GIULIANO CENATI

Dante nel «Grand Hôtel» Del Duca

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Rotte critiche nella letteratura italiana»
a cura di A. Carta, S. Giusti, T. Piras, L. Rodler
Gruppo di Ricerca AdI "La comunicazione letteraria"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIULIANO CENATI

Dante nel «Grand Hôtel» Del Duca

Pia de' Tolomei, Paolo e Francesca, *ma anche* Marco Visconti, Piccolo mondo antico, *insieme con* Tom Jones, Cime tempestose, La maschera di ferro, Nostra Signora di Parigi*: tra i titoli dei fotoromanzi di «Grand Hôtel», in tempi di boom economico, spesseggiano gli adattamenti da grandi e piccoli classici dell'appendicismo europeo, accanto a echi illustri, di gusto tra storico e melodrammatico, della letteratura italiana ottocentesca e alla ripresa in chiave passionale di alcune figure dantesche. L'intento degli autori non è erudire il pubblico, bensì poter contare su personaggi e trame avvincenti, dotate di qualche risonanza colta, che garantiscano materia di riuso ben sperimentata per le sceneggiature. Nondimeno, proprio lungo questa rotta di commistione tra codici espressivi e tra livelli socioculturali, in virtù di un'invenzione comunicativa singolare e originale, lettrici e lettori nuovi possono accedere alla vita letteraria della nazione e alle sue confluenze internazionali.*

Il titolo del presente saggio ha una valenza metonimica: il nome di Dante vale come richiamo a una parte importante della tradizione letteraria sia colta sia popolare che va incontro ad appropriazione e rielaborazione nell'ambito del fotoromanzo di medio Novecento, indicativamente tra il 1947 e il 1974 (tra l'esordio editoriale della rivista «Sogno», coincidente con l'invenzione stessa del fotoromanzo, e l'esaurimento della collana da essa derivata «I Romanzi di Sogno»/«Sogno Oscar»). Il secondo termine chiave evocato accanto al nome di Dante, «Grand Hôtel», rimanda alla rivista settimanale pubblicata a Milano dall'Editoriale Universo dei fratelli Domenico e Alceo Del Duca, connotata da una dominante fotoromanzesca. Lungo le rotte transmediali degli adattamenti e delle trasposizioni, i flussi creativi e ricreativi che ruotano intorno al fotoromanzo sono tra quelli che hanno riscosso il maggior successo di pubblico e la più scarsa considerazione critica. La capacità di incidere in maniera così profonda sulla sensibilità di un insieme davvero cospicuo di lettrici e lettori, raggiunti attraverso un aggiornamento strabiliante delle tecniche comunicative, merita a mio avviso l'applicazione di rinnovate risorse di studio.[1]

A dir vero le pubblicazioni di «Grand Hôtel» si avviano e si consolidano impostandosi non tanto sulla produzione fotoromanzesca, ma su una speciale gamma fumettistica, quella del romanzo rosa disegnato (*drawn novel*, secondo la definizione di Jan Baetens),[2] che nell'ambito degli studi dedicati alla questione è stata perlopiù assimilata al fotoromanzo, malgrado non sia propriamente fotoromanzo, anzi si distingua da esso per soluzioni visuali più dinamiche e fantasiose.[3] Beninteso, il fotoromanzo e il romanzo rosa disegnato si muovono lungo un medesimo filone dell'immaginario, incentrato sull'agone sentimentale di giovani protagoniste femminili. Ma, per cominciare, «Grand Hôtel» propone 74 romanzi rosa a fumetti, pubblicati a puntate dal 1946 al 1970, puntando sul talento grafico di Walter Molino, Giulio Bertoletti, Gino Pallotti, Aldo Torchio e sulle competenze di sceneggiatura di Francesco Matteo Macciò, Elisa Trapani, Mario Montemajo, M.T. Mims, Angelo Saccarello, giusto per richiamare alcuni dei nomi o pseudonimi più in vista di

