



Dalla rete alla pagina e ritorno: il fenomeno socio-letterario del romance italiano attraverso due casi di studio (Erin Doom e Rokia)

di Anna Taglietti
(Università degli Studi di Padova)

TITLE: *From the Web to the Page and Back: The Socio-Literary Phenomenon of Italian Romance Through Two Case Studies (Erin Doom and Rokia)*

ABSTRACT: L'articolo indaga le caratteristiche e i meccanismi di funzionamento del recente fenomeno socio-letterario intermediale del *romance*, affrontando due casi di studio del panorama italiano: Erin Doom e Rokia. L'analisi si concentra sulle loro opere prime, *Fabbricante di lacrime* (Magazzini Salani 2021) e *The Truth Untold. La verità nascosta* (Magazzini Salani 2022), e fa reagire il piano testuale con quello contestuale, tenendo conto dell'intera filiera produttiva: dalle fasi di stesura e promozione dei testi sulla piattaforma digitale di *social reading* Wattpad, a quelle di composizione ed edizione dei libri attraverso le maglie dell'editoria tradizionale.

ABSTRACT: The article describes the characteristics and investigates the mechanisms behind the recent socio-literary intermedial phenomenon of romance, and it finally examines two case studies from the Italian landscape: Erin Doom and Rokia. The analysis focuses on their debut works, *Fabbricante di lacrime* (Magazzini Salani 2021) and *The Truth Untold. La verità nascosta* (Magazzini Salani 2022), and is conducted by relating the



textual level with the contextual one, considering the entire production chain: from digital writing and promotion of texts on the social reading platform Wattpad to the composition and publication of books through the filters of traditional publishing.

PAROLE CHIAVE: *romance; social reading; Erin Doom; Rokia; narrativa intermediale; young adult*

KEY WORDS: *romance; social reading; Erin Doom; Rokia; intermedial narrative; young adult*

LA RETE DEL ROMANCE

Sugli scaffali delle grandi catene di librerie sempre maggiore spazio è dedicato a una categoria di prodotti collocata a metà strada tra la narrativa e la letteratura per l'infanzia: volumi corposi, nomi e titoli anglicizzanti, caratteri tipografici eterogenei per i peritesti, sovraccoperte dai colori vivaci, e quarte di copertina che promettono storie avvincenti. Si tratta della produzione nota per afferire all'etichetta di *romance*, con un prestito dall'inglese 'romanzo, racconto sentimentale'.

In Italia, l'interesse dei media tradizionali verso il *romance* cresce significativamente nel 2022, quando la classifica dei libri più venduti dell'anno reca al primo posto *Fabbricante di lacrime* di Erin Doom (Magazzini Salani 2021) con 450.000 copie. Secondo l'Associazione Italiana Editori, dal 2019 al 2023 le vendite dei *romance* (cumulo delle classi di prodotto "Romanzi d'amore", "Fiction erotica", "Chick lit") sono cresciute del 120%. Una misura d'incremento che, tra i fenomeni editoriali pandemici e post-pandemici, è seconda solo a quella del fumetto, le cui vendite sono aumentate di oltre il 220% (*Cinquanta sfumature di romance*). Se nel 2019 il valore del venduto a prezzo di copertina era di poco superiore ai 22 milioni di euro, nel 2023 la spesa d'acquisto è più che raddoppiata e ha sfiorato i 49 milioni di euro. In termini di incidenza, il *romance* pesa sul complesso della varia per circa il 4%, il doppio rispetto al 2019. Un altro elemento significativo riguarda la provenienza di autrici e autori: nel 2023 i libri di produzione italiana hanno costituito il 40% delle vendite complessive, a fronte del 16% registrato quattro anni prima. Se è vero quindi che questa narrativa soddisfa la richiesta di un consolidato e notorio pubblico di riferimento, circoscrivibile per sesso, età e interessi, nelle *young adult* (nel report AIE oltre la metà dei fruitori), le recenti evidenze attestano un fenomeno dai contorni nuovi e dalle dimensioni inedite. C'è da chiedersi allora quali siano le novità dell'attuale successo, da chi e come sono scritti questi libri, e, nondimeno, a chi parlano.



La fortuna di tale filone paraletterario (Couégnas) anfibio non è nuova e affonda anzi le radici nel successo dei sottogeneri tradizionali da cui origina: naturalmente il *romanzo rosa* (Roccella); il *Bildungsroman*, cui il *romance* si lega con un grado di parentela più prossimo nei confronti delle soluzioni postmoderne e post-freudiane nelle quali il personaggio procede in regressione più che in progressione (Molfino 158); e la *letteratura per l'infanzia*, di cui sono trattenuti certi dispositivi tipici come la favola, e che viene abbracciata per il versante intergenerazionale del *crossover* (Calabrese, *Letteratura* 23-27).

Arcadipane, Erin Doom, Karim B., A.J. Foster, Carrie Leighton, Rokia, Kira Shell, Stefania S. sono alcuni dei più noti *nom de plume* con cui le autrici italiane di *romance* si presentano al pubblico. L'antica consuetudine della pseudonimia, ampiamente invalsa nella tradizione rosa e *pour cause* (in Italia, Liala per tutte), nelle versioni coeve ostende il debito verso un immaginario anglocentrico oggi dominate e incorpora alcuni elementi strutturali della comunicazione contemporanea, che richiede la *costruzione di un'identità* autoriale capace di aggregare componenti attrattive. La scelta, strategicamente conservata dalle case editrici, risale a una fase pre-editoriale delle loro produzioni, a quando cioè scrivevano sulla piattaforma di *social reading* (Stein) Wattpad; dacché l'iscrizione stessa al portale impone l'adozione di un nickname che non coincida col proprio nome di battesimo. Al di là di minimi diaframmi anagrafici, da giovani o giovanissime, tutte hanno infatti proposto i propri testi in rete prima di esordire nell'industria editoriale (con Magazzini Salani, Sperling & Kupfer, Newton Compton), spesso passando attraverso l'autopubblicazione in formato cartaceo.

Nato in Canada nel 2007 e oggi animato in 50 lingue da circa 89 milioni di Wattpadders, Wattpad è, tra gli altri esistenti (aNobii, Bookliners, Betwyll, Findings, LibraryThing, The iNCIPIT), lo spazio digitale di *social reading* più frequentato al mondo e un collettore di centinaia di milioni di "racconti e romanzi costruiti in modalità partecipativa e collaborativa tra autori e lettori" (Vivarelli 135). La diffusione delle pratiche sociali di scrittura-lettura, affermatesi dapprima in area anglosassone,¹ si colloca entro una più ampia dinamica, osservata ormai da un ventennio, di progressivo incremento del "fabbisogno mondiale di storie" (Calabrese, *Anatomia* 3)² e, di conseguenza, d'intensificazione in termini di produzione e consumo delle stesse nei diversi media. In principio, le pratiche predominanti tra i *writer-reader* sono perlopiù creazione e fruizione di *fanfiction*, generate dalla tastiera di qualche fan, inteso qui come "variante iperbolica del lettore" (Calabrese, *Anatomia* 19), che si relaziona in modo proattivo con un testo di riferimento, saccheggiandolo ed estendendolo. Le attuali scrittrici di *romance* non aderiscono *stricto sensu* a tale categoria, ma l'abitudine compositiva e fruitiva delle comunità sociali di cui sono parte ha mantenuto una memoria di questa origine nella prassi, che ne è in qualche modo un'evoluzione orizzontale: non c'è relazione triangolare con alcuna fonte-autorità esterna, ma persiste

¹ Il primo successo planetario nato su Wattpad è la *fanfiction* ispirata alla band musicale One Direction: *After* di Anna Todd (2015).

