

Rosaria Stuppia

## Gli italiani e la voglia di vivere in un *Grand Hotel*: il contributo del fotoromanzo alla diffusione dell'italiano

Il secondo dopoguerra fu per l'Italia un periodo di profonde trasformazioni: sul piano politico, economico, socio-culturale. Il miracolo economico (1958-63) era stato preceduto dal processo di modernizzazione culturale cominciato negli anni Quaranta. La trasformazione culturale ebbe inizio, infatti, con la regolare esposizione della gente alla cultura di massa e ad un contatto che da occasionale divenne abituale. Un processo lento, e non privo di ostacoli: l'analfabetismo dilagante, le scarse disponibilità economiche del bacino dei potenziali utenti, l'ostracismo della Chiesa e sovente quella dei partiti politici, in virtù di una morale cattolica e laica .

Prima dell'avvento della televisione<sup>1</sup>, nel periodo compreso tra gli anni Quaranta e Cinquanta, la stampa popolare – o come verrà definita successivamente “paraletteraria”, una «produzione *dichiaratamente* di consumo»<sup>2</sup> comprendente al suo interno settimanali d'attualità, riviste femminili, fumetti e fotoromanzi – contribuì insieme alla radio e al cinema «a rendere la società italiana più visibile e udibile ai suoi stessi membri»<sup>3</sup>. In un'Italia ancora sostanzialmente dialettofona, il fotoromanzo fu dunque un importante mezzo di diffusione della lingua italiana: concorse alla modernizzazione culturale, influenzando la gente comune – anche quella che viveva al di fuori del circuito cittadino – e dando il proprio contributo alla riduzione del dialetto e allo sviluppo dell'italiano parlato<sup>4</sup>.

Stupisce il silenzio che per troppo tempo si è abbattuto sulla stampa popolare da parte degli studiosi. De Mauro<sup>5</sup> annoverava tra le cause dell'unificazione linguistica la stampa quotidiana, ma non la stampa popolare. In realtà, però, nel 1958

---

<sup>1</sup> La televisione inizia ufficialmente a trasmettere il 3 gennaio 1954, ma nei primi tempi il bacino di utenti e il numero di ore effettive di trasmissione sono limitati.

<sup>2</sup> Miconi 2005: 357 (corsivo dell'autore).

<sup>3</sup> Forgacs-Gundle 2007: 22.

<sup>4</sup> I media e la cultura di massa, tuttavia, mettendo in circolazione parole, suoni e immagini provenienti da altre società, se da un lato unirono la società italiana, dall'altro la divisero: alimentarono nuove aspirazioni e nuovi desideri, cambiarono i comportamenti sessuali degli individui, approfondirono il gap fra le generazioni. Cfr. Forgacs-Gundle 2007: 22.

<sup>5</sup> Cfr. De Mauro 1983: 110 e segg.

rotocalchi, fumetti e romanzi vendevano circa 14 milioni di copie, tre volte e mezzo quelle dei quotidiani; “Grand Hotel”, da solo, superava il milione di copie<sup>6</sup>. Se si considera che ciascuna copia era letta ordinariamente da più persone (il costo del giornale costituiva una spesa non indifferente nell’Italia affamata del periodo in questione e lo scambio era prassi usuale in famiglia, con le amiche, sul lavoro, etc.), il numero dei lettori aumentava in maniera esponenziale<sup>7</sup>.

Degno di nota il fatto che uno dei primi a guardare con interesse – e non poca preoccupazione – questo consumo culturale di massa, quelle “disastrose letture”, sia stato non un linguista bensì un matematico, il catanese Lucio Lombardo-Radice (cfr. *Cosa leggono i lavoratori*, in “Vie Nuove”, 17 novembre 1946: 8), illustre esponente di quel partito comunista che da sempre aveva legato il proprio nome al concetto di popolo e di massa lavoratrice.

## I. Il fotoromanzo: una novità tutta italiana

Il fotoromanzo costituisce «la vera novità italiana sul fronte dell’industria culturale» dell’immediato dopoguerra<sup>8</sup>. Anche la voce che lo designa è un neologismo autoctono: come ricorda la Ricci<sup>9</sup>, «la nuova parola fa la sua comparsa nel 1947 sul periodico “Bolero” (Mondadori), che segue di pochissimo la fondazione del genere con “Grand Hotel” (29 giugno 1946) e soppianta l’iniziale perifrasi denominativa proposta con l’uscita di “Sogno. Settimanale di romanzi d’amore a fotogrammi”».

Nato dall’incontro di due altri mezzi di comunicazione, il cinema e i fumetti, il fotoromanzo ottenne fin dagli esordi un ampio consenso di pubblico, affermandosi con successo in Italia e diffondendosi anche all’estero, in particolare in Francia, Spagna e Sud America. Il rapporto con il genere dei fumetti in realtà era limitato al piano tecnico, con la presenza delle “nuvolette” (*balloons o bubbles*) contenenti il testo scritto, e le didascalie che accompagnavano i riquadri; i disegni, invece, usati nella fase iniziale, furono presto sostituiti dalle più economiche fotografie<sup>10</sup>. Ben più profondo il legame che univa il fotoromanzo al cinema, esplicitato oltre che sul

---

<sup>6</sup> Cfr. Giandomenico Crapis, *(Foto)romanzo popolare*, “L’Unità”, 27 ottobre 2003: 23. Ermanno Detti (*«Intrepido»: grandi sentimenti e bei fumetti*, “L’Unità”, 25 febbraio 2005: 22) ha definito il “Grand Hotel” «uno dei più grandi successi editoriali del dopoguerra».

<sup>7</sup> Secondo Ricci (2013: 114) «il genere conosce il periodo di massimo fulgore tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando si stima che abbia raggiunto l’incredibile numero di 15 milioni di lettori».

<sup>8</sup> De Berti 2000: 113. Per Crapis (*(Foto)romanzo popolare*, “L’Unità”, 27 ottobre 2003: 23), inoltre, «Il fotoromanzo è col cinema neorealista il prodotto più tipico dell’industria culturale italiana del secondo dopoguerra».

<sup>9</sup> Ricci 2013: 150, nota 1.

<sup>10</sup> “Grand Hotel” adottò le fotografie nel 1950.

piano tecnico (le sequenze di riprese usano diverse distanze e inquadrature: lunga, media, primo piano) anche nella ripresa specifica dei contenuti. Affermatosi pienamente come nuova forma d'arte, il cinema nei primi tempi forniva il testo da cui partire per scrivere la trama del romanzo in posa (i cineromanzi, ad es., erano vere e proprie riduzioni di film<sup>11</sup>); negli anni a seguire, quando le storie dei fotoromanzi acquistarono una maggiore indipendenza, i legami con il mondo del cinema rimasero a lungo visibili nei nomi dei protagonisti e nelle trame hollywoodiane. Da non sottovalutare, inoltre, i prestiti che il cinema faceva al fotoromanzo in termini di figure professionali: attori (Amedeo Nazzari), attrici (Sophia Loren, Gina Lollobrigida), sceneggiatori e registi (Damiano Damiani)<sup>12</sup>. Dal canto suo, il genere del fotoromanzo ispirò film divenuti popolarissimi, come *Catene* e *Tormento* (regista Raffaello Matarazzo, principali interpreti Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson): titoli mutuati da due racconti di "Bolero" del 1947.

Il desiderio di voler offrire, d'altronde, una sorta di spettacolo cinematografico cartaceo appariva in tutta la sua evidenza nella copertina del primo numero del "Grand Hotel", raffigurante una coppia di innamorati che si accinge ad entrare in una sala cinematografica chiamata appunto *Grand Hotel*. Il nome non poteva essere più azzeccato: un forestierismo contenente in sé la metafora del sogno, dell'evasione dalla vita quotidiana. Linguisticamente siamo di fronte ad un vero e proprio riuso: *Grand Hotel* era il titolo di un film del 1932, diretto da Edmund Goulding, nel quale Joan Crawford interpretava il ruolo di un'ambiziosa dattilografa corteggiata dai ricchi ospiti dell'albergo in cui lavorava.

## II. Letture operaie (ma non solo)

Si parla sovente della scarsa attitudine alla lettura propria degli italiani. Un problema non nuovo. Tra le principali cause della scarsa diffusione della lettura a metà del Novecento: l'analfabetismo e il semianalfabetismo ampiamente diffusi fino agli anni Cinquanta; i bassi livelli di frequenza scolastica nelle classi più povere – i contadini in particolare – fino all'aumento dell'obbligo scolastico a quattordici anni nel 1962; la scarsa distribuzione del materiale a stampa al di fuori dei circuiti cittadini; l'elevato costo dei libri; il numero limitato di biblioteche. Gli stessi motivi

---

<sup>11</sup> Si noti che il fotoromanzo tratto da film non rientrava nella strategia di lancio del film, in quanto non coinvolgeva la medesima fascia di utenti (specie in riferimento al pubblico dei piccoli centri), né rappresentava la lettura di una storia già conosciuta: esso rappresentava un'alternativa alla visione stessa del film (cfr. De Berti 2000: 142). Le stesse osservazioni valgono per le riduzioni a fotoromanzo dei classici della letteratura, anche straniera (es. *Anna Karenina*, *Cime tempestose*, *I miserabili*, etc.) che, attraverso le pubblicazioni a puntate sui fotoromanzi, riuscirono a raggiungere ampie fasce di lettori.

<sup>12</sup> De Berti (2000: 115) ricorda finanche la probabile partecipazione «di Cesare Zavattini all'ideazione di questo nuovo mezzo di comunicazione popolare».

lamentati dal manzoniano Ruggero Bonghi cento anni prima<sup>13</sup>. Nonostante ciò, tre tipi di pubblicazione vantavano da tempo un pubblico di massa: la stampa sportiva, le riviste illustrate e i fumetti. A questi prodotti della stampa popolare si aggiunse presto il fotoromanzo che, con il suo costo relativamente limitato (“Grand Hotel” costava 15 lire nel 1947), il suo linguaggio semplice e le immagini accattivanti, riuscì a raggiungere quelle fasce di utenti tradizionalmente lontane dalla lettura<sup>14</sup>.

La vera novità del fotoromanzo fu proprio il «coinvolgimento di nuove fasce di pubblico popolare, che per la prima volta si accosta[va]no con regolarità settimanale alla lettura»<sup>15</sup>. Questi cosiddetti lettori deboli, incapaci spesso di comprendere totalmente il testo scritto, per i quali leggere significava spesso “guardare”, erano nella stragrande maggioranza donne; sarebbe, tuttavia, un errore identificare il lettore medio con l’appartenente al proletariato contadino e urbano, perché il fotoromanzo investì un pubblico decisamente eterogeneo<sup>16</sup>.

Sul piano linguistico, a lungo la competenza rimase passiva: nella vita quotidiana i lettori continuavano a comunicare in dialetto, come avevano sempre fatto, ma la lingua italiana aveva definitivamente iniziato a penetrare in tutto il tessuto sociale. Questo dato non deve essere sottovalutato. In Italia la diffusione dei media precede l’aumento della scolarizzazione<sup>17</sup>; in termini di qualità questo significa una padronanza della lingua migliorata ma destinata a rimanere imperfetta anche nelle generazioni seguenti<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Si pensi alle “lettere critiche” pubblicate intorno alla metà dell’Ottocento sul periodico “Lo Spettatore”, riunite in volume unico sotto il titolo *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*. Pur riconoscendo la validità dell’esperienza manzoniana, tuttavia egli avvertì che «di tanti mali non è solo letteraria la cagione»: la questione dell’unità e vitalità della lingua non poteva risolversi imponendo un modello linguistico comune, ma modificando le condizioni obiettive della cultura e della società (cfr. De Mauro 1983: 325-326).

<sup>14</sup> Miconi riconosce a queste forme di cultura commerciali, agili e leggere, il merito di aver avvicinato alla lettura ampi strati della società. Ne ha tratto beneficio la letteratura che, con la crescita dell’alfabetizzazione e l’aumento della produzione editoriale, ha invaso gradualmente le abitudini del grande pubblico (cfr. Miconi 2005: 356).

<sup>15</sup> De Berti 2000: 142.

<sup>16</sup> Pur essendo destinato alle classi inferiori, “Grand Hotel” finì con l’investire una sfera sociale ben più vasta, conquistando anche le giovani donne del ceto medio per le quali Sophia Loren e Gina Lollobrigida divennero presto icone di bellezza e modelli cui ispirarsi (cfr. Forgacs-Gundle 2007: 132). Quasi il 60% dei lettori di “Grand Hotel” e “Bolero” era comunque rappresentato – diversamente da quanto si pensa a priori – da operai e operaie concentrati nelle aree industrializzate del nord (cfr. Crapis, *Foto*)romanzo popolare, “L’Unità”, 27 ottobre 2003: 23 e De Berti 2000: 140.

<sup>17</sup> Cfr. Morcellini 2005a: 33.

<sup>18</sup> Cfr. Fatelli 2005: 187.

### III. Dai lupini al *chewin gum*: il «primo tempo» dell'industria culturale

Nell'immediato secondo dopoguerra – in quello che Morcellini definisce il «primo tempo» dell'industria culturale<sup>19</sup> – si affermarono i miti dello sviluppo, del benessere e del progresso. Il cinema e la stampa popolare furono i principali diffusori delle suddette mete socio-culturali. Il fenomeno assunse presto notevoli proporzioni: nessuna autorità – laica e cattolica, politica e ecclesiastica – fu in grado di arginare un fenomeno tanto dilagante quanto inatteso. Erano destinate a cadere nel vuoto le osservazioni contenute nella lettera inviata da don Mario Gatti, parroco di Tomba Extra (Verona) a Giulio Andreotti, allora ministro dell'Interno, datata 8 febbraio 1954:

«ECCELLENZA, si degni di esaminare questa sporcia permesso e autorizzata dagli organi governativi. Ogni cinema e ogni edicola di giornali sono diventati scuola di delitto e di corruzione [...] Fino a quando assisteremo impotenti a questa marea di fango che tutto travolge e non fa altro che ingrossare le file del comunismo? Perché non vengono arrestati i veri delinquenti del cinema e della stampa? Perché il Governo non si muove oppure fa troppo poco per arginare le nefandezze della vita moderna?»<sup>20</sup>. Evidentemente il numero dei fruitori delle «nefandezze della vita moderna» era diventato elevato.

A differenza della stampa quotidiana – la cui diffusione, però, era destinata ad un pubblico numericamente ristretto – la cultura di massa non costituì, per usare un'espressione di Berlinguer ripresa poi da molti sociologi, una «cinghia di trasmissione»<sup>21</sup> del potere, ma contribuì alla modernizzazione del Paese offrendo valori e modelli che spesso entrarono in conflitto con i progetti sia della classe dirigente, sia del movimento cattolico. Tutti i tentativi indirizzati ad imporre una precisa direzione morale e politica al cinema, alla stampa periodica o alle altre espressioni della cultura di massa dovettero cedere al potere delle industrie culturali e all'evoluzione dei gusti dei consumatori.

