

Il delitto di Giovanni Episcopo en ciné-roman-photo

Julien Delvaux (ULiège/Università di Catania)

Le 13 janvier 1955, le numéro du "Cineromanzo per tutti", proposé par les Edizioni "Lanterna magica", était consacré à *Il delitto di Giovanni Episcopo*. Ce ciné-roman-photo, pour reprendre le terme utilisé par Jan Baetens¹, est développé à partir d'une refonte et d'un réagencement des images du film homonyme d'Alberto Lattuada, sorti en 1947, et lui-même librement adapté du roman de Gabriele d'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, datant de 1891. Le recul de sept années semble témoigner d'une foi dans le rappel du film au public et en cet âge d'or du ciné-roman-photo, la question primordiale ne concerne plus tant le genre lui-même que sa formule: tout en les remerciant du succès de son bimensuel "Cineromanzo per tutti", récemment étoffé par un troisième numéro de grandeur exceptionnelle, le "Cineromanzo gigante", la revue sollicite l'opinion de ses lecteurs et émet les vœux d'une convivence encore accrue par rapport à 1954. La première de couverture mentionne le titre et le nom de deux des trois acteurs principaux: Aldo Fabrizi, qui joue Giovanni Episcopo, et Yvonne Sanson, son épouse Ginevra. Elle affiche le visage de cette dernière sous trois angles différents dont l'un en face du sinistre Giulio Wanzer, regroupant ainsi les amants qui dynamitent le destin du pauvre Episcopo. La deuxième de couverture reprend le nom des acteurs principaux et, fait peu fréquent, nomme la conceptrice de ce ciné-roman-photo: Mara Baldeva, en grande partie oubliée aujourd'hui². L'œuvre s'étend sur cinquante-deux pages toujours structurées en multi-cadres de six photogrammes de tailles équivalentes, à l'exception de trois d'entre elles. Le numéro s'achève avec dix pages qui entre voyance, conseils sentimentaux et nouvelles de vedettes, rapportent le nouvel épisode des aventures rocambo-

lesques d'une manucure ainsi qu'une rubrique intitulée "Come si diventa divi": une rubrique qui, en chaque numéro, transmet les conseils d'acteurs célèbres et les assortit des résultats d'un concours basé sur la photographie des lecteurs qui aspirent à cette voie. Les hauts noms qui président ce concours - *Soldati*, *De Laurentis*, etc. - témoignent du fait que les ciné-romans-photos étaient régulièrement réalisés en synergie avec le monde de la production.

Si son genre avait au début trouvé le plus fréquemment source dans des films populaires, qu'il était plus aisé de convertir à des règles mélodramatiques et aux tremplins d'attente analogues à ceux du roman-photo, le cas de refonte et de recomposition qui nous occupe dérive d'un film d'auteur. Ce n'est par ailleurs pas la première fois que ces éditions optent pour un Lattuada: *Anna* (1951) fut l'une de leurs premières œuvres adaptées. Le cinéaste était d'ailleurs lui-même sensible à l'univers des romans-photos, auxquels il comparait volontiers la trame linéaire de certains de ses films³ et qu'il identifie au socle des rêves de son héroïne de *Luca del varietà* (co-réalisé avec Fellini, 1950); le tout sans leur adresser de regard particulièrement critique, ce que ne manqua pas de lui reprocher un Aristarco⁴. Les films de Lattuada ne constituent cependant qu'une référence parmi d'autres, aux côtés de Visconti, Antonioni, Bergman, etc., dans ces nouvelles voies du ciné-photo-roman, qui témoignent de l'intérêt de nouveaux types de publics, plus instruits, et ouverts aussi à son caractère délicatement faussaire, ce genre étant rapidement conçu comme une élaboration indépendante ou tout au moins séparable du film, jusqu'à être réalisée parfois à l'insu des réalisateurs et producteurs⁵.

