

# I nove dell'Orsa maggiore. La svolta giovane del cineromanzo

GABRIELE LANDRINI

Università degli studi di Bari "Aldo Moro"  
gabriele.landrini@uniba.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.566>

## Parole chiave

Cineromanzo  
Orsa maggiore  
Periodical Studies  
Fotoromanzo  
Periodici

## Keywords

Cineromanzo  
Orsa maggiore  
Periodical Studies  
Fotoromanzo  
Periodicals

## Abstract

La pratica editoriale dei cineromanzi ha un'ampia diffusione sul territorio italiano all'inizio degli anni Cinquanta: fratelli minori dei più noti fotoromanzi, questi rotocalchi propongono ai lettori e alle lettrici trasposizioni a fumetti delle pellicole cinematografiche coeve, ricorrendo a fotogrammi e fotografie di scena. Nonostante gran parte dei cineromanzi di quel decennio si rivolgano a un pubblico femminile, promuovendo trasposizioni di film melodrammatici e sentimentali, alcune testate si differenziano tanto per i contenuti proposti, quanto per il pubblico di riferimento. Tra queste, un caso significativo è quello di *Orsa Maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*. Il periodico, pubblicato per soli nove numeri tra aprile e giugno 1956, ha infatti il merito di ripensare il formato del cineromanzo, alla luce di un target giovane. Il presente saggio mira a riflettere sull'avventura editoriale di *Orsa Maggiore*, ponendo l'attenzione su tre aspetti: le politiche che guidano la selezione dei lungometraggi trasposti; le strategie di adattamento che guidano il passaggio dallo schermo alla carta; le rubriche di accompagnamento che, in una sorta di virtuale controcanto, offrono uno sguardo reale (o presunto tale) sul pubblico.

The editorial practice of the cineromanzi became widespread in Italy at the beginning of the 1950s: lesser siblings of the better known photoromanzi, these magazines offered readers comic-strip transpositions of contemporary films, using stills and still photographs. Although most of the cineromanzi of that decade are aimed at a female audience, promoting melodramatic and sentimental film transpositions, some magazines differ as much in the content they propose as in the target audience. Among these, a significant case is that of *Orsa Maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*. The periodical, published for only nine issues between April and June 1956, has in fact the merit of rethinking the format of the cineromanzo, in the light of a young target audience. This essay aims to reflect on the publishing adventure of *Orsa Maggiore*, focusing on three aspects: the policies guiding the selection of the transposed feature films, the adaptation strategies guiding the transition from screen to paper, the accompanying columns which, in a sort of virtual counter-song, offer a real (or presumed real) look at the audience.

## I cineromanzi incontrano i giovani

Ancora pochi anni fa per fare un giornale per i giovani avremmo pensato a testi tutti scritti e illustrati nel tradizionale modo di tutte le pubblicazioni del genere, ma oggi, proprio sfogliando tutti i settimanali che vanno per la maggiore, ci siamo resi conto una volta di più che il vero "protagonista" della narrativa dei nostri tempi è... Il cinema (La Direzione 1956a: 10).

Con queste parole, la Direzione, probabilmente nella persona della direttrice Myriam De Bernart, presenta nel suo editoriale d'esordio *Orsa maggiore. Foto-settimanale di film per la gioventù*. Il primo numero, pubblicato il 14 aprile 1956 e venduto a dieci lire, si compone di circa venti pagine, che propongono la prima parte di alcune storie a fumetti fotografici tratte da altrettanti lungometraggi del tempo. Il fascicolo si apre con la trasposizione di *I cavalieri della tavola rotonda* (*Knights of the Round Table*) del 1953 di Richard Thorpe, le cui prime sei vignette sono pubblicate già in copertina. Seguono poi altri adattamenti foto-fumettistici, come quello di *La scarpetta di vetro* (*The Glass Slipper*), musical del 1955 di Charles Walters, o quello di *Cavalcata ad ovest* (*They Rode West*), western del 1954 di Phil Karlson. Questi lungometraggi a fumetti, che continuano anche nei numeri successivi, sono intervallati da alcune pagine riempitive, in cui si susseguono contenuti di attualità e di costume, incentrati ad esempio sullo sport, sulle curiosità dal mondo, sui quiz di enigmistica e sui concorsi, ma anche sull'immane piccola posta dei lettori e delle lettrici.

Fin da questo primo numero, *Orsa maggiore* aderisce pienamente alle logiche creative di un particolare formato editoriale in voga a metà Novecento, ovvero il cineromanzo. Con questa etichetta si vogliono identificare tutti quei periodici che propongono sulle proprie pagine adattamenti di lungometraggi coevi (chiamati a loro volta cineromanzi, o anche fotofilm), ricorrendo alla pratica del fumetto, ma sostituendo l'illustrazione disegnata con delle immagini fotografiche desunte dagli scatti di scena oppure dai fotogrammi della pellicola di riferimento.<sup>1</sup> Tra le risultanti forse più complesse e stratificate del cosiddetto *cinema di carta* (De Berti 2004; Autelitano, Re 2006; Ciccotti 2015), i cineromanzi sono protagonisti di una floridissima avventura editoriale che, tra alti e bassi,

abbraccia venticinque anni della storia della stampa cinematografica italiana. Fratelli minori dei più noti fotoromanzi (Bravo 2003; Cardone 2004; Curreri, Delville, Palumbo 2021) e discendenti dei cineracconti di eco letterario (De Berti 2000; 2007), a cui spesso sono esplicitamente associati (Alovisio 2007b; Bonifazio 2020), questi periodici possono essere eletti a fonte privilegiata per comprendere l'evoluzione dell'editoria popolare a tema cinematografico, come attestano varie ricerche a essi dedicate nel corso degli ultimi due decenni (Morreale 2007; Maina 2018; Baetens 2019; Landrini 2022).