Per quel che riguarda il PCI, il partito in teoria più vicino al ceto medio-basso, è interessante osservare un dato importante: esso non solo sottovalutò le potenzialità delle varie forme di cultura commerciali di massa, ma, nella fase iniziale, le osteggiò apertamente. La stampa comunista – sia quotidiana (“L'Unità” era, ma solo sulla carta, un «giornale popolare e a diffusione di massa» come si evince da *I compiti fondamentali della stampa comunista*, risoluzione della direzione del PCI, 6 dicembre 1950)<sup>22</sup>, sia periodica (il settimanale “Vie Nuove”<sup>23</sup> avrebbe dovuto

<sup>19</sup> Cfr. Morcellini 2005a: 35.

<sup>20</sup> Forgacs-Gundle 2007: foto 13.

<sup>21</sup> Cfr. l'articolo *Una nuova cultura autonoma e di massa dinanzi alla crisi delle forze conservatrici*, “L'Unità”, 10 giugno 1981: 7.

<sup>22</sup> Cfr. Gundle 1995: 141.

<sup>23</sup> Il settimanale “Vie Nuove”, diretto da Luigi Longo, fu fondato nel 1946 per divulgare i temi principali della politica comunista e offrire una guida politica e culturale al pubblico di sinistra. A partire dal 1954 registrò un lento declino culminato nella chiusura definitiva del 1978. La rivista non

raggiungere il pubblico dei rotocalchi, ma non riuscì in questo suo obiettivo) – cadde nel consueto errore compiuto dalla stampa italiana: mantenere un tono troppo elevato per un pubblico di massa e decidere i contenuti, indipendentemente dagli interessi dei lettori, cercando in tal modo di diffondere la propria linea politica. Anziché andare incontro al gusto del pubblico, cercò di sottrarlo «al divertimento “superficiale”»<sup>24</sup> offerto dal cinema, dai fumetti, dalle riviste, e da tutti quei prodotti, privi di valore artistico e inseriti in un mercato organizzato secondo le regole del profitto, ritenuti dannosi per i rappresentanti del movimento operaio.

Secondo Lucio Lombardo Radice, il genere del fotoromanzo – vicino per lingua e contenuti al romanzo d'appendice – oltre ad avere una forte influenza conservatrice, rischiava di attenuare la capacità di lotta del popolo:

«Tra i lavoratori, dunque, è purtroppo molto diffusa la produzione letteraria scadente, insignificante, inintelligente: i giornalotti per bambini all'americana, con i “fumetti” e le più pacchiane ed idiote e mostruose avventure; la stampa sportiva di ogni qualità; i canovacci di films da poche lire. Le donne lavoratrici, in un certo senso, leggono più degli uomini [...] ma quali disastrose letture! I romanzetti d'amore più falsi e melensi; e poi una vastissima letteratura novellistica pseudo-borghese, rappresentata da decine e decine di pubblicazioni come “Grand Hotel”, “Intimità”, “Liala” che sono diffusissime»<sup>25</sup>.

Dalle inchieste svolte dal Lombardo Radice nell'immediato dopoguerra emerse, infatti, che queste «disastrose letture» erano molto diffuse anche tra gli operai e i militanti del partito<sup>26</sup>. Lo stesso Lombardo Radice, da fine osservatore, comprese al contempo che la pretesa di “educare” il popolo imponendo un modello culturale dall'alto era destinata a fallire, così come era accaduto per la questione della lingua: «*Gli uomini di cultura italiani – anche di sinistra, anche comunisti – non sanno, in generale, quali siano le esigenze culturali dei lavoratori: i loro sforzi, quando vengono fatti, per facilitare ai lavoratori la via della cultura hanno – in generale –*

---

riuscì mai a raggiungere un pubblico vasto, ma rimase limitata agli adepti del partito, tanto che Davide Lajolo (direttore di “Vie Nuove” dal 1969 al 1978) lamentava il fatto che il giornale fosse «conosciuto soltanto come foglio comunista» (Archivio del Pci, *Documenti relativi a «Vie Nuove»*, lettera di Davide Lajolo ad Alessandro Natta, 4 marzo 1970, citato da Gundle 1995: 222).

<sup>24</sup> Giulio Preti, *Cultura popolare in che senso*, “Il Poilitecnico”, III (1947), 37: 6.

<sup>25</sup> L. Lombardo Radice, *Cosa leggono i lavoratori*, “Vie Nuove”, 17 novembre 1946: 8.

<sup>26</sup> In un resoconto del materiale letto dai giovani in un quartiere operaio di Torino in cui il 17 per cento circa dei giovani era iscritto al PCI, emerse che le riviste più lette erano “Intrepido”, “Grand Hotel”, “Annabella” e “Calcio illustrato”, rispettivamente un fumetto, un fotoromanzo, un rotocalco, una rivista sportiva. Con uno scarto notevole: ogni settimana “Intrepido” vendeva 200 copie, “Noi Donne” solo venti: cfr. A. Curzi e P. Pieralli, *Problemi dell'organizzazione e dell'attività tra i giovani*, “Rinascita”, XII (1955), 11: 724. Un'altra indagine ricordata nel suo saggio da Anna Bravo (2003) conferma che nel 1953 alla fabbrica Mazzonis di Torino, su circa 500 operaie di cui 300 sindacalizzate, “L'Unità” diffondeva 30 copie, “Noi donne” 40, “Grand Hotel” 300, “Bolero” 200: cfr. Crapis, *(Foto)romanzo popolare*, “L'Unità”, 27 ottobre 2003: 23.

come presupposto le esigenze e gli interessi degli strati dell'alta cultura, la tecnica dell'alta cultura, e sono quindi vani»<sup>27</sup>.

L'espansione dei moderni mezzi di comunicazione di massa – cui si aggiunse la televisione a partire dal 1954 – fu determinante al fine dell'unificazione culturale del Paese, ma fu un'unificazione culturale fondata su basi diverse rispetto a quelle teorizzate dal PCI. Gli intellettuali di sinistra, pur intuendo l'importanza della comunicazione e, soprattutto, di un linguaggio che fosse in grado di raggiungere gli operai e le classi meno acculturate, rimasero prigionieri del vecchio modello culturale pre-tecnologico<sup>28</sup>. Chiuso nel proprio atteggiamento intellettualistico, il PCI stentava a far proprio il linguaggio di massa. I pregiudizi verso questi strumenti di comunicazione dominati da una netta ascendenza americana alimentavano dure resistenze ad una loro eventuale adozione. Nel suo intervento al VI Congresso l'onorevole Pietro Secchia affermò senza mezze misure che «i grandi *trust* americani non ci mandano solo i loro fucilieri, i loro spioni [...], ma inondano il nostro paese dei loro libri, dei loro film, della loro bassa mercanzia ideologica che dovrebbe servire ad indebolire, a disorientare, a corrompere il nostro popolo»<sup>29</sup>. Agli occhi degli esponenti del PCI, dunque, la stampa periodica – così come successivamente la televisione<sup>30</sup> – esercitava un'influenza negativa sul pubblico, essendo fonte di corruzione e falsi ideali. Come scrisse Nilde Iotti sul mensile "Rinascita" quello raffigurato nei fumetti è «un mondo dominato dalla preoccupazione del successo materiale, che consente di viver bene e infischiarci del resto»<sup>31</sup>. Anche Berlinguer, in quegli stessi anni, condivideva la stessa ostilità nei confronti del fotoromanzo<sup>32</sup>. Le critiche al mondo fittizio della stampa popolare erano al centro di numerosi articoli della stampa comunista del tempo, miranti a promuovere le lotte collettive per il miglioramento sociale<sup>33</sup>. Ma già nel 1947 il fronte non era più compatto: su "Vie Nuove" Marisa Musu invitava a non scandalizzarsi «se alla conferenza nazionale della gioventù comunista qualche delegata avrà "Grand Hotel" nella borsa», perché, scriveva, «anche per questa via le ragazze vanno verso la democrazia»<sup>34</sup>.

<sup>27</sup> L. Lombardo Radice, *Invito al "mea culpa"*, "Vie Nuove", 1° dicembre 1946: 8.

<sup>28</sup> «Cercarono di collegare cultura alta e cultura bassa attraverso forme di cultura tradizionali, ignorando i nuovi linguaggi e i nuovi mezzi di comunicazione di massa»: un grande errore «in un'epoca in cui il cinema e l'editoria popolare cominciavano a raggiungere, su un piano più avanzato, proprio questa integrazione di classi, gusti e interessi» (Gundle 1995: 77).

<sup>29</sup> Secchia, *Il partito comunista e gli intellettuali*, "L'Unità", 5 febbraio 1948: 3.

<sup>30</sup> Cfr. Crapis, *Il Pci e la Sfinge Tv*, "L'Unità", 26 gennaio 2004: 22. Sulla diffidenza del PCI inerente alla comunicazione commerciale cfr. l'intervista a Enrico Finzi di Cristiana Paternò, *Non abbiate paura dei mass media*, "L'Unità", 14 dicembre 1990: 12, *Il punto*.

<sup>31</sup> Nilde Iotti, *La questione dei fumetti*, "Rinascita", VIII (1951), 12: 583-585.

<sup>32</sup> Cfr. *Prefazione* di Enrico Berlinguer in Curzi 1949.

<sup>33</sup> Cfr. M. A. Maccocchi, *Sotto accusa, La stampa femminile borghese*, in "Noi Donne", opuscolo, 1951.

<sup>34</sup> Crapis, *(Foto)romanzo popolare*, "L'Unità", 27 ottobre 2003: 23.

#### IV. Perché si legge all'americana<sup>35</sup>

Lombardo Radice capì presto il motivo che aveva favorito l'imporsi delle varie forme di cultura di massa<sup>36</sup>: era la voglia di voltare pagina, di uscire dalla miseria, di ricominciare. Sentimenti ed esigenze in parte dettate dallo stanco protrarsi del conflitto, in parte alimentate dalle truppe alleate venute in Italia per liberarla: i soldati americani, accolti come liberatori, erano anche rappresentanti di un mondo avanzato ed estremamente attraente. Il Ddt, la cioccolata, la gomma da masticare, le calze di nylon, i dischi in vinile e i ritmi scatenati come il *boogie-woogie* finirono col diventare altrettanti simboli di un nuovo modo di vivere che alimentò le fantasie popolari e che – già negli anni Quaranta – pose le basi per quel mercato interno di consumi di massa destinato ad affermarsi definitivamente negli anni Cinquanta. Un mercato che, senza l'esposizione diretta al modello di vita americano, probabilmente non ci sarebbe mai stato.

Il peso del mito americano all'interno dei settimanali fu tale che, tra il 1947 e il 1952, la loro tiratura raddoppiò, mentre i giornali politici persero metà dei loro lettori. A differenza dei quotidiani, inoltre, i settimanali usavano un linguaggio più semplice, accessibile a tutti, facevano ampio uso di fotografie e, grazie alla corrispondenza diretta con i lettori (espediente usato tanto dai rotocalchi quanto dai fotoromanzi), riuscirono ad instaurare un legame intrinseco con il pubblico, dispensando consigli di tutti i tipi, amorosi e non solo, secondo «una certa tendenza pedagogica tipica dell'industria culturale italiana»<sup>37</sup>.

In un tale contesto, il peso della televisione – additata da più parti come la vera promotrice dei cambiamenti linguistici e socio-culturali – andrebbe leggermente ridimensionato. Più che promuovere lo sviluppo culturale, essa contribuì in maniera decisiva a completare l'unificazione linguistica delle classi popolari, processo al quale già avevano cominciato a contribuire il cinema, la radio e la stampa popolare.

La stessa considerazione va fatta per la diffusione del modello americano, da tempo arrivato alle gente attraverso altri media più pratici e ampiamente diffusi. Radio e giornali, ad es., erano facilmente trasportabili sul posto di lavoro, fosse esso un campo da coltivare, una fabbrica o finanche una risaia. Indimenticabile l'immagine di Silvana Mangano, la mondina che in *Riso Amaro* (capolavoro della

<sup>35</sup> È il titolo di un articolo di L. Lombardo Radice comparso su "Vie Nuove", 6 ottobre 1946: 8.

<sup>36</sup> «Secondo me, l'operaio che legge la biografia da quattro soldi dell'asso del calcio, la dattilografa che divora avidamente in tram il romanzo dell'impiegata che sposa il capoufficio, il lavoratore che si distrae con infantili storie di avventure o col "giallo" sono mossi dal desiderio di uscire per qualche momento dal chiuso della propria miseria e delle preoccupazioni, di trasferire in "eroi" ed "eroine" il proprio assillante desiderio di una vita più ricca e luminosa»: L. Lombardo Radice, *Cosa leggono i lavoratori*, 17 novembre 1946: 8.

<sup>37</sup> De Berti 2000: 114.

cinematografia neorealista<sup>38</sup>, 1949, del regista Giuseppe De Santis) per andare in risaia, aveva un bagaglio costituito unicamente da un grammofono, da un disco di *boogie-woogie* e dalla rivista “Grand Hotel” sulle cui pagine, nota De Berti, probabilmente poteva leggere una storia molto simile a quella che stava per vivere in prima persona nel film<sup>39</sup>.

A differenza di oggi, nei fotoromanzi di allora era presente tanta America. Le storie narrate erano storie d'amore conformi ai codici narrativi melodrammatici convenzionali, ben radicati nella tradizione popolare italiana, ma i personaggi (con i loro nomi esotici e i tratti raffinati) e le scene (disseminate di auto sportive, motociclette, aerei, etc.) erano ripresi direttamente da quel mondo hollywoodiano che tanto fascino suscitava in lettori la cui situazione economica e sociale era distante anni luce da quella dei protagonisti delle storie narrate.

## V. Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta: «*love story* e militanza»<sup>40</sup>

Il ventennio in questione vide un cambiamento di rotta all'interno del mondo del fotoromanzo. Nel corso degli anni Cinquanta lo stesso PCI che aveva contrastato per anni il fotoromanzo (considerato diseducativo) decise di servirsi di esso per fare propaganda di massa<sup>41</sup>.

Nel 1953, per la prima volta, il fotoromanzo entrò nella lotta politica. A dare il proprio *placet* all'accoglimento delle nuove forme comunicative fu Giancarlo Pajetta, responsabile di “Stampa e propaganda”, che diede l'incarico di realizzare «*love story* con *happy and* politico» a Marcello Argilli<sup>42</sup>. L'operazione ebbe un discreto successo: tra il '53 e il '65 furono pubblicate circa una decina di storie incentrate sul medesimo soggetto. In quegli stessi anni anche in zone periferiche come la Sicilia si diffuse un programma simile: Giuliana Saladino, esponente del comitato federale del PCI di Palermo, sostenne con forza che forma e contenuto non erano inseparabili e che, se esisteva la possibilità di raggiungere quei settori meno istruiti della popolazione – settori per i quali anche una rivista come “Noi

<sup>38</sup> *Riso Amaro* fu tra i film più criticati dal PCI: cfr. Gundle 1995: 145 e l'articolo *La polemica su “Riso amaro”*, “L'Unità”, 19 ottobre 1949.