Le ciné-roman-photo de Mara Baldeva lie les images à des commentaires tracés dans un espace spécifique en haut de l'image ou à des dialogues indiqués à l'encre blanche sur fond direct de photogrammes. Le premier épitexte occupe une case entière et décrit Giovanni: « È un uomo qualunque che divide la sua esistenza grigia e tranquilla tra le scartoffie del suo ufficio e la modesta cameretta di pensionante familiare. Ama quella vita » (p. 1)⁶. L'épitexte se substitue à une séquence du film

dans laquelle la voix hors-champ de Giovanni, qui est déjà celle de sa confession, fait part des petites habitudes de sa vie sur fond de panoramiques descriptifs, un type d'image récurrent chez Lattuada: un centre des Archives de l'État ou les petites rues de la capitale. Le ciné-roman-photo montre le personnage dans sa pension, apprécié par ses logeurs, admiré et même probablement aimé en secret par leur fille Santina.

Humble dans ses attentes de la vie, Giovanni cueille sans réserve le plaisir d'un nouveau costume et de quelques pas de promenade. Le ciné-roman-photo ne transcrit pas ici la pauvreté que Lattuada suggérait très discrètement dans ses images d'une Rome qui n'est pas celle du désir et des scintillements de *Il Piacere* (1889), mais est inspirée d'un tout autre roman du Vate. Giovanni est soudain attiré par « una musichetta allegra [che] giunge fino a lui, e i commenti di due signori che escono dal vicino locale colpiscono la sua mite fantasia » (p. 2). Des collègues rencontrés par hasard l'incitent à entrer dans un cabaret. Le ciné-roman-photo ne peut ici reproduire les variations sonores et autres procédés par lesquels le film marque le passage de la rue à un intérieur de gaieté apparente, son mélange relatif de classes sociales, ses mouvements de danse et de jambes nues, de lumières; il peut en revanche allier une technique d'épitexte à la mesure adroite des enchaînements d'images case après case.

C'est dans ce cabaret que Giovanni rencontrera celui qui, après avoir suscité en lui des rêves nouveaux, causera sa perte. Le ciné-roman-photo l'annoncera bientôt par un épitexte au-dessus d'un photogramme montrant Wanzer de dos et en fond de plan, retournant à ses ténèbres après avoir hypnotisé Giovanni: « Il genio del male ha già sparso il cattivo seme; poi soddisfatto, si allontana » (p. 6). L'interprétation de Lattuada suggérait déjà ce manichéisme, ainsi que ce thème populaire du "diable" absent du roman. Elle a pu s'inspirer des jeux de lumières de l'expressionnisme allemand et de l'univers de Marcel Carné, qui sont chez lui des références générales attestées⁷; cette œuvre étant relativement peu étudiée pour elle-même, et peu commentée dans les entretiens édités du cinéaste⁸, il serait toutefois malaisé d'être d'emblée plus précis. Le ciné-roman-photo n'a pas repris

les intéressants plans de l'entrée en scène, toujours de dos, de Wanzer dans le cabaret, descendant d'une riche voiture tout en cape et chapeau haut-de-forme, et tenant constamment un bâton en main.

Wanzer est un maître familial des tavernes et des salles de jeux. Il a le verbe souvent dur et la main haute dès qu'on le contrarie. Tous le craignent mais ce soir-là, le fanfaron Doberti, enhardi par le vin, l'accuse de tricher au billard et lui tient tête. Giovanni, qui souhaite aller dormir de bonne heure, est retenu par ses collègues au milieu de « conturbante ragazze » (p. 4) qui embarrassent son austérité naturelle. Placé malgré lui au milieu de la dispute, il est blessé au front par un verre lancé par Wanzer, à côté de sa cible réelle; Giovanni en gardera une profonde cicatrice, marque d'une servitude qui paraîtra dès son lever de chapeau. Wanzer accompagne «généreusement» Giovanni chez le médecin, ce dont celui-ci, qui s'était déjà excusé d'avoir fait tomber son cigare par mégarde, s'excuse encore. Le ciné-photogramme sélectionne à cet endroit un photogramme qui aligne deux actions: le "Malin" qui fouille les poches de Giovanni à l'avant-plan, et ce dernier qui est soigné dans la profondeur (p. 6). Ce type de construction, complexe et élaborée à une époque où le septième art redécouvrait la profondeur de champ, rappelle que le découpage perceptif, même lorsque l'écran est comme ici en quelque sorte éclaté et momifié, peut être propre à tout récepteur d'images.