² Poggiando su acquisizioni derivate dalle scienze cognitive, Calabrese interpreta la via narrativa come il rimedio più economico alla crisi globale dell'individuo, in un meccanismo che contribuisce al "riplegamento degli individui in semiosfere" (*best seller* 8).



il moto esogeno in cui gli autori sono a loro volta fan e viceversa, e la figura piana del lettore si è digitalmente estinta. Se si considera che la popolarità di Wattpad in Italia risale alla seconda metà degli anni '10, periodo in cui le autrici citate si sono iscritte alla piattaforma e, parallelamente, nel contesto editoriale hanno preso avvio operazioni affini, come quella di Felicia Kingsley (Newton Compton), il suddetto fenomeno si spiega anche alla luce del ricambio generazionale occorso e di uno slittamento di *habitus* da altri social network, dei quali sono riprodotte le pratiche di approvazione e disapprovazione tramite apposizione del consenso ("mi piace") e l'esercizio del "commento". Paradossalmente, pur nel pieno della "*meet the author culture*" (Murray 30), i fruitori partecipanti si comportano cioè come animatori di quello che chiameremmo in gergo un *fandom* ('luogo popolato da fan'). In un aggiornamento del principio bourdieuiano della distinzione applicato al sistema ipercapitalista (Bourdieu), l'esperienza dei lettori-fan si forma in rete (Wattpad, Instagram e TikTok) e assume tratti identitari e performativi comuni. I soggetti impiegano un gergo coniato dall'inglese e marcato da un uso intensivo di acronimi, collezionano oggetti simbolicamente connessi ai testi di riferimento, spesso tratti dal repertorio digitale delle emoji, che fungono da segni distintivi. Questi contrassegni vengono esibiti sia nella sfera pubblica materiale sia, con maggiore intensità, nello spazio parapubblico e virtuale. Non di rado è la stessa autrice a sollecitare attivamente la partecipazione ludica delle lettrici, attribuendo un nomignolo alla propria comunità di lettrici-fan (si pensi, ad esempio, alle "lucciole" di Rokia) e invitandole a prendere parte a specifici eventi (talk o firmacopie), rispettando codici condivisi quali l'adozione di un determinato colore per l'abbigliamento o la dotazione di un oggetto simbolico (si sfogli il libroquiz *Quanto sei fan del romance?* che esemplifica efficacemente immaginario e componente partecipativa tipiche del *romance*).

Il succitato report dell'AIE tiene dunque in considerazione solo una delle varie "esperienze mediali" (Eugenio) di fruizione di quelle storie, che in realtà prendono forma come "ecosistemi narrativi" (Pescatore) intersemiotici, ben più articolati del livello materiale del libro. Nel pieno della "quarta rivoluzione" (Roncaglia), in una dimensione quasi post-editoriale, la rete non è più solo il luogo della lettura e lo strumento della promozione di libri, ma è anche e soprattutto un ambiente di creazione dei testi. Neppure le fasi e le tecniche di composizione sono disgiunte da quelle della distribuzione, né cronologicamente, né ontologicamente. Si assiste così a una mutazione nelle relazioni e delle funzioni tra autore, opera e pubblico che ha ripercussioni su ogni segmento della filiera genetica dei testi, e sul suo esito finale. Osserviamo allora alcuni dei tratti propri dell'interfaccia di Wattpad (si vedano Vivarelli e Davies), che sono risultati particolarmente significativi per persistenza e facoltà di informare la materia testuale, agendo cioè sui piani dei temi, dei linguaggi e delle forme.

I testi sono affiancati da una serie di dati che permettono di orientare e indurre le pratiche di consumo. Vengono organizzati nella piattaforma in categorie (fantascienza, narrativa storica, romanzo rosa, storie brevi, avventura, azione, horror, poesia) e sottocategorie (per il *romance*: 'paranormal romance', 'dark romance'), e sono classificati



per numero di visualizzazioni.³ Gli autori li qualificano mediante titolo, copertina, breve sinossi, e serie di *tag* ('parole chiave') funzionali per l'indicizzazione. Nel caso dei *romance*, è invalsa anche l'assegnazione dei cosiddetti *trope*, ovvero di motivi narrativi ricorrenti che strutturano i plot, come 'forced proximity', 'age gap', 'fake dating', 'who did this to you'. Dell'apparato (auto)promozionale che accompagna la circolazione dei testi fanno parte anche i trailer, brevissimi video che, mimando i codici tipici del social network TikTok, assemblano sequenze dedotte da prodotti seriali, e gli *aesthetic*: collage di immagini dedicati alla restituzione visiva dell'estetica dei personaggi, in cui questi ultimi vengono 'resi reali' attribuendo loro volti prelevati dal Web o generati da intelligenza artificiale. In tale orizzonte creativo e cognitivo, dominato da palinsesti transmediali (si vedano almeno Elleström e, nel panorama bibliografico italiano, Bertetti e Chiurato), senza giustificare il debito verso gli ipotesti, Isabella Liverly di *The Truth Untold* di Rokia (d'ora in poi *TTU*) prende, su TikTok, le sembianze dell'attrice Alice Pagani. La stessa Rokia riusa e risemantizza le fotografie di un altro utente del social network, che diventa, inizialmente senza consenso, il "prestavolto di Kinan" (Rokia, *TikTok*, 4 gen. 2022). In un secondo momento, l'identificazione viene formalizzata e ha inizio una collaborazione attraverso la commissione esplicita di materiali promozionali: il 31 dicembre 2021 su TikTok appare il video del ragazzo che stringe in mano l'edizione in self-publishing di *TTU* e la didascalia "Kinan che stringe in mano il suo libro". Più che a una mera attività crossmediale, siamo di fronte a una sorta di moto osmotico tra realtà e finzione: un esercizio che riflette l'esiguo tenore ontologico che contraddistingue l'estremo contemporaneo e le sue forme espressive. Tale seppur minimo scorciò ci offre un buon esempio per la comprensione di ciò che la letteratura è per questi utenti, e della maniera in cui essi la fruiscono e la ri-producono. Come rilevato da Gunther Kress, nella comunicazione *Web oriented* leggere e guardare sono azioni indistinguibili. Ogni linguaggio è considerato alla stregua di un iconotesto che costringe il lettore a frequenti cortocircuiti senza gerarchie e separazioni tra i codici: leggendo le immagini alla luce del testo verbale e questo secondo gli orientamenti delle immagini (Kress 137-140).