<sup>39</sup> Cfr. De Berti 2000: 122

<sup>40</sup> Cfr. Crapis, *(Foto)romanzo popolare*, “L'Unità”, 27 ottobre 2003: 23.

<sup>41</sup> I valori trasmessi dalle storie dei fotoromanzi erano radicalmente opposti all'ideologia di sinistra incentrata sulla trasformazione culturale e sulla lotta al capitalismo (cfr. Gundle 1995: 117). A partire dagli anni Cinquanta, però, il PCI iniziò a servirsi del fotoromanzo di propaganda come mezzo di comunicazione per arringare le masse; nel medesimo periodo anche la Chiesa non lo disdegnò: il settimanale “Famiglia cristiana” diede il via ad una serie di pubblicazioni culminate nella riduzione in fotoromanzo della Bibbia (cfr. Gabriella Gallozzi, *E la Chiesa lanciò la Bibbia in rosa*, “L'Unità”, 20 novembre 1996: 3).

<sup>42</sup> Cfr. Crapis, *(Foto)romanzo popolare*, “L'Unità”, 27 ottobre 2003: 23.

Donne” risultava incomprensibile –, valeva la pena di avvalersi di qualsiasi mezzo<sup>43</sup>. Nei fotoromanzi di propaganda usati dal PCI tra gli anni Cinquanta e Sessanta, accanto alla classica storia d’amore a lieto fine, vi erano immagini di scioperi, esempi di risultati ottenuti dalla locale amministrazione di sinistra, storie di emigrazioni; l’epilogo era alquanto stereotipato: i protagonisti si trovavano davanti a un seggio elettorale, a sottolineare il fatto che, per raggiungere la felicità, era necessario votare PCI<sup>44</sup>.

La contestazione giovanile di fine anni Sessanta provocò ulteriori cambiamenti nei contenuti: nacquero i primi fotoromanzi di servizio; “Grand Hotel” divenne un vero e proprio «fotoromanzo militante». Nelle sue pagine si parlava di lotte operaie, di regolazione delle nascite, di anticoncezionali. Erano battaglie tipiche di quegli anni e la rivista le abbracciò con convinzione; anche molti volti noti del cinema e del teatro come Paola Pitagora, Paola Gassmann e Ugo Pagliai parteciparono, convinti che questa fosse una forma di impegno politico e civile<sup>45</sup>. Ma fu soprattutto la battaglia sul divorzio che vide il “Grand Hotel” schierarsi apertamente a favore di esso in occasione del referendum del 1974, come fecero del resto la maggior parte delle riviste femminili del tempo<sup>46</sup>. L’influenza esercitata dalla stampa popolare si rivelò decisiva; i risultati andarono oltre le previsioni e dimostrarono che l’Italia non era più il Paese idealizzato dalla Chiesa e da tanti partiti politici: era un Paese più aperto, più moderno, nel quale le norme della società industriale più progredita avevano sostituito (o stavano sostituendo) quelle della famiglia tradizionale. A questi cambiamenti aveva indubbiamente partecipato nel corso dei decenni l’azione dell’industria culturale di massa.

## VI. Il fotoromanzo come specchio della lingua e della società contemporanea

Nel fotoromanzo è del tutto irrilevante il ruolo dell’autore: caratteristica fondamentale di gran parte della produzione culturale di consumo, per la quale è il genere che qualifica il

---

<sup>43</sup> Cfr. Saladino, *I fumetti e la nostra propaganda*, in “Quaderno dell’attivista”, 20 febbraio 1956: 12-14.

<sup>44</sup> Cfr. Gundle 1995: 223-224. Come ricorda Carmine De Luca «oggi, quei romanzi si sfogliano con la stessa benevola curiosità con la quale si guardano i film di Raffaello Matarazzo [...] Tutta roba che appartiene a un’Italia ancora non del tutto infurbita» (Del Duca, *Grand Hotel Pci*, “L’Unità”, 20 novembre 1996: 3).

<sup>45</sup> Cfr. Crapis, *(Foto)romanzo popolare*, “L’Unità”, 27 ottobre 2003: 23.

<sup>46</sup> Cfr. Luisa Melograni, *L’opinione delle donne sul divorzio nei sondaggi della stampa femminile*, “L’Unità”, 17 febbraio 1974: 6.

prodotto<sup>47</sup>. Mentre i fumetti vantano spesso creatori famosi<sup>48</sup>, i fotoromanzi vengono alla luce quasi privi di paternità (nella fase iniziale gli autori dei testi si firmavano perfino con nomi fittizi). Inoltre, a differenza del fumetto, da tempo riconosciuto come una forma di scrittura creativa, artistica, di qualità<sup>49</sup>, il fotoromanzo è una forma di scrittura di riuso, priva di un reale valore estetico. A lungo è stato snobbato dagli studiosi, in particolare da intellettuali e linguisti<sup>50</sup>: tra le forme di cultura di massa, ad es., Giulio Ferroni riconosceva al fumetto la capacità di raggiungere potenzialità artistiche considerevoli, mentre considerava il fotoromanzo una delle forme più degradate della cultura di massa<sup>51</sup>.

In realtà i fotoromanzi meno melensi rispecchiano bene la lingua contemporanea, riflettono le tendenze attuali della società contemporanea, hanno un valore socio-culturale, nonché uno spessore antropologico. Il fotoromanzo moderno, così come in generale tutti i media<sup>52</sup>, dà voce (e quindi rilevanza sociale) a certi personaggi (gente comune, antieroi in cui tutti possono riflettersi) o a certe tematiche (anch'esse tangibili e quotidiane), occupandosene con insistenza e imponendoli all'attenzione collettiva. Inoltre, come gli altri media, ha sempre avuto una certa capacità di influenzare le opinioni, gli atteggiamenti, i comportamenti della gente (come si è visto nell'esperienza del fotoromanzo militante).

Fino agli anni Ottanta le riflessioni da parte della comunità di studiosi hanno riguardato unicamente i contenuti; ad interessarsi del fotoromanzo sono stati in particolare sociologi e studiosi dei fenomeni di costume i quali hanno esaltato la «grande “democraticità” dei prodotti medialti più popolari»<sup>53</sup>. Gli studiosi della lingua e i letterati

---

<sup>47</sup> Cfr. Miconi 2005: 538. Anche De Berti (2000: 123) si pronuncia in tal senso: secondo lo studioso, infatti, la paraletteratura «cancella il concetto di autore indispensabile alla produzione “colta”». Il concetto andrebbe, però, ridimensionato: valido *in toto* per certi generi come il fotoromanzo, lo è decisamente meno per altri (si vedano le pagine dedicate al *romanzo di consumo* in Ricci 2013: 67-112).

<sup>48</sup> Cfr. Giofalo 2005: 374 e segg.

<sup>49</sup> Cfr. Ricci 2013: 117 e segg.; Pietrini 2009 e 2012; Rossi 2010.

<sup>50</sup> Per il disprezzo per la cultura di massa da parte della classe dirigente e degli intellettuali, cfr. Fatelli 2005: 186-187.

<sup>51</sup> Cfr. Ferroni 1992: 1033.

<sup>52</sup> Cfr. Livolsi 2006: 182.

<sup>53</sup> Livolsi 2006: 186. *La democrazia letteraria* è proprio il titolo di un lavoro di Vittorio Spinazzola uscito nel 1984, che come ricorda Franco Brioschi (*Critici, leggete fotoromanzi*, “L’Unità”, 18 maggio 1984: 11) nella recensione al suddetto volume «ha contribuito non poco a rinnovare la riflessione sui problemi delle comunicazioni di massa, sia per quanto concerne i “prodotti” (la letteratura appunto di successo, con i suoi generi e protagonisti), sia per quanto concerne l’industria editoriale stessa: tema,

tendevano a focalizzare la loro attenzione sulla cultura “alta”, limitandosi a trattare unicamente a grandi linee la cultura popolare e di massa, ovvero le forme culturali con cui la maggioranza della popolazione veniva in contatto. Solo negli ultimi decenni del Novecento hanno iniziato ad interessarsi della lingua, avviando un’analisi linguistica e formale vera e propria<sup>54</sup>.

## VII. Corpus esaminato

Il mio spoglio comprende l’analisi dei fotoromanzi completi comparsi sul “Grand Hotel” tra l’ottobre 2014 e il febbraio 2015. Presento di seguito l’elenco completo: 1. *Regina di notte* (3 ottobre 2014); 2. *Occhi di giada* (10 ottobre 2014); 3. *Disposta a tutto* (10 ottobre 2014); 4. *In fondo al mare* (17 ottobre 2014); 5. *L’affare che non finisce mai* (17 ottobre 2014); 6. *Nina* (24 ottobre 2014); 7. *Do ut des* (24 ottobre 2014); 8. *Il paradiso c’è ancora* (24 ottobre 2014); 9. *Il coraggio disperato di un padre* (31 ottobre 2014); 10. *Amori discreti, amori concreti* (7 novembre 2014); 11. *Il riscatto* (7 novembre 2014); 12. *In cerca di te* (14 novembre 2014); 13. *La forza della vita* (14 novembre 2014); 14. *Sotto assedio* (21 novembre 2014); 15. *Uno stupido modo di sentirsi forti* (21 novembre 2014); 16. *Scena bollente* (28 novembre 2014); 17. *La donna del lunedì* (5 dicembre 2014); 18. *Il mestiere di padre* (5 dicembre 2014); 19. *La mia famiglia* (12 dicembre 2014); 20. *Chiudo gli occhi e penso a te* (12 dicembre 2014); 21. *Una estranea nel mio letto* (19 dicembre 2014); 22. *Un’amore [sic] di serie B* (19 dicembre 2014); 23. *Dimmi chi sei* (27 dicembre 2014); 24. *Fratelli minori* (2 gennaio 2015); 25. *Nel nome del padre* (2 gennaio 2015); 26. *Un’ultima volta ancora* (2 gennaio 2015 bis<sup>55</sup>), 27. *Piccola donna* (2 gennaio 2015 bis); 28. *Indovina chi serve a cena* (16 gennaio 2015); 29. *All’inferno e ritorno* (16 gennaio 2015); 30. *La buona sanità* (23 gennaio 2015); 31. *Erosterapia* (30 gennaio 2015); 32. *L’amore ai tempi dello spread* (30 gennaio 2015); 33. *Gli inganni del cuore* (6 febbraio 2015); 34. *Un amor sapor zafferano* (6 febbraio 2015); 35. *Un uomo per bene* (13 febbraio 2015); 36. *Fuori dal mondo* (13 febbraio 2015); 37. *Un nuovo imprevedibile viaggio* (20 febbraio 2015); 38. *Il figlio perfetto* (27 febbraio 2015); 39. *La ruota gira* (27 febbraio 2015).

---

notoriamente, pressoché trascurato dalla critica non meno che dalla storia letteraria». Sull’argomento cfr. anche Petronio 1979.

<sup>54</sup> Cfr. Alfieri 1994; Ricci 2013.

<sup>55</sup> Due numeri sono usciti erroneamente con la medesima data in copertina (l’esatta sequenza è riconoscibile dal calendario televisivo settimanale posto all’interno della rivista stessa).

## VIII. Analisi contenutistica e linguistica

### VIII. 1. Titolo

Il titolo è un dato essenziale per il riconoscimento di ogni tipo di testo; questo vale anche per il fotoromanzo. Alcuni titoli forniscono indicazioni esplicite inerenti al tema trattato (es. *Scena bollente*, *Erosterapia*, *Disposta a tutto*, *Il riscatto*); altri sono più enigmatici (es. *Regina di notte*, *La donna del lunedì*, *L'affare che non finisce mai*). Come si evince dal *corpus* preso in esame, il binomio *cuore / amore* ha perso definitivamente il monopolio esercitato per più di mezzo secolo: non solo nei titoli, ma soprattutto – lo si vedrà in seguito – nei contenuti. Non mancano i richiami più o meno riusciti al mondo della letteratura (*L'amore ai tempi dello spread*, l'usurato *Piccola donna*), a quello della cinematografia (*Indovina chi serve a cena*), alle nuove tendenze televisive (*Erosterapia* che riecheggia, nel titolo e nel contenuto, la trasmissione *Sex Therapy*). Nella maggior parte dei casi, tuttavia, i titoli riprendono battute presenti nel testo: *Sotto assedio* («Appena si saprà, arriverà la Polizia, metteranno l'intero stabilimento sotto assedio»: 54); *Uno stupido modo di sentirsi forti* («Prima o poi capirai, Del Buono, che il tuo è solo uno stupido modo di sentirsi forti...»: 82); *Il figlio perfetto* («Non sono il figlio perfetto che volevate»: 62), etc.

### VIII. 2. Contenuti

I fotoromanzi del Duemila hanno ben poco da spartire con i loro predecessori. Lo scorrimento dei titoli potrebbe ancora far pensare alle situazioni melense delle origini; in realtà le tematiche odierne non sono più quelle di cinquant'anni fa, essendo queste – a differenza delle prime – strettamente legate all'attualità e alla cronaca.

La tv, più che sottrarre pubblico, ha dato nuova linfa vitale al genere del fotoromanzo. Fondamentale il legame tra i due media, sottolineato dai tanti personaggi televisivi che di tanto in tanto finiscono per prestare il loro volto ai personaggi delle storie cartacee. Ma l'influenza della televisione si avverte soprattutto nei contenuti: in *Disposto a tutto* c'è un riferimento a *Master Chef*, il *reality* internazionale di carattere culinario («Mi chiedo come mai non hai fatto il cuoco, in vita tua, papà?» «Ma sai ... una volta se volevi fare il cuoco ti prendevano per un mezzo sfigato. Oggi invece sono diventati delle star»: 68); in *Indovina chi serve a cena* al cameriere di colore – al suo Paese d'origine rigorosamente “laureato in medicina” – intervenuto ad evitare un probabile soffocamento, la sgarbata commensale risponde «Non mi importa nemmeno se il tuo insegnante fosse stato il Dottor House in persona!»: 60; in *Fuori dal mondo* la protagonista palesa ad una suora la sua intenzione a prendere i voti: ai dubbi di quest'ultima («Ne vedo tante che vengono qui perché hanno avuto brutte esperienze, oppure sono rimaste

affascinate da una fiction di successo. Questo non è un reality show»), lei risponde «Non voglio diventare la nuova suor Cristina, stia tranquilla»: 76. Decisamente datato il riferimento ad un telefilm americano degli anni Ottanta: «sono curioso di sentire come te la cavi con “wonder woman”»: 67 (1). Usurate le seguenti citazioni cinematografiche: «Sono tutti e sei insieme appassionatamente a cenare in giardino»: 72 (32); «È una proposta... un po' indecente»: 80 (36). Si presuppone che il pubblico dei fotoromanzi sia lo stesso di quello che segue un certo tipo di programmi televisivi, diversamente i riferimenti a *Master chef*, al *Dottor House*, a *suor Cristina*, alle serie televisive o ai *reality show* sarebbero del tutto inutili. Differente il caso delle suddette citazioni cinematografiche, da tempo entrate nel linguaggio quotidiano comune.