L'employé paraît être une cible intéressante et en le rattachant chez ses logeurs, Wanzer l'envoûte littéralement: comment se peut-il qu'une personne pleine de potentiel comme lui vive dans cette univers monotone, aux gens peut-être « bons mais ennuyeux »? Giovanni envie déjà l'aisance de ce nouvel ami si mystérieux, cet ajustement magique du monde au désir. Le secret qui se loge en son tréfonds, mais à ce stade seul le lecteur s'en rend compte, ne relève pourtant que du plus trivial: « Con il denaro ottiene tutto! » (p. 6). Le Malin se fait prestigitateur: il ouvre le rideau sur la fenêtre de la jeune voisine, conte la beauté de la vie et du rêve, et puis le referme... Le ciné-roman-photo ne retient pas ici quelques gros plans d'im-

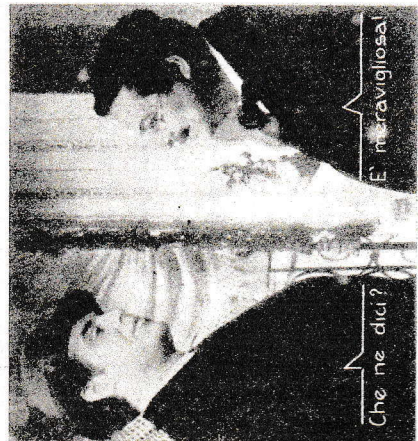
portance sur les visages, dont les jeux de lumière suggèrent toute une hypnose, mais l'essentiel est dit. La composition de la page suivante (p. 7) manifeste la mutation de l'existence de Giovanni: dans le premier cadre, Wanzer est convaincant de promesses; Giovanni salue ensuite ses logeurs, qui expriment l'inquiétude qui devrait être sienne: « Quell'uomo lo ha stregato [...] Non lo vedremo più » (p. 7). À nouveau, mais on sait à quel point la réalisation des ciné-romans-photos pouvait être contrainte dans les possibilités de son matériau et par les échancres, on aurait apprécié ce plan filmique dans lequel Wanzer, tel un mauvais corbeau, prend soudain possession de l'espace en éclipsant les logeurs bienveillants. Dans l'avant-dernier cadre, il présente à Giovanni sa nouvelle chambre, dans une pension où les autres « sono tutti allegri » (p. 7). Et dans le dernier cadre, il suscite l'attente du « meilleur élément »: « Basta suonare il campanello »...

À la page suivante, c'est Ginevra qui apparaît, en contre-champ des deux autres, désormais spatialement inséparables. Elle surgit d'abord en plan large et ensuite en rapproché, ainsi qu'un rêve qui suggérerait son accessibilité. Mais la voilà qui doit déjà rejoindre ses fonctions en cuisine, et c'est encore à Wanzer que le dernier cadre donne le pouvoir de résumer le sens des choses: « È la donna più formidabile di Roma, è la figlia della padrona. Quella mi piace ma a te do il permesso di portarmela via. A te solo però, perché siamo amici... » (p. 8). Quel ami en effet! Giovanni sombrera dans les espoirs espoirs empoisonnés qu'il agite, et ne réussira jamais à « vouloir » devant lui, devant celui qui confond joyeusement le mien et le tien, fouille ses affaires, vole son argent et fume ses cigares à la face de sa victime tout en s'irritant dès qu'elle tousse. Un jour, au milieu des autres pensionnaires, qui dès le début ont assailli Giovanni de leurs railleries, ciblant surtout son amour pour Ginevra qu'ils désirent pourtant tous en secret, Wanzer monte un simulacre de mariage. La jeune femme, mauvaise, se prête au jeu face à un Giovanni embarrassé. La situation annonce la réalité de leur mariage officiel ultérieur, qui n'aurait de toute façon pu tenir de quoi que ce fût d'autre que du simulacre. Ginevra entretient une

relation avec Wanzer et compte sur lui pour la libérer de sa condition, Giovanni étant réduit au rang « d'affaire ». Dans une scène étalée sur l'espace d'une page, ce dernier vient la trouver au nom d'un hasard bien peu crédible dans sa cuisine. À ce premier cadre succède un dialogue dans lequel elle simule un intérêt à l'égard du pauvre homme, un poids que Wanzer vient ensuite « récupérer » en émergeant du fond du dernier plan en bas (p. 13).