Esaminando i meccanismi di composizione e fruizione di questi testi, concepiti da chi li scrive come entità fluide al pari del loro contenitore, emerge una struttura narrativa tipicamente seriale, articolata in capitoli che vengono proposti, e spesso anche composti, in ordine progressivo. Questa modalità determina sia l'elevato numero di sottounità narrative, in genere assai brevi, sia l'estensione complessiva dell'opera, che nella trasposizione cartacea supera frequentemente le 500 pagine. A ciò si accompagnano alcune ricorrenti strategie scrittorie interne: il capitolo non è autoconclusivo, ma viene costruito secondo meccanismi di sospensione e dilazione, che rinviano la risoluzione potenzialmente immediata degli snodi narrativi. Ne deriva una tendenza all'indugio e alla reiterazione, a costo di incorrere in ripetizioni, funzionali però alla fidelizzazione del lettore. Gli stessi criteri di *mise en page* adottati nei volumi sembrano debitori della fisionomia dell'antenato digitale, in particolare per quanto riguarda la sovrabbondanza degli accapo, collocati pressoché al termine di ogni frase.

³ La vexata *questio* degli strumenti e dei criteri di calcolo sulle vendite dei libri si aggrava nello scenario del conteggio dei lettori a partire dalle visualizzazioni.



Questa disposizione ricalca il modello di Wattpad, dove l'unità che consente l'espressione di un commento è solitamente quella frastica. In tal senso, è significativo notare come lo stesso criterio venga osservato anche nelle pubblicazioni uscite direttamente in formato cartaceo (si vedano, ad esempio, le impaginazioni di *Stigma* e *Arcadia* di Doom). I frequenti capoversi imprimono alla lettura un ritmo frammentato, che si riflette a sua volta su precise scelte stilistiche, tra cui la condensazione di senso ed emotività in spazi testuali ridotti.

Se dunque con l'approdo alla struttura editoriale tradizionale i testi vengono riconfigurati nei paradigmi della modernità,⁴ molti degli ingredienti del successo di quei libri sono assimilati da una sintassi altra, mutuata dagli ingranaggi del digitale. Per approfondire le caratteristiche e l'importanza dell'effetto agito dalla "convergenza" (Jenkins) tra i media sui testi, si è scelto di osservare da presso i casi di due autrici di *romance*: Erin Doom e Rokia. L'analisi si concentra su due dei loro best seller, che risalgono a un periodo ancora aurorale della solidarietà oramai consolidata tra rete e cartaceo:⁵ *Fabbricante di lacrime* (Magazzini Salani 2021) e *The Truth Untold. La verità nascosta* (Magazzini Salani 2022).

NELLA FABBRICA DEL BEST SELLER DI ERIN DOOM

Rimasta anonima fino al 14 maggio 2023, quando è apparsa nel programma televisivo *Che tempo che fa*, condotto da Fabio Fazio sul canale Nove (Warner Bros. Discovery, Inc.), Erin Doom, di cui sono note la provenienza emiliana e il nome all'anagrafe, Matilde, è l'autrice italiana di *romance* di maggior successo. Nella tredicesima ristampa (marzo 2022) del *Fabbricante di lacrime* (d'ora in poi *FL*), leggiamo in bandella che "in poco tempo le sue storie hanno raggiunto oltre sei milioni di letture complessive" e dal suo primo romanzo è stato tratto un film omonimo diretto da Alessandro Genovesi e distribuito da Netflix nel 2024. Iscritta a Wattpad dal 2017, Doom scrive il *Fabbricante di lacrime* nel 2018. Incoraggiata dal riscontro positivo dei lettori, si autopubblica su Amazon nel 2020, ottenendo ottimi risultati di vendite, e, perciò, entra nel 2021 nel catalogo della Magazzini Salani. Dal momento del contratto con l'editrice non si può risalire alla forma digitale primigenia dei testi, né misurare l'influenza agita dai *prosumer* (Toffler) nella fase creativa. A proposito della strategia editoriale adottata, va osservato che la Magazzini Salani manifesta generalmente un approccio a basso impatto, mediante l'intervento non invasivo sull'estetica del prodotto: anche nel caso di Rokia le copertine conservano quelle delle autopubblicazioni, con minimi aggiustamenti.

⁴ La pubblicità, ancorché digitale, risponde a tali schemi. Il successo del *romance* è moltipliato dai cosiddetti BookTok: i passaparola su TikTok. Erin Doom e Rokia sono supportate mediante messaggi promozionali più o meno esplicativi veicolati da giovanissimi volti, prestati al profilo TikTok della rivista Il Libraio, del Gruppo editoriale Mauri Spagnol, di cui fa parte la loro casa editrice.

⁵ A corredo di un video del 27 novembre 2024 pubblicato sul proprio profilo TikTok in occasione dell'uscita dell'edizione rilegata di *TTU*, Rokia scrive che tra 2018 e 2021 "tanti editori" hanno rifiutato "la [sua] storia". Oggi, la sezione internazionale di Wattpad books mostra in prima pagina le collaborazioni con Macmillan, Anvil, e Penguin; e Wattpad studios ha tra i partner Sony, Hulu e Syfy.



FL è ambientato in una piccola città di un'indistinguibile Alabama, dove la diciassettenne protagonista, Nica Dover, orfana di entrambi i genitori e perciò residente nel tetro orfanotrofio Sunnycreek Home, detto antiteticamente "Grave, tomba" (*FL* 20), viene adottata da una coppia, presso cui si trasferisce ad abitare con un compagno e coetaneo, Rigel Wilde. Caratterizzato da una concentrazione di eventi tutto sommato contenuta per le 668 pagine di cui si compone (38 capitoli intitolati, un epilogo e dei ringraziamenti), il romanzo procede seguendo le dinamiche di adattamento alla realtà domestica della famiglia e d'inserimento nella nuova scuola del quartiere con i micro-fatti che ne conseguono, ma è innanzitutto imperniato sull'evoluzione del rapporto tra i personaggi principali, lungo un "progressivo contatto tra i sessi dall'iniziale scetticismo fino al lieto congiungimento" (Ricci 90): 'enemies to lovers', si direbbe con i *trope*.

Entro il piano principale del narrato, scritto alla prima persona singolare della protagonista femminile, a partire dal capitolo 13 e in misura crescente col ridursi della distanza tra i due, sono inserite sezioni minime, visibilmente separate da asterischi, che offrono affondi sul personaggio maschile, tramite la voce di un narratore onnisciente che restituisce il suo punto di vista. I fatti sono raccontati al passato remoto seguendone l'ordine cronologico e occupano per la più gran parte (fino al cap. 35) una finestra che percorre l'ultimo anno di *high school*. Successivamente, la narrazione compie un salto temporale di tre anni, giungendo ai primi mesi di college (capp. 36-38), e propone infine un'incursione conclusiva nella vita adulta dei protagonisti, diventati genitori (l'"Epilogo"). Le soluzioni di continuità nel primo livello dello spazio-tempo, in forma di analessi, sono funzionali a immettere ulteriore pathos: la prima direttrice dell'orfanotrofio perpetrava violenze psicologiche e fisiche sui piccoli ospiti della struttura e perciò Nica soffre di attacchi di panico; i genitori adottivi in passato hanno perso un figlio; Rigel è affetto da una patologia neurologica incurabile.

