



<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: Fare Fotoromanzi: Un'intervista con Francesca Giombini

Journal Issue: *gender/sexuality/italy*, 6 (2019)

Author: Paola Bonifazio, University of Texas; Francesca Giombini, Independent Scholar.

Publication date: August 2019

Publication info: *gender/sexuality/italy*, "Invited Perspectives"

Permalink: <http://www.gendersexualityitaly.com/?p=4214>

Author Bios:

Paola Bonifazio is an Associate Professor of Italian at the University of Texas at Austin. She received her PhD in Italian Studies from New York University (2008) and her MA in Italian and Film Studies from the University of Pittsburgh (2003). Her research interests focus on Italian cinema, including documentary, film theory and history, gender studies, and feminist and postfeminist theories. She is currently working on a book manuscript on the culture of the *fotoromanzo*.

Francesca Giombini holds a *Laurea* in Film Studies from the University of Bologna (DAMS). She is author of about three hundred and fifty scripts for "photoromances," published in several Italian and French magazines, including *Cioè*, *Nous Deux*, and *Grand Hotel*; and she wrote and produced six photoromances for the French magazine *Roman Photos* (published by We Press). She is also the screenwriter of the award-winning animated series *Le aventure di Hocus e Lotus* and has collaborated with other animation studios such as Rainbow, Gruppo Alconi, Musicartoon, and RAI Fiction. Giombini teaches screenwriting and film history in public and private schools.

Abstract: Also known as *fotoromanzi* (in Italian), *roman-photos* (in French), and *fotonovelas* (in Spanish), "photoromances" are illustrated stories composed of photographs and written texts (captions and balloons) and published serially in magazines. Born in Italy in 1947 and then exported all over the world, selling millions of copies per week, photoromances are demeaned and chastised in public opinion, and rarely studied by scholars, as derivative forms of women's literature. This interview with photoromance-maker Francesca Giombini aims at contributing to a new trend of scholarship and public debate that consider the artistic potential of the medium and its relevance in the history of Italian culture.

Keywords: *fotoromanzo*, photography, gender labeling, reception, popular culture.

Copyright Information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

Fare Fotoromanzi: Un'intervista con Francesca Giombini

PAOLA BONIFAZIO E FRANCESCA GIOMBINI

“Lei, confezionatore di fotoromanzi, è dunque uno dei responsabili dell’arretratezza culturale di cui è afflitto il nostro popolo,” scriveva nel 1974 il giornalista Luigi Compagnone a Luciano Pedrocchi, Direttore di *Bolero Film*, in un editoriale dal titolo “Femminismo.”¹ Il fotoromanzo, un genere di fumetto che utilizza la fotografia invece del disegno e pubblicato in riviste che negli anni settanta vendevano milioni di copie alla settimana, è sempre stato al centro di critiche, a destra e a sinistra, feroci o condiscendenti, fin dalla sua nascita in Italia nel 1947.² Tali critiche hanno anche generato un’etichetta che, aldilà dei dati concreti, ha definito il pubblico del fotoromanzo, tradizionalmente, femminile e popolare. In nome di questo pubblico femminile, traviato e indottrinato da *Bolero Film*, Compagnone si rivolge a Pedrocchi. In realtà, le riviste di fotoromanzi avevano diversi tipi di consumatori: *Bolero Film* di Mondadori e *Sogno* della Rizzoli venivano comprati soprattutto da giovani tra i sedici e i trentaquattro anni, della piccola borghesia; mentre *Grand Hotel* della Edizioni Universo (l’unico ancor oggi in edicola) aveva un pubblico più ampio sia per età che per stato sociale. Se è vero che la maggior parte delle acquirenti erano donne, una buona parte dei lettori erano anche uomini.³ Ammassare l’intero panorama dei consumatori sotto l’ombrello al femminile (e di basso livello sociale e di educazione) è stata invece una strategia di mercato ed è, ancor oggi, un pregiudizio culturale. I grandi editori come Mondadori e Rizzoli sapevano sfruttare il crescente mercato al femminile combinando il potere d’acquisto delle lavoratrici alle relazioni in crescita con i pubblicitari di piccoli elettrodomestici, prodotti di bellezza o per la pulizia. I critici di ampio spettro culturale e politico (intellettuali, giornalisti, Comunisti, Cattolici) utilizzavano entrambe le categorie di classe e di genere con l’intenzione (o l’effetto) di squalificare la cultura di massa, tout court.