Come recentemente sistematizzato (Landrini 2022: 72-98), la lunga vita del cineromanzo è tutt'altro che lineare, e segnata più di molti altri formati editoriali dall'evoluzione del gusto cinematografico. Un primo momento d'oro, coincidente con quasi tutti gli anni Cinquanta, vede il cineromanzo come una tipologia di periodico pensato per un pubblico perlopiù femminile – seppur intrinsecamente generalista – e votato all'adattamento di lungometraggi melodrammatici, anche se aperto a eccezioni.<sup>2</sup> Testate come *Superstar cineromanzo gigante*, *I vostri film*, *I grandi fotoromanzi d'amore*, *Cineromanzo per tutti*, a cui si aggiungono decine e decine di altre, restituiscono su carta storie d'amore tragiche, nelle quali le moderne eroine combattono per conquistare il proprio amato malgrado le avversità. Dopo un periodo di quasi totale scomparsa, e in concomitanza con l'avvento di una rivoluzione sessuale diffusa, un secondo momento d'oro è ravvisabile all'imbrunire degli anni Sessanta e fino a metà dei successivi Settanta, quando il cineromanzo rinasce, ripensando il proprio pubblico di riferimento, e di conseguenza il bacino di pellicole a cui rivolgersi. I nuovi periodici offrono sulle proprie pagine fotofilm tratti da lungometraggi erotici, mirando a soddisfare il desiderio voyeuristico di un pubblico maschile ed eterosessuale. Grazie a testate come *Cinesex*, *Cinestop* e *Bigfilm*, a cui se ne aggiungono anche in questo caso altre meno prolifiche o qualitativamente degne di nota, si adattano su carta racconti incentrati sulla promiscuità sessuale, in cui le figure femminili sono propense a offrirsi allo sguardo dei lettori. A questi due poli temporali, nondimeno stilistico-tematici, si aggiungono numerose esperienze minori e frammentate, votate a percorrere soluzioni diverse, nel tentativo di sfruttare il più possibile il modello cineromanzesco. Confrontandosi con l'horror, il

western, la fantascienza, il bellico o l'avventuroso, periodici come ad esempio *Malia*, *Texas*, *Avventura film*, *Parà* o *I classici della jungla* si disseminano meno sistematicamente tra gli anni Cinquanta e Settanta, scommettendo su tematiche e narrazioni differenti, senza raggiungere i fasti delle testate concorrenti ma dando prova di un'invasiva creatività e duttilità del formato dei fotofilm.

*Orsa maggiore* rientra pienamente in questo terzo gruppo. Il rotocalco, pubblicato da Edizioni Cineperiodici<sup>3</sup> settimanalmente tra aprile e giugno 1956 per soli nove numeri, ha infatti il merito di ripensare la formula del cineromanzo adattando, da un lato, pellicole più raramente ravvisabili sulle pagine dei periodici concorrenti, e riuscendo, dall'altro, a non legarsi a un unico genere o tema cardine. Ciò è possibile perché la scelta dei suoi contenuti non è dettata dal desiderio di indirizzarsi a un pubblico specificatamente maschile o femminile, né tantomeno a una nicchia di amatori di un determinato genere cinematografico. Come si attesta fin dal sottotitolo *Fotoseettimale di film per la gioventù*, *Orsa maggiore* mira a rivolgersi a un pubblico di lettori e lettrici anagraficamente connotato, mai considerato in altre esperienze editoriali simili: si tratta dei giovani, intesi in questo caso in senso specificatamente anagrafico, ovvero "tutti i ragazzi e le ragazze tra i 5 e 18 anni" (Anonimo 1956a: 9).<sup>4</sup> Facendo proprio il pubblico della precedente e coeva "stampa per ragazzi" (Genovesi 1972; Meda 2011), e inserendosi in un quadro di consumi più ampio (Montesi 2023), *Orsa maggiore* rappresenta dunque un unicum nella storia del cineromanzo, dato che conserva e allo stesso tempo ripensa le logiche creative del formato per adattarsi al meglio agli interessi che, almeno idealmente,<sup>5</sup> caratterizzano questa fascia di pubblico.

Il presente saggio mira a riflettere proprio su *Orsa maggiore*. Nello specifico, si porrà l'attenzione su tre aspetti. Anzitutto, si indagheranno le politiche che guidano la selezione dei (foto)film, le quali denotano – anche in rapporto ai cineromanzi coevi – il desiderio di rivolgersi a un pubblico giovane, attraverso storie votate all'avventura e all'intrattenimento. In un secondo momento, si esamineranno le strategie di adattamento che guidano il passaggio dallo schermo alla carta, le quali, pur aderendo alle logiche generali proprie al formato, presentano una maggiore attenzione alla leggerezza e alla moralità dei contenuti. Infine, si rifletterà sulle rubriche di accompagnamento

che, riadattando in chiave giovanile contenuti tipici delle riviste di costume, offrono uno sguardo reale (o presunto tale) sul pubblico.

### I film dei fotofilm: le politiche di selezione tra avventura e intrattenimento

I film che sceglieremo via via per voi uniranno all'azione, al fascino delle grandi avventure, alle meraviglie della scienza e della fantasia fuse insieme, alla forza dei sentimenti, una garanzia morale, perché è vero e noi lo crediamo profondamente che sono sempre gli autentici valori umani: coraggio, onestà, lealtà, fierezza, che trionfano nella vita e non solo nei racconti, siano essi per immagini che per parole (La Direzione 1956a: 10).