Le notizie diramate quotidianamente dai vari TG e dalle miriadi di trasmissioni di approfondimento trasmesse dalle reti televisive danno involontariamente spunti su cui imbastire velocemente nuove trame. Tra i tanti temi e ideologie presenti, si registrano alcuni filoni principali:

- *Crisi economica, licenziamenti*. In *Do ut des* il marito litiga con la moglie: «Tu non sai di che parli! Il nostro paese è stremato dalla crisi, le piccole e medie imprese non riescono più a lavorare perché le banche hanno chiuso il credito e i committenti non pagano! [...] Fare l'imprenditore è dura. Tasse su tasse ... burocrazia asfissiante, pagamenti che tardano ... e se non versi l'iva che non hai ancora incassato ti arriva la cartella esattoriale ...»: 68-80. In *Un'ultima volta ancora* il tema non cambia: «Come ti sentiresti se fossi a capo di una fabbrica che è sempre andata bene e adesso a causa della crisi va da schifo e bisogna pure licenziare la metà degli operai? [...] e dietro ogni operaio c'è una famiglia, capisci?»: 51.
- *Immigrazione (spesso clandestina), xenofobia*. Si parla dell'immigrazione clandestina cinese in *La buona sanità* e in *Occhi di Giada* dove, fra l'altro, si fa particolare riferimento ai centri massaggi nei quali viene esercitata furtivamente la prostituzione («Chissà cosa ha spinto quella ragazza ad arrivare fino in Italia ... o forse sarebbe meglio dire, chi l'ha costretta ... parliamoci chiaro, quelle sono delle vere e proprie schiave»: 57). In *Indovina chi serve a cena*, invece, di fronte allo sdegno di avere un cameriere di colore, i commensali insorgono contro la figlia del padrone di casa: «Se abbiamo tutto questo [...] lo devi ai tuoi connazionali [...] non certo a quest'ondata di immigrazione che sta mandando in malora il Paese, con delinquenza e mano d'opera di pessima fattura a bassissimo costo»: 52. In *Dimmi chi sei* una ragazza straniera annuncia al suo amante italiano, direttore di una filiale estera, che non si vedranno più: lei è incinta, ha conosciuto un altro italiano disposto a sposarla e lo ha convinto che il padre del bambino che porta in grembo è suo («Così mi sposa e mi porta in Italia

a fare la signora»: 55); all'osservazione di lui «Non hai rimorso a ingannare un uomo?», lei risponde «Si vede che non conosci la miseria»: 56.

- *Rapporto problematico tra genitori e figli.* In *La mia famiglia* il figlio si rivolge con disprezzo alla madre alcolizzata dicendole: «Non lavori, non sai tenerti un uomo più di un paio d'anni, sei una fallita! E tra un po' non avremo più neanche una casa per via dello sfratto[...] È colpa mia se sei rimasta incinta e i tuoi vecchi ti hanno sbattuto fuori? [...] Non ti odio, mamma, mi fai pena. È peggio, non lo capisci?»: 51. In *Piccola donna* la figlia accusa la madre: «Sarai brava tu che con la scusa di lasciarmi libera, in realtà, mi lasci sempre sola»: 70; e il padre ammette «Mi ha accusato di essere stato un padre assente, egoista e fintamente moderno»: 71. In *Regina di notte* due genitori divorziati si trovano a parlare del figlio adolescente: «Da quando è entrato nella pubertà Daniele è diventato terribilmente aggressivo e polemico con me ... Non gli sta bene quello che faccio, mi critica su tutto e non mi ascolta mai», «E tu lo ascolti?» «Ci provo. Forse non è abbastanza ...»: 71.
- *Corruzione.* In *Do ut des* il proprietario di un'azienda in crisi, non riuscendo a trovare il denaro da restituire al suo usuraio, propone a quest'ultimo di far modificare la destinazione d'uso di un lotto di terreno: «Posso rimettermi in sesto e ridarti i soldi. Ci posso fare tre palazzine da sei piani. Tu sei l'unico che ha gli agganci giusti in comune»: 71, ricevendo in risposta «Ok, vedo quello che posso fare. Ma se trovo la soluzione e mi serve qualcosa in cambio, poi non è che ti tiri indietro, vero? »: 71; il politico di turno che si appresta ad approvare il nuovo piano regolatore, infine, avanza le sue pesanti richieste: «Beh, se io faccio un favore a te, poi tu lo devi fare a me ... [...] però non si tratta di soldi [...] in realtà ci serve un rene... un suo rene [...] È uno scambio alla pari. Il lotto edificabile per un rene»: 75-76.
- *Raccomandazioni, buon senso (comune) e luoghi comuni.* In *Scena bollente* una ragazza studia per diventare un'attrice professionista ma l'ennesimo provino va male: «Mamma... Niente, neanche stavolta è andata, non mi hanno neppure fatto finire il pezzo che mi ero preparata. Sono così disgustata e stufa [...] Avresti dovuto sentire quella che hanno preso al posto mio [...] Era chiaro che si erano già messi d'accordo», e la madre: «Certamente la colpa non è tua, purtroppo sei figlia di una caposala, per giunta divorziata. Se tua madre fosse stata un'attrice saresti già famosa»: 53-55. In *La buona sanità*, c'è in ballo una promozione e, come recita la didascalia, «Al reparto intanto sono in corso le grandi manovre», il figlio del primario dialoga con una collega: «Io credo di essere la persona più qualificata per questo incarico» «Lo penso anch'io ma forse hai meno pubblicazioni di altri colleghi...» «Ho già parlato con mio padre, penserà a

tutto lui [...] sono tutti in debito con lui»: 66. In *Un uomo per bene* si parla di provini per un *talk-show* in tv: «Mamma, lo sai bene come funziona in questi casi: non prendono la migliore, ma quella più disponibile... o con più raccomandazioni»: 51.

- *Bullismo*. In *Uno stupido modo di sentirsi forti* Marco, liceale vittima di bullismo, all'ennesimo pugno si ribella al suo aggressore: «Ti posso passare tutti i compiti che vuoi, ma rimarrai sempre e solo una capra»: 71. In *Il coraggio disperato di un padre* ad essere ricattata è una ragazzina che, dopo essere stata indotta a giocare a *strip poker*, rischia di vedere finire il video compromettente in rete: «Cara Emma, tra poco il tuo spogliarello sarà sulla pagina *Facebook* di tutto il liceo»: 67.
- *Mancata tutela da parte dello Stato, delle forze dell'ordine; corruzione dei politici*. In *Indovina chi serve a cena* uno dei commensali afferma con convinzione: «Certo, se la legge italiana tutelasse i propri cittadini, e non desse più diritti a chi viene da fuori, tu non finiresti in galera, e quello non si prenderebbe un indennizzo milionario»: 55. In *Do ut des* alla richiesta di un rene in cambio della licenza di poter edificare su terreni adibiti ad uso agricolo, l'imprenditore in difficoltà si ribella: «Beh, puoi dire al tuo amico riccone che tutti i soldi che ha non lo rendono diverso dagli altri ammalati. Gli toccherà mettersi in lista per un trapianto. Quanto a me, è vero... ho fallito, ma non ho rimpianti. Ce l'ho messa tutta, e se la mia azienda deve chiudere è anche perché questo paese è amministrato da gente senza scrupoli come voi... corrotti, avidi, senza il minimo codice morale... mi fate schifo»: 79. In *Nel nome del padre* Luca vive in un ambiente difficile ma, come recita la didascalia, «non aveva mai giudicato i poveracci che si sottomettevano alle angherie e alla prepotenza della malavita, del resto hanno spesso una famiglia da difendere e lo Stato non si è mai mostrato davvero in grado di proteggerli o di riscattarli»: 75.
- *Carriera*. All'interno di questo macro-filone è possibile isolare due micro-filoni. Uno tradizionale basato sul connubio sesso / carriera: in *Scena bollente* «Avresti dovuto sentire quella che hanno preso al posto mio [...] Era chiaro che si erano già messi d'accordo, non voglio neanche immaginare il motivo»: 53; in *Fuori dal mondo* la segretaria parla del direttore con una collega: «Per ora sono l'amante, ma intendo farmi sposare al più presto. Cosa credi, ci so fare con gli uomini io»: 70. In *La buona sanità* troviamo la classica situazione stereotipata della giovane dottoressa alla ricerca di un avanzamento professionale: «[il figlio del primario] è un uomo interessante e potrebbe aiutarmi moltissimo nella carriera»: 54; «Ci sei già andata a letto? Voglio dire che quello non aspetta altro e tu, visto che pensi solo alla

carriera ormai, lo avrai messo in conto, no?»: 60. Meno scontato il caso in cui è lui ad andare a letto con lei: in *La buona sanità* Gloria (direttrice sanitaria dell'ospedale dove lui lavora) chiede a Giovanni «Perché ti fai tanti scrupoli?», ricevendo in risposta: «Te lo puoi immaginare. Diranno che vengo a letto con te per fare carriera»: 79. Un secondo filone – legato alla crisi del modello di famiglia patriarcale – è quello inerente al conflitto *carriera / famiglia*: in *Scena bollente* «ho sempre pensato che questa tua passione [per il lavoro] c'entri con il fallimento del matrimonio con papà. / Conosco bene le debolezze di papà, ma non puoi negare che il tuo lavoro ha sempre avuto la precedenza assoluta in casa nostra»: 60; in *Dimmi chi sei* lei ha scoperto di essere incinta da poco: «Hai avvertito la direzione del tuo negozio del lieto evento?» «Non ci penso nemmeno. Sono ancora una semplice commessa e spero di diventare presto caporeparto. / Non voglio rischiare di essere licenziata»: 61.

- *Femminismo*. Affonda le radici negli anni Settanta ed è una componente ancora molto presente nei fotoromanzi contemporanei. In *Piccola donna* una madre scopre che la figlia minorenne è rimasta incinta e vorrebbe convincerla ad abortire: «Senti, il femminismo non è passato invano. Oggi una donna può permettersi di essere libera e emancipata»: 72. Si parla spesso di contraccezione o, viceversa, di procreazione mirata: le donne rivendicano la facoltà di prendere o meno la pillola, e di decidere da sole in materia di procreazione. In *Fratelli minori* Elsa dialoga con la sorella: «La mia maggiore priorità adesso è realizzarmi come madre» «Tenterai l'inseminazione artificiale?» «No, troppo invasiva, faticosa, lunga e costosa. Preferisco il metodo classico, sai che amo le cose naturali. [...] Naturalmente non cerco un padre, me ne guarderei bene, voglio solo un misero seme, spensieratamente e senza implicazioni sentimentali»: 56-57. In *Un nuovo imprevedibile viaggio* la moglie confida ad alcune amiche «Avrei deciso di provare con l'eterologa», poco dopo il marito in un impeto di rabbia si sfoga «Ora basta! Mi avete rotto le scatole! Io l'eterologa non la faccio [...] pensare che qualcuno che non conosco possa essere il padre del mio bambino... io proprio non riesco ad accettarlo!»: 55-62. Gli uomini, sovente, si sentono usati: «ma mi avevi detto che prendevi la pillola, no? [...] Mi avevi garantito che l'avevi presa! [...] mi hai usato per i tuoi sporchi fini»: 58-62 (24).
- *Aborto*: In *Piccola donna* una ragazzina minorenne annuncia di essere incinta, il fidanzatino le risponde «Io non sono pronto... C'è una legge che ti permette di abortire, e tu lo farai»: 69; l'aborto è la soluzione proposta anche dalla madre «Cosa? Ti ho sempre detto di usare delle precauzioni. Potevi prendere la pillola, tuo padre è medico, te l'avrebbe prescritta [...]

Non resta che una cosa [...] Per l'aborto non preoccuparti, Carlo saprà indicarci la clinica più adatta»: 70; alla fine, però, anche la madre si convince facendo appello al suo animo femminista: «Filippo non è pronto per diventare padre, devi accettare l'evidenza... D'altra parte anche Carlo ha deciso di andarsene di nuovo. Dobbiamo farcela da sole. A volte una donna deve essere più forte di un uomo»: 81. In *Regina di notte* Alice annuncia a Tito, promettente cantante, di essere incinta, e lui di rimando: «Facciamo in tempo a interrompere la gravidanza senza problemi, vero? Forse è sufficiente la pillola del giorno dopo... Quel coso lì avrà sì e no un paio di settimane, dico bene? Sì, insomma, dobbiamo fare qualcosa...», ricevendo in risposta: «Tu non devi fare niente, Tito... “Quel coso lì” è entrato nella sua terza settimana di vita e crescerà dentro di me preparandosi a venire al mondo, che tu lo voglia o meno»: 56.

Oggi il genere del fotoromanzo, pur rimanendo una produzione di basso livello, fotografa la realtà contemporanea come non era mai accaduto in passato. I fotoromanzi moderni, per quanto probabilmente deprecabili sul versante lingua e stile, non mettono più in scena «un'Italia minima e sdolcinata, insensibile al progresso e ai rivolgimenti sociali»<sup>56</sup>, ma sono un valido barometro dei mutamenti dei costumi sociali dell'Italia media. Agli sfondi hollywoodiani si sono sostituite ambientazioni decisamente meno pretenziose: la casa, la scuola, il supermercato, quest'ultimo con tanto di elementi pubblicitari ben in vista. Anche i personaggi non sono più caratterizzati da nomi esotici ma, assecondando il meccanismo dell'identificazione, possiedono nomi molto comuni e usuali. Spesso vengono usati anche i diminutivi: *Matte* (Matteo), *Vale* (Valentina), *Giò* e *Giova* (Giovanni), etc.

Al rapporto tra due innamorati sempre più frequentemente si sostituisce il rapporto tra genitori e figli: a volte conflittuale, altre volte fatto di complicità. I genitori sovente sono divorziati e vittime della crisi economica. Il termine *famiglia* è senza dubbio uno dei più ricorrenti nei testi dei fotoromanzi contemporanei. Ma le famiglie non sono più quelle della tradizione italiana: si afferma l'idea di “famiglia allargata” (concetto spesso troppo romanzato e antirealistico). In *Dimmi chi sei* lui e lei si ritrovano dopo una lunga crisi, nel frattempo lui ha avuto in affidamento il figlio nato da una relazione extra coniugale: «Diego, ti amo tanto. Ti ho sempre amato e sento di amare già anche il piccolo Fabio. Spero che la nostra famiglia sia sempre unita» «Te lo prometto. Sarà una famiglia unita e allargata...»: 81. In *La mia famiglia* (l'unica storia ambientata all'estero, precisamente in Spagna) una madre – senza lavoro ed alcolizzata – vede intervenire i servizi sociali che le sottraggono il figlio sedicenne e lo danno in affidamento ad una coppia gay, quella

---

<sup>56</sup> Fatelli 2005: 184.

di Pedro e Antonio; rimasta nuovamente incinta, rimane a vivere con loro: Pedro la rassicura «Puoi contare su di noi. Riusciremo a trovarti un lavoro, magari modesto ma che ti dia sicurezza. Vedrai, Rosy, saremo una grande e bella famiglia»: 63.