“Roba da servette”: questa l’espressione che ancora oggi è di consuetudine applicata al fotoromanzo per farne oggetto, a seconda degli interessi, di derisione, di compatimento, o di rabbia.⁴ In rappresentazioni cinematografiche e letterarie, le (soprattutto giovani) lettrici sono malleabili, naïve, o più semplicemente stupide, e si rimbecilliscono o si perdono per colpa di testi narrativi e fotografici moralmente perversi o ideologicamente al servizio del capitale e della borghesia.⁵ Per quanto editori come Pedrocchi ed alcuni registi da lui impiegati come Damiano Damiani sostengano il loro impegno all’alfabetizzazione di massa attraverso il fotoromanzo, la stigmatizzazione culturale che sin dagli anni cinquanta definisce le riviste continua, negli anni settanta, esacerbandosi politicamente, fino alle dichiarazioni di Arturo Quintavalle, secondo il quale “per questo genere di fumetto, non può non parlarsi di fascismo.”⁶ Sempre in questo periodo, anche l’etichetta derogatoria al femminile si amplifica diventando oggetto di critica femminista, da una parte, e di auto-censura da

1. Luigi Compagnone, “Femminismo,” *Il Corriere della Sera*, marzo 3, 1974.

2. Per un riassunto di tali critiche vedi Mattelart, *Women*; Bonifazio, “Political Photoromances”; Bravo, *Il fotoromanzo*.

3. L’inchiesta DOXA del 1963 mostra che una percentuale superiore di uomini si definisce lettore, rispetto a quella (che dichiara) di comprare fotoromanzi. Vedi *I lettori di otto periodici italiani*.

4. Fra gli esempi di articoli contemporanei vedi Aldo Grasso, “E la soap si vendica della realtà,” *Il Corriere della Sera*, giugno 30, 2009; Irene Bignardi, “Fotoromanzi: Passioni e geometrie amorose che incantarono l’Italia del dopoguerra,” *La Repubblica*, giugno 20, 2017. <https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2017/06/20/news/fotoromanzi-168082521/>.

5. Vedi ad esempio *Riso amaro*, diretto da De Santis, e *Lo sceicco bianco*, diretto da Fellini, rispettivamente per una immagine di lettrice traviata e instupidita dai fotoromanzi. Nella letteratura contemporanea, Albinati ne *La scuola cattolica* impugna l’espressione “roba da servette” ad indicare il giudizio critico della borghesia verso i prodotti della cultura di massa, come i fotoromanzi e le serie TV; Ferrante ne *La storia del nuovo cognome*, rappresenta la presenza pervasiva del fotoromanzo nella cultura giovanile popolare, in modo tipicamente condiscendente, ad indicarne la ingenuità.

6. Allegri et al., *Nero a strisce*, 14.

parte delle lettrici stesse, dall'altra. Consapevoli del fatto che il fotoromanzo come altre forme della cultura di massa è considerato “merce per plebe arretrate” e contro ogni norma di rispettabilità sociale e culturale, come scrive la storica Anna Bravo, queste lettrici preferiscono negare l'evidenza e disprezzare le proprie abitudini di piacere personale.⁷ Oggi, un ravvivato interesse è dimostrato dall'allestimento di alcune mostre nazionali e internazionali, e dalla pubblicazione di alcuni saggi che, tuttavia, si limitano a resuscitare il genere senza veramente analizzarne la storia in modo innovativo e, soprattutto, “dal punto di vista del *fandom*.”⁸ Da una parte, le mostre suscitano le recensioni di giornaliste nostalgiche per un pubblico del passato, ingenuo e credulone; dall'altra, le studioshe continuano per la maggior parte a tirare conclusioni sulla base di una interpretazione dei testi che, come scrive Janice Radway, “no individual in the group [of readers] would recognize.”⁹ In altre parole, è ancora difficile capire quale ruolo abbiano giocato (e giochino ancora) i prodotti della cultura di massa (di cui fa parte il fotoromanzo) nella definizione di soggettività individuali e collettive. Quello che manca è una presa in considerazione delle diverse possibili ricezioni di un pubblico non passivo ma attivamente “partecipante,” sia nell'interpretazione dei testi che nelle pratiche di produzione (soprattutto attraverso il *fandom*) e di consumo (l'uso del tempo della lettura come spazio di crescita personale e momento di condivisione collettiva femminile).¹⁰