È sempre la Direzione, nel già evocato numero inaugurale, a riassumere con queste parole lo spirito che guida i contenuti delle storie cineromanzesche proposte da *Orsa maggiore*. Ed è proprio dai temi e dai generi di questi fotofilm che sembra interessante iniziare la riflessione. Analizzando le politiche che guidano la selezione dei lungometraggi adattati su carta emerge infatti, in modo forse più immediato e plastico, come la presenza del pubblico giovane rivoluzioni le normali prassi proprie del formato.

Se generalmente i cineromanzi si rifanno a un particolare genere di riferimento, che per gli anni Cinquanta è senza dubbio il melodramma e per gli anni Settanta è l'erotico (Landrini 2022: 122-133), *Orsa maggiore* promuove un caleidoscopio di storie appartenenti a generi variegati, tra loro tematicamente interconnessi. Abbandonate le vicende d'amore in voga al tempo, a tratti forse troppo cupe e indubbiamente poco stimolanti per i nuovi lettori e le nuove lettrici, grande spazio è dedicato agli adattamenti di pellicole d'avventura o western, di cui ogni numero presenta almeno un fotofilm. Ecco allora che se per il primo caso si possono citare *Le avventure di Davy Crockett* (*Davy Crockett, King of the Wild Frontier*) di Norman Foster del 1955, *Le avventure di Robinson Crusoe* (*Las aventuras de Robinson Crusoe*) di Luis Buñuel del 1954 o *Le miniere di re Salomone* (*King Solomon's Mines*) di Compton Bennett e Andrew Marton del 1950, per il secondo si susseguono invece *Il kentuckiano* (*The Kentuckian*) di Burt Lancaster del 1954, *L'ultima frontiera* (*The Last Frontier*) di Anthony Mann

e *Il cacciatore di indiani (The Indian Fighter)* di André De Toth, entrambi del 1955. A questi si aggiungono poi storie di guerra come l'omonimo *I sette dell'orsa maggiore* di Duilio Coletti del 1953, racconti di fantascienza come *La guerra dei mondi (The War of the Worlds)* di Byron Haskin, ancora del 1953, e addirittura musical, ovvero il già evocato *La scarpetta di vetro*. Si rintracciano poi due tipologie di produzioni altrimenti introvabili in altri cineromanzi, ovvero il film d'animazione e il cortometraggio documentaristico. Mentre per il primo caso si ha unicamente l'adattamento de *I viaggi di Gulliver (Gulliver's Travels)* di Max Fleischer e Dave Fleischer del 1939, per il secondo si hanno ben quattro trasposizioni, dedicate a *Discoboli moderni* di Gabriele Varriale del 1949, *L'automobile... ieri e oggi* di Carlo Musso, sempre del 1949, *India favolosa* di Giulio Macchi del 1954 e *Ali silenziose* di Gaetano Petrosomolo, nuovamente del 1954.

Da questo spaccato, si può constatare come la scelta delle pellicole da trasporre proponga una serie di titoli che, pur rifacendosi a dei generi maggioritari, non si lega soltanto a uno di essi. Non bisogna però credere che non vi sia comunque un principio di continuità a guidare il processo di selezione.

Anzitutto, gran parte di queste pellicole eleggono il tema dell'avventura come proprio leitmotiv ricorrente, anche nei casi in cui il genere di riferimento non sia intrinsecamente legato a esso. Sebbene sia apparentemente lontano dalle pellicole tipicamente giovanili, un musical come *La scarpetta di vetro*, ad esempio, si inserisce perfettamente nelle logiche promosse da *Orsa maggiore*, essendo una rilettura fiabesca e a tratti picaresca della storia di Cenerentola. Allo stesso modo, la scelta dei documentari sembra puntare su un certo sensazionalismo romanzesco, dato che si mostrano su carta le abitudini di paesi lontani ed esotici come l'India, ma anche le vite di spericolati corridori e aviatori. In questo senso, proprio a metà Novecento, l'immaginario avventuroso è più che mai centrale nell'editoria per ragazzi (Boero, De Luca 2009: 270-277; Colombo 2009: 159-179), e non sorprende che anche il cineromanzo vi ci attinga nel momento in cui vuole rivolgersi a un pubblico giovane.

Accanto al fil rouge avventuroso, è possibile rintracciare un secondo elemento comune a quasi tutti i film selezionati: la loro stretta contemporaneità. Al contrario di molte testate, *Orsa Maggiore* propone

perlopiù film prodotti e distribuiti in tempi non troppo lontani. Questa caratteristica può essere letta anche come un modo per ovviare alla fuggevolezza intrinseca alla giovinezza stessa (D'Eramo 2001): i giovani degli anni Cinquanta sono infatti diversi dai giovani degli anni Quaranta, e lo stesso vale per i film (e dunque per i fotofilm) a loro rivolti.

I lungometraggi proposti da *Orsa maggiore* sono dunque diversi, ma anche innegabilmente coesi: pensati per intrattenere le fasce di pubblico più giovani, i film selezionati propongono generi differenti, ma sono accomunati da storie picaresche e spericolate, fortemente radicate nella contemporaneità del tempo, che eludono derive serie e sono spinte da un desiderio di curiosità e di avventura.