Altre volte in famiglia si nasconde un nemico. Nella carrellata di esempi troviamo padri colpevoli di abusi nei confronti delle figlie: «Fu mio padre a mettermi incinta. Aveva cominciato ad abusare di me quando avevo soltanto dodici anni. Fu difficile trovare la forza di denunciarlo [...] Alla fine, però, l'ho mandato in galera e, grazie a Dio, non l'ho più rivisto [...] Ascoltami, Rosa, devi fare come me»: 63 (4); mariti nei confronti delle mogli: «La mia vita accanto a lui era un inferno. Era possessivo, geloso, fino alla follia... E violento. Ogni pretesto era buono per picchiarmi... All'ennesima aggressione, non so come, afferrai un coltello da cucina e glielo piantai in una gamba con tutta la rabbia che avevo in corpo», al maresciallo che le dice «Avresti dovuto rivolgerti alla polizia», lei risponde «Mio marito era la polizia, maledizione. È un ispettore»: 62-63 (6); zii che approfittano delle nipoti: «Io gli uomini li odio. Da piccola c'era uno zio che mi molestava di continuo. Una volta ha tentato di violentarmi»: 62 (19). Raramente è la donna ad abusare di un minore: «Avevo undici anni. Un giorno mia sorella più grande entrò in bagno mentre ero nella vasca [...] Cominciammo a fare cose strane che io non capivo e mi facevano stare in profonda agitazione [...] Alla fine si infilava a letto e dormiva con me e anche lì succedevano cose strane»: 67 (16).

Le storie d'amore non coinvolgono più solo donne bellissime (*femmes fatales*) e uomini perfetti. Il modello dell'uomo virile ha lasciato il posto ad altri personaggi: oltre alla già citata figura del padre, sempre più spesso troviamo figure di omosessuali (in *Fratelli minori*, ad es., Elsa deve fronteggiare l'*outing* di suo marito: 56) e portatori di handicap. Questi ultimi sono generalmente ex sportivi che, a causa di incidenti di varia natura, si ritrovano condannati su una sedia a rotelle oppure costretti ad utilizzare le protesi. Anche in questo i fotoromanzi si sono evoluti, uniformandosi alla realtà sociale e diventando testimoni del nostro tempo; le loro storie si rifanno alle esperienze di personaggi famosi (Alex Zanardi, Oscar Pistorius, etc.), le cui vicissitudini continuano a catalizzare l'interesse del pubblico.

Nel fotoromanzo *La forza della vita* Mario, il protagonista, è un ex pilota di moto gp: «la sua carriera finisce il giorno che, durante una gara, un incidente lo paralizza dalla cinta in giù. Dopo l'accaduto, vive bloccato su una sedia a rotelle ed è ormai senza più voglia di fare nulla»: 68; egli sfoga la sua rabbia con il medico del centro di riabilitazione: «Guardi cosa sono diventato! Uno... uno storpio... incapace anche di andare in un bagno pubblico per espletare i più elementari bisogni fisiologici» (la battuta, tra l'altro, ricorda quella pronunciata dal capitano rimasto senza arti inferiori in una famosa scena di *Forrest Gump*), ricevendo da questi una risposta moralistica alquanto scontata: «Con la parola "storpio" lei offende tutti coloro che versano nelle sue condizioni [...] Persone che in questo momento tentano lo stesso

di vivere in maniera normale. Girano per la città, lavorano e fanno la spesa. Non se ne stanno chiusi in casa a piangersi addosso e a pensare continuamente al passato!»: 69. Mario riuscirà a riassaporare il gusto della vita grazie a Sara, una ex fotomodella costretta ad usare il bastone per camminare dopo che il suo fidanzato geloso le aveva rovinato irrimediabilmente un ginocchio esplodendole contro un proiettile, mettendo definitivamente fine al suo lavoro nel mondo della moda («Nonostante tutto, vuole condurre una vita normale, conscia del fatto che non salirà mai più su una passerella!»: 75).

*La donna del lunedì* abbina, invece, il tema dell'ex campione sportivo – «Andrea Fasti, centravanti di serie A. Bello e di successo, ora triste e dimenticato da tutti»: 51 – costretto a vivere in una sedia a rotelle, ad un altro tema assai recente, quello delle escort di lusso. Cinzia, infatti, erroneamente scambiata per la sorella (la vera escort di lusso che ha deciso di lasciare la città per trasferirsi in Olanda, dove chi esercita questo mestiere è «pagata come una professionista con tanto di previdenza sociale» e non è considerata «una sguadrina» come in Italia: 59), viene contattata dalla madre di Andrea («Si presenti lunedì dicendo che è la nuova massaggiatrice. E con dolcezza, senza fretta, gli faccia riscoprire le gioie dell'amore»: 55) su suggerimento di un compagno di squadra, usuale frequentatore di tali compagnie («Conosco una escort di nome Sonia. Sì, insomma, una prostituta... Ma non è come pensi, è una ragazza colta, di classe, lo fa per mantenersi agli studi... [...] Io e alcuni miei colleghi ci siamo stati qualche volta»: 53). I due si incontrano ogni lunedì e, dopo un inizio un po' incerto («A cosa pensa? Le faccio pena, dica la verità ...»: 56), finiscono per innamorarsi, fino a quando la madre è costretta a rivelare l'arcano: «Sonia non è la ragazza che pensi. In realtà è una escort. L'ho pagata io apposta per il tuo bene, volevo che ti sentissi ancora un uomo»: 62. Il finale vede chiarito il *qui pro quo* con la ragazza che rivela la sua vera identità: «Infatti mi chiamo Cinzia, sono la sorella di Sonia, una escort che ammiro molto e considero migliore di tanti altri falsi e bigotti»: 64. Nel testo emerge un'immagine positiva delle escort: viene sottolineato il loro lato umano, e la loro funzione quasi sociale, essendo loro in grado di regalare momenti di benessere anche ai meno fortunati.

I due testi in questione sono accomunati da un altro particolare: la solitudine in cui si ritrovano i vari personaggi dopo l'incidente che li ha penalizzati e l'abbandono da parte dei falsi amici: «Un giorno ero l'idolo di tutti, il giorno seguente non c'era più nessuno a porgermi una mano. Ero sempre al centro dell'attenzione, poi... sono diventato un emarginato»: 77 (13).

In genere i testi dei fotoromanzi mirano a trasmettere un messaggio moralistico. E lo fanno in modo semplice e diretto, a volte fin troppo stereotipato. In *Fuori dal mondo* troviamo la classica relazione tra la segretaria (Romina) e il suo capoufficio (Mirco). Anna, una collega, esorta Romina a cambiare il proprio atteggiamento:

«Forse dovresti pensare a come ti comporti, Romina. Prendere tutto alla leggera, fare sesso spinto, non significa essere moderne ed emancipate. / [...] per interessare a qualcuno devi essere una donna realizzata, non un cagnolino che insegue il padroncino»: 79. Nel finale si colgono i frutti dei buoni suggerimenti, lo si evince dal breve scambio di battute tra Mirco e Romina: «Romina, ho notato che ultimamente hai sempre una buona parola per tutti. [...] / Oggi ti osservavo mentre leggevi il giornale, e ti ammiravo» «È merito di Anna se sono cresciuta. [...] / Adesso ho degli interessi, curo la mia educazione, sto bene con me stessa, e di conseguenza anche con gli altri» «Ti sei trasformata nella donna che ho sempre desiderato, lo sai?»: 82.

I personaggi dei moderni fotoromanzi sono spesso medici, architetti, ricercatori e professori a contratto, operai che rischiano di perdere il lavoro oppure direttori d'azienda nelle filiali estere. Emerge un dato importante: in questo periodo di crisi, il Paese estero dove tali personaggi decidono di andare in cerca lavoro spesso è la Germania. Al femminile una "professione" particolarmente rappresentata è quella della escort, sovente definita *escort di lusso*. Il profilo è sempre lo stesso, quello della «studentessa che si mantiene con il lavoro più antico del mondo»: 53 (2); «È una ragazza colta, di classe, lo fa per mantenersi agli studi...» che fa la sua ammissione candidamente: «Ho iniziato due anni fa per caso. Avevo bisogno di soldi per seguire un corso di specializzazione [...] Una mia amica lo faceva già, mi sono iscritta a un sito di escort di lusso con lei. Tra i miei clienti ho avuto avvocati, politici, calciatori»: 53-59 (17). Si noti che l'espressione *di lusso* è usata – in modo meno usuale – anche nel sintagma *casalinga di lusso*: «So che Jali ha sposato un pezzo grosso della Rai e fa la casalinga di lusso»: 62 (1).

I finali sono in genere la parte più scontata e banale di tutto il fotoromanzo. Vince inevitabilmente la giustizia, trionfano il buon senso e la famiglia. Nelle più classiche delle situazioni, passati i momenti duri, lei annuncia a lui di essere incinta: «È un giorno speciale e volevo farti una sorpresa... Sai quel test... beh, è fatta, sono incinta!» «È la notizia più bella che potevi darmi, amore mio!»: 82 (7). Anche nei casi in cui si parla di aborto, alla fine, vince sempre la linea anti-abortistica portata avanti da "Grand Hotel".

Alcuni fotoromanzi sono veri e propri testi di denuncia. Due in particolare. In *Sotto assedio* i protagonisti sono Alberto, manager «a capo delle risorse umane in una grossa multinazionale. Un uomo stimato da tutti in fabbrica, operai compresi»: 50 e Vittorio, operaio che ha dedicato la sua vita alla fabbrica. La scelta dei nuovi proprietari sembra irrevocabile, come si evince dalle parole di Alberto: «Duecento licenziamenti. La fabbrica chiude. Delocalizzazione in Europa dell'Est [...] produzione spostata in un luogo dove si pagano meno tasse e c'è meno burocrazia». Parole che cadono come un macigno su Vittorio, il quale si ribella: «Insomma finisce così? Con duecento operai a spasso. I capannoni che vanno in rovina e le

famiglie che sopravvivono per un po' grazie alla cassa integrazione e poi? Peggio per loro. Intanto i capi se la godono con i loro stipendi e della povera gente chi se ne frega!»: 51. Vittorio non è un uomo cattivo, è solo un uomo disperato, «ma chi non lo sarebbe al suo posto? Divorziato dalla moglie, senza un lavoro dall'oggi al domani, alimenti da pagare, bollette, la spesa di tutti i giorni, e alla sua età un altro lavoro poi, quando lo trova?»: 54. La disperazione lo porta a fare un gesto estremo: sequestrare il capo nell'ufficio e costringerlo a negoziare con i padroni: «Forse mi arresteranno, ma la fabbrica non chiuderà. Arriveranno giornali e televisioni da tutta Italia. Il caso finirà sulle prime pagine. Interverrà il Governo... con una crisi feroce come questa, si troverà una soluzione per i lavoratori. E quanto a me... meglio in galera che disoccupato»: 54.

Anche in *Nel nome del padre* si parla di un insieme di argomenti di estrema attualità ripresi direttamente dalla cronaca, ad iniziare dall'incipit con il riferimento all'inchino della "vara" davanti alla casa di un boss della 'ndrangheta durante una processione religiosa in Calabria: «i miei atteggiamenti non li puoi tollerare, don Eugenio. Ma che la processione si fermi a tributare onore a un assassino [...] non è un problema, vero? [...] Ho il voltastomaco. Un paese intero a genuflettersi davanti a quel criminale, persino la statua della Madonna avete fatto prostrare»: 68. Sono le parole del protagonista, Luca, rivolte a don Eugenio, figura che ricorda vagamente quella di Don Abbondio, per via del rapporto di obbedienza, sottomissione e paura nei confronti dei potenti («Uno pensava di andare a fare il prete per vivere serenamente ed ecco qui la situazione»: 73), ma anche per il suo tentativo di ostacolare la relazione tra i due innamorati. Tra gli altri elementi ripresi dalla cronaca, il riferimento a Papa Francesco («Pure il Papa s'è messo a dire male di noi...», «Preferivo quello di prima, almeno si faceva gli affari suoi!»: 69), e quello dell'uccisione di un carabiniere – nel testo, il fratello di Luca – colpevole di portare avanti un'indagine su un giro di smaltimento illegale di rifiuti tossici («Tuo fratello sapeva a cosa andava incontro. Quando un carabiniere si mette in mezzo a cose più grandi di lui, è il minimo che gli possa accadere»: 72). Il protagonista si sente lasciato solo: dallo Stato, dalle autorità, dai propri concittadini («Sai, mentre ricoprivano di terra la sua bara io non riuscivo a sentire altro che il silenzio di quelli che avevo intorno. Quello dello Stato, dei miei concittadini, dei miei amici»: 73, concetto ribadito in altri punti del testo, accanto al tema tradizionale dell'omertà («tutti sapevano, ma nessuno aprì bocca»: 77).

### VIII. 3. Lingua e stile

Cambiano i contenuti e cambiano anche la lingua e lo stile. «La monocorde convenzionalità del linguaggio, poco incline alla mimesi dell'oralità e anzi ancorato

ai registri iperformali» registrato dalla Ricci<sup>57</sup> cede definitivamente il passo a un linguaggio vicino al parlato: c'è una mimesi dell'oralità che sfocia spesso nel turpiloquio e, quando occorre, nell'uso di gergalismi o di regionalismi utili a caratterizzare l'eloquio dei singoli personaggi.

Non sono più i romanzi d'appendice a fornire i modelli linguistici, bensì la televisione, con i suoi *serial*, ma anche con la cronaca dei telegiornali. Evidenti i riferimenti ai polizieschi americani. Si vedano alcuni stralci tratti da *Il coraggio disperato di una padre*: «Ho intenzione di farvi del male... molto male... vi farò soffrire a lungo... sperimenterete un dolore fisico senza precedenti... e alla fine, per non soffrire più, mi chiederete di uccidervi. / Sto ancora decidendo con chi cominciare di voi due... e soprattutto da che parte cominciare... / Sapete, io sono molto bravo con le mani... [...] il mio utensile preferito è... indovinate un po' qual è? / Beh, lo scoprirete tra poco... e non vi farà piacere... [...] Direi che possiamo cominciare con un punteruolo... Che ne dite...? È una buona idea?»: 52-53. La sequenza è interrotta da una telefonata: «Per l'amor di Dio, Paolo... non fare quello che stai per fare... te ne pentiresti per tutta la vita!»: 53, cui segue un'immediata risposta «Sai bene che non torno indietro sulle mie decisioni... questi due la pagheranno cara per quello che hanno fatto a nostra figlia... molto cara...»: 53. A spiegare la situazione è la didascalia, meno poliziesca e decisamente più tradizionale: «Sembra un film dell'orrore. Due ragazzi sono immobilizzati. Gli avambracci e gli stinchi legati alle gambe di due sedie. La bocca tappata. Gli occhi sconvolti dal terrore. / Chi ha parlato non è un serial killer, no... È un semplice padre di famiglia che ha imboccato una via disperata e senza ritorno»: 52. In *Amici discreti... amori concreti* il protagonista è Luciano, un giovane fotoreporter andato in soccorso della sorella, volontaria di un'associazione onlus che opera nella Repubblica centrafricana «ora dilaniata dalla guerra civile»: 50; «volontaria impegnata nel sostegno delle popolazioni martorate dalla guerra»: 58; si parla del «ministero degli esteri che segue i casi di italiani rapiti nelle zone calde del mondo»: 58, di «una nostra connazionale in missione umanitaria [che] viene rapita»: 59, di «conflitto che miete morti»: 63.

