



Foto di Roberta Silva

Estratto da

Lo Schermo di carta

Tra Letteratura per adolescenti e media audiovisuali

Roberta Silva

tratto da

“Sfogliolibro-Biblioteche Oggi– La biblioteca dei ragazzi”,

Supplemento al n. 7 di “Biblioteche Oggi”, settembre 2010, pp. 28-38

Nell’ambito della Letteratura per ragazzi contemporanea, un *settore di studio* particolarmente stimolante è quello che vuole **indagare punti di contatto tra la letteratura per ragazzi e i media narrativi**, con particolare attenzione ai media audio visuali quali *serial* e film. Tale interesse nasce dalla convinzione che la Letteratura per ragazzi, e in particolare quella per adolescenti (per i quali l’influenza dei media audio visuali è particolarmente pervasiva) si inserisca all’interno di una sorta di “**catena multimediale**”, instaurando contatti profondi con gli altri media (Faeti, 1990, p. 74). Del resto, come osserva Jack Zipes, oggi è impossibile analizzare la Letteratura per ragazzi senza collocarla all’interno del contesto globale dell’industria culturale, con cui intesse legami complessi e, a volte, tortuosi (Zipes, 2003, p. 34). Partendo da queste considerazioni si è scelto di analizzare le dinamiche di scambio esistenti tra letteratura, cinema e televisione, per comprendere come le influenze tra questi tre media abbiano modificato i prodotti letterari più amati dagli adolescenti. Per fare ciò ci si è avvalsi degli studi comparativi che hanno analizzato il modo in cui la Letteratura è cambiata nel rapporto con il Cinema e la Letteratura, al fine di costruire gli strumenti di analisi necessari a svelarne la complessità della Letteratura per ragazzi contemporanea attraverso un approccio intertestuale.

[...]

Gli studi che stabiliscono una relazione tra la Letteratura e i media audio visuali costituiscono un *corpus* di analisi articolato e stimolante, il cui fulcro è rappresentato dalla convinzione che ormai non è più possibile ignorare i legami intessutisi, all’interno dell’immaginario collettivo, tra la letteratura e gli altri media (Asor Rosa, 2000, p. 74). Da un punto di vista **stilistico**, il primo

¹ La disciplina oggi viene comunemente delineata come «Letteratura per l’infanzia», anche se la definizione più completa sarebbe quella di «Letteratura per l’infanzia e l’adolescenza» (Blezza Picherle, 2003, p. 19), poiché essa comprende al suo interno studi riguardanti i prodotti librai sia destinati alla fascia infantile che alla fascia adolescenziale. Per brevità ci si riferirà con il termine «Letteratura per ragazzi» all’intero *corpus* della disciplina.

studioso ad evidenziare la tendenza, da parte della Letteratura, ad “assorbire” elementi tratti dai media audiovisivi fu Claude-Edmonde Magny. Lo studioso negli anni Cinquanta ha evidenziato come gli scrittori americani tra le due guerre (con particolare riferimento a John Steinbeck, Ernest Hemingway e William Faulkner, ma più in generale agli scrittori modernisti americani) abbiano operato una vera e propria rivoluzione nel mondo della Letteratura attraverso l'adozione di caratteristiche tecniche di taglio cinematografico come l'adozione di nuove prospettive, di nuove tecniche di costruzione e soprattutto di nuove architetture (Magny, 1950, pp. 37-45).

[...]

Per quanto riguarda invece i *legami tra Letteratura e Televisione*, tale ambito di studi è senza dubbio ancora agli albori, e in parte pionieristico, tuttavia al suo interno spiccano le figure, tra cui Marino Sinibaldi e Aldo Grasso. Marino Sinibaldi, in particolare, ha evidenziato come alcuni scrittori *pulp*², pur portando avanti una critica feroce alla “società televisiva”, siano influenzati stilisticamente dal ritmo del piccolo schermo, adottato un linguaggio estremamente dettagliato, visivo ed enfatico, che sfrutta le figure retoriche iperboliche e adotta strutture narrative caratterizzate dalla ricorsività, puntando sulla rappresentazione di una quotidianità che ripete ossessivamente gli stessi rituali (Sinibaldi, 1997, pp. 38-42).