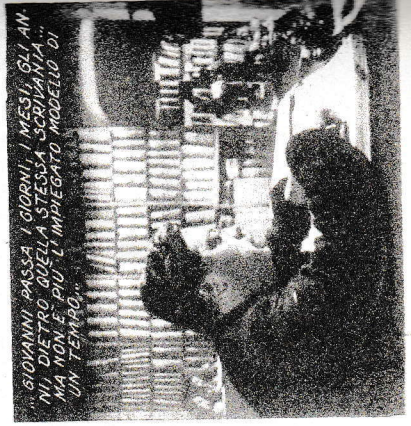
Ayant cherché à obtenir de Giovanni de l'argent qu'il n'avait pas, Wanzer dévoile son jeu: procédant par chantage, à partir de poèmes destinés à Ginevra qu'il a trouvés, il contraint sa victime à puiser dans le coffre de son service administratif: « Non scrivere mai poesie alle donne » (p. 15). Giovanni s'exécute mais il s'arrête juste à temps, car la police arrive. On l'informe que Wanzer est sous mandat d'arrêt et a probablement fui en Argentine. Il se sent renaître! Le ciel s'illumine! « L'incubo è finito! » (p. 16). Mais le ciné-roman-photo abandonne soudain le multi-cadre pour accorder une page entière aux amants diaboliques. L'épisode n'est en effet refermé qu'en apparence: « Tutto quello che li unì in un appassionato fermento d'amore non può cancellarsi » (p. 17). Ginevra a été ensorcelée et c'est elle, désormais, qui sera son bourreau.

Bientôt, sur un peu plus d'une page où comparait tout le possible du grotesque et de l'hypocrisie, elle se laisse courtiser. L'enchaînement des cases reproduit l'énergie des travellings descriptifs de Lattuada, qui balayaient les paysages et cascades romantiques de Tivoli. Une discussion bien centrée sur son sujet évolue par succession de plans presque identiques des deux protagonistes et s'accomplit dans le dernier cadre: « Lei intende veramente sposarmi? », « Sì Ginevra, io ti amo » (p. 20). La suite ne sera qu'un supplice pour le pauvre homme, qu'une image directement issue du roman montre acculé par les achats de son épouse. Ginevra aime s'exhiber dans Rome, saluer les hommes riches, et ses amants la accompagnent jusqu'à la porte de son éternel mari. Le ciné-photo-roman abandonne à nouveau le multi-cadre pour dédier une page à sa beauté jeune, et l'épilogue d'insister sur son avidité et sa soif de plaisirs (p. 23). Plus



tard, lorsque Giovanni montre quelques velléités de protestation, elle lui avoue être enceinte. Un espoir peut-il en naître? Il est de suite contredit par une page pleine, tel un refrain funeste: Ginevra y apparaît en femme posée, presque méditative: « Una donna bella ed elegante come Ginevra ha bisogno di molto denaro (...) Non basta più il lavoro di Giovanni (...) » (p. 31)⁹.

Acculé, le pauvre mari perd de sa productivité et devance le premier avertissement de sa hiérarchie par une démission vofontaine. Une page condense plusieurs années de déchéance: la première case montre le bureau qu'il aimait, les suivantes les petits boulots qu'il ne preste que pour l'amour du fils. La dernière, « più giù... Sempre più giù... », aboutit dans l'alcool (p. 34). L'épouse, entre-temps, n'a pas changé de vie, mais le fils a grandi: il a environ sept ans dans le ciné-roman-photo. Mais voilà que soudain, et Ginevra a déjà appris la nouvelle de sa présence à Rome « par hasard », Wanzer frappe à la porte! Wanzer, qui a fait fortune en Argentine (« Beato lui... », dit Ginevra). S'il lui dira bientôt qu'il entend partir avec sa femme, il se présente pour l'heure en bon ami à Giovanni. Il regarde l'enfant: « E questo che cos'è? ». Dans le ciné-roman-photo, il lui demande son nom; le film est à la fois plus dur et plus subtil: « [à Giovanni] E ti somiglia però!... ». Le mouvement de caméra de Lattuada balaye ensuite une contiguïté d'espaces, entre la chambre dans laquelle Giovanni s'excuse auprès de son fils