Rispetto ai decenni passati le frasi da *feuilleton* si registrano quasi esclusivamente nelle didascalie: «Stretti quasi in un abbraccio, le loro labbra stanno per cedere alla lusinga di un bacio...»: 60 (6); «La notte ha ormai ceduto il passo alle prime luci dell'alba, ma Nina non riesce a dormire. A tenerla sveglia, il pensiero della lietezza<sup>58</sup> della giornata appena trascorsa...»: 60 (6); «L'uomo sospinge

<sup>57</sup> Ricci (2013: 116) riconosceva un timido cambiamento solo a partire dagli anni Sessanta e Settanta, quando «le battute dialogiche acquisiscono tratti appena un po' più disinvolti, anche per l'influsso del nuovo mezzo televisivo, ma senza una reale interazione con le varietà emergenti degli italiani regionali e del parlato; e restano interdette le varietà basse (turpiloquio, dialetto), in linea con l'inattaccabile conformismo del genere».

<sup>58</sup> Si noti la voce letteraria *lietezza* di dannunziana memoria.

l'imbarcazione con il cuore gonfio di buoni presagi. È giunto finalmente il momento di riprendere il mare»: 64 (6); soprattutto in quelle finali: «Paolo va incontro al suo destino. Sa che non c'è altra strada se non quella, che lui deve percorrere fino in fondo... Ma in fondo a quella strada ci sarà una nuova e duratura felicità! »: 81 (9); «E sotto un sole di inizio autunno si promettono felicità per tutta la vita»: 82 (13).

In realtà questo tipo di didascalie leziose e sdolcinate non sono una costante: anche in questo il giornale si è modernizzato. Nelle storie entra anche una certa dose di ironia: «Ciao, Andrea, come va oggi? Usciamo a fare due passi?», e l'amico paralizzato risponde: «Sai com'è, non ho voglia di camminare. Preferisco stare seduto a riposare su questa carrozzella...»: 51 (17).

Sul piano prettamente linguistico si registrano alcune varietà ben definite che rappresentano una novità rispetto al passato<sup>59</sup>: a) gergalismi; b) regionalismi; c) voci ed espressioni figurate e colloquiali; d) voci ed espressioni eufemistiche, triviali, popolari. Si noti lo spostamento verso l'asse dell'italiano parlato colloquiale, con punte che scendono decisamente verso il basso.

#### a) Gergalismi

*Canna*: «Papà m'ha detto che da ragazzi vi facevate le canne e vi sbronzavate ogni due per tre»: 67 (1).

*Drago, essere un* («essere furbo, in gamba»): «Dai Gloria... che fai i complimenti con me? [...] Ti va un piatto di spaghetti alla amatriciana? Sono un drago con quelli...»: 68 (30). Per lo Zingarelli 2013, vc. *drago*, 5, l'espressione è «fam., fig., gerg.».

*Fico*: «Cesare è veramente un fico eccezionale! Hai capito la mamma chi ha accalappiato! »: 54 (35). Diffuse anche le varianti con l'occlusiva velare sonora, d'influenza settentrionale: *figo* «oltre a essere incredibilmente figo è anche sensibile e profondo»: 76 (32), l'alterato *fighetto* «Quel ridicolo fighetto snob con la erre moscia»: 59 (1) e il prefissato *strafigo* «guadagna un botto di soldi e si sente uno strafigo anche se ha vent'anni più della mamma»: 60 (1). *Figo* rientra anche nella locuzione *fare figo* «Ma dà, a quindici anni mi ricordo che ti atteggiavi a vegetariana, perché faceva figo»: 58 (24). Cfr. Zingarelli 2013, vcc. *fico*<sup>3</sup>, *figo*<sup>2</sup> e *strafico*.

<sup>59</sup> Ci si è avvalsi dell'ausilio dello Zingarelli 2013 e sono state evidenziate con il doppio asterisco [\*\*] le voci assenti nello stesso

*Sballarsi*: «Nessuno cambia così tanto... e io mi ricordo che ti piaceva e molto sballarti...»: 74 (34). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. sballare*, B, 3.

*Sclerare*: «Senti, [...] eravamo tutti un po' sbronzi quando ci siamo messi a giocare a strip poker... poi Emma ha sclerato ed è successo quello che è successo»: 61 (9). Per lo Zingarelli 2013 «spec. nel gergo giovanile, non connettere, sragionare».

b) Regionalismi

*Ammazzate*: «Ammazzate che citazione prof! Ma che filosofo è?» «Nessun filosofo... È Bob Marley!»: 82 (15). Per lo Zingarelli 2013 l'interiezione è propria dell'ital. «centr.».

*Bagnarola*: «Avrei preferito morire, piuttosto che farmi salvare da un poveraccio che ha attraversato mezzo mondo su una bagnarola!»: 60 (28). Per lo Zingarelli 2013 la voce è «centr.», «scherz.».

*Ciofecca*: «Non è mica la tua solita "ciofecca": t'ho portato una miscela pregiata nicaraguense che ho fregato a Marcel»: 73 (1). Lo Zingarelli 2013 rimanda a *ciufeca* "bevanda di qualità scadente e cattivo sapore", voce «centr., merid.».

*Evvabbuò*: «Evvabbuò! [...] vediamo dove infilerà oggi lo zafferano la nostra chef dell'alta società...»: 70 (34).

*Pummarola*: «Ha assaggiato la mia salsa di pummarola, Padre Carlo?»: 69 (34). Per lo Zingarelli 2013 è voce «merid.».

*Sbroccato*: «Non ti giustificare, papi. Eravate scemi e sbroccati tutt'e due e potete scommetterci che non ripeterò i vostri stupidi errori»: 67 (1). Per lo Zingarelli 2013, *vc. sbroccare*<sup>5</sup> "perdere la testa, perdere il controllo", è «roman.».

*Scuffia* ("forte innamoramento"): «Hai proprio preso una bella scuffia!»: 52 (12). Per lo Zingarelli 2013 è voce «pop., sett.».

*Scugnizzo*: «Eh, sì... per fortuna che ci sei tu, Ciro... il mio scugnizzo preferito!»: 69 (34). Per lo Zingarelli 2013 è «vc. napol.».

*Telare* ("svignarsela"; da *far tela* "scappare"): didasc. «Matilde e Giovanni [...] alla vista di quello spettacolo telano velocemente»: 70 (32). Per lo Zingarelli 2013 è voce «pop., centr.».

*Uscire il discorso*: «Anzi, visto che è uscito il discorso, ti dirò che questa è l'ultima volta che ci vediamo»: 55 (23). L'uso transitivo è tipicamente meridionale: cfr. lo Zingarelli 2013 *vc. uscire*, B.

*Scapicollarsi* (“affannarsi”): «Non scapicollarti, faccio in tempo»: 74 (1). Per lo Zingarelli 2013 è voce «centr.».

c) Voci ed espressioni figurate e colloquiali

*Accalappiare qcn.*: «Cesare è veramente un fico eccezionale! Hai capito la mammina chi ha accalappiato!»: 54 (35).

*Andare nel pallone*: «Prendiamoci qualche giorno per riflettere e discutere con calma, senza andare nel pallone»: 56 (1). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *pallone*, 2.

*Balle*: «Mi hai raccontato un sacco di balle!»: 60 (21).

*Buttare (come butta? Come va?)*: «Ciao, Diego. Come ti butta, fratello?»: 62 (23). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *buttare*, B 2.

*Essere spompato* (“essere sfinito”): «È talmente spompato che non connette»: 76 (1). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *spompare*.

*Farsela sotto*: «C'è un cast stellare intorno a te, non ti dico neanche i nomi se no te la fai sotto...»: 54 (16). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *fare*, 6, *farsela addosso* “spaventarsi moltissimo”.

*Farsi un film*: «Tu sei completamente fuori di testa! Ma che film ti sei fatto?!»: 58 (33).

*Darci dentro*: «Vedo che anche tu con la deformazione professionale ci dai dentro, eh?»: 76 (5). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *dare*, B 4.

*Darci sotto*: didasc. «Giulia [...] ci dà sotto con la chitarra solista cercando dopo ogni riff gli sguardi di apprezzamento del fascinoso front-man»: 53. (1). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *dare*, B 4.

*Essere bollito* (“essere sfiancato, sfinito”): «adesso se bevi un bicchierino in più sei bollito»: 56 (37). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *bollito*, A.

*Forte / troppo forte*: «Ho visto il pupo. È stupendo... Che nome hai deciso?» «Lo chiamo Daniele» «Forte... Come il profeta che esce vivo dalla fossa dei leoni. Mi piace»: 57 (1); «Oggi sei stato massiccio, Tito! Troppo forte!»: 54 (1)

*Fregare*: «Dovevo farmi furbo molto tempo fa e sfruttare i buchi nel sistema per fregare tutti»: 81 (7). Cfr. Zingarelli 2013, 3.

*Infinocchiare*: «Mi sono fatto infinocchiare come un imbecille!»: 79 (25).

*Leccare i piedi*: «passerei il tempo a fare politica... leccare i piedi a destra e a manca... fare favori eccetera eccetera...»: 53 (30).

*Mettere le corna*: «Quando stavamo insieme mi mettevi le corna con Jali, vero?»: 59 (1). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. corno*, 3.

*Pallosissima*: «è stata una pallosissima cena di lavoro»: 69 (1). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. palloso*.

*Papi* (“papà”): «Mi sa che seguirò il tuo consiglio, papi»: 76 (1).

*Parlate come mangiate*: «Ahò, ma parlate come mangiate! Io non ho capito nulla di quello che avete detto!»: 70 (34).

*Pastrocchio*: «È stata colpa dell’agenzia di catering. Ha fatto un... pastrocchio con il personale»: 58 (28).

*Piazzarsi* (in un posto): «Non può pensare di starsene piazzata in casa mia, finché le pare!»: 61 (21). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. piazzare*, B, 2.

*Pupo*: «Ho visto il pupo, è stupendo»: 57 (1). Cfr. Zingarelli 2013, 1.

*Reggere qcn., non*: «Vabbè, sei cotta... è il momento di fare il primo passo... non ti reggo più!»: 70 (15).

*Rimorchiare qcn.*: «In genere noi “diversi” andavamo in discoteca a rimorchiare il primo che si incontrava»: 59 (19). Cfr. Zingarelli 2013, 3.

*Rincitrullito*: «A quei tempi eravamo tre bei guasconi che sapevano come divertirsi! [...] ora però voi due vi siete completamente rincitrulliti!»: 55 (37).

*Roba* (“sesso”): «Vi vedremo fare roba in televisione?»: 53 (31). Anche al plur., usato come sinonimo dell’iperonimo *cosa*: «io a queste robe qui proprio non voglio essere presente»: 54 (30).

*Rompersi*: «Insomma, basta, mi sono rotta!»: 59 (16). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. rompere*, D, 4.

*Sballo, da*: «profumo da sballo»: 73 (1).

*Sbattersi* (“darsi da fare, impegnarsi”): «vedo che ti sbatti giorno e notte. L’azienda va male?»: 77 (1). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. sbattere*, C, 2.

*Sbavare*: «deve sempre stare lì a primeggiare, a mettersi in mostra, a dire quanto è bella e come tutti gli uomini le sbavano dietro»: 59 (35). Cfr. Zingarelli 2013, A, 1.

*Scaldare la sedia*: «Quindi noi ci limitiamo a scaldare le sedie degli uffici del ministero, mentre i nostri compatrioti in terra straniera rischiano la vita»: 60 (10).

*Sfiga*: «Io ho saputo tutto da Gigio. Bella sfiga»: 58 (1).

*Sfigato*: «Mamma ti finanzierà le tue cose, no? La musica, i libri, le uscite con i tuoi amici sfigati... ecco, quei soldi ora servono a noi. Capito?»: 75 (15); «E chi è

il fortunato? O meglio... lo sfigato che ti dovrebbe sopportare?»: 80 (32); «Mamma, non hai capito! Io non ci torno più a scuola! [...] Io sono uno sfigato e voglio solo scomparire»: 78 (15); «Al momento, come sfigato, ti batto [...]» «La sostanza non cambia, restiamo due poveri sfigati»: 54 (24). Cfr. Zingarelli 2013, 1. Sembra che l'aggettivo *sfigato* – almeno in questo genere di testi – abbia definitivamente sostituito gli equivalenti *sfortunato* e *iellato*.

*Smanettare*: didasc. «In classe il professore Mattioli [...] lo chiama proprio mentre sta smanettando con il cellulare»: 76 (15); didasc. «Francesco smanetta sulla tastiera del computer»: 73 (22). Cfr. Zingarelli 2013, 2.

*Stare alla canna del gas* (“trovarsi in una situazione disperata, al limite del suicidio”): «M'hanno fatto un offerta [sic] ridicola sapendo che sto alla canna del gas»: 63 (1). Cfr. Zingarelli 2013, vc. *canna*, 4.

*Strizzacervelli*: «Non mi serve uno strizzacervelli»: 74 (29); «Ha parlato lo strizzacervelli»: 61 (38). È l'unica variante registrata per *psicanalista*.

*Sventola*: «Ti immagini una sventola della televisione [...] mentre se la spassa con il vecchio? A quello gli prende un infarto, te lo dico io»: 69 (39). Cfr. Zingarelli 2013, 4.

*Tipa*: «Senti, facciamo così: adesso ti porto a una festa con un sacco di belle tipe»: 52 (12); «Domani sera, Vale, mi servirebbe la macchina... esco con delle tipe della palestra»: 72 (32); «Lo so, sei una tipa all'antica»: 70 (36). È voce estremamente diffusa nei contesti più vari; la battuta seguente è pronunciata, ad es., da un sacerdote: «Ehi, guarda quella tipa come esce di soppiatto dalla chiesa»: 74 (25).

*Vabbè*: «Vabbè, sei cotta... è il momento di fare il primo passo»: 70 (15).

*Vecchio* (“padre”): «Adesso capisco tante cose del mio vecchio»: 56 (19). Cfr. Zingarelli 2013, B, 1.

*Volere la bicicletta*: «Hai voluto la bicicletta? E ora pedali...»: 75 (37).

