulio Mozzi» che, nel 2011, «su richiesta del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MuFoCo)», progettano e realizzano il fotoromanzo *Ricordami per sempre* (p. 191): esperimento che, «pur rispettando la struttura classica, una vicenda d'amore scandita da ostacoli prima del lieto fine» (p. 198), «affronta [con un «impianto molto diverso»] un problema sociopolitico e urbanistico tanto importante quanto poco o per nulla illustrato nel mondo contemporaneo della graphic novel» (p. 200).

E quest'ultima considerazione ribadisce una volta di più che le «storie lacrimevoli» dei fotoromanzi non sono soltanto «storie lacrimevoli» e che le loro, non convenzionali né ultimate «metamorfosi» (che campeggiano nel sottotitolo del libro della Turzio non del tutto a caso) non sono ancora, con ogni probabilità, delle remote e sterili ripetizioni. Perché la storia grafica del fotoromanzo continua a farci leggere con gli occhi - oltre che con la testa, *et pour cause* - e ci offre un *input* creativo pari a quello dei tanti racconti letterari che continuiamo a incontrare e a vedere nelle stesse biblioteche in cui ormai possiamo pure, senza timore di

essere redarguiti, cercare e sfogliare, guardare e leggere - e finanche studiare - i fotoromanzi di ieri, oggi e domani.



📖 [Leggi tutti gli articoli di Luciano Curreri pubblicati su Retroguardia 2.0](#) 📖