Al problema critico, consolidatosi nell'arco di decenni di squalificazione del fotoromanzo e del suo pubblico, si aggiunge quello creativo, che ha portato gli artisti impegnati nel settore ad un processo che definirei di sistemica autocensura. Sin dagli anni cinquanta, attori e attrici sentono il bisogno di giustificare la loro partecipazione all'industria del fotoromanzo, offrendo soprattutto come ragione quella del guadagno. Autori e autrici delle storie, registi e fotografi, prendono posizioni simili e spesso utilizzano pseudonimi per non farsi riconoscere. Fra gli esempi, nel film documentario di Antonio Cifariello, *Il mondo dei fotoromanzi* (1962), l'attore di teatro Franco Volpi dichiara di interpretare storie per *Bolero Film* solo per i soldi. Sempre nello stesso film, Cesare Zavattini, ideatore di un fotoromanzo con lo pseudonimo Cesare Altieri, dichiara a Cifariello che “la maggioranza [dei lettori] può identificarsi [nei fotoromanzi], trovare i propri sentimenti, il che significa purtroppo che si tratta di problemi di persone non molto evolute.”¹¹ È a partire da questa comunanza di posizioni (rinnegate) tra chi fa e chi legge che ho voluto intervistare Francesca Giombini, autrice di fotoromanzi e voce fuori dal coro di chi ancora si sdegna o si vergogna del proprio lavoro. L'obiettivo è quello di intraprendere non una “rivalutazione” ma un'analisi critica dei processi di produzione e ricezione del fotoromanzo, nel contesto contemporaneo, che sia consapevole delle gerarchie sociali e di genere che lo hanno definito storicamente.

7. Bravo, *Il fotoromanzo*, cap. 4.

8. Ad esempio le due mostre *Fotoromanzo e poi...*, parte del festival Fotografia Europea, Reggio Emilia, aprile–luglio 2018, <https://www.fotografiaeuropea.it/fe2018/mostra/fotoromanzo/>, e *Photo-Novel*, Mucem, Marsiglia, dicembre 13, 2017–aprile 23, 2018, <http://www.mucem.org/en/photo-novel>. Fra i critici, Jan Baetens è sicuramente il più innovativo, interessato alla estetica e teoria del fotoromanzo come medium. Vedi ad esempio Baetens, “The Photo-Novel,” 1–3, e “Between Adaptation,” 47–55.

9. Radway, “Women Read Romance,” 55. Vedi anche Stain, “The Graphic Ordering,” 7–16. Solo Milly Buonanno, il gruppo di ricerca di Maria Teresa Anelli, e in alcune parti del suo libro Anna Bravo si interessano della prospettiva del pubblico. Vedi Anelli et al., *Fotoromanzo*; Buonanno, *Naturale come sei*; Bravo, *Il fotoromanzo*, cap. 4.

10. L'idea di una “cultura partecipativa” legata al *fandom* e alla modalità di produzione culturale attraverso diverse piattaforme mediatiche è spiegata chiaramente nel lavoro di Henry Jenkins. Vedi ad esempio Jenkins, *Textual Poachers*.