#### Le foto dei fotofilm: le logiche di adattamento tra moralità e censura

Molti di voi chiedono che i film siano raccontati più estesamente. Sta a voi adesso decidere una cosa molto importante: preferite che *Orsa Maggiore* contenga invece di cinque un numero minore di film narrati però con maggiore quantità di fotogrammi o vi soddisfa maggiormente la formula attuale? Vi piacerebbe che alcuni film, soprattutto quelli che pubblichiamo in una unica puntata, fossero raccontati con lunghe didascalie invece che col "fumetto"? (La Direzione 1956c: 6)

Con queste parole, pubblicate nell'editoriale del quarto numero, la Direzione si rivolge direttamente ai lettori e alle lettrici. La prassi non è di certo nuova: già nei numeri precedenti non sono mancati appelli per eventuali richieste di segnalazione di film da "rileggere" (La Direzione 1956b: 6). Questa volta però qualcosa è cambiato: l'interesse si sposta dalla scelta dei film alle modalità di adattamento. In questo senso, continuando a ragionare sui fotofilm veri e propri, l'attenzione posta nei confronti delle istanze giovanili traspare indagando le strategie che guidano il passaggio dallo schermo alla carta.

Da un punto di vista prettamente grafico-organizzativo, poco sembra mutare rispetto alla formula classica dei cineromanzi: i film sono riproposti in fumetti dalla struttura tradizionale, dove la griglia presenta generalmente otto vignette, corredate di didascalie e balloon. La principale differenza con le

riviste concorrenti è ravvisabile nella pubblicazione a puntate del fotofilm: se generalmente si propone un unico cinefumetto autoconclusivo per numero, *Orsa maggiore* ne offre diversi, la maggior parte dei quali proseguono su più fascicoli. È possibile ipotizzare che, mentre gli altri cineromanzi lascino la possibilità di condurre una lettura occasionale alla luce del target adulto di riferimento, in questo frangente si punti a una maggiore fidelizzazione a lungo termine: essa potrebbe essere ritenuta più consona alle fasce di pubblico giovane, probabilmente considerate libere di dedicarsi continuativamente a prodotti del tempo libero.

Accanto a questa modifica di per sé marginale, particolarmente interessanti risultano le politiche di adattamento vere e proprie. In tutti i cineromanzi, i lungometraggi sono soggetti a un inevitabile rimaneggiamento. Oltre alle necessarie modifiche di *acomodamento* narrativo e visivo,<sup>6</sup> che non vanno a incidere nel profondo sul prodotto originale, vi sono dei processi più coscienti e capillari, pensati per enfatizzare o attutire determinati temi ed argomenti: per esempio, se i fotofilm melodrammatici degli anni Cinquanta vedono accrescere il contenuto sentimentale e lacrimevole delle vicende raccontate (Quaresima 2004), in quelli erotici dei Settanta vi è maggiore attenzione visiva per le nudità delle protagoniste, oltre che per le prassi sessuali che le vedono parti attive (Maina 2018: 153-157). Nel caso di *Orsa maggiore*, non si può parlare di una vera enfasi tematica, ma è comunque attuato un processo di perfezionamento che smussa eventuali derive narrative o visive considerate non propriamente adatte a un pubblico giovane, anche nel quadro di un atteggiamento censorio vigente in quegli anni in tutta l'industria culturale italiana (Erbosi, Barile 2023), stampa per ragazzi compresa (Boero, De Luca 2009: 174-176).

Nonostante esempi specifici possano essere rintracciati in diversi fotofilm, particolarmente interessante è la trasposizione di *I sette dell'orsa maggiore*. In una sequenza presente nella prima parte del film, l'agente segreta Marion (interpretata da Eleonora Rossi Drago) viene presentata ai protagonisti – e agli spettatori e alle spettatrici – come una cantante dai facili costumi, che ha l'abitudine di esibirsi in un locale notturno. A ritmo di una canzone spagnola, la donna dà vita a un numero musicale che, oltre a vederla parzialmente svestita, la porta a ballare in

modo sensuale e a civettare con i clienti che la stanno osservando. Scambia anche qualche battuta con il comandante Silvani (ovvero il protagonista Pierre Cressoy) e lo invita nel proprio camerino, lasciando emergere un velato ma abbastanza chiaro sottotesto sessuale, rimarcato di lì a poco anche dagli amici di lui. Questa sequenza, pur venendo riproposta con puntualità nel fotofilm (Anonimo 1956c: 9-10), è svuotata del suo erotismo intrinseco. In primis, ricorrendo alle fotografie di scena e non ai fotogrammi, Rossi Drago è mostrata perlopiù in primo piano oppure cinta da un lungo abito nero, molto più casto rispetto allo stringato reggiseno della sequenza cinematografica. Inoltre, il doppio senso sessuale implicito nel dialogo viene sfumato, preferendo connotare Silvani come un ragazzo ingenuo e riformulare il botta e risposta che quest'ultimo intrattiene con i due amici. La scena diventa dunque meno implicitamente sovra-strutturata, scevra di qualsiasi elemento erotico o sessuale, e di conseguenza più consona per un target giovane.