L'accorgimento dell'intermittenza nella voce narrante non apporta coloriture stilistiche, ed è strumentale alla sola osservazione ravvicinata delle sensazioni che animano i personaggi principali. La scrittura aderisce alle attese di un prodotto di largo consumo, e propone una "monolingua paratattica dove l'espressionismo verbale è quasi scomparso e le parti dialogate occupano spazi maggiori" (Coletti 21). Il montaggio per giustapposizione domina sia nella sintassi, sia nelle unità nominali, e si dimostra nell'esorbitante ricorso al tricolon per l'aggettivazione: "restia, enigmatica e ombrosa" (*FL* 73), "enigmatico, cinico e ingannevole" (*FL* 154), "insulsa, rotta e strana" (*FL* 249), "rude, irruento, selvatico" (*FL* 451). Ogni capitolo è introdotto da un esergo in forma di aforisma ("I diversi li riconosci subito. Hanno mondi lì dove gli altri hanno occhi", *FL* 230; "Esistono tre cose invisibili, di straordinaria potenza. La musica, il profumo e l'amore", *FL* 579) e anche le chiusure sembrano rispondere alla funzione aforistica: "Perché ogni fine non è mai una fine. Ogni fine è soltanto... Un nuovo inizio" (*FL* 606). Come tipicamente nel genere, il "poeticismo a buon mercato" (Spinazzola 157) è dato dalla somma di massime esistenziali replicabili come manifesti da parte del *fandom*. La costruzione di periodi semplici e densi di senso contrassegna in esteso l'intero romanzo, il quale pare composto per accostamento di frase a frase (vedi *supra*). I toni dell'emotività e il linguaggio amoroso sono dominanti. Si contano almeno duecento occorrenze di "cuore" e una gran copia delle sue più o meno prossime varianti, "petto", "anima" e



“dentro di me”, nonché di altri organi e apparati (“pelle”, “stomaco”, “viscere”, “ventre”, “vene” e “ossa”), tutti coinvolti in agitazioni estreme. Parallelamente si registra l’uso ripetuto di stilemi mielati e l’attardarsi nelle esplorazioni corporee, con un linguaggio incline all’anacronismo:

I colpi caldi della sua lingua e ora erano lenti, provocanti, e le dita sui miei fianchi si stringevano con ardore, seguendo inconsciamente quel ritmo intenso come se non riuscisse a farne a meno. Il suo sapore mi diede alla testa. Le sue mani affondavano nella mia carne e mi sfregavano lascivamente contro di lui. Le mie guance si arrossarono di nuovo, il mio fiato divenne affannoso. Una strana tensione si irradiò nel mio basso ventre, dolce e insopportabile. (FL 451)

I personaggi sono organizzati in un chiaro e solido schema binario, buoni vs cattivi, che concorre alla costruzione di un ambiente rassicurante: i cattivi vengono espulsi e puniti per i loro errori, e, nel finale, rimangono solamente i buoni, che sono riusciti a superare gli ostacoli cagionati dai primi. Non si può dire che quello attraversato dal protagonista maschile sia un reale cambiamento: a mutare non è Rigel, che è in fondo sempre stato buono, ma è piuttosto il modo in cui viene percepito da Nica. Rigel è descritto dalle prime pagine con numerosi connotati di unicità (FL 20: “lo avevano chiamato *Rigel*, come la stella più luminosa della costellazione di Orione”): è il solo bambino dell’istituto a non aver perso i genitori, ma ad avere subito il trauma irrisolto dell’abbandono. Il suo nome è stato scelto dalla terribile tutrice, capace di amare quell’unica creatura e risparmiarla dalle angherie, una condizione di privilegio dalla cui consapevolezza deriva un pesante senso di colpa. L’apparenza immacolata di “bambino che tutti avrebbero desiderato” (FL 21), introdotta dalla narratrice-protagonista in modo irridente, è infatti immediatamente confutata: “Ma io sapevo che non era così. Avevo imparato a vedere *al di sotto*, sotto i sorrisi, la bocca bianca, quella maschera di perfezione che indossava con tutti” (FL 21). Il suo personaggio è insomma perturbante: “ustionava gli sguardi, catturava l’attenzione come lo scheletro di una casa in fiamme o la carcassa di un’automobile distrutta sul ciglio della strada” (FL 22). La tensione sinistra che sprigiona è sorretta, sul piano enunciazionale, mediante associazione iterata a immagini evocative, – “cigno nero” (FL 54), “veleno” (FL 67), “lupo” (FL 73), “bifronte luna” (FL 145), “akrasia” (FL 157) –, e a più estese formule parossistiche che rimandano alla soluzione irrisolta di contrasti:

manipolativo con chi voleva ammaliare, tremendo nel rovescio di quella medaglia. [...] Non era un principe. Era un lupo. E forse tutti i lupi avevano l’aspetto di principi splendidi e delicati, altrimenti Cappuccetto Rosso non si sarebbe lasciata ingannare. (FL 157)

La fonte di tale mistero umano, che Nica vuole svelare, ha una funzione centrale nella progressione narrativa, sostenendo lo sviluppo della trama almeno fino al capitolo 24 (FL 346), quando i due si scambiano il primo bacio.

Anche Nica è fortemente connotata come soggetto fuori dall’ordinario: “io non ero come le mie coetanee” (FL 82), “Esisteva sensazione più splendida del sentirsi normale? Del sentirsi... accettati?” si chiede (FL 93). Alla condizione di orfana si associano l’inconsapevole bellezza oltre il comune, le innate sensibilità e intelligenza, e



un rapporto privilegiato col mondo animale. I cerotti che porta alle dita preservano le ferite procurate durante i salvataggi di cuccioli di animali selvatici, che hanno la valenza metaforica di "cose rotte" (FL 333), proprio come i bambini dell'orfanotrofio: "Il mondo non era abituato a vedere i diversi come noi. [...] Nessuno voleva averci intorno, il solo guardarci li metteva a disagio" (FL 137).