11. *Il mondo dei fotoromanzi*, diretto da Cifariello. Il titolo originale del fotoromanzo di Zavattini è “Maria e Corrado” ma viene pubblicato con quello di “La colpa” nel 1961. Documenti relative alla ideazione del fotoromanzo sono collezionati all'archivio Cesare Zavattini di Reggio Emilia e sono stati parzialmente messi in mostra al sopracitato festival di Fotografia Europea.

PAOLA BONIFAZIO: Come hai deciso di dedicarti al genere del fotoromanzo? Sei partita da altre esperienze nel campo creativo e quali di preciso (scrittura, fotografia)? Avevi un rapporto con il genere come lettrice o ci sei arrivata attraverso un altro percorso?

FRANCESCA GIOMBINI: Ho iniziato a scrivere sceneggiature di fotoromanzi per puro caso nel 1992, mi ero laureata da poco al DAMS di Bologna in Storia del Cinema e abitavo a Roma. Le Edizioni Cioè cercavano sceneggiatori per le tante riviste per adolescenti che pubblicavano, alla prima storia che ho presentato mi hanno presa. All'inizio mi sembrava un ripiego rispetto al cinema, poi nell'ambiente ho conosciuto dei veri, grandi professionisti che mi hanno fatto amare il linguaggio del racconto fotografico, mi hanno insegnato il "mestiere." In seguito ho lavorato molto per l'editoria, scrivendo storie, racconti, fumetti, e anche per l'animazione con circa ottanta cartoni animati. A tutt'oggi ho scritto circa trecentottanta fotoromanzi. Attualmente in Italia lavoro per *Grand Hotel*, una rivista storica, esiste dal 1946. Devo dire che da bambina sono stata una grande lettrice di fotoromanzi, praticamente ho iniziato a leggere con i fumetti e i fotoromanzi, ma ero appassionata di tutto, amavo le storie. Guardavo tutti i film che passavano in RAI (quando ero piccola esistevano solo RAI 1 e RAI 2, e il lunedì sera il primo canale mandava in onda puntualmente un film). Negli anni settanta abitavo in un piccolo paese marchigiano, Serra de' Conti. Erano anni in cui i fotoromanzi vendevano cifre astronomiche. Quelle storie d'amore per un pubblico femminile avevano trame semplici, comprensibili da tutti. A sei anni leggere fotoromanzi rappresentava per me anche una forma di trasgressione perché vedevo gli adulti che si baciavano, cosa che nella vita di tutti i giorni non succedeva mai. La società era molto perbenista e formale. Comunque quel genere di fotoromanzi era letto anche da molti ragazzi, dagli uomini, così come io leggevo *Skorpio* e *Diabolik* che potevano sembrare fumetti per un pubblico maschile. Le riviste passavano da una mano a un'altra, ce le scambiavamo. Ho sempre amato molto anche la fotografia, pur non essendo una fotografa. A Senigallia conoscevo dei fotografi importanti, il più famoso dei quali è senz'altro Mario Giacomelli, un artista immenso che nella vita faceva il tipografo per poter essere libero di praticare l'arte della fotografia come voleva. E anni fa ho collaborato con una galleria d'arte. Mi piace spaziare.

PB: Come ha influenzato la tua carriera di regista e ideatrice di fotoromanzi la critica a questo tipo di pubblicazioni (anche feroce, da un lato, e condiscendente, dall'altro)?