#### d) Voci ed espressioni eufemistiche, triviali, popolari

*Bastardo*: «Dico che sei un bastardo. Se ti diverte cambiare le carte in tavola fallo pure: io però non gioco»: 54 (1); «Sai perfettamente perché stavo per sposare Borghetti, bastardo!»: 74 (39). Meno usuale al femminile: «che maledetta bastarda! Mi ha usato finché le facevo comodo e poi se n'è andata via»: 80 (39).

*Un botto\*\**, *avere / guadagnare*: «Ma abbiamo la tournée... [...] Un botto di impegni, non so se ti rendi conto»: 56 (1); «guadagna un botto di soldi e si sente uno strafigo anche se ha vent'anni più della mamma»: 60 (1).

*Cacchio*: «Non rinunciare ai tuoi sogni... sei fortunato se ne hai ancora uno, in questo cacchio di vita»: 55 (12). «Oh Graziano che cacchio fai?»: 71 (15); «Cacchio! Andava tutto bene e che cosa faccio? Vado a innamorarmi della persona sbagliata!»: 79 (32). Cfr. Zingarelli 2013, 1.

*Cavolata*: «Emma ha fatto una cavolata. Problemi suoi!»: 62 (9). Cfr. Zingarelli 2013, 3.

*Cavolo* (interiezione): «Cavolo papà, la cena è squisita!»: 69 (3); «Cavolo, mi dispiace davvero molto...»: 81 (18); «Eccolo lì... quanto mi piace, cavolo!»: 57 (35). Per lo Zingarelli 2013, B, in funzione di interiezione è «eufem., pop.»; il suo uso è costante in tutti i testi. Molto diffusa anche la forma pleonastica, giudicata sempre dallo Zingarelli 2013, 3, «fig. eufem., pop.»: «Di quale scena sta parlando, Manlio? Vuoi darmi sì o no questo cavolo di copione?»: 58 (16); «Dove cavolo eri finito, è più di due ore che ti cerco!»: 69 (16); «Cosa? Di che cavolo parli?»: 69 (39). Altrettanto comune la forma *del cavolo*: «magari sei stressato per il lavoro o ti manca qualche sale minerale del cavolo»: 59 (12); «Sei sempre il solito individualista del cavolo!»: 57 (37). Al plur. per lo Zingarelli 2013, 4, «fig. eufem., volg.»: «Se quella della Mirror poi non firma, sono cavoli nostri!»: 55 (21).

*Cazzeggiare*: didasc. «Rimangono a cantare, a bere, a cazzeggiare»: 54 (1).

*Essere imbottito di grana* (“essere molto ricco”): «Accidenti, non immaginavo... Se ti occorre un prestito non fare complimenti, mio marito è imbottito di grana...»: 63 (1). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. grana*<sup>3</sup>.

*Fregarsene*: «Non me ne frega niente di Anastasia, Matte! [...] Non me ne frega niente di nessuno!»: 55 (12); «Sai che me ne frega!»: 71 (15). Le occorrenze registrate sono numerose. Cfr. Zingarelli 2013, *vc. fregare*, D.

*Incazzato*: «Sa una cosa, professore? Io al suo posto sarei incazzato nero...»: 79 (29).

*Paraculo*: «Questo ragazzino è troppo furbo per i miei gusti» «Dì pure paraculo»: 67 (1). Per lo Zingarelli 2013, 2, è «centr., volg.».

*Parare il sedere*: «E bravo Passalacqua... adesso mi parerai il sedere anche nelle altre materie!»: 72 (15).

*Porci comodi*: «Io mi sono rotto la schiena per una vita. Ho dato tutto a mia moglie e ai miei operai. Non vivo con lo stipendio pubblico come fai tu... alle spalle degli altri, approfittando della tua posizione per fare i tuoi porci comodi»: 79 (7). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. porco*, B, 1.

*Porco*: «Avrà trovato qualcuno più ricco... / Magari un porco imprenditore come Borghetti»: 80 (39).

*Prendere per il culo*: «Christian ti stava prendendo per il culo! Per questo l'ho menato a sangue»: (1). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. prendere*, A, I, 1.

*Racchia*: «tu sei decisamente racchia rispetto a tua sorella»: 60 (24).

*Ripassarsi qcn.*: «Tanto si sa che il capo ci prova sempre con le segretarie... / In questo studio Mirco se le è ripassate tutte»: 70 (36).

*Rompere / rompersi le scatole*: «mi hai rotto, non la voglio una madre squilibrata...»: 51 (19); «L'ho lasciato e non voglio più saperne di lui. È inutile che vieni anche tu a rompermi le scatole»: 57 (19). Per lo Zingarelli 2013, *vc. rompere*, A, 1 è «fam., eufem.»; C, 1, è «fam. o volg.». Le occorrenze registrate sono numerose.

*Rottura (di scatole)*: «Che rottura...»: 56 (19); «Qui tutto normale, cioè una rottura...»: 54 (38); «Ma voi siete pazzi... litigare per il desiderio di una vita che vi porterà solo delle rotture di scatole!»: 63 (37). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. rottura*, 1.

*Stare sulle palle*: «mi sta sulle palle più degli altri»: 60 (1). Per lo Zingarelli 2013, *vc. palla*, 7, «volg., spec. al pl.».

*Stronza*: «In parole povere è una stronza, come t'ho sempre detto. E tu sei ancora innamorato di lei...»: 62 (1). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. stronzo*, 2.

*Stronzone*: «Io e Gea siamo in classe insieme... Lo stronzone sta in quinta ginnasio»: 74 (1).

*Un tubo*: «Sono contento di non ricordarmi un tubo di lui»: 60 (1). Cfr. Zingarelli 2013, *vc. tubo*, 5.

Nei testi dei fotoromanzi è possibile isolare delle parole chiave che riflettono simbolicamente la società contemporanea, tra queste *parassita*: «Io sarò anche un povero fallito, ma almeno ci ho provato. Ho rischiato e ho perso... ma te e quelli come te hanno solo un nome: parassiti!»: 79 (7); *scorciatoia* «Se invece vuoi una situazione più agiata possiamo vedere di trovare un altro modo... una scorciatoia, se capisci che cosa intendo...»: 80 (39); *precario* e *precariato* (affettivo e lavorativo) «Ti parla una che morta di fame e precaria lo è da sempre... in più però ho due figlie da mantenere e un ex marito simpatico ma totalmente inaffidabile» «Allora è questo che ti frena? Questa specie di "precariato affettivo"... che insieme a quello lavorativo, ci fa sentire instabili e sempre a tempo determinato, anche nei sentimenti... È molto frequente negli ultimi tempi...»: 76 (32).

Diffuse anche collocazioni tipiche di questi ultimi anni: *coppia aperta* «Io e Fabio abbiamo vissuto un breve flirt a vent'anni. Io e te a quel tempo facevamo coppia aperta, eri tu a dire che dovevamo fare le nostre esperienze...»: 64 (23); *escort di*

*lusso* «Una mia amica lo faceva già, mi sono iscritta a un sito di escort di lusso con lei. Tra i miei clienti ho avuto, avvocati, politici, calciatori»: 58 (17); *famiglia allargata* «Spero che la nostra famiglia sia sempre unita» «Te lo prometto. Sarà una famiglia unita e allargata...»: 81 (23); *orologio biologico* «come puoi immaginare l'orologio biologico ha cominciato a correre sempre più in fretta»: 80 (18).

Interessante la presenza di neoformazioni come *biberoneria*\*\*<sup>60</sup>: «Vietate le biberonerie naturalmente...»: 79 (37); di neologismi come *esodato*: «Il padre è un esodato e la madre fa la casalinga. [...] Per farla studiare fanno i salti mortali»: 71 (3); di verbi alla moda come *rottamare*: «L'azienda sta per fallire, non ce la faccio più a tenerla a galla... Dovrei spegnere i forni e rottamare la fabbrica, dopo anni di difficoltà e sacrifici in cui ho tenuto duro resistendo alla crisi insieme ai miei operai...»: 80 (1). Vale la pena sottolineare – non foss'altro per la presenza in un genere paraletterario così sminuito dagli intellettuali – l'impiego di parole come *debosciato*: «ho provato a far ragionare quel debosciato, ma non mi ha voluto ascoltare»: 71 (25) e *sicumera* «Andrea sembra condurre il gioco con una certa spavalda sicumera»: 61 (9, didasc.), segnalate dallo Zingarelli 2013 come “parole da salvare”, il cui uso va diminuendo a causa del mancato impiego da parte di tv e giornali.

Per quanto riguarda i forestierismi, il loro impiego riflette la lingua in corso, data la prevalenza assoluta degli anglicismi: si veda ad es. l'uso di *okay* (*ok*) impostosi sul nostrano *va bene* («Diamoci un taglio con questa storia, okay?»: 54 (1); «Tutto ok qui a casa?»: 68 (22). Quando sono avvertiti come poco chiari per il lettore, i forestierismi vengono spiegati indirettamente attraverso piccoli espedienti. È il caso di *tandoori* (“forno di terracotta”): «Padre Carlo! Volere chiedere una cosa... se posso... / Quel tandoori che mi aveva promesso...» «Il forno speciale indiano che cuoce gli alimenti completamente senza grassi? È vero, ne abbiamo parlato un po' di mesi fa...»: 71 (34). Neologismo pseudo-brillante è *lovvare*\*\*:  
«Fatto sta che ti amo, punto. / Anzi, ti lovvo! Come dicono i ragazzini...» «Lo sai... Io ti lovvo, come dici tu»: 52-56 (23): tipica formazione di verbo in *-are* a partire da base inglese.

La lingua dei fotoromanzi, nella sua mimesi della lingua parlata, usa forme spesso cariche di espressività: oltre ad esclamazioni quali *forte*, *troppo forte*, è possibile registrare l'uso di superlativi assoluti enfatici: «In formissima, vero?»: 64 (1); l'uso di accrescitivi: «okay, bambolona! »: (1); forme contratte del tipo *prof.:* «Ci vediamo in classe prof.»: 76 (15), e soprattutto l'uso dei frequenti diminutivi: *punturina* di botox, guadagnare *benino*, *soldini*, *messaggino*, *battutine* ironiche, *birretta*, etc.

<sup>60</sup> La voce, assente nello Zingarelli 2013, è ampiamente diffusa su Internet.

Nell'ambito della sintassi del verbo la scrittura dei fotoromanzi non si discosta eccessivamente dalla norma: gli unici allontanamenti sono dettati dalla ricerca della mimesi del parlato, mai da una vera e propria trascuratezza. In generale si nota un ampio uso del futuro temporale, del condizionale e del congiuntivo nei periodi ipotetici, del congiuntivo in presenza di verbi *opinandi*, del passato remoto nella narrazione di eventi non troppo lontani nel tempo sia nelle didascalie, sia nelle battute dei personaggi<sup>61</sup>.

Il fenomeno più evidente legato al parlato è l'alta frequenza di verbi in forma pronominale. Qualche es.: «Forse mi sono dimenticata di dirtelo»: 65 (23); «Mi sono ricordato di una riunione importante»: 67 (23); «Stavo lì impalata davanti a questa specie di Adone che voleva solo me... e io me lo sarei baciato ovunque»: 77 (32); «Ma se rapinassimo una banca?» «La vodka ti ha dato alla testa, ti sei sognato di essere un pistolero?»: 70 (39); «Me l'hai detto, non è che me lo sono sognato»: 58 (24).

Anche nella struttura delle frasi non sono stati riscontrati veri e propri slittamenti sintattici: i fenomeni registrati cercano generalmente di rispondere al principio di mimesi del parlato senza allontanarsi eccessivamente dalla norma. Tra i fenomeni di sintassi marcata il più frequente in assoluto è quello delle dislocazioni. Si nota una netta prevalenza delle dislocazioni a sinistra, verosimilmente per via della loro proprietà di mettere in primo piano il tema: su oltre 150 dislocazioni registrate, le occorrenze delle dislocazioni a sinistra sono il doppio delle dislocazioni a destra. Le dislocazioni a sinistra sono, inoltre, l'unica tipologia registrata nelle didascalie: in tal sede, comunque, le occorrenze risultano limitate e legate a formule stereotipate: «Quelle ultime parole Clara le ha pronunciate con evidente sarcasmo»: 82 (3); «Quelle parole Paola le ha detto di getto»: 69 (7); «Quelle ultime parole Donatella le ha pronunciate con grande e intensa passione»: 82 (7); «Queste parole il padre di Emma le ha pronunciate come in uno stato di trance»: 68 (9); «Quelle ultime parole Lilia le ha pronunciate con grande e intensa passione»: 64 (14); «L'ultima frase Nina l'ha pronunciata con una sorta di malinconia mista a dolore...»: 54 (33); «Quelle parole Nina le ha dette con particolare intensità»: 57 (33), etc.

Nelle battute si registrano, inoltre, vari casi di frasi scisse: «È Del Buono... è lui che ti ha ridotto così, vero?»: 80 (15); «È lui che fatto la soffiata»: 82 (15); «È tua madre che ne ha ricevuto un mazzo da un suo spasimante...»: 80 (32); «È la tua

<sup>61</sup> «Senti... fu Claudia a chiedermi di aiutarla... era a pezzi e voleva la prova che tu non stessi con lei solo per dovere o a causa della bambina... / Mi chiese quindi di fingere che fossimo diventati amanti... [...] volle spingersi ancora più in là... [...] / mi convinse a scrivere quella e-mail [...] lo feci con la morte nel cuore... te lo ripeto»: 63-64 (26); «Eravamo bambine e mi colpì alla testa con una pietra. / Ma in realtà la colpa fu solo mia se tutto ciò accadde... fu io a comportarmi male con lei»: 54 (33).

famiglia che non mi piace»: 62 (38); «sono stata io che l'ho martellato giorno e notte e che... beh, che mi ero messa in testa di rubartelo, Paola...»: 63 (38), etc.

E di costrutti simili con il *che* e il verbo *essere*, anch'essi tipici del parlato, sia nella forma positiva (*è che...*) sia nella forma negativa (*non è che...*): «Non devi scusarti. È che vorrei evitare che arrivino i barellieri e non ti trovino pronto per l'esame»: 66 (16); «Non ce l'ho con te, è che tu mi ricordi tutto quello che voglio dimenticare»: 52 (17); «È che ho cambiato idea»: 53 (21); «È che mi manca molto»: 52 (24); «È che ho fatto tardi in ospedale»: 56 (30); «Io ci provo a dire la mia, è che a te non sta mai bene nulla di quello che propongo»: 55 (31); «è che avevo paura che andando così prima o poi ti saresti annoiato»: 64 (31); «Scusami, è che sono più brava a mettere due cerotti sulle ginocchia sbucciate che a dire qualcosa su questioni di sesso»: 77 (32); «non è che stai lì attaccato al telefono ogni cinque minuti per sapere dove sono e che cosa faccio, vero?»: 55 (9); «non è che questo vestito mi fascia un po' troppo?»: 56 (9); «Ragazzi, non è che siamo qui solo per bere»: 65 (9); «Non è che tutte le persone buone devono avere ottant'anni!»: 63 (16); «Guarda che se uno non si fa avanti, non è che lo vanno a cercare per dargli un premio, eh?»: 52 (30); «Non è che possiamo andare avanti in questo modo all'infinito...»: 71 (30); «Comunque, non è che me lo devi vendere, eh?: 69 (37); «Non è che avrà caldo?»: 75 (37), etc.