[1] L'applicazione più assidua allo studio del fotoromanzo si coglie nei seguenti contributi: E. DETTI, *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; A. BRAVO, *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino, 2003; A. ABRUZZESE, *Fotoromanzo* [1989], in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana*, vol. 12, *L'età contemporanea. Letteratura di massa*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2007, 406-431; S. TURZIO, *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Milano, Meltemi, 2019; P. BONIFAZIO, *The Photoromance. A Feminist Reading of Popular Culture*, Boston, MIT Press, 2020; L. CURRERI-M. DELVILLE-G. PALUMBO, *Tutto quello che non avreste mai voluto leggere – o rileggere – sul fotoromanzo. Una passeggiata*, Bologna, Comma 22, 2021.

[2] Cfr. J. BAETENS, *The Postwar 'Drawn Novel'*, in J. Baetens-H. Frey-S.E. Tabachnick (eds), *The Cambridge History of the Graphic Novel*, Cambridge, CUP, 2018, 75-91.

[3] Chiedo venia del rimando, in proposito, a G. CENATI, *«Grand Hôtel» prima del fotoromanzo*, in Id., *Figure da leggere. Generi e prassi del fumetto in Italia (e dintorni), dal «Bertoldo» al graphic novel*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, 111-125.

autori e autrici.[4] Che poi alcuni degli pseudonimi celino ancora un'identità anagrafica non del tutto acclarata, è uno dei paradossi di una produzione di vasta influenza che non ha tuttavia varcato le soglie della dignità estetica riconosciuta: la responsabilità autoriale, soprattutto delle sceneggiature, appare defilata rispetto alla pregnanza del racconto per parole e immagini.

A partire dal 1950 nelle pagine di «Grand Hôtel» si affiancano, alla narrativa testuale e ai romanzi fumettati a mezzatinta, i fotoromanzi propriamente fotografici, che accolgono la soluzione tecnica della fotografia lanciata nel maggio 1947 dalle altre due testate su cui il fotoromanzo avrebbe conosciuto i successi maggiori, «Sogno» dell'Editrice Novissima (in origine «Il mio sogno») e «Bolero Film» di Mondadori. Nel catalogo dell'Editrice Universo, inoltre, sin dal 1948 è proposta la serie monografica dei «Romanzi di Grand Hôtel», che assembla e integra nel medesimo fascicolo, a cadenza prima bimestrale e trimestrale poi mensile, gli episodi dei romanzi e fotoromanzi pubblicati sui diversi numeri del settimanale «Grand Hôtel». Anche all'interno di questa collana, come nel settimanale, nel corso degli anni (1948-1973) si allineano e convivono con piena familiarità, sotto le insegne della ricerca amorosa e della stilizzazione melodrammatica, romanzi di natura esclusivamente testuale, romanzi disegnati e dipinti a fumetti e fotoromanzi.

L'immaginario verbovisivo originalissimo di «Grand Hôtel», come quello di «Sogno» e «Bolero Film» e di altre testate fotoromanzesche, deve certamente molto al cinema e alla sua mitografia socializzata, ma appartiene fondamentalmente al ceppo mediale dell'editoria a stampa. Per la conformazione stessa dei suoi supporti materiali e per la configurazione tecnica dei suoi mezzi espressivi, mantiene vincoli decisivi con le modalità di produzione, circolazione, fruizione proprie della tradizione letteraria moderna, oltre che dell'industria fumettistica. Attesta da una parte la vicinanza, il dirompente sviluppo e la pressione seduttiva dello spettacolo su celluloide, ma dall'altra parte riconduce le poderose suggestioni visuali dell'immagine cinematografica alle forme e ai procedimenti di appropriazione della parola letteraria, sia pur ri-mediata attraverso le forme e le consuetudini di un sistema comunicativo entro cui diversi regimi scopici dell'esperienza estetica vengono acquisendo spazi estesi e concomitanti.[5]