FG: Le critiche non mi hanno mai spaventata. Come dicevo, all'inizio io stessa ero diffidente nei confronti del fotoromanzo, così come del fumetto. In Italia la critica ufficiale degli anni settanta faceva una specie di classifica tra le arti degne e quelle meno degne di considerazione. Ricordo un'antologia delle scuole medie che metteva al primo posto la poesia, poi la prosa, il teatro, il cinema . . . via via finendo con il fumetto. Il fotoromanzo veniva descritto come una roba da dementi, un genere melenso, fatto di trame banali per un pubblico semianalfabeta. Io stessa ho smesso di leggere fumetti e fotoromanzi intorno ai quindici anni, per darmi un tono da intellettuale leggevo solo libri suggeriti dai critici delle riviste di moda, ma alla fine quella narrativa mi deludeva. Invece al cinema continuavo a guardare di tutto, sia i film di cassetta che quelli cosiddetti impegnati. Sono molto grata ad alcuni critici cinematografici illuminati che col tempo sono riusciti a farmi apprezzare le cose per il loro valore. D'altra parte il fotoromanzo viene definito anche "film statico." È nato con Cesare Zavattini, uno dei padri del Cinema Neorealista, e Damiano Damiani, uno dei registi più "impegnati" d'Italia. Penso che ogni espressione può essere valida. Sono tutti linguaggi, bisogna vedere come si usano. Oggi più che mai sono convinta delle enormi potenzialità del linguaggio del racconto fotografico. Le storie che ho realizzato per la Francia le ho volute fortemente, e ho scelto il fotografo giusto, cosa fondamentale, perché è quello che sul set sa anche interpretare la storia che ho scritto. È lui che guarda nell'obiettivo e può suggerire un'idea vincente. Ma sul set conta il gioco di squadra. Una parte importante del mio lavoro poi è il montaggio delle singole fotografie, cioè l'impaginazione, durante la quale creo le tavole in modo da far fluire il racconto, tagliando, stringendo, capovolgendo

le fotografie. Non so come definirmi, forse una autrice/coordinatrice, ma alla fine le definizioni contano poco. È da circa venti anni che cerco un editore disposto a darmi carta bianca. L'occasione è arrivata per caso nel 2017. Penso di aver fatto qualcosa di buono con le sei storie per la rivista francese *Roman Photos*, ma è solo l'inizio. Vi assicuro che il meglio deve ancora venire!

PB: Cosa pensi dell'idea che il fotoromanzo sia principalmente una lettura "per donne"? Credi che questa definizione del pubblico "femminile" influenzi le tue scelte artistiche (di contenuto e di stile)? Secondo la tua esperienza, chi è il pubblico del fotoromanzo?

FG: Uno dei problemi che ha il fotoromanzo nell'immaginario collettivo è essere confuso con il "genere" del fotoromanzo. In realtà è un linguaggio, cioè un mezzo con cui si può raccontare qualsiasi storia, può essere un noir, un giallo, o anche un reportage di guerra. Il fotoromanzo è il figlio del cinema e il fratello del fumetto. Il fatto è che il fotoromanzo è nato già come genere rosa per riviste femminili a larga diffusione. Tra l'altro all'inizio nel 1946 le storie di *Grand Hotel* erano a fumetti, ma il disegnatore impiegava troppo tempo a terminare il lavoro. Nel frattempo uscirono *Il mio sogno* e *Bolero Film* con racconti fotografici. Erano comunque riviste per l'edicola. Quindi necessitavano di storie semplici e ad effetto. Si possono considerare anche come un'evoluzione dei romanzi d'appendice, i libri di Liala vendevano tantissimo. Subito dopo la seconda guerra mondiale la gente aveva voglia di leggerezza, di rinascita, e i fotoromanzi rappresentavano una novità editoriale, uno svago e una lettura distesa. Il successo fu immediato, grandissimo. Tutt'oggi le riviste che pubblicano fotoromanzi sono rivolte al pubblico femminile generalista, per questo anche il mio attuale lavoro è legato al target di riferimento della rivista che mi pubblica. D'altra parte ogni rivista in edicola ha una sua linea editoriale.

PB: So che tu hai un'opinione precisa riguardo al ruolo che nel passato ha svolto il fotoromanzo rispetto alla emancipazione femminile. Vorrei che mi spiegassi il tuo punto di vista, sulla base della tua conoscenza del lavoro di altri/altre e sul tuo proprio lavoro. In particolare, vorrei sapere se questioni di genere e sessualità sono argomenti che prendi in considerazione consapevolmente, non solo come strumenti narrativi (nella costruzione della trama o nella scelta di inquadrature) ma anche come oggetto di discussione.