#### VIII. 4. Punteggiatura

La punteggiatura rimane forse il settore più incerto. Anche in questo la scrittura dei fotoromanzi fotografa bene la situazione italiana.

In generale si nota un certo abuso dei puntini di sospensione, fondamentali per scandire le pause e le esitazioni tipiche del parlato: es. «Ora va molto meglio, grazie... La tensione... Non l'ho più retta»: 78 (11); «Come va Susanna con i tentativi di rimanere incinta?» «Hai sentito?... abbiamo fatto i test... pare che sia Carlo il problema...»: 55 (37).

Consistente anche l'impiego della virgola, non sempre usata in modo opportuno. È il caso della virgola tra soggetto e predicato<sup>62</sup>: su circa 40 occorrenze registrate, più di dieci si riscontrano all'interno delle didascalie: «L'indomani, Nina, torna allo spaccio per ritirare l'occorrente per imbiancare»: 57 (6); «Intanto, Rocco, ha trasportato tutto l'occorrente per l'imbiancatura a casa di Nina»: 59 (6); «La

<sup>62</sup> Il fenomeno – diffuso in scritture meno sorvegliate – è presente anche in ambito burocratico: *Alla dichiarazione deve essere allegata la fotocopia della patente [...] sulla quale deve essere scritta la seguente frase "Io sottoscritto [...] Dichiaro che la fotocopia del seguente documento, è conforme all'originale in mio possesso (modulo di comunicazione dati del conducente, alla voce Istruzioni per la compilazione della dichiarazione, Polizia Stradale di Messina, febbraio 2015).*

condivisione del lavoro, favorisce lo sbocciare di una certa intesa»: 59 (6); «Il gesto amorevole di Rocco, sembra esprimere il suo istinto a prendersi cura delle persone»: 60 (6); «Il rifiuto di Nina, trasforma perentoriamente l'uomo in una belva, che le si scaglia contro»: 64 (6); «Luciano, è andato segretamente in soccorso di sua sorella Petra»: 50 (10); «La bella giornata di sole, induce le sorelle a uscire per una passeggiata in riva al mare»: 57 (24); «La mano morbida dell'uomo, provoca nella giovane ragazza un'intensa emozione...»: 54 (33); «La battuta innocente di Paola, gela Cesare...»: 59 (35), etc.

Il dato è interessante in quanto la virgola in questi casi non è impiegata per mettere in evidenza il soggetto, come avviene nella parte dialogica che riproduce il parlato: «Quindi togliere la vita a un altro essere umano, giustifica la difesa di oggetti, se pur costosi?»: 54 (28); «Ma la cosa grave, è che le persone le comprano a discapito della qualità»: 55 (28); «Ciò che sta avvenendo nell'altra stanza, non è un comizio sull'integrazione razziale»: 56 (28); «L'alternativa, era che la cena ve la servissi io»: 58 (28); «Qui, gli unici non degni di calpestare il mio pavimento, sono gli ospiti ingrati che ho dinanzi in questo momento!»: 61 (28); «L'unica gente che non merita rispetto qui, è ingioiellata e ben vestita...»: 62 (28); «Lavorare sul serio, insegna l'umiltà»: 63 (28); «oggi per lei fare il medico, consiste solo nel fare carriera»: 67 (30); «Anche il più bravo dei medici, non può molto contro dei danni cerebrali così importanti come quelli di mia figlia»: 74 (9); «La prima volta che la vidi, fu un paio di mesi fa»: 56 (21); «il mio compito, è cercare di far sì che possiate condurre un'esistenza normale»: 70 (13); «gli anticipi sui proventi del libro, servono a pagare il riscatto e ottenere la libertà di mia sorella»: 54 (10); «Quindi, riassumendo, l'unica prova di questa tragedia, giunge dalle tue parole»: 59 (10); «La foto, ritrae due bambine vestite da carnevale»: 59 (24); «Il fatto che tu l'abbia detto, è segno che ci tieni a me...»: 60 (24), etc.

Dovuto probabilmente alla fretta, il mancato uso della virgola a chiudere gli incisi (es. «Gli operai, buttando giù una parete hanno trovato una nicchia»: 53, 33) o a delimitare le temporali implicite (principalmente nelle didascalie, come nei seguenti esempi: «Uscite le due donne Fabrizio rimane solo e pensieroso»: 55, 33; «Terminata la giornata di lavoro Fabrizio sta per tornare a casa»: 55, 33).

Diffuso l'impiego della virgola seguita dalla congiunzione *e*: «Bello, maturo, e con molte conoscenze»: 59 (35); «In effetti non ho tempo per mettere annunci sul giornale, e nemmeno voglia»: 69 (36); «In questo studio Marco se l'è ripassate tutte, e tutte hanno avuto il ben servito»: 70 (36); «Anna lei è un'inguaribile ragazzina, e devo dire che mi piace da morire proprio per questo...»: 71 (36); «Tra queste mura le ore non passano mai, le giornate sembrano interminabili, e alla fine l'angoscia si è impossessata di me...»: 77 (36); «Oggi ti guardavo mentre leggevi il giornale, e ti ammiravo»: 82 (36); «Mamma e papà hanno capito subito che tra noi

c'era qualcosa di più dell'amore fraterno, e hanno fatto di tutto per impedire la nostra relazione»: 59 (33), etc.

Il punto e virgola è poco usato. Viceversa, i due punti trovano una frequente utilizzazione tanto nelle didascalie quanto nelle battute; ben rappresentate le loro due funzioni più importanti: quella descrittiva (didasc. «Quando si staccano, Sara piange: di commozione, di felicità, ma anche di paura per il futuro...»: 77, 34); e, soprattutto, quella argomentativa: didasc. «Teo ha avuto la sua carta d'identità falsa: è bastato modificare appena la data di nascita»: 58 (38); didasc. «Gli amici si guardano tutti sorpresi: quello di cui parla Veronica non è affatto l'Augusto che loro conoscevano»: 70 (37); didasc. «Una lavanda gastrica ha risolto miracolosamente la situazione: la ragazza è fuori pericolo»: 62 (35); didasc. «Sara è spaventata ma nello stesso tempo sicura del suo rifiuto: anche a costo di grandi sofferenze, lei non tornerà sulla cattiva strada»: 74 (34); didasc. «Sara è costretta a rispondere: desterebbe nell'amico troppi sospetti»: 75 (34); didasc. «Fabrizio [...] rimane deluso: Silvia ha dato forfait all'ultimo minuto»: 56 (33); battuta «La mia vendetta è solo iniziata: sono riuscito a crackarle il telefono, ogni messaggio che invierà verrà intercettato dal mio cellulare»: 72 (39); battuta: «Vorrei che tirasse fuori la grinta: un po' di sana vanità non guasterebbe»: 69 (39); battuta «È inutile girarci troppo intorno: tu mi piaci da impazzire e sono convinto che anche io piaccio a te»: 58 (33); etc.

L'impiego dei due punti nella funzione argomentativa testimonia un uso cosciente della punteggiatura e il raggiungimento di una certa maturità espressiva.

## IX. Conclusioni

Nel 2016 il "Grand Hotel" compie 70 anni. Alla base di questa longevità – invidiabile per una rivista del settore – c'è senza dubbio la capacità di riuscire ad adeguarsi ai cambiamenti socio-culturali avvenuti nel corso del tempo e ai mutamenti di gusto del pubblico. Ma c'è un altro motivo: l'assenza di alternative. Non esiste ancora un vero e proprio concorrente in rete (come per i quotidiani) e, anche se ci fosse, gli utenti tradizionali dei fotoromanzi difficilmente cambierebbero il giornale cartaceo con una corrispondente versione *on-line*<sup>63</sup>. Neanche le *soap opera*, d'altronde, per quanto considerate genere affine (quasi dei derivati), costituiscono un'alternativa. La fidelizzazione dei lettori, l'amore e certa deferenza per la carta e l'immagine stampata, il rapporto meno distratto e *mordi e fuggi* rispetto agli altri media (TV e Internet), certo maggior aggancio all'attualità

---

<sup>63</sup> Il numero dei lettori comunque non è più quello di un tempo: i dati inerenti alle vendite del febbraio 2015 sono fermi a 119.656 copie vendute, di cui quasi 2000 all'estero (cfr. [www.adsnotizie.it](http://www.adsnotizie.it)), in calo del 5,6% rispetto all'anno precedente (126.794 copie vendute, febbraio 2014: cfr. [www.primaonline.it/](http://www.primaonline.it/) 2015).

pur nella patinata e onirica struttura di trame e ideali caratterizzano la specificità e l'unicità del genere.

Come si evince dal presente lavoro, la scrittura dei fotoromanzi è riuscita nel corso dei decenni a svecchiarsi e ad affrancarsi da quella del romanzo d'appendice. Gli strascichi del *feuilleton* si avvertono ancora nelle didascalie – in quelle iniziali, e soprattutto in quelle finali – ma, nel suo complesso, la lingua si è decisamente rinnovata. Il genere del fotoromanzo si è evoluto linguisticamente, dimostrando la capacità degli autori di saper maneggiare i vari registri, motivo questo di modernità ed arricchimento. Al pari di una spugna, ha dimostrato la capacità di assorbire per poi rilasciare modi ed espressioni di recente o recentissimo conio con una velocità che batte di gran lunga il libro<sup>64</sup>, in questo aiutato senz'ombra di dubbio dalla celerità con cui il prodotto viene confezionato e immesso sul mercato.

L'obiettivo di chi scrive fotoromanzi non è certamente quello estetico: gli sceneggiatori odierni non cercano di dar vita ad un'opera d'arte, ma – come settant'anni fa – mirano a realizzare un prodotto commerciale fruibile e a basso costo che risponda alle esigenze di una determinata fascia di pubblico<sup>65</sup>. La necessità di raggiungere un pubblico ampio non necessariamente elevato sul piano culturale fa dei fotoromanzi un'ottima cartina di tornasole per registrare l'evoluzione della lingua parlata e, al contempo, attestare l'influenza dell'oralità sullo scritto. Un maggiore monitoraggio da parte dei linguisti di questo modesto mezzo di cultura di massa potrebbe dare risultati interessanti anche in futuro.

Con l'*excursus* storico-sociologico preposto all'analisi del nostro *corpus*, abbiamo tentato di smentire alcuni luoghi comuni sul genere fotoromanzo, mostrando, ad es., come non si possa limitare la fruizione di questi prodotti al pubblico femminile né a quello contadino: i dati sulle letture dei lavoratori delle fabbriche sono, in tal senso, dirimenti. Abbiamo infine mostrato come la lingua di "Grand Hotel", pur nata, omologamente ai suoi contenuti, per far sognare i suoi lettori in virtù della distanza dalla lingua comune, si è presto allineata alle evoluzioni sociali ed ha anticipato quell'operazione divulgativo-unificatrice da sempre riconosciuta agli altri media, dal cinema alla radio, dai fumetti alla televisione.

---

<sup>64</sup> Nonostante le storie dei fotoromanzi ricordino quelle di una certa narrativa rosa (cfr. Matt 2007 e Morgana 2013), lessicalmente spesso si rivelano dei veri e propri anticipatori: ne è un es. la voce *biberoneria*.

<sup>65</sup> Le esigenze sono cambiate nel corso del tempo. Sul piano dei contenuti, infatti, i testi non mirano più a evadere, ma ad entrare nei problemi quotidiani. Prevale il meccanismo dell'identificazione: quasi a compensare il bisogno dei lettori di non sentirsi soli, secondo la vecchia filosofia del mal comune mezzo gaudio.

---

## Bibliografia

Abruzzese 1989: *Fotoromanzo* in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana: storia e geografia*, vol. III, *L'età moderna*, Torino, Einaudi.

Alfieri 1994: Gabriella A., *La lingua di consumo*, in Serianni-Trifone 1994, vol. II, pp. 161-235.

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

Ciofalo 2005: Giovanni C., *Il fumetto*, in Morcellini 2005, 371-381.

Curzi 1949: Sandro C., *L'avvenire non viene da solo*, (Prefazione di Enrico Berlinguer), Roma, Ed. Gioventù Nuova, Tip. La Stampa Moderna.

De Berti 2000: Raffaele De B., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero.

De Mauro 1983: Tullio De M., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza (I ed. 1963).

Fatelli 2005: Giovanbattista F., *Italiani di mezzo. Storia civile e identità nazionale*, in Morcellini 2005, 177-188.

Ferroni 1992: Giulio F., *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi scuola.

Finocchi – Gigli Marchetti 2013: Luisa F. – Ada G. M. (a cura di), *Liala. Una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*, Introduzione Vittorio Spinazzola, Franco Angeli, Milano.

Forgacs – Gundle 2007: David F. – Stephen G., *Cultura di massa e società italiana 1936 – 1954*, Bologna, Il Mulino.

Gundle 1995: Stephen G., *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Firenze, Giunti.

Lanaro 1992: Silvio L., *Storia della Repubblica italiana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta*, Venezia, Marsilio.

Livolsi 2006: Marino L., *La società degli individui. Globalità e mass-media in Italia*, Roma, Carocci.

Matt 2007: Luigi M., *Liala al tempo dei reality: i romanzi per adolescenti di Federico Moccia*, in *Lid'O*, IV, 243-262.

Menduni 2006: Enrico M., *I linguaggi della radio e della televisione*, Roma-Bari, Laterza.

Miconi 2005: Andrea M., *La paraletteratura*, in Morcellini 2005, 355-369.

Morcellini 2005: Mario M. (a cura di), *Il Mediaevo italiano. Industria culturale, TV e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Roma, Carocci.

Morcellini 2005a: Mario M., *Il Mediaevo italiano. Proposte di analisi per l'industria culturale*, in Morcellini 2005: 15-46.

Morgana 2013: Silvia M., *Scrivere in rosa: la lingua della narrativa*, in Finocchi – Gigli Marchetti 2013, 61-69.

Petronio 1979: Giuseppe P. (a cura di), *Letteratura di massa, letteratura di consumo*, Bari, Laterza.

Pietrini 2009: Daniela P., *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Cesati.

Pietrini 2012: Daniela P., *Paperus in fabula... Tesori di lessico ludico*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

Ricci 2013: Laura R., *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci.

Rossi 2010: Fabio R., *Fumetti, linguaggio dei*, in *Enciclopedia dell'italiano*, 2 voll., diretta da Raffaele Simone, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo d'Achille, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, vol. I, pp. 537-540.

Serianni – Trifone 1994: Luca S. – Pietro T. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi.

Serianni 2007: Luca S., *Italiani scritti*, Bologna, Il Mulino.

Spinazzola 1984: Vittorio S., *La democrazia letteraria*, Milano, Edizioni di Comunità.

Zingarelli 2013: Nicola Z., *Lo Zingarelli 2013. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2012.