Ugualmente interessante, seppur per motivi diversi, è il fotofilm tratto da *Robinson Crusoe*. A causa anche dell'estrema compattezza del racconto a fumetti, che riassume l'intero lungometraggio in sole cinque pagine, dallo schermo alla carta sono ravvisabili grandi condensazioni temporali, che riducono al minimo la descrizione e la narrazione degli eventi. Accanto ai sunti dedicati alla vita quotidiana del naufrago Crusoe (dal volto di Dan O'Herlihy), a colpire è in particolare lo snellimento – o, meglio, la quasi totale cancellazione – delle scene più violente o crude, prime fra tutte quelle che vedono coinvolti i cannibali. Nel lungometraggio, Crusoe si imbatte diverse volte in una tribù di antropofagi. Nonostante anche il film non proponga scene di eccessiva violenza, si susseguono momenti in cui sono mostrati i prigionieri legati e pronti per essere uccisi, i rituali che anticipano il banchetto, oppure, una volta concluso il pasto, i resti di corpi umani abbandonati sulla spiaggia. Allo stesso modo, il protagonista racconta in modo esplicito, tramite la voice over che accompagna tutto il film, degli scuoiamenti a cui sono condannate le vittime, oppure immagina e in parte concretizza possibili punizioni nei confronti degli aguzzini, che prevedono sempre la loro morte. Le vicende che li vedono coinvolti si concludono con l'incontro tra Crusoe e un prigioniero (interpretato da Jaime Fernández), che il protagonista salva dalla morte e accoglie nella sua capanna, ribat-

tezzandolo Friday, o Venerdì nel doppiaggio italiano. Il fotofilm ripropone narrativamente gli eventi (Anonimo 1956e: 5), ma ne elimina i dettagli, condensando circa dieci minuti della pellicola originale in sole due vignette. Entrambe riprendono due fotogrammi degli ultimi momenti incentrati sui cannibali: il primo fotogramma mostra un campo lungo della spiaggia, in cui si intravedono due figure indistinte rincorrerne una terza ugualmente indefinita; il secondo presenta invece il campo medio del fuggiasco, che si scopre essere il futuro Venerdì. Rispetto alla pellicola originale, il fotofilm elimina qualsiasi riferimento alle macabre abitudini dei cannibali, non mostrando i dettagli più crudi visti sullo schermo. Allo stesso modo, anche il racconto di Crusoe risulta più vago e abbozzato: facendo nuovamente ricorso alla voce over, restituita nelle didascalie di accompagnamento all'immagine, il protagonista si limita a parlare di "orrendi banchetti", senza fornire ulteriori specificazioni. Al pari di quanto succede con la messa in scena della sessualità in *I sette dell'orsa maggiore*, l'adattamento di *Robinson Crusoe* si vuole adeguare allo sguardo dei giovani lettori e delle giovani lettrici, eliminando gli elementi anche solo vagamente brutali e crudi con l'intento di non turbare la loro sensibilità.

Sempre attenti al target di riferimento, i fotofilm di *Orsa maggiore* non si limitano a riproporre pedissequamente su carta i film di riferimento: grazie alle specifiche creative e stilistiche del formato editoriale, derivate considerate scabrose o violente vengono attenuate o addirittura cancellate, nel rispetto di una "garanzia morale" (come si è già visto in *La Direzione* 1956a: 10) dovuta anzitutto al giovane pubblico.

### Oltre i fotofilm: sguardi sul pubblico tra concorsi e fotografie

Ci sono almeno 200 giornali in Italia, tra settimanali e quotidiani, scritti da tutta gente adulta. "Orsa minore" è invece l'unico giornale i cui redattori siano minorenni. Ogni lettore di *Orsa maggiore* tra i 16 e i 18 anni che si senta la vocazione del giornalista è invitato a collaborare su "Orsa minore". Ogni "pezzo" pubblicato sarà compensato con 1000 lire. Potete scrivere quello che volete: dallo sport alle avventure del gatto di casa, dalla descrizione del vostro paese alla cronaca di una partita a sotto muro. Se non vi riesce facile scrivere e preferite mandarci delle vignette, va bene lo stesso (Bruno 1956: 21).

Nel corso dei suoi ultimi due numeri, *Orsa maggiore* propone sulle proprie pagine una rubrica chiamata "Orsa minore", curata da Orso Bruno. Come dichiara il testo di accompagnamento appena riportato, questo spazio, che occupa appena una pagina, si pone lo scopo di accogliere brevissimi contributi scritti dai giovani lettori e lettrici. Al di fuori dell'effettiva riuscita dell'iniziativa, la breve esperienza di "Orsa minore" è esemplificativa di un altro carattere distintivo dei cineromanzi, declinato in ottica giovanile nella testata in analisi: il tentativo di dialogare in modo diretto con il pubblico.

Come già accennato, accanto ai fotofilm, uno spazio di *Orsa maggiore* è occupato da contributi di accompagnamento, quali ad esempio articoli di costume, brevi reportage di attualità, rubriche come la piccola posta oppure improbabili concorsi che promettono un rapido successo nel mondo dello spettacolo. La foliazione estremamente circoscritta di tali sezioni, quantificabile mediamente in quattro pagine a fascicolo, non permette di eleggere questi contributi a vero e proprio specchio degli interessi dei giovani del tempo, ma offre comunque un'ulteriore testimonianza di come *Orsa maggiore* concepisca e si adatti al pubblico giovane, pur riproponendo strategie di coinvolgimento dei lettori tipiche del cineromanzo (Alovisio 2007a). Tale formato propone infatti abitualmente delle pagine pensate per ospitare contenuti paralleli al fotofilm: ad esempio, i cineromanzi degli anni Cinquanta a target femminile sono ricchi di articoli sui divi e sulle dive di Hollywood, di rubriche dedicate alla cura del corpo e all'igiene personale o ancora di sezioni incentrate sulla moda; i cineromanzi degli anni Settanta a target maschile presentano gallerie fotografiche di modelle o attrici svestite, racconti erotici anche apparentemente amatoriali o approfondimenti sulle pellicole osteggiate dalla censura. Nel caso di *Orsa maggiore*, sebbene si riproponga tale modello, si riflette invece su temi e argomenti che possono interessare in particolare i giovani: si raccontano le stranezze del mondo, si approfondiscono le abitudini di alcune specie di animali o si offre una ricca aneddotica sportiva, in particolare a tema calcistico.