Assai prima di ogni rivoluzione digitale, prima di ogni possibile teorizzazione del *pictorial turn* e della cultura convergente, è ai piani bassi anzi infimi del sistema mediale, come si può rilevare dalle pagine di «Grand Hôtel» e delle testate consorelle, che percorsi notevoli di rimediazione tra visuale e letterario hanno corso, su base tipografica cartacea, in corrispondenza dei processi di allargamento del pubblico e democratizzazione dell'esperienza culturale nell'ambito della società di massa.[6] Una parte non esigua dei fotoromanzi e romanzi disegnati di «Grand Hôtel», soprattutto nel corso degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, procede dalla rilettura e dall'appropriazione di classici letterari della tradizione occidentale e di opere canoniche della civiltà romanzesca del Settecento e soprattutto dell'Ottocento.

---

[4] G. BONO, *Grand Hôtel* [25/04/2015], in Id. *et al.* (a cura di), *Guida al fumetto italiano*, https://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/3318.

[5] La nozione di 'regime scopico' proviene da C. METZ, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Général d'Editions, 1977; M. JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, 3-23; M. COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2016.

[6] Sulle nozioni di *pictorial turn*, *convergence culture* e *remediation*, cfr. W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994; H. JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006; J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

Nella consuetudine critica prevalente, il nerbo del fotoromanzo rimanda alle trepidazioni e agli assilli della soggettività femminile, còlta alle prese con la sublimazione del desiderio e con l'aspirazione alla gratificazione sentimentale, in un contesto urbano generalmente contemporaneo, eterosessuale, classista, dove la protagonista sarebbe orientata insieme con la lettrice al morigerato aggiornamento del regime di relazioni familista e patriarcale.[7] Di tale regime, il fotoromanzo non offrirebbe una rappresentazione che implichi un tentativo di superamento o trasformazione emancipativa, ma semmai un aggiornamento connotato in senso perlopiù cauto e retrivo, fatte salve le novità storiche del costume derivanti dallo sviluppo delle relazioni economico-sociali: in particolare le inedite posizioni lavorative che si dischiudono alla donna nel quadro dell'industrialesimo neocapitalista.

Ora, può pure darsi che una ricognizione analitica esaustiva del *corpus* fotoromanzesco italiano, ancora abbastanza lontana dall'essere compiuta, possa confermare simili linee di tendenza rilevate da diversi osservatori critici nel corso dei decenni, e confermare anche l'interpretazione complessivamente più negativa che positiva del fenomeno estetico-sociale che prende nome di fotoromanzo. È un fatto tuttavia che lo stigma di indecorosità impresso sul fotoromanzo sia correlato alla sua destinazione in larga misura popolare, secondo la logica novecentista in base alla quale, se un artefatto risulta accessibile al pubblico più numeroso e modesto, allora si tratterà senz'altro di un prodotto scadente. Così vengono obliterate tra l'altro quelle componenti del pubblico fotoromanzesco che popolari non sono e tuttavia vedono svilita la propria propensione alle letture amene e accessibili dallo stesso fatto di condividerle con le lettrici e i lettori meno qualificati. In altri termini, è la vocazione nazional-popolare e interclassista del fotoromanzo a essere depotenziata a priori, nel momento in cui viene investita dall'interdetto univoco e inappellabile del ceto intellettuale di collocazione istituzionale.

Al di là delle valutazioni più negative che positive riservate al fotoromanzo in quanto fenomeno estetico e sociale, tra le sue tendenze peculiari andrà pure riconosciuta l'attitudine a rielaborare una parte significativa della tradizione letteraria e renderla fruibile a una quota di lettori numerosissima, tra cui non pochi lettori e lettrici, di estrazione popolare, che andavano maturando solo negli anni del dopoguerra una qualche dimestichezza con l'universo alfabetico. L'accessibilità e la sveltezza del linguaggio fotoromanzesco hanno il pregio, tra gli altri, di rilanciare se non la piena coscienza almeno il senso di vicinanza del patrimonio letterario tràdito, attraverso la sua rielaborazione in chiave sentimentale, d'impronta melodrammatica e feuillettonistica, anche presso lettori e lettrici di più sicura scolarizzazione, diciamo pure di salda appartenenza socioculturale borghese, in un quadro di civiltà contrassegnato dall'influenza tracimante delle tecnologie mediali audiovisive.