[...]

Dal punto di vista **contenutistico**, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento molti sono stati gli studiosi che hanno evidenziato come *Cinema e Letteratura* condividano un «universo condiviso», che consente loro continui movimenti di intertestualità³ volti a

2 Il genere *pulp* nasce negli Stati Uniti negli anni '20 attraverso le *Pulp Magazine*, ovvero delle riviste dalla copertina particolarmente “sgargiante” ma dall'interno composto su carta non rifilata di polpa di legno (in inglese *pulp*), quindi di infima qualità. Del resto, affermava l'inventore del formato Frank Munsey, «la vicenda è più importante della carta». Lo stile dei racconti presentati in queste riviste era ridondante, pieno di avverbi e aggettivi, sia per rispondere a un'esigenza retorica sia perché gli scrittori venivano pagati in base alla lunghezza, dei pezzi, ma questo, unito alle tematiche, avventurose, metropolitane e spesso torbide, ha dato vita alle caratteristiche del genere *pulp*. Negli Stati Uniti questo genere ha vissuto il suo apice negli anni Quaranta, attraverso l'opera di alcuni scrittori, come [Howard Phillips Lovecraft](#), [Clark Ashton Smith](#), [Robert Ervin Howard](#), che si sono ispirati alle *pulp magazine* per creare romanzi che ne ricalcassero le tematiche e lo stile. Inaspettatamente questo stile ha avuto una nuova “vita” in Italia a metà degli anni Novanta, quando un gruppo di scrittori italiani, tra cui Aldo Nove, Niccolò Ammaniti, Giuseppe Caliceti, Enrico Brizzi e Tiziano Scarpa, ha rivisitato in chiave contemporanea il genere *pulp* declinandolo in una versione particolarmente cruda e realisticamente burrascosa. Questa generazione di autori italiani è stata definita “*pulp* italiano” o anche “dei cannibali”.

3 Il termine «intertestualità» è stato utilizzato per la prima volta nel 1967 dalla psicoanalista e critica letteraria francese Julia Kristeva, nel suo saggio apparso sulla rivista “Critique” e ripubblicato nel 1974 nel volume *La révolution du langage poétique*. La studiosa, ponendosi in aperta relazione con la teoria dei paragrammi di Saussure e con la nozione di dialogismo di Bachtin, esprime la sua convinzione che ogni espressione letteraria, possieda un'intrinseca potenzialità semantica che la pone in connessione di senso con ogni altro elemento letterario, al di là dello specifico contesto in cui è stato utilizzato dall'autore. Questo significa che in una composizione letteraria sono presenti non solo i riferimenti contingenti e voluti dall'autore, ma anche tutta una serie di riferimenti impliciti a cui il lettore ha accesso attraverso il “bagaglio” di significati che ogni termine già impiegato nella precedente tradizione letteraria porta con sé. Dunque il testo letterario rimane aperto all'influenza e alle intersezioni di diversi codici attraverso un «modello reticolare» (Kristeva, 1979, pp. 121-152). Solo un anno dopo, nel 1968, Roland Barthes fa uscire un saggio intitolato *La mort de l'auteur*. In questo saggio, volutamente provocatorio, lo studioso afferma che tale intertestualità è ormai talmente pervasiva che colui che, in definitiva, decide il vero significato di un'opera letteraria non è più