Particolarmente degne di nota sono le rubriche che chiamano direttamente in causa i veri lettori e le vere lettrici, o presunti tali.<sup>7</sup> Se la già evocata "Orsa minore" è più interessante nelle premesse che nell'effettiva concretizzazione,<sup>8</sup> un discorso diverso

può essere fatto relativamente al concorso indetto per diventare “il Pablito italiano” (Anonimo 1956b: 18), ovvero un attore o attrice del futuro. Fin dal primo numero, *Orsa maggiore* dà la possibilità ai lettori e alle lettrici di inviare alla redazione la propria fotografia, che poi sarà valutata da una commissione speciale che vede tra i giurati il regista Mario Soldati e il produttore Dino De Laurentiis. I giovani che vogliono partecipare devono avere un’età compresa tra i 5 e i 18 anni – target non solo privilegiato ma, proprio in questo contesto, anche dichiarato del periodico –, e devono far firmare ai genitori un documento di consenso, valido sia per autorizzare effettivamente la partecipazione al concorso, sia per permettere alla redazione un’eventuale pubblicazione della fotografia inviata (Anonimo 1956a: 9).

Questo concorso appare interessante per un duplice motivo. Anzitutto, da un punto di vista organizzativo, la rivista adatta la canonica formula del concorso a premi al nuovo pubblico di riferimento: nonostante competizioni di vario tipo siano presenti in quasi tutte le riviste di cineromanzi, è la prima volta che la partecipazione è vietata ai maggiorenni, e non ai minorenni. Analizzando poi i cineromanzi promossi dal medesimo macro-editore, l’aderenza al target appare ancora più marcata. La competizione promossa da *Orsa maggiore*, così come le sue regole e i valutatori che all’apparenza vi si celano, sono infatti ripresi parimenti da un altro concorso, proposto nella testata sorella *Cineromanzo per tutti* (e, più sbrigativamente, nella coeva *Cineromanzo gigante*). Comparando i due modelli, a cambiare, oltre all’età dei possibili contendenti, sono i riferimenti divistici: se nei concorsi per adulti si citano Burt Lancaster, Esther Williams o Marcello Mastroianni (Anonimo 1954; 1955; A.M. 1955), in questo caso si susseguono invece richiami a Shirley Temple, Mickey Rooney, Franco Interlenghi e un’ancora giovanissima Elizabeth Taylor (a partire sempre da Anonimo 1956a: 9).

In aggiunta a ciò, un secondo elemento di interesse è rintracciabile dal quinto numero quando al concorso vengono accostate, da un lato, una rubrica di piccola posta chiamata “La posta di Stella” e, dall’altro, una galleria di immagini pensata per mostrare le fotografie di alcuni partecipanti al concorso (Anonimo 1956d: 23). Se la prima sezione è in realtà meramente strumentale per rimarcare le regole della competizione o per dare informazioni sul processo di

selezione, la seconda riesce a offrire uno spaccato – almeno nelle premesse – realistico dei lettori e delle lettrici. La galleria, la cui formula è ripresa anch’essa dalla tradizione del cineromanzo e della stampa periodica del tempo, risulta estremamente circoscritta, dato che appaiono mediamente dieci foto a fascicolo per cinque numeri. Nonostante non si possano avanzare delle vere e proprie riflessioni in merito, data la quantità limitata di immagini, è comunque interessante notare la coincidenza tra il target della rivista e il suo effettivo pubblico. Nuovamente, si ha a che fare con un pubblico giovane, che contempla anzitutto bambini e adolescenti, ma che, negli ultimi numeri, ingloba anche coloro che sono compresi tra i 18 e i 25 anni (ad esempio, Anonimo 1956f: 18).

Chiudendo simbolicamente un cerchio aperto dalla selezione dei lungometraggi e continuato con le logiche di adattamento dei fotofilm, le rubriche di accompagnamento – e in particolare i concorsi e le gallerie – permettono di affacciarsi ai giovani non solo come virtuale pubblico di riferimento, ma anche come ventaglio reale di lettori e lettrici, che si insinuano sulle pagine stesse della rivista.

## Conclusioni

Le vostre lettere le abbiamo lette con affetto, con grande simpatia, cercando di indovinare soprattutto quello che non ci avete scritto, quello che traspariva insomma tra le righe... Ebbene questa attenta lettura ci ha fatto nascere dentro un senso di autentica amicizia per ognuno di voi, sentiamo insomma di dover darvi il giornale che desiderate, così come lo avete chiesto: il colore, le puntate dei film più lunghe, il film in una unica puntata raccontando più estesamente e... Tutto il resto (La Direzione 1956d: 2).

*Orsa maggiore* rappresenta un caso unico nella lunga avventura dei cineromanzi italiani. Aderendo ma allo stesso tempo rimodulando le logiche della realtà editoriale di appartenenza, il periodico ha il merito di sfruttare un modello al tempo ormai già canonico, plasmandolo in modo unico per un pubblico specifico e differente: i giovani, appunto, intesi come bambini e adolescenti.