Ecco alcuni titoli dei fotoromanzi di «Grand Hôtel», in tempi di boom economico e oltre: *Pia de' Tolomei*, *Paolo e Francesca*, ma anche *Tristano e Isotta*, *Guglielmo Tell*, insieme con *Tom Jones*, *Cime tempestose*, *Nostra Signora di Parigi*, *Marco Visconti*, *La maschera di ferro* che contrae forti debiti con il romanzo *Le Vicomte de Bragelonne* di Alexandre Dumas (1848-1850) e con il saggio storico *Le Masque de fer* di Marcel Pagnol (Paris, Éditions de Provence, 1964), *Il romanzo di un giovane povero* «dal celebre romanzo di Ottavio Feuillet» (*Le Roman d'un jeune homme pauvre*, Paris, Michel Lévy, 1858), *Il fabbro del convento* «dall'omonimo romanzo di Ponson du Terrail» (*Le forgeron de la Cour-Dieu*, Paris, Rouff, 1888), *La capinera del mulino* «dall'omonimo romanzo di L. de Richemond», che invece non è

[7] Cfr. V. SPINAZZOLA, *Da «Grand Hôtel» a Diabolik*, in Id., *L'immaginazione divertente*, Milano, Rizzoli, 1999, 101-133: 101-114.

Richemond ma è Émile Richebourg, romanziere copiosissimo e *larmoyant* (*La fauvette du moulin*, Paris, Rouff, 1893-1895), *Anna Karenina*, *Piccolo mondo antico*.

Tra simili titoli spesseggiano gli adattamenti da grandi e piccoli classici dell'appendicismo europeo, accanto a echi illustri, di gusto tra storico e melodrammatico, della letteratura italiana ottocentesca e alla ripresa in chiave passionale di alcune figure dantesche. L'intento degli autori non è erudire il pubblico, bensì poter contare su personaggi e trame avvincenti, dotate di qualche risonanza colta, che garantiscano materia di riuso sperimentata per le sceneggiature. Dal punto di vista editoriale, anche la disponibilità di modelli esenti, per ragioni cronologiche, da onerosi diritti di traduzione e trasposizione avrà il suo peso, non secondario. Nondimeno, proprio lungo questa rotta di commistione tra codici espressivi e tra livelli socioculturali, in virtù di un'invenzione comunicativa singolare e originale, lettrici e lettori nuovi possono accedere alla vita letteraria della nazione e alle sue confluenze internazionali e intersemiotiche.

Il patrimonio letterario tradizionale, o perlomeno quello tradizionalmente romanzesco, aveva conosciuto e veniva conoscendo gli adattamenti cinematografici più inclini alla spettacolarizzazione collettiva di massa, scontando di necessità un distanziamento marcato rispetto alle modalità librarie e testuali della sua fruizione antecedente. Tra i titoli sopra elencati, non pochi sono quelli che hanno conosciuto una trasposizione per il grande schermo, talora plurima e di preferenza italiana, risalente a non molti anni prima dell'appropriazione fotoromanzesca. Anche di tali precedenti filmici occorre tenere conto per cogliere il percorso preferenziale intrapreso da quelle opere, in origine letterarie, verso la rielaborazione per immagini-e-parole stampate. Tra i precedenti cinematografici delle riprese in forma di fotoromanzo, possiamo ricordare, per esempio, *Il romanzo di un giovane povero* di Guido Brignone (1942) e quello di Marino Girolami (1958), le *Anna Karenina* di Edmund Goulding (1927), di Clarence Brown (1935) e di Julien Duvivier (1948), il *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati (1941), *Il fabbro del convento* di Max Calandri (1945), *Notre-Dame de Paris* di Jean Delannoy (1956).