pour lui avoir conté que sa cicatrice provenait d'une défense héroïque contre des baionnettes, et les amants qui s'embrassent dans un fond de plan sombre, en une autre pièce.

Le jeune Cirò est d'emblée hostile à l'intrus. Dans le roman, c'est lui qui stimulera toute une agressivité externe à la logique de son père et conduira ce dernier au meurtre. C'est lui qui, plus âgé que dans le ciné-roman-photo, viendra chercher Giovanni sur son lieu de travail, parce qu'il a entendu l'homme qui s'est installé chez eux frapper sa mère: « Attrape! Attrape! ». Dans le film et dans le ciné-roman-photo, il surgit chez son père au seul motif qu'il était malade à l'école. Chez d'Annunzio, c'est aussi avec bien plus de rudesse que Wanzer porte la main sur l'enfant: deux fois, trois fois... Giovanni n'hésitera pas à la vue du couteau. Dans le film, Wanzer pousse Ginevra dehors: qu'elle l'y attende pour partir, et sans discuter! Il jette par terre l'enfant qui crie et cherche à défendre son père. Dans le ciné-roman-photo, dont il n'est pas toujours aisé de connaître le public avec précision, il se limite à parler fermement à Ginevra. L'enfant a été retiré de la scène, laquelle a cette fois été portée à quatre pages, dont deux présentent le face-à-face de Giovanni et de Wanzer, dynamisé tour à tour par une répétition des plans, par la variation de leurs angles et de leurs échelles (pp. 41-42). Dans le ciné-roman-photo, qui se fixe toujours sur certains détails du jeu d'acteur, ce sont les rares postures fermes de Fabrizi qui ont été sélectionnées, et l'épître montre presque une résistance de la part du père de famille: « Tu, disgraziato... Tu, ladro » (p. 42), lance-t-il au bourreau. On n'entend presque plus la voix faible que Fabrizi avait dans le film, son émotion face à celui qu'il ne sert à rien de supplier, que ce soit au nom du Juste ou du Fils.

« Giovanni è fuori di sé: meccanicamente la sua mano si impadronisce del coltello che è sul tavolo... » (p. 43). Chargé d'effectuer, ce premier cadre en gros plan s'ensuit d'un autre de Wanzer qui est pris de dos en plan rapproché, s'effondre en plan large dans le suivant, et est ensuite montré couché, mort, toujours en plan large. Tandis que le film montrait au moins le couteau levé en gros plan, pointé vers le haut du dos, le ciné-roman-photo a



GIOVANNI È FUORI DI SE. MECCANICAMENTE LA SUA MANO SI IMPADRONISCE DEL COLTELLO CHE È SUL TAVOLO.



MENTRE WANZER GLI VOLGE LE SPALLE PER INFILARSI IL SOPRABITO, GIOVANNI GLI SI AVVICINA E GLI PIANTA IL COLTELLO NELLA SCHIENA.



WANZER STRAMAZZA AL SUOLO, SENZA RIUSCIRE A PROFFERIRE UNA SOLA PAROLA.



QUEL CORPO GIACE AI SUOI PIEDI, ORMAI SENZA VITA.

contrite de tous ces événements. « Papà tornerà,... presto » (p. 51), s'entend dire l'enfant. Seul le film précise alors qu'on le place dans l'ancienne chambre de son père, où dort désormais Santina. Le ciné-roman-photo omet ici un plan fugitif mais magnifiquement intense de l'émotion de Fabrizi: celle qu'il éprouve à l'évocation de cette autre vie possible, qui elle aussi l'avait appelé jadis... L'épître du dernier cadre démontre en revanche une liberté poétique, évoquant la vie monotone des rues de Rome, que Giovanni retrouvera « quando la cenere del tempo avrà spento anche l'echo del suo delitto » (p. 52).