La rappresentazione dei generi e delle loro interazioni appare stereotipata: Nica, in quanto figura femminile, è investita di doti quasi sovrumane, e detiene la chiave del riscatto del compagno tormentato, ma al contempo subisce l'incombere di questa sorte, assumendone l'onere senza possibilità di scelta. Anche in occasione dei rapporti carnali, la ragazza si arrende ("Non ero mai stata forte, io" FL 303) e cede alle doti seduttorie e ferine di lui ("Rigel mi destabilizzava" FL 65). Nica risulta delicatamente "un po' bizzarra e fuori dal comune" (FL 62), mentre Rigel è brutalmente conturbante:

Terrore e meraviglia. Brividi e salvezza.
Eravamo un delirio di note.
Una melodia graffiante e ultraterrena. [...]
Di lui volevo ogni cosa: i morsi, gli sbagli, il caos e le carezze.
Volevo le sue fragilità.
La sua anima autentica.
Volevo quel cuore che nessuno poteva addomesticare.
Volevo il ragazzo senza lieto fine. (FL 396-97)

Il legame tra i protagonisti, mai realisticamente compromesso, è dapprima debolmente insidiato da resistenze interne, poi minato da interferenze esterne e infine sottoposto alla prova del tempo. Tuttavia, le solide fondamenta di quell'amore sono inscritte nel destino e trascendono le volontà dei soggetti. Il coronamento del sentimento è proiettato in forma di scenario consolatorio: come si legge al termine nel libro il "Ti amo" costituisce il "riscatto di un'esistenza intera" (FL 527).

SCRIVERE DI VERITÀ NASCOSTE: ROKIA

Se Erin Doom ha composto su Wattpad solo i primi due libri, *Fabbricante di lacrime* e *Nel mondo in cui cade la neve* (entrambi nel 2018), e, una volta firmato il contratto con la casa editrice, ha dismesso l'uso della piattaforma per perseguire unicamente la via editoriale (*Stigma* e *Arcadia* escono solo per Magazzini Salani, nel 2023 e 2024), Rokia Nacer, giovane infermiera bergamasca, nata nel 1999 e con origini marocchine (inclusa nella Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale), da maggio del 2016 è sempre rimasta fedele alla piattaforma. Tuttora cura il suo profilo, interagendo col proprio *fandom* e scrivendo nuove storie, in parallelo con quelle destinate alla sola editoria tradizionale. Dal 2016 ha licenziato sei titoli: *Dangerous Love* (99 capitoli, scritti su Wattpad tra la fine del 2016 e l'autunno del 2018), *Healing Love* (continuazione dell'opera prima, composto su Wattpad tra 2018 e 2019), *The Truth Untold* (scritto su Wattpad tra 2019 e 2020, autopubblicato su Amazon nel 2021, poi edito da Magazzini Salani nel 2022), *Sindrome* (scritto su Wattpad nel 2020,



pubblicato da Magazzini Salani nel 2023), *Guilty: drunk in love* (scritto su Wattpad nel 2022, edito per la stessa casa editrice nel 2024), *Craving love Craving you* (ora in fase di scrittura su Wattpad).

Il dato culturale della manifesta appartenenza religiosa di Rokia, che indossa il velo islamico, è usato dall'editrice come leva strategica per costruire un fatto mediatico capace di superare i confini della nicchia generazionale e digitale. Nel sistema massmediale *mainstream* viene etichettata come "la scrittrice con il velo" (Scarafia): "Scrivere d'amore con il velo" è il titolo del servizio di Valentina Fizzotti, al TGR Lombardia. Al contrario, nel contesto dell'utenza virtuale cui Nacer si rivolge, l'elemento di alterità non ha rilevanza né in senso progressista né all'opposto misoneista, e lo dimostrano tanto i contenuti veicolati dalla stessa autrice quanto, soprattutto, l'assenza di commenti sull'argomento, sia nei profili social Instagram e TikTok, sia su Wattpad. L'operazione di marketing dall'alto è d'altronde evidente sin dalla scelta in controtendenza nei confronti dell'interposta identità. Se, come notato, le scrittrici di *romance* mantengono di norma i loro pseudonimi, colei che è stata Clarine Jay fino all'edizione cartacea in self publishing di *TTU* (16 dicembre 2021), dismette il proprio *nom de plume* e riprende, per la Salani, il proprio nome anagrafico, di palese matrice nordafricana.

Le 583 pagine di *TTU*, che nell'edizione definitiva acquisisce la traduzione in sottotitolo *La verità nascosta*, sono articolate in una premessa, un prologo, 69 capitoli brevemente intitolati, un epilogo e i ringraziamenti. L'espeditivo narrativo è costruito dall'imprevista riunificazione di un'anonima città degli Stati Uniti, la cui popolazione fino a quel momento è stata divisa tra Red e White, a causa di un misterioso segreto di stato. La comunità dei Red, confinata in un ghetto, è composta da soli adolescenti contraddistinti da straordinarie doti psico-fisiche. Dei White fa parte invece la protagonista femminile, Isabella Liverly, figlia adolescente di mondani filantropi, che per prima percepisce la singolarità dei Red, ne vuole indagare la scaturigine ed è attratta in particolare da uno di loro, Kinan Daneer. Gli straordinari talenti dei Red (intelligenza, forza fisica, facoltà di intrudere nella mente altrui leggendone i pensieri e cancellando i ricordi vicini) nonché la necessità di nutrirsi di carne umana sono gli effetti collaterali di un virus, inoculatogli quand'erano bambini orfani, con la finalità di compiere una sperimentazione scientifica. La brutale attività, tenuta nascosta attraverso l'isolamento dei Red, è stata iniziata e condotta clandestinamente proprio dai genitori di Isabella, nel tentativo vano di trovare una cura alla malattia del loro primogenito.

La macro-cornice narrativa presenta quindi il progressivo svelamento della verità sui Red da parte di alcuni White (in particolare Isabella e i personaggi a lei vicini), la nascita di una solidarietà tra i gruppi, e il compimento di un piano per ribaltare l'ordine costituito in vista della liberazione dal giogo del virus e la somministrazione di un antidoto. La redenzione si svolge tra varie peripezie e Kinan, capobanda dei Red, si offre come prima cavia dell'antidoto, accettando così anche la conseguenza avversa di sopravvivere ancora per soli quindici anni al massimo. Al ragazzo non sarà dato di vivere quel tempo poiché verrà ucciso da un colpo di pistola, proveniente da una frangia autonoma e ribelle dei Red durante il sabotaggio della cerimonia di pubblica ammenda dei Liverly. La vicenda può comunque chiudersi con un epilogo consolatorio, attraverso



la valorizzazione della dimensione corale: "dieci anni dopo" (TTU 577), il frutto dell'unione tra Wendy, migliore amica di Isabella, e Teo, ex-Red, è un figlio di nome Kinan.