influenzare reciprocamente le due arti in una prospettiva autenticamente «biunivoca», fino a creare incroci di senso che è possibile decodificare solo attraverso un approccio multidisciplinare e «comparato». Il Cinema ha svolto un ruolo centrale nella definizione dell'immaginario letterario del Novecento, contribuendo a delineare una sorta di «alfabeto simbolico» che lo scrittore contemporaneo non può ignorare, intessuto di intertestualità e che vive di continui rimandi e citazioni a un «già letto» così come a un «già visto» (Metz, 1977, pp. 20-21; Genette, 1987, p. 62-64; Jost, 1987, pp. 9-10; Calvino, 1988, pp. 81-98). Per quanto riguarda invece le influenze della Televisione sulla Letteratura. Marino Sinibaldi ha osservato come, da un punto di vista contenutistico, emerga soprattutto la tendenza a rappresentare personaggi in linea con la «mercificazione e televisivizzazione» della società italiana contemporanea, rimuovendo ogni traccia dell'«identità individuale» dei personaggi, ridotti a pure figure bidimensionali, tragiche trasposizione letterarie di un appiattimento morale, culturale e individuale che coinvolge una larga parte della popolazione (Sinibaldi, 1997, p. 61). Aldo Grasso ha invece osservato come molti scrittori contemporanei, con particolare riferimento a quelli che si rivolgono alla fascia di pubblico «teen» e «young adult», si focalizzano su tematiche legate alle relazioni sociali e sull'adozione di congegni narrativi prevedibili e ben conosciuti dal pubblico, che ne riconosce immediatamente le dinamiche. (Grasso, 2001, p. 709-713).

BIBLIOGRAFIA

- ❖ Asor Rosa, A., *Centralismo e policentrismo nella letteratura*, in *Letteratura italiana*, vol. III, Einaudi, Torino 2000.
- ❖ Barthes, R., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988 (ed. or. *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1984).
- ❖ Blezza Picherle S., *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 2003.
- ❖ Blezza Picherle, S., *Libri, bambini, ragazzi: incontri tra educazione e letteratura*, Vita & Pensiero, Milano 2004.
- ❖ Calvino I., *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.
- ❖ Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.
- ❖ Faeti A., *Le notti di Restif. Peripezie di un girovago tra media e finzioni*, La Nuova Italia, Scandicci 1990.
- ❖ Genette, G., *Palinsesti*, Einaudi Editore, Torino 1997 (ed. or. *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris 1982).
- ❖ Genette G., *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987 (ed. or. *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris 1983).
- ❖ Grasso A., *Letteratura e televisione Novecento*, in Borsellino N. e Felici L. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Garzanti, Milano 2001, pp. 696-727.
- ❖ Kristeva, J., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Padova 1979 (ed. or. *Le révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974).
- ❖ Magny C. E., *L'age du roman américain*, Ed du Seuil, Paris 1950.

l'autore, ma è il lettore, in sostanza vero depositario di quel "bagaglio" simbolico in grado di "dare senso" alle relazioni intertestuali presenti in un'opera (Barthes, 1988, p. 58). In seguito Gerard Genette definirà l'intertestualità come ogni relazione in cui è possibile individuare «la presenza effettiva di un testo in un altro» e dà una vera e propria "classificazione" di questo fenomeno, dandone una articolazione in intertestualità vera e propria (ovvero la presenza di un testo letterario in un altro); transtestualità (ovvero le relazioni che il testo letterario intrattiene con il paratesto); metatestualità (ovvero quando il testo letterario diviene oggetto di commento o analisi da parte di un altro testo); l'ipertestualità (ovvero quella relazione che unisce un testo anteriore a un testo posteriore, derivato dal primo, come ad esempio l'Ulisse di James Joyce come riscrittura dell'Odissea di Omero) e infine l'architestualità, ovvero ogni tipo di relazione che il testo letterario intrattiene con le altre forme espressive (Genette, 1997, pp. 2-7).

- ❖ McCallum, *Metafictions and Experimental Work*, in Hunt P., *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge, London-New York 2004, pp. 397-409.
- ❖ Metz, C., *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1977 (ed. or. Langage et cinéma, Larousse, Paris 1971).
- ❖ Silva R., *The risk of conformity. Representing Character in Mass Market Fiction and Narrative Media*, *International Research in Children's Literature*, vol. 3, number 1, 2010, pp. 75-91.
- ❖ Sinibaldi M., Pulp. *La Letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Milano 1997.
- ❖ Zipes J., *La lettura ai tempi del mercato*, in Bartolini D., Pontegobbi R., *Nuovi segnali di lettura*, Idest, Campi Bisenzio, 2003.

Roberta Silva