Les images sont essentielles au processus de la pensée: tel est l'un des grands leitmotifs de *Il Fuoco*, auquel un Bachelard fut si sensible. Cependant, si l'on veut bien s'attarder un peu en amont du ciné-roman-photo, ledit leitmotiv ne représente pas l'enjeu premier que Lattuada a décelé chez d'Annunzio. Ce que le cinéaste a voulu trouver chez celui-ci, du reste bien étranger à ses propres préoccupations moralistes, c'est plus certainement cette exposition des rapports "humilié-offensé", ou cette culpabilité inconsciente qui porte à la solitude. Tels sont aussi les premiers thèmes par lesquels il s'expliquait sur ses passions russes¹¹, et ce n'est pas un hasard si le Vate qu'il croise est celui

fait l'impasse sur ces photogrammes. C'est par un épitexte que les intervalles sont comblés et que l'opération intellectuelle nécessaire à la perception d'une continuité est soutenue¹⁰.

Wanzer a acculé le père de famille à se faire meurtrier. Giovanni ira bientôt se rendre au commissariat. Mais dans une parenthèse qui laisse songer à *Ladri di biciclette*, à cette marche si sensible d'un père à côté de son fils que De Sica tournera un an après le film de Lattuada, Giovanni emmène son fils acheter des chaussures, les plus belles possibles. Comme par jeu de retour aux sources, il le confie ensuite à ses premiers logeurs, chez lesquels Ginevra les rejoindra bientôt, affligée et même



IL BIMBO SI VOLGE A GUARDARE IL PADRE. VOGLIO ANDARE A CASA. VOGLIO ANDARE A CASA.



A CASA... A CASA... A CASA... C'È QUEL CORPO CHE LI ASPETTA... CHE PUÒ FARGLI ANCORA TANTO MALE.

No, a casa no.

Voglio andare a casa.

Ho freddo, andiamo a casa.

qui pousse chez Tolstoï et Dostoïevski. Même si une partie de la critique s'est attachée à relativiser la profondeur réelle de telles inspirations chez l'écrivain, il convient de ne pas rapporter trop directement à ce dernier la passivité quelque peu schématique du personnage joué par Fabrizi, ou le caractère presque trop justifié de sa rébellion: c'est l'interprétation du cinéaste qui accentue le redoublement du rapport "humilié-offensé" par celui de l'inadapté absolument faible et pur, contre l'impur. Le ciné-roman-photo reproduit cette accentuation tout en la tempérant dans le final: le langage du père de famille y ose davantage contre le « génie du mal » qui vient de resurgir. Certes, l'Episcopo du roman prêtait le flanc au schématisme: il peine à croire en ses rêves et se différencie en cela des véritables héros du Vate, moins autobiographe ici qu'à l'habitude ou en tout cas moins joyeusement. Mais l'écriture insinue tout de même une consistance minimale ou plutôt l'intuition d'une impossible grandeur chez Episcopo: c'est ce qui donne une partie de son sens à sa fascination pour Wanzer et pour Ginevra, transparaît dans ses revendications christiques, dans la condescendance dont il ne s'abstient pas toujours, ou encore dans cette hyper-lucidité pré-tendue, même si la pensée s'avère en définitive aussi impuissante que dans *Le Sous-sol*. Dans la carrière de Lattuada, ce film revêt une importance transitoire: ses principes de compassion pour l'individu isolé et oppressé, son paysage de petits fonctionnaires et l'aversion qu'il voue aux bureaucraties trouveront un accomplissement supérieur dans *Il cappotto* (1952), librement inspiré de Gogol.