I fatti sono narrati nel presente del loro svolgersi dalle alternanti prime persone dei personaggi. Le sottosezioni, distanziate da interlinea, sono introdotte dal nome del locutore, come se si assistesse alla costruzione di una sceneggiatura che si dà addizionando i copioni di ogni personaggio. Alla dinamica multifocalità non corrisponde tuttavia una *variatio* in termini di plurivocità. Alcune particelle in corsivo con funzione didascalica concorrono a dare al testo la struttura di uno *script* (suoni onomatopeici TTU 21: "Tum. Tum. Tum."; TTU: 204 "Boom"; TTU: 424 "Bip. Bip. Bip."). La scrittura si propone come estemporanea, adesa all'immediatezza dei fatti e soprattutto alle relative sensazioni sui locutori ("Ho baciato Kinan. Kinan mi ha baciata. Ci siamo baciati" TTU 402). Da cui il ricorso ad anafore e all'*enumeratio* e il tipico "procedere allineativo dei particolari evocati" (Ricci 91): "Mi rattrista [...]. Mi rattrista [...]. Mi rattrista [...]." (TTU 442); "Sei [...]. Sei [...]. Sei [...]." (TTU 444). Il linguaggio, perciò, non può che tendere specialmente al mimetismo di un'oralità colloquiale. Si vedano passaggi del tipo: "vorrei sapere perché la sfortuna mi perseguita, manco fossi un gatto nero sotto una scala che ha fatto cadere uno specchio rovesciato del sale" (TTU 318). Il lessico mostra tratti caratteristici del gergo adolescenziale contemporaneo (TTU 282: "fa finta di togliere pelucchi dal maglione nero che indossa, con l'elegante scritta 'Fuck you, bitch' in bianco"; TTU 283: "quella gnocca che balla è mia sorella ragazzi! My sister!"), nonché calchi dall'inglese ("dannatamente" TTU 323), ed è ricco di connotati del presente storico, come l'uso dell'aggettivo *influente* ("le donne più influenti di questa città" TTU 330), dei concetti quali "reputazione" (TTU 503) e "sanità mentale" (TTU 452), e dei *refrain* motivazionali ("il primo modo è non permettere al dolore di prendere il controllo sul tuo cuore. Il secondo è respirare anche quando stai male, non isolarti in una gabbia fatta di spine. [...] Il terzo [...] è accettare che anche gli altri possono sbagliare", TTU 564). Il testo incorpora elementi della cultura *pop* di riferimento per le generazioni di nati tra gli anni '80 e '90 del Novecento: le figure di Rapunzel (TTU 234) e Cenerentola (TTU 411), prelevate dal repertorio e dall'immaginario Disney; il cuoco e star televisiva Gordon Ramsey (TTU 480); il singolo *Waka Waka (This Time for Africa)* della cantante Shakira, colonna sonora dei mondiali di calcio in Sud Africa del 2010 (TTU 201); e la cassetta delle bambole Barbie fabbricate dall'azienda Mattel (TTU 297).

La caratterizzazione dei due personaggi principali si articola entro lo schema degli apparenti eccezionali opposti che si attraggono: lui orfano che vive in strada, lei figlia dell'alta borghesia. Eppure, se la storia di Kinan è disseminata di traumi (orfano, non-umano, tradito nella fiducia dal primo grande amore), anche Isabella ha affrontato il dramma della perdita del nonno nel corso di un incendio, e perciò soffre di attacchi di panico, e, nondimeno, deve affrontare lo svelamento delle crudeltà commesse dai genitori. Tutti i personaggi sono contraddistinti da vite permeate da fragilità: Wendy ha perso la madre, suo padre è rimasto paralizzato, Teo si carica della colpa di aver involontariamente coinvolto il fratello nella sperimentazione fatale, la sorella di Dafne, una delle ricercatrici, è affetta da una grave patologia, mentre Yuri, un fratello di Isabella contagiatò dal virus, uccide un compagno di classe in preda a un furore incontrollabile.



Le prime sezioni del libro (premessa e prologo) sono dedicate al protagonista maschile, attorno al quale sono concentrati i macro-temi cardine del libro: la morte e il concetto di diversità. *L'incipit* recita infatti: "All'essere umano fanno paura due cose: la morte e la diversità" (TTU 7). La citazione preliminare dice dell'assoluta centralità che il personaggio riveste nell'economia della storia, analogamente a quanto già osservato in Doom. La protagonista femminile possiede anche qui i tratti dell'eccezionalità positiva: "piccola teppista" (TTU 233), "Sono Isabella, la ragazza che protegge il dolore e che lo custodisce. Sono matta..." (TTU 234), "è strana, forse un po' pazza, ma non farebbe del male neanche a una mosca. È la persona più solidale e gentile che esista" (TTU 298). E il protagonista maschile manifesta una forza fisica spaventosa, che, sebbene involontaria, può minacciare l'incolumità della ragazza: spesso "è fuori controllo" (TTU 408) e si sforza invano di essere "vulnerabile" (TTU 559).

La relazione amorosa tra i due costituisce indubbiamente l'asse portante del romanzo, ma si intreccia con ulteriori filoni narrativi e generi, dall'azione al thriller, fino a elementi di fantasy neogotico, aderendo a una soluzione tipica dei prodotti narrativi del panorama transmediale contemporaneo. In tale intreccio si innestano i motivi archetipici dell'ambiguità del reale e della fallacia dell'apparenza contribuendo a una progressiva tensione verso il nucleo tematico fondamentale del testo: la verità, che domina sull'opera fin dal titolo. Ciascuna evoluzione narrativa del romanzo è proposta sotto l'insegna di "un enigma che non ha soluzione" (TTU 390) che sottende l'assunto per cui dietro alla verità apparente si cela una "verità nascosta [...] non detta" e più vera (TTU 478). La copertina espone una interrogativa, poi ripetuta in due momenti capitali del testo, "Avete paura dei mostri?", che orienta la riflessione sulla natura equivoca del mostruoso e invita all'indagine profonda sulla sua essenza.

ELEMENTI MINIMI DI UNA GRAMMATICA DELLA LEGGIBILITÀ

Fatte salve le rispettive specificità dei testi, lo sguardo comparato svela analogie sui piani dei temi e della morfologia narrativa,⁶ che cooperano coi fattori fin qui osservati nel determinarne l'agile leggibilità e la vasta fortuna. In un contesto in cui l'omologazione non costituisce un disvalore bensì un elemento fondativo del patto tra autore e lettore, non sarà fruttuoso avviare uno stretto discorso intertestuale. È invece proficuo, in una meccanica piuttosto interdiscorsiva, evidenziare e discutere le principali tracce emerse come standard, in quanto attese e richieste dal pubblico e intenzionalmente incorporate dalle autrici. Non ci si trova dunque nell'orizzonte dell'esercizio del best selling che muove dall'alto ed è rivolto al pubblico *young adult*. La

⁶ Per consentaneità, alcuni passaggi risuonano come vere e proprie citazioni: in Rokia si parla della "fiaba sussurrata tra le mura di un orfanotrofio circondato dai campi di girasole" (TTU 411). Il riferimento diretto è la "Fiaba della città di smeraldo" che circola tra i Red e trae spunto dal primo amore che ha tradito la fiducia di Kinan, ma sembra anche un riferimento alla favola del "Fabbricante di lacrime", che è narrata agli orfani protagonisti del libro di Doom, da cui il titolo. Si veda ancora la descrizione di Kinan, "Il diverso era lui. [...] Lui non era umano, lui apparteneva alle stelle" (TTU 7), che riprende letteralmente il passo già citato in Doom.



prossimità tra autore e lettore rende innecessaria per l'editore la costruzione artificiale del successo in laboratorio, perché lo può acquisire già pronto ed equipaggiato dell'indispensabile.⁷ L'aria di famiglia sopradetta finisce così per vestire i panni contraffatti della spontaneità (gli utenti di Wattpad trovano un decalogo di istruzioni, in lingua inglese, nella sezione "Risorse utili per lo scrittore"), accuratamente ottimizzati nell'apparato promozionale.