Non mancano del resto, in alcune delle pubblicazioni ottocentesche in volume che fanno da modello, le illustrazioni dei momenti più sovreccitati del racconto, o anche della sua riduzione teatrale. In effetti, l'ulteriore trasposizione attuata dal fotoromanzo riconduce la narrativa letteraria di un tempo entro un alveo comunicativo ed estetico più consentaneo alle sue caratteristiche compositive originarie, perché correlato al processo di lettura su base tipografica, ma al contempo l'esperienza mentale e culturale che ne sortisce appare profondamente rinnovata, perché costruita sull'ibridazione fumettistica del codice verbale e di quello fotografico.

Del fumetto, il fotoromanzo offre una interpretazione che si prospetta come adulta, propensa alla serietà e alla drammatizzazione, sia in virtù della sua connotazione cinematografica, che si qualifica per la fedeltà mimetica delle immagini e dunque per l'esito di artefatto realismo, sia in virtù della sua eredità letteraria, che della letteratura romanzesca riprende in particolare i procedimenti di origine melodrammatica e appendicistica, come possono essere desunti da Donizetti-Cammarano, Rossini, Carolina Invernizio, Antonio Fogazzaro, salvo smorzare le punte di patetismo più sensazionale ed estenuato, e amplificare invece i ruoli e le funzioni femminili previste dal sistema dei personaggi, in sintonia con il romanzo rosa di recente confezione italiana, per come si è venuto svolgendo da Liala a Luciana Peverelli.

La commistione iconico-verbale di origine fumettistica determina nel fotoromanzo, rispetto ai modelli letterari, un marcato prosciugamento delle dilazioni sospirose e degli indugi nella titubanza sentimentalistica, perché l'estroversione figurativa reca con sé l'impraticabilità dello psicologismo analitico-descrittivo, a favore piuttosto della proiezione drammaturgica di passioni e contrasti

interiori sulla mimica e sulla prossemica. L'articolazione dell'intreccio e l'indole tematico-contestuale prevalente, siano esse di natura storica o avventurosa, bellica o formativa, familiare o sociale, orientano poi le robuste coloriture del rosa su cui si regge la narrazione verso l'imprevisto complicarsi dei casi, oppure verso l'intensificarsi della contesa amorosa sul più vasto scenario relazionale, mediata com'è dall'intrigo politico o dal divario esistenziale, dall'ossessione fantasmatica o dall'imperativo morale, e talvolta persino dai rivolgimenti collettivi di portata epocale.

Vale la pena tornare sulle classiche riflessioni di Gramsci dedicate alla diffusione della letteratura francese dell'800 presso il pubblico italiano del 1930, per verificare se e in quale misura esse possano attagliarsi al fotoromanzo e alla sua rivisitazione dell'appendicismo di un secolo prima: «In una nota della "Critica Fascista" del 1° agosto 1930 si lamenta che due grandi quotidiani, uno di Roma e l'altro di Napoli, abbiano iniziato la pubblicazione in appendice di questi romanzi: *Il conte di Montecristo* e *Giuseppe Balsamo* di A. Dumas, e il *Calvario di una madre* di Paolo Fontenay»;[8] «non esiste, di fatto, né una popolarità della letteratura artistica, né una produzione paesana di letteratura "popolare" perché manca una identità di concezione del mondo tra "scrittori" e "popolo"»;[9] «se i romanzi di cento anni fa piacciono, significa che il gusto e l'ideologia del popolo sono proprio quelli di cento anni fa».[10]

> Ma il problema più interessante è questo: perché i giornali italiani del 1930, se vogliono diffondersi (o mantenersi) devono pubblicare i romanzi d'appendice di un secolo fa (o quelli moderni dello stesso tipo)? E perché non esiste in Italia una letteratura «nazionale» del genere, nonostante che essa debba essere redditizia?[11]