Le ciné-roman-photo reproduit logiquement et souvent avec créativité les options de Lattuada. Il arrive aussi qu'il les prolonge et les radicalise. Ainsi, dans le film, Wanzer n'évoque que fûgitivement le sang secrètement aristocrate de Ginevra, avec laquelle son père officiel, l'ivrogne Battista, n'aurait en réalité rien à voir; le ciné-roman-photo élude cette information et ne voue plus que deux photographes anecdotiques à Battista. Celui-ci est pourtant bien plus qu'une caricature malhabile du carnavalesque Marmeladov, en laquelle d'Annunzio aurait omis la jouissance consciente du masochiste, et du "contrat" qui l'anime

avec une épouse qui le bat: c'est aussi un beau-père qui s'amuse à tourmenter Giovanni de la quantité de princes qui auraient convoité sa fille, et un compagnon d'alcool qui préfigure son destin. Lattuada, pourtant sensible au fantastique, n'a pas non plus retenu cette fameuse raie de lumière qui terrorise le personnage dannunzian, pour qui le soleil est « la chose la plus triste au monde »; ni un fétichisme qui traverse tout le roman, tangible notamment dans l'adoration des chaussures de Cirò, dans le culte de l'esclave à sa cicatrice, ou encore dans les vœux d'une soupière qui attisent passionnément l'énigme de Ginevra. En résumé, l'intention de repartir de l'œuvre du Vate lui-même pourrait engendrer un tout autre roman-photo; mais nous touchons déjà là à une autre problématique.

Notes

¹ Jan BAETENS, *Ascenseur pour l'échafaud en images fixes*, Louis Malle en roman-photo, "Études françaises", n. 2, 2019, pp. 57-73.

² Emiliano MORREALE, *Lo schermo di carta. Il mondo dei cineromanzi. Un dialogo tra Emiliano Morreale e Umberto Candone*, Venerdì 1 giugno 2018, Centro Sperimentale di Cinematografia - Sede Sicilia. <https://www.youtube.com/watch?v=uEp2FqUGosE&t=1597s> (ultima visita: 15 gennaio 2022).

³ Giovanni VOLPI, *Il cinema secondo Latnuada. Bellezza, eros e stile*, Jacopo CHessa e Emiliano MORREALE (a cura di), Roma, Donzelli Editore, 2014, p. 74.

⁴ Guido ARISTARCO, "Omnibus-Milano", 25 febbraio 1951; texte reproduit dans Filippo Maria DE SANCTIS, *Alberto Latnuada*, "Premier plan", Lyon, Serdoc, 1965, p. 111.

⁵ Cette indépendance des deux œuvres a parfois été reconnue au niveau juridique: Monicelli et sa maison de production perdirent ainsi un procès contre les auteurs d'un ciné-roman-photo qui avait été tiré à leur insu de l'un de leurs films. Cfr. Emiliano MORREALE, *Lo schermo di carta. Il mondo dei cineromanzi. Un dialogo tra Emiliano Morreale e Umberto Candone*, Lien cité. Cfr. aussi Gianni AMELIO, *Non voglio perderli*, in Emiliano MORREALE (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Milano, Il Castoro, Museo Nazionale del cinema, 2007, p. 14.

⁶ Cet article ayant pour objet une œuvre précise, toute référence à ses pages sera indiquée au sein du texte. "Cineromanzo per tutti", n. 15, 1955.

⁷ Ruth BEN-GHIAT, *Un cinéma d'après-guerre: le néoréalisme italien et la transition démocratique*, "Annales. Histoire, Sciences sociales", n. 6, 2008, p. 1230.

⁸ Nous nous référons ici à l'ensemble des entretiens transcrits dans VOLPI, *op. cit.* et DE SANCTIS, *op. cit.*

⁹ Ginevra aurait pu trouver une place dans les portraits de Eleonora RIMOLO, *La femme fatale nelle opere dannunziane*, in Maria Rosaria PELLIZZARI (a cura di), *Moda e mode. Tradizione e innovazione*, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 126-136.

¹⁰ Luciano CURRERI, Michel DELVILLE, Giuseppe PALUMBO, *Tutto quello che non avreste mai voluto leggere - o rileggere - sul fotoromanzo. Una passeggiata*, Bologna, Comma 22, 2021, pp. 36-37.

¹¹ VOLPI, *op. cit.*, pp. 91-92.