Da un lato, *Orsa maggiore* dimostra dunque, forse ancor più delle canoniche declinazioni *al femminile* e *al maschile* del cineromanzo, la capacità del formato

di trasformarsi, adattarsi e rinnovarsi a seconda dei lettori e delle lettrici con cui si vuole confrontare. I giovani non sono un target privilegiato per l'editoria cineromanzesca, ma in questo frangente lo diventano, seppur per poco, attraverso contenuti pensati e declinati perfettamente per loro. Dall'altro lato, tale rivista si erge anche a vetrina delle forme di consumo – cinematografico e più ampiamente ludico – di questo target, in un decennio che porterà allo stravolgimento dell'idea stessa di giovinezza. In un momento di passaggio anche per la storia della stampa giovanile, ancora legata al passato ma sempre più vicina a una radicale trasformazione,<sup>9</sup> la rivista di fotofilm per la gioventù assorbe infatti gli stimoli e gli interessi di un pubblico in cambiamento, restituendone una fotografia, seppur parziale, che passa anzitutto dal grande schermo. Una fotografia, però, che non è destinata a durare.

Come si è più volte asserito, la vita editoriale di *Orsa maggiore* appare indubbiamente ridotta, seppur in linea con molte altre testate di fotofilm oggi considerate minori. Con lei, si conclude però anche l'avventura del cineromanzo giovanile, di cui il periodico può essere eletto a unico vero esempio. Negli anni successivi, e soprattutto negli *affollati* Settanta, il cineromanzo percorre altre strade, anche molto diverse tra loro, ma non incontra più i giovani, almeno non con testate ad essi specificatamente indirizzate. I generi che popolano le sue pagine, dal western fino alla fantascienza, trovano nuovi spazi e nuove riviste, rifuggendo tuttavia un confronto diretto con il pubblico non (ancora) adulto. Nonostante ciò, e forse anche proprio grazie a ciò, *Orsa maggiore* resta oggi un periodico emblematico, troppo spesso accantonato, che permette non solo di comprendere l'estrema duttilità del cineromanzo, ma anche di capire come i giovani e i loro interessi venivano concepiti negli anni del preludio di un grande cambiamento.

## Note

<sup>1</sup> Da un punto di vista terminologico, questa branca editoriale è stata etichettata in diversi modi, tanto nel corso della sua vita editoriale, quanto negli studi successivi. In questa sede si è deciso di adottare una terminologia ormai condivisa, definita anzitutto da Emiliano Morreale (2007), prediligendo il termine “cineromanzo”, per identificare sia le riviste vere e proprie, sia le storie fotofumettistiche al loro interno. Relativamente alle seconde, si è deciso di usare anche il termine “fotofilm”, proposto da Giovanna Maina (2018).

<sup>2</sup> Sulle eccezioni, si vedano in particolare le avventure editoriali dei cineromanzi firmati da Lanterna Magica o Franco Bozzesi, sondati sistematicamente in Landrini 2022: 144-173. Sul caso Lanterna Magica, e sul suo legame con le pellicole d'autore, si veda invece l'approfondimento di Basano 2007.

<sup>3</sup> Ogni numero di *Orsa maggiore* dichiara come editore di riferimento Edizioni Cineperiodici. Alla luce della storia produttiva del cineromanzo tout court, appare interessante notare come la casa editrice sia in realtà connessa con la più nota Lanterna Magica, società che realizza alcune testate di fotofilm oggi ritenute fondative, ovvero *Cineromanzo gigante* e *Cineromanzo per tutti*. Entrambe le case editrici condividono la medesima sede e hanno a capo Luigi De Laurentiis. Il nome di quest'ultimo non può che ricordare quello del più noto fratello minore, nonché produttore cinematografico, Dino De Laurentiis. Analizzando nello specifico le riviste, *Orsa maggiore* non sembra tuttavia dialogare in modo sistematico con la casa di produzione di De Laurentiis, adattando raramente lungometraggi da lui prodotti o richiamando solo occasionalmente le personalità ad esso legate. In senso più ampio, l'impossibilità di reperire documenti produttivi, complice la natura effimera delle strutture e delle prassi che riguardano tale branca editoriale, non consente di avanzare ulteriori ipotesi in questo senso.

<sup>4</sup> Non è questo lo spazio adatto per entrare nel merito dell'articolato dibattito che ruota intorno alla definizione del termine “giovani”, che, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, vede stravolgere il significato che gli era attribuito nella prima metà del Novecento (e riproposto anche da *Orsa maggiore*). Sul tema, si rimanda a Sorcinelli e Varni (2004).

<sup>5</sup> La tipologia di fonti propone una sorta di giovane lettore ideale, o “lettore modello” (per riprendere la categoria di Umberto Eco, 1979), non per forza coincidente con quello empirico, la cui emersione è più che mai frammentaria e non lineare, oltre che difficilmente sondabile. In ogni caso, se non è possibile avallare una perfetta sovrapposizione, nulla fa presupporre che il primo sia totalmente diverso dal secondo.

<sup>6</sup> Si sta banalmente facendo riferimento a quelle norme di adattamento necessarie per trasformare un lungometraggio per il grande schermo (e dunque “in movimento”) in una storia cineromanzesca (e quindi basata su immagini fisse). Si parla ad esempio della selezione di fotogrammi o fotografie di scena, dell'utilizzo di didascalie per raccontare la progressione degli eventi o del ricorso a balloon per riportare i dialoghi.

<sup>7</sup> È più che probabile che la redazione intervenga anche nelle rubriche e negli spazi deputati al pubblico, in caso non ci sia abbastanza materiale o si voglia trattare uno specifico tema. Ciò ovviamente complica lo statuto di veridicità di queste sezioni, ma permette comunque di riflettere sul già evocato dualismo tra lettore ideale ed empirico.