> Cosa significa il fatto che il popolo italiano legge di preferenza gli scrittori stranieri? Significa che esso *subisce* l'egemonia intellettuale e morale degli intellettuali stranieri, che esso si sente legato più agli intellettuali stranieri che a quelli «paesani», cioè che non esiste nel paese un blocco nazionale intellettuale e morale, né gerarchico e tanto meno egualitario.[12]

Negli anni Trenta interrogati da Gramsci, poteva essere la mediazione traduttiva a istituire un nuovo ponte di collegamento tra la produzione romanzesca dell'800, soprattutto francese, e la sensibilità dei lettori degli organi pubblicistici italiani, in mancanza di una produzione nazionale davvero persuasiva e atta ad analoga funzione: allargare il confronto con la letteratura a stampa sino ai confini più estesi dell'utenza alfabetizzata, di per sé certamente in via di accrescimento. Nel secondo dopoguerra, è un più articolato processo di ricodificazione del letterario nel quadro del nuovo sistema dei media, vieppiù orientato verso il visuale, a consentire il rilancio della memoria romanzesca, borghese o popolareggiante che fosse, entro le forme del fotoromanzo. E assieme alla memoria romanzesca, già ri-mediati attraverso di essa, conoscono d'altronde rinnovata diffusione alcuni capisaldi della letteratura premoderna e preborghese, a cominciare dalla *Commedia* di Dante.

Nel contesto della neonata Repubblica democratica italiana, l'Editoriale Universo dei fratelli Del Duca, accanto ad altre importanti imprese editoriali di successo, concorre alla nazionalizzazione delle classi popolari e alla formazione di un pubblico di massa attraverso la pubblicazione di «Grand Hôtel» e la diffusione del fotoromanzo, nonché del romanzo rosa a fumetti che ne è il presupposto

[8] A. GRAMSCI, *Concetto di «nazionale-popolare»*, in Id., *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2007[3], 2113-2120: 2113-2114.
[9] Ivi, 2114.
[10] *Ibidem*.
[11] Ivi, 2115-2116.
[12] Ivi, 2117.

immediato e il compagno di strada. Il fotoromanzo e in particolare la produzione fotoromanzesca di «Grand Hôtel» possono essere letti come un tentativo di realizzare prodotti iconico-testuali di nuova letteratura nazional-popolare, partendo dal 'basso', dall'attenzione rivolta prioritariamente alla sensibilità di un pubblico di estrazione sociale modesta e dalla forte componente femminile, ma senza escludere lettori e lettrici di estrazione socioculturale intermedia, come quelli di cui si dà ampia traccia nelle rubriche della posta e negli ammiccamenti contenuti dai corredi redazionali delle riviste.

Il tentativo dei fratelli Del Duca, destinato a un successo commerciale strepitoso e all'effettiva circolazione presso lettori popolari e non popolari, incontra perlopiù l'opposizione dei detentori ufficiali del gusto. Esponenti del mondo politico, del giornalismo istituzionale e dell'accademia manifestano contrarietà o sprezzante indifferenza rispetto al fotoromanzo, svilito in quanto prodotto dozzinale che si ritiene destinato a un pubblico popolare, poco istruito, di connotazione femminile. Il moralismo politico, sia di parte democristiana sia di parte comunista, il maschilismo tradizionalista e l'elitismo letterario novecentista convergono nel decretare l'emarginazione e la rimozione dal dibattito critico del fotoromanzo. Nel percorso di ricezione coevo e largamente posteriore del fotoromanzo, sono in buona misura trascurati i suoi aspetti di vivacità formale insorgenti dalla costruzione di un nuovo linguaggio narrativo, all'incrocio tra fotografia e fumetto, entro il processo di sviluppo, arricchimento e differenziazione dell'offerta della stampa periodica illustrata del dopoguerra. Sono obliterati aspetti rilevanti del moto di ri-mediazione, sito alla convergenza tra fumetto, cinema e letteratura romanzesca, da cui il fotoromanzo sorge, nel quadro di un sistema mediale che si viene facendo più complesso e dinamico.