FG: Il fotoromanzo ha rappresentato fin da subito un elemento di novità nel panorama editoriale italiano (tant'è vero che poi abbiamo esportato per decenni i fotoromanzi italiani in mezzo mondo, in particolare in Francia e in America Latina). Le storie erano semplici e comprensibili anche per chi stentava a leggere. Immaginiamo l'Italia del dopoguerra: era un Paese di milioni di analfabeti, è stato importantissimo dare loro uno strumento che permettesse di imparare a leggere guardando le immagini. Praticamente prima di Mike Bongiorno che ha insegnato l'italiano attraverso la TV, ci sono stati i fumetti e i fotoromanzi. Soprattutto le prime storie avevano un carattere fortemente trasgressivo, che riuscivano a raggiungere anche chi non leggeva niente, neppure Liala, entrando nelle case di chi abitava in piccoli borghi e non poteva andare al cinema. Nelle prime storie c'era la donna che si innamorava del marinaio americano sposato, o la ragazza che sfidava il giudizio della gente, i poveri che subivano le angherie dei ricchi. Teniamo a mente che il Referendum sul divorzio arriverà in Italia solo nel 1974, vuol dire che dal 1946 ci sono voluti molti anni per farlo diventare "accettabile" dal popolo, e in questo sono convinta che abbia inciso fortemente anche la diffusione capillare del fotoromanzo, in cui il "potere dell'amore" vinceva su tutto. Quello che Anna Bravo chiama il "power love," era il fulcro delle storie attorno al quale le donne facevano squadra.¹² Anche le situazioni socialmente inaccettabili diventavano ammissibili, o almeno comprensibili. A me sembra che il fotoromanzo abbia contribuito non poco a realizzare quella che viene chiamata la "rivoluzione

12. Bravo, *Il fotoromanzo*, cap. 3.

gentile” delle donne. L’emancipazione dal ruolo di moglie e madre a quello di persona con gli stessi diritti e doveri di un uomo, è passata anche attraverso questo tipo di letteratura. Le stesse immagini sono eloquenti: mentre negli anni cinquanta vediamo spesso le donne piangere chiuse in casa, negli anni settanta le eroine dei fotoromanzi guidano, lavorano, hanno ambizioni, sono socialmente attive. E visto che i “giornalini” venivano letti anche dagli uomini, il messaggio è arrivato pure a loro. Così come succedeva al cinema e negli altri mezzi di comunicazione. La differenza sta nel fatto che la fruizione avveniva in maniera più intima, nel silenzio della propria cameretta, e senza traumi perché le storie non provocavano scandalo come quelle del cinema. Voglio dire, è impensabile una storia come *Ultimo tango a Parigi* per un fotoromanzo di una rivista.¹³ Però alcuni temi scottanti sono stati trattati anche nei fotoromanzi, ma in maniera soft. Per esempio c’è un fotoromanzo Lancio che è rimasto nel cuore delle lettrici dal titolo “Cucciolo,” tratta di una matura signora sposata che trascurata dal marito si innamora di un ragazzo molto più giovane.¹⁴ Ecco, nel 1980 questo tema, trattato con delicatezza, non suscitava scandalo, ma è senza dubbio un tema molto moderno e anticonformista. D’altra parte il fotoromanzo è sempre stato lo specchio dei tempi in modo semplice e diretto. Anche oggi le storie prendono spunto dall’attualità. Quindi da diversi anni possiamo trovare anche personaggi gay o lesbiche, trame che condannano il bullismo di genere così come il femminicidio. Certo, le tematiche non sono mai affrontate in maniera provocatoria o andando a scavare nel profondo delle psicologie, sono brevi storie, gli accadimenti si susseguono rapidamente. Credo che questo sia dovuto al fatto che le riviste hanno un target generalista, non tanto al linguaggio in sé. Se io potessi pubblicare un *photo novel* sulla scia del successo dei *graphic novel* a fumetti, libera dal vincolo del target, magari per la vendita in libreria, farei una storia diversa, rivolgendomi a un pubblico di nicchia abituato a storie più complesse.¹⁵

PB: Partendo da questa domanda sul pubblico, credi che quello giovanile occupi una posizione particolare, rispetto al tuo lavoro oggi?

FG: Oggi i ragazzi non sanno più neanche che cosa sia un fotoromanzo, almeno in Italia non ne hanno mai visto uno. Le case editrici hanno chiuso una dopo l’altra, è rimasta solo la rivista *Grand Hotel*, per la quale sono felice di scrivere, che però ha un target di una certa età (oppure è letta da stranieri per imparare l’italiano). È un vero peccato che il fotoromanzo non sia stato capace di rinnovarsi come al contrario ha fatto il fumetto. Le edizioni Lancio avevano creato una specie di Cinecittà, c’erano studi di posa, scenografie, professionisti eccelsi, hanno inventato lo star system degli attori divi, ma evidentemente non hanno saputo rinnovarsi e nel 2011 hanno chiuso. C’era anche *Bolero Film*, ma la rivista ha chiuso addirittura negli anni ottanta. In Francia le cose vanno un po’ meglio ma il mercato è comunque molto ristretto. I francesi hanno maggiore consuetudine con i fumetti e la critica è sempre stata benevola con la nona arte. In una classifica di questo tipo direi che il fotoromanzo potrebbe essere considerato la “decima arte.” Oggi che c’è un’enorme produzione di immagini, anche con lo sviluppo delle tecnologie, la presenza invadente dei social network, credo che i giovani possano riscoprire questo tipo di narrazione per immagini. Mi riferisco alle *photostory* su Instagram o agli e-book. Mi sembra il momento giusto per rilanciare il fotoromanzo, anche perché fioriscono iniziative di ogni tipo, come la mostra al Mucem di Marsiglia un anno fa, che ora è a

13. *Ultimo tango a Parigi*, regia di Bernardo Bertolucci (1972)

14. “Cucciolo,” *Kolossal*.

15. Giombini utilizza il termine *photo novel* sul modello di quello inglese comunemente usato per riferirsi al romanzo a fumetti, *graphic novel*. Ad oggi, in studi sul tema e nella stampa si usano diversi termini per riferirsi al fotoromanzo, inclusi *photo-novel*, *photonovel*, e *fotonovel*.

Charleroi in Belgio, o le tante pagine Facebook dedicate ai fotoromanzi del passato con fan scatenate.

PB: Il tuo lavoro è di particolare successo in Francia; cosa pensi di questo aspetto “transnazionale” del genere?

FG: Come ho anticipato poco fa, la Francia è una nazione di grandi lettori, anche di narrativa per immagini, che siano fumetti o fotoromanzi. L’edicola vende ancora bene, benché non più come una volta, la crisi delle edicole è globale per via di internet. Il mondo cambia, bisogna cambiare insieme al mondo. La considerazione più spicciola che mi viene da fare per l’Italia è che noi italiani siamo bravissimi a fare le cose e poi a dimenticarci che le abbiamo inventate noi. Forse non abbiamo abbastanza autostima! È una battuta, ma in effetti vorrei incontrare degli editori italiani più coraggiosi, o un imprenditore illuminato. Comunque le cose stanno cambiando anche in Italia: è appena uscito un saggio di Silvana Turzio, alcuni giornalisti come Michele Smargiassi ha sdogana il fotoromanzo...prima o poi so che il fotoromanzo tornerà alla grande, avrà una nuova vita, si guadagnerà il meritato successo.¹⁶

PB: Quali sono i tuoi progetti futuri?

FG: I miei progetti sono tantissimi, non riguardano solo il fotoromanzo. Principalmente sono una sceneggiatrice, scrivo storie, non importa per chi. Però ora sono proprio innamorata di questo linguaggio e sto sperimentando vari tipi di narrazioni. Mi fa piacere che ci siano iniziative legate al fotoromanzo, sono grata a chi mi ha proposto questa intervista e apprezzo tantissimo gli studi che si stanno facendo nelle varie Università in giro per il mondo sul fenomeno sociale del fotoromanzo. Un domani mi piacerebbe realizzare un *photonovel* da vendere nelle librerie, svincolato dalle logiche di mercato delle edicole. Magari realizzare un fotoromanzo con tematiche sociali come “La grieta” o “Les racines de la colère.”¹⁷ Insomma, di lavoro ce n’è da fare!

Opere citate

Albinati, Edoardo. *La scuola cattolica*. Milano: Rizzoli, 2016. Kindle.

Allegri, Luigi, Adelmina Bonazzi, Arnaldo Conversi, Maria Freddi, Ombretta Guarnieri, Savina Iori, Nadia Manghi, Laila Marangoni, Caterina Rapetti, Rossella Ruggeri, e Paolo Zoboli. *Nero a strisce: La reazione a fumetti*. Parma: Istituto di Storia dell’Arte, 1971.

Anelli, Maria Teresa, Paola Gabbrielli, Marta Morgavi, e Roberto Piperno. *Fotoromanzo, fascino e pregiudizio: Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare: 1946–1978*. Roma: Savelli, 1979.

Baetens, Jan. “The Photo-Novel: A Minor Medium?” *NECSUS: European Journal of Media Studies* 1, no. 1 (2012): 1–3.

———. “Between Adaptation, Intermediality, and Cultural Series: The Example of the Photonovel.” *Artnodes*, no. 18 (2016): 47–55.

Bertolucci, Bernardo. *Ultimo tango a Parigi*. 1972; Roma: Dall’Angelo, 2011. DVD

Bonifazio, Paola. “Political Photoromances: The Italian Communist Party, the Catholic Press, and the Battle for Women’s Heart.” *Italian Studies* 72, no. 4 (2018): 393–413.

Bravo, Anna. *Il fotoromanzo*. Bologna: Il Mulino, 2003. Kindle.

¹⁶ Turzio, *Il fotoromanzo*; Smargiassi, “Compagno fotoromanzo.”

¹⁷ Spottorno e Abril, *La grieta*; Jarousseau, *Les raciness de la colère*.

- Buonanno, Milly. *Naturale come sei: Indagine sulla stampa femminile in Italia*. Rimini: Guaraldi Editore, 1975.
- Cifariello, Antonio, regia di. *Il mondo dei fotoromanzi*. 1962; Roma: RAI.
- “Cucciolo.” *Kolossal*, no. 53, aprile 1979.
- De Santis, Giuseppe, regia di. *Bitter Rice*. 1949; New York: Criterion Collection, 2016. DVD.
- Fellini, Federico, regia di. *The White Sheik*. 1952; New York: Criterion Collection, 2003. DVD.
- Ferrante, Elena. *La storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni E/O, 2012. Kindle.
- I lettori di otto periodici italiani: Epoca, Grazia, Arianna, Confidenze, Bolero Film, Storia Illustrate, il Giallo Mondadori, Topolino: Studio statistico sulle caratteristiche demografiche, economiche, sociali e culturali*. Milano: Mondadori, 1963.
- Jarousseau, Vincent. *Les racine de la colère*. Parigi: Les Arènes, 2019.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 2013.
- . *Convergence Culture*. New York: New York University, 2006.
- Mattelart, Michele. *Women and the Cultural Industries*. Parigi: Unesco, 1981.
- Radway, Janice A. “Women Read Romance: The Interaction of Text and Context.” *Feminist Studies* 9, no. 1 (1983): 53–78.
- Stain, Sally. “The Graphic Ordering of Desire: Modernization of a Middle-Class Women’s Magazine 1914–1939.” *Heresies* 5, no. 2 (1985): 7–16.
- Smargiassi, Michele. “Compagno fotoromanzo, salvaci dalle ideologie.” *Articolo9* (Blog). *La Repubblica*, giugno 29, 2018. <http://articolo9.blogautore.repubblica.it>.
- Spottorno, Carlos, e Guillermo Abril. *La grieta*. Bilbao: Astiberri, 2016.
- Turzio, Silvana. *Il fotoromanzo: Metamorfosi delle storie lacrimevoli*. Milano: Meltemi, 2019.