La marcata leggibilità (*High Readability*), promessa attraverso scelte formali evidenti di impostazione grafica e *mise en page*, trova fondamento sul piano testuale, in ambo gli esempi, innanzitutto nella dimensione temporale che essi abbracciano. Quest'ultima si configura infatti come linearmente articolata, accessibile e coerente, contribuendo in modo determinante alla fruibilità dell'opera da parte del pubblico di riferimento. Lo spazio temporale in cui si proietta la narrazione non è ancorato a un momento storico determinato: mancano riferimenti cronologici esplicativi o indiretti, e i pochi elementi riconducibili alla cultura popolare contemporanea operano come meri effetti di realtà, con modesto grado di connotazione storica. Al contrario, il tempo narrativo si struttura in funzione del tempo esistenziale dell'adolescenza vissuta dai protagonisti: un tempo autoreferenziale, che procede secondo una logica interna, affettiva ed emotiva. Altro requisito trasversale utile per l'accesso immediato ai testi è l'abolizione delle descrizioni, sostituite da soluzioni che Calabrese chiama "mostrazioni" (*Anatomia* 82), ovvero sezioni focalizzate più sulla resa delle percezioni del soggetto e meno dello scenario oggettivo, in un costante processo di autoproiezione. Per descrivere si fa appello alla competenza transmediale e uso diretto dell'immagine (si sono menzionati gli *aesthetic*).

La bilancia delle emozioni, metro definitivo di queste storie, è la verità ecumenica per eccellenza, mai insidiata dal sospetto della falsificazione. L'amore, cui è affidato un ruolo centrale, è un sentimento inscindibile dall'elemento ultraterreno del destino, che contribuisce a sollevare i soggetti dallo spettro della responsabilità. All'interno di questi microcosmi letterari ciascuno ha un incarico che teleologicamente si deve realizzare. Gli eventi sono inscritti in un disegno precostituito, riconducibile a un principio ordinatore superiore, che, infatti, trova rispecchiamento allegorico in forma di favola. La regressione nello spazio dell'infanzia apre alla possibilità di attingere al potente dispositivo del fiabesco, in grado di condensare significati assoluti, nobilitando così i testi. In entrambi i libri, la fiaba serba un enigma che può essere colto e svelato dalla sola protagonista femminile. La comprensione è possibile unicamente attraverso il compimento della relazione con il personaggio maschile, prospettando l'unione sentimentale come passaggio necessario alla piena rivelazione di senso. Il lieto fine si configura nell'incarnazione di un modello narrativo e culturale tradizionale, quello della

⁷ L'orizzontalità è tangibile innanzitutto nel linguaggio. Nella breve descrizione allegata al profilo Wattpad di Erin Doom è scritto il seguente elenco di proprie caratteristiche: "Estimatrice di manzi a tempo pieno; Vincitrice olimpionica di 'studio con l'ansia'; Prossima allo zitellaggio, alcolista cronica, padrona di un gatto grasso". Le quattro sezioni leggibili di *Craving love Craving you*, che Rokia sta scrivendo su Wattpad, pubblicate tra settembre e novembre del 2024, un terreno cioè non ancora passato al setaccio degli *editor*, hanno titoli emblematici di un codice aderente al registro basso giovanile: "Chi cazzo gioca a golf"; "Posto sbagliato, momento di merda"; "Gli stronzi non muoiono mai".



realizzazione del sé all'interno della coppia. Paradigmatico, in tal senso, è l'epilogo del *FL*, che recita: "tutti abbiamo il nostro fabbricante di lacrime. E tutti, a nostra volta, siamo il fabbricante di lacrime di qualcuno" (667).

L'equivalenza tra personaggi e lettori, referenti esplicativi della rappresentazione finzionale, si compie definitivamente nella sezione dei ringraziamenti. Se lungo il testo vengono via via accumulati i disagi, significativamente coincidenti con quelli maggiormente riconoscibili nel vissuto della generazione di riferimento (attacchi di panico, fragilità emotiva, difficoltà comunicative, relazioni disfunzionali con il mondo adulto), e il concetto di singolarità è assimilato a una soluzione edulcorata di quello di diversità, nei ringraziamenti si esplicita l'invito all'innesto del lettore in quella comunità virtuale di "diversi simili". L'appello diventa un'esortazione motivazionale, orientata alla legittimazione dell'identità del pubblico: "le favole esistono anche per chi crede di non meritarselo, anche per chi si sente troppo diverso e sbagliato per desiderarne una" (*FL* 667). Parte di questa soglia testuale in cui l'autore "può dire (e pensare) di non andare solo alla meta" (Asor Rosa 377) è dedicata proprio ai lettori: in *Doom* "A chi ci ha creduto fin dall'inizio. E fino alla fine" (*FL* 666), in *Rokia* "a chi ci ha creduto dall'inizio fino alla fine. A chi ha fatto il tifo per me, spero di non deludere mai le vostre aspettative" (*TTU* 583). La dimostrazione di gratitudine è una delle posture abituali del discorso del *fandom* su Wattpad, in bilico tra venerazione e spartizione collettiva dei meriti. Il rispecchiamento fra autrici e lettori viene ribadito anche nello stimolo ad attingere all'azione terapeutica della letteratura, *ex malo bonum*. *Rokia* testimonia: "ho scritto questa storia in un momento di sofferenza, forse il periodo più burrascoso e oscuro che ho mai passato. [...] Ho trasformato ciò che mi faceva male in qualcosa che potesse aiutare il prossimo a respirare" (*TTU* 581).

Un ultimo aspetto notabile riguarda il già lambito rapporto tra la letteratura e gli altri codici, al convergere e disperdersi delle reciproche specificità. Nel suo saggio sulla *letteratura circostante* Simonetti rilevava come problematica la "colonizzazione cinematografica dell'inconscio narrativo", e, procedendo nell'indagine testuale, affrontava il modo in cui "la letteratura usa il cinema [...] come metronomo" (305). Ma, posti qui di fronte a "narrazioni espansive" (Fusillo *et al.*), dove identità fenomenica e confini tra tipologie di testi si fanno labili, e l'educazione culturale della generazione delle autrici è praticata attraverso una grammatica intermediale sin dall'alfabetizzazione, è lecito interrogarsi se si possa ancora parlare di prestiti o se si debba anzi pensare a linguaggi che agiscono, insieme. Simili testi richiedono un basso ingaggio cognitivo non solo perché si assomigliano tra loro, ma anche perché assomigliano a diversi altri prodotti abitualmente fruiti nel sistema narrativo di massa, ai quali si rifanno apertamente. In un video su TikTok del 17 settembre 2021 *Rokia* propone i propri modelli di riferimento per la creazione del suo *TTU*, ognuno prelevato dall'universo cinematografico-seriale: *Me Before You*, film drammatico sentimentale, girato da Thea Sharrock nel 2016; *The Vampire Diaries*, serie televisiva di 8 stagioni, tratta dai romanzi di Lisa J. Smith, distribuita dal 2009 al 2017 da Netflix; *La casa de papel*, serie televisiva spagnola di 3 stagioni, distribuita tra il 2017 e il 2021 dalla stessa piattaforma. Che non ci sia consapevole differenziazione tra media è provato anche dall'adozione estesa del lessico cinematografico, ampiamente saccheggiato su Wattpad, dove si parla



comunemente di "prequel", "sequel" e "cast" per descrivere i testi. Verrebbe dunque da concludere citando la schermata di primo ingresso alla piattaforma, in cui si comunica all'utente che "la sua storia potrebbe...", indifferentemente, "Diventare il prossimo film di successo / Diventare una serie tv / Diventare un libro".

BIBLIOGRAFIA

- Asor Rosa, Alberto. *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*. Einaudi, 2015.
- Bertetti, Paolo. *Che cos'è la transmedialità*. Carocci, 2020.
- Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, BASILI-LIMM. *Rokia Nacer*, <https://www.basili-limm.it/ricerca/schedapersona?idrif=3469&tipo=persona>. Consultato il 10 gen. 2025.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Les Editions de Minuit, 1979.
- Calabrese, Stefano. *Anatomia del best seller*. Laterza, 2015.
- . *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Bruno Mondadori, 2013.
- Chiurato, Andrea, a cura di. *Transmedialità e crossmedialità. Nuove prospettive*. Mimesis, 2022.
- Cinquanta sfumature di romance. L'onda rosa che conquista il mercato*. Associazione Italiana Editori, dic. 2023, <https://www.aie.it/Cosafacciamo/Studiericerche/Approfondimento.aspx?IDUNI=t2zu5j0diufejhwpqycer1k4017&MDId=17800&Skeda=MODIF105-9487-2023.12.9>. Consultato il 20 gen. 2025.
- Coletti, Vittorio. *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*. il Mulino, 2011.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Seuil, 1992.
- Doom Erin, *Arcadia*. Magazzini Salani, 2024.
- . *Fabbricante di lacrime*. Magazzini Salani, 2021.
- . *Nel mondo in cui cade la neve*. Magazzini Salani, 2022.
- . *Stigma*. Magazzini Salani, 2023.
- Davies, Rosamund. "Collaborative Production and the Transformation of Publishing: The Case of Wattpad." *Collaborative Production in the Creative Industries*, edited by James Graham and Alessandro Gandini, University of Westminster Press, 2017, pp. 51-67.
- Elleström, Lars. *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Palgrave Macmillan, 2022.
- Eugenio, Ruggero. *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*. Carocci, 2010.
- Fizzotti, Valentina. *Scrivere d'amore con il velo*, TGR Lombardia, 8 mag. 2024, <https://www.rainews.it/tgr/lombardia/video/2024/05/scrivitrice-rokia-romance-letteratura-rosa-velo-islam-tik-tok-2ae16a53-a489-4179-95a7-1e35c11bd053.html>. Consultato il 13 gen. 2025.



Fusillo Massimo, *et al.*, a cura di. *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanso: intermedialità, transmedialità, virtualità*. il Mulino, 2021.

Jay, Clarine. @clarinejay. *Craving love Craving you*. 6 nov. 2024, <https://www.wattpad.com/story/375639166-craving-love-craving-you>. Consultato il 15 gen. 2025.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2008.

Kress, Gunther, *Literacy in the New Media Age*. Routledge, 2003.

Molfino, Francesca. "Trasmigrazioni del "romanzo di formazione" nel Novecento." *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, a cura di Paola Bono e Laura Fortini, Jacobelli, 2007, pp. 156-186.

Murray, Simone. *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Routledge, 2012.

Pescatore, Guglielmo, a cura di. *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*. Carocci, 2018.

Quanto sei fan del romance? Il primo libro di giochi per amanti della letteratura romantica. Sperling & Kupfer, 2024.

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

Roccella, Eugenia. *La letteratura rosa*. Editori Riuniti, 1997.

Rokia. @clarinejay. *TikTok*, 31 dic. 2021, <https://www.tiktok.com/@clarinejay/video/7047843921233284357>. Consultato il 25 gen. 2025.

---. @clarinejay. *TikTok*, 4 gen. 2022, <https://www.tiktok.com/@clarinejay/video/7049305955271576837?q=prestavolto%20di%20Kinan&t=1759694708765>. Consultato il 25 gen. 2025.

---. Rokia. @clarinejay. *TikTok*, 27 nov. 2024, <https://www.tiktok.com/@clarinejay/video/7442022187722116374>. Consultato il 25 gen. 2025.

---. *Guilty: drunk in love*. Magazzini Salani, 2024.

---. *Sindrome*. Magazzini Salani, 2023.

---. *The Truth Untold*. Magazzini Salani, 2022.

Roncaglia, Gino. *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*. Laterza, 2010.

Scarafia, Sara. "Io, scrittrice con il velo, creo mondi dove tutti si sentono a casa." *La Repubblica*, 18 giu. 2024. https://www.repubblica.it/robinson/2024/06/10/news/roksia_io_scrittrice_con_il_velo_creo_mondi_dove_tutti_si_sentono_a_casa-423201833/. Consultato il 27 gen. 2025.

Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante*. il Mulino, 2019.

Spinazzola, Vittorio. *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*. il Saggiatore, 2012.

Stein, Bob. *A Taxonomy of Social Reading: a proposal*. Institute for the Future of the Book, 2010, <http://futureofthebook.org/social-reading/index.html>. Consultato l'8 gen. 2025.



Toffler, Alvin. *The Third Wave*. William Morrow, 1980.

Vivarelli, Maurizio. "Dentro la rete di Wattpad: un labirinto di storie condivise."

Tirature, no. 20, 2020, pp. 134-139.

Anna Taglietti è assegnista di ricerca all'Università degli Studi di Padova. Ha conseguito il dottorato all'Università degli Studi di Perugia con una tesi dedicata alla letteratura italiana di prigionia militare nella Seconda guerra mondiale; ed è stata in seguito borsista presso la Fondazione Primoli di Roma. Ha scritto saggi su Giuseppe Berto, Luciano Bianciardi, Giorgio Chiesura, Oreste del Buono e Curzio Malaparte. È autrice del volume *Scrivere il centro e le periferie. Gli spazi della migrazione in Bianciardi, Ottieri e Parise* (Aracne 2018) e co-curatrice della miscellanea *L'Umbria di carta. Intellettuali e cultura letteraria dal 1860 a oggi* (Morlacchi Editore University Press 2022).

<https://orcid.org/0009-0002-5101-8553>

tagliettianna@libero.it