L'incidenza del cinema e dell'immaginario cinematografico degli anni Trenta e Quaranta sulla genesi e lo sviluppo del fotoromanzo può difficilmente essere sottostimata: i generi editoriali coadiuvanti del cineracconto e del cineromanzo, che ancorano la fototestualità all'intrattenimento e alla mitografia filmica, sono lì a dimostrarlo.[13] Il punto è però che la stessa letteratura romanzesca viene richiamata e rielaborata a piene mani dagli autori e dall'industria editoriale del fotoromanzo di «Grand Hôtel»: tanto che pare di assistere a un processo di sublimazione letteraria del fotoromanzo, soprattutto quando, nel corso degli anni Sessanta, intervengono più numerosi i modelli e i titoli romanzeschi di origine italiana e straniera, in particolare ottocentesca.

Le collane dei fotoromanzi italiani – e l'offerta periodica di «Grand Hôtel» lo conferma – non mancano di produzioni nuove, svincolate da palinsesti di recente richiamo spettacolare o di antico prestigio letterario, benché fedeli al codice narrativo dell'accoramento struggente di vocazione amorosa. Accanto alle opere nuove e autonome, ad ogni modo, viene creato e diciamo pure oculatamente sfruttato un filone di intreccio e di richiamo alla tradizione romanzesca letteraria. Ne risultano soddisfatte sia le esigenze di natura economico-organizzativa dell'industria editoriale, con l'approvvigionamento di una materia seconda di soggetti, campioni, ipotesti compositivi che costituisce un deposito da tesaurizzare, sia le esigenze di promozione estetica avvertite dai creatori di un genere della produzione di massa che stentava senz'altro a raccogliere non solo l'approvazione, ma il mero riconoscimento degli apparati intellettuali istituzionali.

[13] Cfr. R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000; E. MORREALE (a cura di), *Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Torino-Milano, Museo Nazionale del cinema di Torino-Il Castoro, 2007; J. BAETENS, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, University of Texas Press, 2019.

Non mancano nella serie dei «Romanzi di Grand Hôtel», come s'è visto, titoli che riprendono vicende cinematografiche ispirate a loro volta da presupposti romanzeschi. Per la maggior parte dei lettori coevi, il rinvio al modello filmico sarà risultato, anche per ragioni di prossimità cronologica, preponderante rispetto all'intertesto o sottotesto romanzesco da cui il film stesso risultasse ispirato. Negli anni Sessanta della collana «I romanzi di Grand Hôtel», tuttavia, sembrano infittirsi i rimandi a titoli romanzeschi che, pur consonanti in qualche caso con produzioni cinematografiche di poco anteriori, nondimeno impongono di risalire a prototipi romanzeschi o romanzificati di sicura fama. E a essere romanzificati saranno in particolare gli amori di Pia de' Tolomei, Paolo e Francesca, di Guglielmo Tell, che muove dall'opera musicale di Rossini del 1829 e dal film di Giorgio Pàstina del 1948, e di Tristano e Isotta, che procedono dal dramma wagneriano del 1865 e dal film *L'Eternel Retour* di Jean Delannoy del 1943.

In definitiva, mi pare, i risultati principali così conseguiti dal fotoromanzo italiano di marca «Grand Hôtel», sul piano delle relazioni socioculturali come delle dinamiche intermediali, sono i seguenti: consolidare la costituzione di un nuovo medium di natura promiscua iconico-testuale; annettere al campo letterario una parte ragguardevole del nuovo spazio mediatico e immaginario orientato in prevalenza alla cultura visuale; acquisire un suggello di autorizzazione estetica attraverso la ripresa e l'appropriazione del patrimonio letterario borghese, anzitutto romanzesco; integrare nella vita nazionale una quota non piccola del nuovo pubblico leggente di estrazione popolare. Tutto sommato, non sembra davvero poco.