<sup>8</sup> Nonostante le premesse, “Orsa minore” si caratterizza come un

semplice collage di notizie, probabilmente scritte dai redattori stessi e non dal pubblico.

<sup>9</sup> Sull'evoluzione, a partire dagli anni Sessanta, della stampa giovanile, che si biforca tra una prima branca più indirizzata a un pubblico infantile e una seconda più interessata ai ventenni, si veda Grispigni 1998.

## Bibliografia

- A. M. (1955), “Come si diventa divi”, in *Cineromanzo per tutti*, II:26, dicembre, pp. 60-61.
- ALOVISIO S. (2007a), “Cineposta”, in MORREALE E. (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano, pp. 143-166.
- ALOVISIO S. (2007b) (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Torino.
- ANONIMO (1954), “Come si diventa divi”, in *Cineromanzo per tutti*, I:12, 13 novembre, pp. 60-61.
- ID. (1955), “Come si diventa divi”, in *Cineromanzo per tutti*, II:20, maggio, pp. 60-61.
- ID. (1956a), “Cineconcorso Orsa maggiore”, in *Orsa maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*, I:1, 14 aprile, p. 9.
- ID. (1956b), “Sarà il Pablito italiano?”, in *Orsa maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*, I:3, 28 aprile, p. 19.
- ID. (1956c), “I sette dell'orsa maggiore”, in *Orsa maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*, I:4, 5 maggio, pp. 8-11.
- ID. (1956d), “Come diventare attori”, in *Orsa maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*, I:5, 12 maggio, p. 23.
- ID. (1956e), “Robinson Crusòè”, in *Orsa maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*, I:6, 19 maggio, pp. 3-7.
- AUTELITANO A., RE V. (2006) (a cura di), *Il racconto del film / Narrating the film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer / Novelization: from Catalogue to the Trailer*, Forum, Udine.
- BAETENS J. (2019), *The Film Photovovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, Austin.
- BASANO R. (2007), “Cineromanzo per giganti. Senso e La strada”, in MORREALE E. (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano, pp. 87-102.
- BOERO P., DE LUCA C. (2009), *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Bari-Roma.
- BONIFAZIO P. (2020), *The Photoromance: A Feminist Reading of Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge-London.
- BRAVO A. (2003), *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna.
- BRUNO O. (1956) (a cura di), “Orsa minore”, in *Orsa maggiore. Fotosestimanale di film per la gioventù*, I:8, 9 giugno, p. 21.
- CARDONE L. (2004), *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa.
- CICCOTTI E. (2015) (a cura di), “Novellizzare il cinema”, in *Il lettore di provincia*, 144.
- COLOMBO F. (2009), *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano.
- CURRERI L., DELVILLE M., PALUMBO G. (2021), *Tutto quello che non avreste mai voluto leggere - o rileggere - sul fotoromanzo. Una passeggiata*, Comma 22, Bologna.
- DE BERTI R. (2000), *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e pensiero, Milano.
- ID. (2004) (a cura di), “La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione”, in *Bianco e Nero*, LXV:548.

- ID. (2007), "I film appassionanti. Breve storia dei cineracconti", in MORREALE E. (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano, pp. 103-142.
- D'ERAMO M. (2001), "L'inafferrabile giovinezza. A proposito di una categoria", in DAL LAGO, MOLINARI A. (a cura di), *Giovani senza tempo. Il mito della giovinezza nell'età globale*, Ombre Corte, Verona, pp. 27-42.
- ECO U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- ERBOSI F., BARILE A. (2023), "Forme della censura nell'Italia del secondo Novecento", in *Segle XX: rivista catalana d'història*, 16, pp. 116-134.
- GENOVESI G. (1972), *La stampa periodica per ragazzi. Da "Cuore" a Charlie Brown*, Guanda, Parma.
- GRISPIGNI M. (1998), "S'avanza uno strano lettore. La stampa giovanile prima del '68", in GHIONE P., GRISPIGNI M. (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, Manifesto Libri, Roma.
- LA DIREZIONE (1956a), "Senza titolo" in *Orsa maggiore. Fotoseettimane di film per la gioventù*, 1:1, 14 aprile, p. 10.
- ID. (1956b), "Senza titolo" in *Orsa maggiore. Fotoseettimane di film per la gioventù*, 1:3, 28 aprile, p. 6.
- ID. (1956c), "Senza titolo" in *Orsa maggiore. Fotoseettimane di film per la gioventù*, 1:4, 5 maggio, p. 6.
- ID. (1956d), "Senza titolo", in *Orsa maggiore. Fotoseettimane di film per la gioventù*, 1:7, 26 maggio, p. 2.
- LANDRINI G. (2022), *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)*, Meltemi, Milano.
- MAINA G. (2018), *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su "Cinesex" (1969-1974)*, ETS, Pisa.
- MEDA J. (2011), "Per una storia della stampa periodica per l'infanzia e la gioventù in Italia tra '800 e '900", in LOPARCO F., *I bambini e la guerra: il "Corriere dei Piccoli" e il primo conflitto mondiale (1915-1918)*, Nerbini, Firenze.
- MONTESI B. (2023), "Infanzia e consumi. Riflessioni storiografiche e ipotesi di ricerca", in *Italia Contemporanea*, 303, pp. 149-168.
- MORREALE E. (2007) (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano.
- QUARESIMA L. (2004), "La voce dello spettatore", in *Bianco e Nero*, LXV:548, pp. 29-33.
- SORCINELLI P., VARNI A. (2004) (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma.