

*Bestseller* e generi letterari.  
Confronti testuali  
secondo i *frame* della solitudine e della coppia

Alessandro Ceteroni  
Università degli Studi di Macerata

---

**Abstract**

Che cosa significa studiare i *bestseller*? L'articolo si propone di rispondere alla domanda fornendo un modello teorico basato sulla comparazione testuale, sul riconoscimento di elementi costanti del discorso e sull'individuazione di uno stile cognitivo comune. Nell'articolo vengono condotte due analisi: la prima su un campione di otto romanzi di successo che raccontano vicende di solitudine; la seconda su quattro romanzi di successo che narrano storie di coppie esemplari.

---

**Parole chiave**

Bestseller, successo, genere letterario, stile cognitivo, Camilleri, Carofiglio, Giordano, Eco, Faletti, Mazzantini, Pennacchi, Volo, Ammaniti, Avallone, Moccia, Di Grado.

---

**Contatti**

alessandroceteroni@gmail.com

---

## 1. Il *bestseller* nella letteratura italiana contemporanea

Il sistema editoriale moderno si alimenta in larga misura con i proventi dei *bestseller*. A questa inoppugnabile verità, non si riesce tuttavia a riconoscere l'importanza strategica, culturale ed estetica che forse meriterebbe. Non ci riferiamo alle resistenze che, almeno in Italia, sono state mosse alla letteratura di successo, spesso etichettata con formule poco lusinghiere come quella di paraletteratura: simili polemiche sembrerebbero appartenere più al secolo scorso che a quello attuale, e non è pertanto ad esse che si rivolge il nostro interesse.<sup>1</sup> L'elemento decisivo su cui la critica della letteratura di successo registra invece un ritardo, e su cui gli studiosi sono in qualche modo chiamati ad interrogarsi, è la riflessione teorica sul *bestseller*.

Non stupisce, in proposito, che molte attenzioni siano riservate dai critici e dai recensori agli aspetti extra-testuali dei prodotti editoriali. Aspetti che, in verità, riguardano più spesso l'autore – interviste, premiazioni, vita privata, apparizioni televisive, *meeting* – del testo. Ciò è senz'altro dovuto alla natura spuria dei *bestseller*, divisa tra letteratura e mercato. Essa suggerisce di focalizzarsi sui processi socio-culturali che assumono un ruolo decisivo per l'esito editoriale dei testi, come il divismo d'autore e il passaparola tra i lettori, legittimando un approccio che potremmo latamente definire sociologico. Tuttavia, la valorizzazione della figura dell'autore e del contesto storico dell'opera dovrebbero consen-

<sup>1</sup> Per il dibattito sulla letteratura di consumo, si consulti Rondini.

tire anche di collegare la riflessione sul *bestseller* al discorso complessivo sulla letteratura e sulle arti, senza rinunciare all'opportunità di argomentare delle tesi metastoriche capaci di concepire il successo editoriale come una categoria interpretativa trasversale alle epoche e alle culture. Nelle prossime pagine si rifletterà dunque sulla possibilità di interpretare il *bestseller* attraverso strumenti teorici come la nozione di genere letterario, la comparazione testuale e la retorica di matrice neuro-cognitiva.

Partiremo dalla constatazione che i *bestseller* esercitano una doppia funzione modellizzante. Sono testi esemplari nella misura in cui vengono assunti come buone pratiche da chi cerca di comprenderne, dividerne e magari replicarne il successo. Viceversa, possono essere considerati come un materiale da cui prendere le distanze, dagli scrittori e dai lettori che desiderano smarcarsi dagli orientamenti prevalenti del pubblico di massa. Ma naturalmente, non esiste un unico modello di *bestseller*. Per intercettare bisogni estetici diffusi e eterogenei, è infatti necessario adottare strategie differenziate che mutano nel tempo e nello spazio, anche in virtù di processi non preventivabili come il già menzionato passaparola tra i lettori.

La doppia funzione modellizzante può essere meglio compresa se si considera il *bestseller* come una morfologia di possibilità linguistiche, ossia non come un modello unico o dominante, ma come un insieme di valori semantici, sintattici e pragmatici destinati a combinarsi e a contaminarsi reciprocamente. Certo è da escludersi che tutti questi valori compaiano in ogni *bestseller*. Avremo, in altri termini, dei temi e dei motivi più frequenti di altri, delle strutture narratologiche più diffuse di altre, ed infine, delle modalità di lettura e delle strategie di cooperazione testuale più funzionali di altre al conseguimento del successo. La letteratura di successo rappresenterebbe dunque l'esito, storicamente determinato, di un processo linguistico che riconosce la propria ragione estetica nella capacità di intercettare, anticipare e plasmare il gusto del pubblico di massa, e che si diversifica in tanti percorsi editoriali, quanti ne elegge il pubblico dei lettori.

La teoria del *bestseller* dovrà pertanto esaminare due questioni fondamentali. La prima è il discorso storico-letterario, che avrà l'obiettivo, da un lato, di ripercorrere le fasi attraverso cui il sistema editoriale raggiunge una configurazione tale da porre la produzione di *bestseller* al centro della sopravvivenza del sistema stesso, e dall'altro, di indicare empiricamente i valori linguistici (semantici, sintattici, pragmatici) su cui maggiormente insiste, almeno nel panorama italiano contemporaneo, la letteratura di successo. La seconda questione concerne invece l'interpretazione complessiva, in certa misura metastorica, della morfologia-*bestseller*. In particolare, essa dovrà riuscire ad applicare gli strumenti tradizionali della critica letteraria alle proprietà linguistiche dei prodotti editoriali di successo. Dal momento che nell'articolo ci dedicheremo soprattutto alla seconda questione, sembra opportuno riservare le ultime righe di questo capitolo al discorso storico-letterario, in modo da fissare alcuni concetti che torneranno utili in seguito.

Quando si afferma che il *bestseller* sia una forma tipica della contemporaneità, si fa riferimento al prodotto editoriale finito, cioè il libro nella sua dimensione 'oggettuale'. Oltre agli aspetti testuali, andranno quindi considerati il paratesto, i supporti materiali, la ricezione, la produzione, la distribuzione. Molti studiosi hanno analizzato i fattori che determinano l'importanza strategica dei *bestseller* nel sistema editoriale contemporaneo: tra gli altri, senza pretesa di esaustività, ricorderemo la riproducibilità dei testi su grandi tirature, l'affermazione dei maggiori marchi editoriali, l'organizzazione su scala globale del sistema delle traduzioni, la capillarità e la velocità dei vettori di distribuzione, l'accresciuta accessibilità economica dei volumi, l'aumento del livello di alfabetizzazione, l'incremento

della comunità dei lettori, l'elaborazione di strategie di marketing avanzate, la digitalizzazione dei contenuti editoriali, le contaminazioni tra letteratura e cinema.<sup>2</sup>

Parallelamente, il Novecento è stato il secolo della definitiva romanizzazione della cultura letteraria italiana. Giunge a compimento un processo di ammodernamento dei codici letterari che era stato inaugurato nell'Ottocento, quando, a partire dall'introduzione del romanzo storico e della sua nobilitazione da parte di Manzoni, la letteratura italiana si era aperta alla forma romanzo:

La maturità del sistema tardonovecentesco è attestata dall'entrata in gioco di tutte le strutture romanzesche tipiche della modernità letteraria, comprese quelle che hanno tardato di più ad acclimatarsi nel nostro paese. Limitiamoci ad alcune tappe significative. L'ordine cronologico di apparizione vede al primo posto il romanzo storico, reso subito illustre dal capolavoro manzoniano. Lo seguono le "storie domestiche" del romanzo intimista, destinato a dilagare pervasivamente: una sua filiazione è il filone del sentimentalismo rosa, di gran lunga il più durevolmente popolare tra noi. Solo a fine Ottocento arriva in Italia il romanzo di formazione, ma ridotto alle dimensioni della narrativa per ragazzi: l'ambientazione definitiva avverrà verso la metà del Novecento. Di epoca tardottocentesca sono anche le affermazioni del romanzo sociale. Al periodo fra le due guerre risale lo slancio preso dal genere forse più tipico della modernità, il poliziesco. L'ultimo arrivato, nella seconda parte del secolo, è il fantascientifico. (Spinazzola, *L'egemonia del romanzo* 33)

La romanizzazione della letteratura italiana può essere considerata come una delle mutazioni epocali all'origine del bestsellerismo? Dall'analisi delle classifiche editoriali sembrerebbe di sì: le opere più vendute, in Italia e all'estero, sono romanzi. Ma forse, il quesito può essere rovesciato: la diffusione dei *bestseller* non ha forse favorito la consacrazione di alcuni generi romanzeschi inizialmente confinati ad un ruolo di subalternità, come il poliziesco o il rosa? Si configura in tal modo una rilevante questione teorica: qual è il rapporto tra il romanzo e il bestsellerismo, tra i generi letterari moderni e il successo editoriale, tra gli autori e il pubblico?

Con questa domanda, si crea un ponte ideale verso il prossimo capitolo. Le sintetiche considerazioni qui esposte, segnalando la convergenza tra romanizzazione della letteratura ed affermazione del bestsellerismo, consentono alla morfologia-*bestseller* di iniziare a prendere corpo. A prescindere infatti dalla ricostruzione storica del processo, sarà fin da ora lecito supporre che nella morfologia-*bestseller* ritroveremo alcuni degli elementi costitutivi della comunicazione letteraria romanzesca: si pensi in particolare al patto di finzione (pragmatica), alla propensione per la struttura narrativa (sintassi) o all'insistenza sui temi cari al poliziesco, al *noir*, al *fantasy*, al rosa (semantica).

---

<sup>2</sup> Volendo fornire una integrazione bibliografica, inevitabilmente parziale, citiamo Colombo sull'industria culturale italiana. Fondamentali i volumi annuali di «Tirature», curati da Vittorio Spinazzola, per le dinamiche editoriali, dove si consiglia di recuperare, tra gli altri, Strazzeri sul *bestseller* italiano, Dubini sulla produzione e promozione del *bestseller*, Cerutti sui rapporti con il mercato internazionale, Marigonda sui tipi di successo, Cenati sui narratori di successo del Meridione, Palieri sugli intrecci tra letteratura e cinema, Cangemi-Scarabelli sul ruolo decisivo delle traduzioni. Si rinvia a Rak per le mutazioni del sistema culturale; a Calabrese ([www.letteratura.global](http://www.letteratura.global)) per gli scenari della narrativa globale; a Pareschi per il tema degli inediti.

## 2. Generi e successo. La solitudine come modello cognitivo

Torniamo per un istante sul concetto di *morfologia*. Come già segnalato, esso consente di evidenziare il fatto che nel bestsellerismo, al pari di quanto avviene per i generi letterari, non esiste un modello di comunicazione unico.<sup>3</sup> Volendo insistere sulla prospettiva diacronica, ossia sull'idea che tanto il successo, quanto il genere siano delle costruzioni storicamente istituzionalizzate, diremo che il successo è una qualità dinamica che viene ottenuta, mantenuta e infine persa, affinché altre opere possano a loro volta compiere il medesimo ciclo. Si potrebbe certo osservare che il ciclo del *bestseller* rispecchia in tal modo quello di qualunque merce nel sistema capitalistico.<sup>4</sup> Si possono tuttavia distinguere modalità diverse di successo, a seconda che si faccia riferimento ad una singola opera o ad un insieme di più opere. Nel caso del successo condiviso da più opere, la modalità più semplice è data dalle tendenze, che si esauriscono in breve tempo: è il caso dei romanzi che affrontano un tema di attualità che nel giro di pochi mesi perde d'interesse. Nei generi letterari e nei loro corollari, come i filoni e i sottogeneri, si verifica invece l'istituzionalizzazione di proprietà discorsive più longeve, al punto che si è ritenuto in passato di poter attribuire ad alcuni generi un'autonomia, biologica o trascendente, rispetto al contesto di riferimento.

Ma quali sono gli aspetti della comunicazione romanzesca che ritroviamo con maggiore probabilità nei libri di successo? Da un confronto più serrato tra generi letterari e *bestseller*, emergono sia elementi di convergenza, sia di differenziazione. Basterebbe intanto una rapida ricognizione dei romanzi di maggior successo degli ultimi anni, per appurare che il bestsellerismo è un processo trasversale ai generi letterari. Esistono dei generi che offrono statisticamente un quantitativo di *bestseller* superiore ad altri: in Italia sono il poliziesco, il *noir*, il romanzo sentimentale, il romanzo storico e il *fantasy*. Il che, tuttavia, non ci autorizza ad affermare che i gruppi editoriali concentrino la produzione esclusivamente sui generi più diffusi. Non solo perché ogni editore sceglie liberamente le proprie politiche, ma anche perché una simile decisione potrebbe rivelarsi sconveniente: si ricordi, in proposito, che il più influente *bestseller* italiano di questo scorcio di nuovo millennio (Saviano) non è ancora stato classificato in un genere preciso. Si potrà allora affermare quanto segue: sebbene l'analisi del successo editoriale ponga in evidenza alcuni generi letterari rispetto ad altri, il successo può essere conseguito a prescindere dal genere di riferimento, ed anzi proprio le occasioni di uno scollamento tra generi e successo rappresentano un fattore di rinnovamento e di ricerca della produzione letteraria nel sistema editoriale contemporaneo.

Proveremo ora a riformulare queste considerazioni in termini neuro-cognitivi. Ricorrendo alla teoria dei *frame* e degli *script* e ai principi della conoscenza incarnata, rifletteremo sulle possibilità di interpretare la morfologia-*bestseller* come un'organizzazione del discorso che il lettore è in grado di recepire e riattivare con relativa agilità, vale a dire come uno stile cognitivo. Ci appoggeremo ai risultati di una ricerca che abbiamo condotto recentemente sugli otto romanzi inediti italiani, pubblicati nel triennio 2008-2009-2010, che sono stati i più venduti in quello stesso periodo.<sup>5</sup> Dalla comparazione testuale sono

---

<sup>3</sup> Qui per genere letterario si intende un discorso letterario, le cui proprietà siano state storicamente istituzionalizzate da una determinata cultura. Si rinvia a Schaeffer e Todorov.

<sup>4</sup> Sul concetto di riciclaggio culturale, sono sempre valide le considerazioni di Baudrillard.

<sup>5</sup> I risultati della ricerca sono stati discussi in Ceteroni, "Il personaggio compatito". I *bestseller* selezionati sono: Camilleri-Lucarelli, Carofiglio, Eco, Faletti, Giordano, Mazzantini, Pennacchi, Volo. Il dato interessante è che i *bestseller* selezionati per questa analisi coprono un ampio ventaglio di generi lettera-

emersi tre ordini di costanti, afferenti a tre diversi aspetti del discorso, che elenchiamo brevemente nel seguente schema:

1. Il tema della solitudine-malattia (aspetto semantico). Nei romanzi esaminati l'intreccio narrativo insiste su dinamiche come il rifiuto della persona amata, l'isolamento familiare, l'emarginazione sociale del protagonista, l'allontanamento dalla comunità di appartenenza, l'abbandono da parte delle istituzioni. A livello di caratterizzazione dei personaggi, si nota inoltre che i protagonisti, oltre ad essere soli o abbandonati, sono spesso malati (zoppia, anoressia, etc.), menomati (evirati, amputati, etc.), afflitti da qualche disturbo psichico (schizofrenia, scissione dell'io, etc.), inermi. Si nota così uno scarto netto tra le qualità del personaggio e quelle del lettore reale.
2. La frammentazione dell'intreccio (aspetto sintattico). Si registra una certa dispersione della tensione narrativa, dovuta all'insistenza su scene madri isolate, alla frammentazione del testo in mini-*plot* e alla maggior cura riservata agli incipit dei romanzi rispetto ai finali. Si segnala un'ascendenza del cinema sulla letteratura, sia perché i testi si prestano ad essere utilizzati come canovacci per il film (Mazzantini, Giordano), sia perché le scene madri esaltano le potenzialità della telecamera. Infine, non si dimentichi che alcuni *bestseller* sono produzioni seriali: essi presentano una struttura necessariamente aperta, che andrebbe messa in relazione all'intera serie avente il medesimo protagonista narrativo.
3. Estetica del compatimento (aspetto pragmatico). Volendo riflettere sull'effetto di lettura suggerito da questi romanzi, si è concluso che i personaggi appaiono funzionali ad una immedesimazione controllata da parte del lettore, il quale non può pienamente riconoscersi nel personaggio a causa dei suoi problemi fisici, psichici e sociali. Ne consegue non già una piena compassione del personaggio – un 'sentire insieme' a lui –, bensì il suo compatimento, ossia uno sfogo delle pulsioni del lettore, ottenuto attraverso dinamiche accattivanti o consolatorie.

Il fatto che le costanti riguardino tutti gli aspetti della comunicazione letteraria, dimostra che i *bestseller* selezionati, pur nella diversità del genere a cui appartengono, condividono un'idea di base di come strutturare il messaggio narrativo. Possiamo interpretarla come uno stile cognitivo in cui la solitudine-malattia è il *frame* generale, nel senso che le azioni dei vari personaggi si iscrivono all'interno di una cornice finzionale che acquista senso in virtù dei riferimenti alla loro condizione mentale, fisica e sociale.<sup>6</sup> L'ipotesi trova

ri: il giallo con Camilleri-Lucarelli, il *legal thriller* con Carofiglio, il *noir* con Faletti, la *spy-story* di ambientazione storica con Eco, l'epopea popolare con Pennacchi, il romanzo di formazione con Volo, mentre i testi di Giordano e Mazzantini si collocano tra romanzo di formazione e romanzo sentimentale. Va ricordato che nella selezione dei *bestseller* era stato posto il vincolo di non scegliere più di un'opera dello stesso autore.

<sup>6</sup> Può essere utile ricordare che «la teoria dello *schema* (detto anche *frame*) si basa sulla convinzione che ogni nostra esperienza viene compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria: ogni nuova esperienza verrebbe dunque valutata sulla base della sua conformità o difformità rispetto a uno *schema* pregresso. Questo sistema di attese inizia a formarsi gradualmente a partire dai tre anni. [...] Tuttavia, la sola competenza nel classificare le situazioni come *schemata* non è sufficiente alla comprensione della realtà. Lo *schema* è infatti solo un'etichetta che si riferisce a oggetti statici o relazioni; sono necessari anche quei processi dinamici che i neuroscienziati chiamano *scripts* (letteralmente "microsceneggiature"). Un *frame* dà il paradigma se-

conferma se proviamo a ricomporre i nodi decisivi della trama dei *bestseller* selezionati. Come mai Mattia e Alice (Giordano) non riescono a stare insieme? Risposta: perché sono due numeri primi gemelli, in grado di capirsi ma non di unirsi. Come mai Gemma (Mazzantini) intraprende un viaggio di ritorno a Sarajevo? Perché per anni ha coltivato dei dubbi che non ha mai condiviso con il nuovo marito, né con il figlio. Perché Simonini (Eco) dopo aver recuperato la memoria, continua a scrivere il diario che aveva inaugurato proprio per rammentare il passato? Perché egli non ha amici, parenti o conoscenti a cui confidarsi, ma ha nel lettore il proprio unico interlocutore. Come mai Bravo (Faletti) viene scelto quale ignara pedina di una cospirazione? Perché è un uomo solo che svolge un lavoro utile per la macchinazione ordita dai servizi segreti deviati. Perché i Peruzzi (Pennacchi) aderiscono al fascismo? Perché sono stati abbandonati dai padroni terrieri e, in quanto reduci della Prima Guerra Mondiale, sono stati emarginati dalla comunità.

Ma affinché possa funzionare, un *frame* deve essere riconoscibile. Si potrebbe in effetti obiettare che un'opposizione tra il soggetto e l'ambiente – bachtinianamente, tra l'eroe e il mondo postogli intorno dall'autore – sia costitutiva di ogni romanzo. Non stiamo forse rischiando di scambiare un elemento fondante del discorso romanzesco, per una caratteristica specifica dei *bestseller* esaminati? Per rispondere, non resta che chiedersi se il rapporto tra eroe e mondo nei *bestseller* selezionati sia davvero caratterizzante. La nostra tesi avrebbe infatti senso, se la solitudine-malattia di questi personaggi fosse inconfondibile.

Osserviamo innanzitutto che la necessità di una dialettica tra eroe e mondo, in virtù della quale l'eroe completa la propria identità mediante il confronto con l'alterità, non implica necessariamente che l'eroe sia isolato dal mondo. Attribuendo al personaggio determinate connotazioni, ricavabili dal suo rapporto con i familiari, con i colleghi o con i vicini, si compie una precisa scelta semantica che, per quanto generica, testimonia già una presa di posizione. È un dato da non sottovalutare, perché l'isolamento del personaggio è dichiarato quasi sempre, se non nel paratesto,<sup>7</sup> nelle battute iniziali dei romanzi,<sup>8</sup> mentre il racconto si incarica di enfatizzarne le ripercussioni e di stabilirne le cause.<sup>9</sup> Si innescia quindi subito il meccanismo che unisce inscindibilmente solitudine e disagio psicofisico del personaggi. In questi romanzi essere soli significa essere malati, e ciò sia perché la malattia produce l'isolamento del personaggio (è il caso di un infortunio fisico, di un dramma familiare, etc.), sia perché la solitudine del personaggio, inizialmente concepita come un antidoto alla malattia, finisce poi per accrescerla. Non si tratta quindi di partire da una situazione di malessere o di disagio per superarla attraverso l'apertura al mondo –

mantico di un accadimento, lo *script* ne costruisce l'articolazione sintagmatica; senza il primo non si *comprende* nulla, senza il secondo non *accade* nulla» (Fioroni 376-377). Oltre al dizionario di Fioroni, si fa riferimento in queste pagine ai concetti esposti in Barsalou, Ballerio, Bernini-Caracciolo, Calabrese (*Neuronarratologia; Retorica e scienze neurocognitive*), Gallese-Lakoff, Mahon-Caramazza.

<sup>7</sup> Si pensi al contenuto semantico di certi titoli, come Giordano, che menziona la parola solitudine, o Mazzantini, dove c'è un verbo alla prima persona singolare. Quanto ai lettori di Camilleri, Lucarelli e Carofiglio, essi conoscono in anticipo la condizione familiare, professionale e sentimentale dei personaggi.

<sup>8</sup> Gemma si presenta come una donna sola assalita dai ricordi (Mazzantini); i Peruzzi (Pennacchi) sono descritti come una famiglia abbandonata dai potenti e dalle autorità; la solitudine del personaggio affiora nelle sequenze iniziali dei romanzi di Volo e Faletti; sconfina nel grottesco l'incipit del romanzo di Eco, dove il narratore e protagonista Simonini dedica intere pagine del proprio diario ad una dichiarazione di odio per il genere umano.

<sup>9</sup> In Giordano ed Eco le cause sono riconducibili a un trauma infantile, mentre in Carofiglio, Camilleri-Lucarelli e Volo appaiono legate ai condizionamenti professionali. In Mazzantini e Pennacchi il destino di solitudine dei personaggi si intreccia alle vicende ingovernabili della grande storia.

un'intenzione mai perseguita fino a realizzarla –, bensì di registrare una disfunzione insuperabile, che verrà conservata o finirà per aggravarsi.

Questi romanzi sono concepiti in modo tale che il lettore – ammettendo una lettura lineare del racconto – sia posto immediatamente al cospetto di un destino inesorabile, e non di una condizione antropologica in divenire. Certo, si potrebbe obiettare che soltanto la lettura integrale dei romanzi possa confermare – o smentire – la ricezione del *frame* iniziale: ma questo è appunto quanto prevede di dimostrare l'approccio neuro-cognitivo al testo letterario, con la considerazione degli *script* narrativi. Diciamolo subito: la conferma in effetti arriva, poiché nessuno dei protagonisti dei romanzi supera il patologico isolamento originario. A livello narratologico, ciò si traduce nei frequenti ripiegamenti del racconto sull'introspezione psicologica del personaggio.

Ma procediamo con ordine. Affinché lo *script* dispieghi un effettivo valore cognitivo, il lettore deve essere in grado di rielaborare e di giustificare le azioni dell'intreccio narrativo in funzione del valore semantico del *frame*. A questo proposito risulta decisiva la costante della debolezza del personaggio. Traendo spunto dalla teoria della conoscenza incarnata, osserveremo infatti che i disturbi psichici e i danni fisici dei personaggi tendono a sollecitare nel lettore una reazione empatica. La condizione del personaggio viene descritta, e non di rado enfatizzata, con insistenti riferimenti al campo semantico del dolore, poiché in ogni romanzo il narratore tende a raccontare la storia attraverso il filtro della mente e dell'apparato locomotore del personaggio, che come già ricordato, sono gravati da pesanti disfunzioni. Il lettore è così spronato ad immedesimarsi nella sofferenza del personaggio: è la prima fase dell'estetica del compatimento.

Ciò non impedisce, naturalmente, che egli possa, in un secondo momento, cogliere la distanza tra sé e il personaggio. Tuttavia, i romanzi non sembrano costruiti per sollecitare questo tipo di riflessioni: Eco si è dovuto persino disculpare dall'accusa che i suoi lettori considerassero interessante, addirittura simpatico, quel crudele antisemita di Simonini. Se si accetta la tesi di Jouve, che propone di pensare il rapporto tra lettore e personaggio di finzione alla luce di tre modalità di lettura di natura rispettivamente allegorica, immedesimante e pulsionale, converremo sul fatto che questi *bestseller* oscillano prevalentemente tra la seconda (è la fase iniziale della ricezione empatica) e la terza (quando i danni del personaggio permettono al lettore di ristabilire una distanza e di virare verso il compatimento, verso lo sfogo delle pulsioni).

La gestione degli *script* all'interno del *frame* della solitudine-malattia suggerisce pertanto che gli autori dei nostri *bestseller* non intendano, almeno come priorità, problematizzare il rapporto tra eroe e mondo. Il caso di Eco è ancora una volta emblematico: certo il suo romanzo stimolerà molti lettori ad approfondire la vicenda dei falsi protocolli antigioiudai, ma la storia può essere goduta prescindendo da ulteriori ricerche. È anzi probabile che il lettore medio, colui che fa le fortune editoriali di un romanzo, se ne asterrà: le avventure funamboliche e i commenti gastronomici di Simonini possono essere apprezzati in via del tutto indipendente. Stesso dicasi per la Mazzantini: ci saranno sicuramente dei lettori che vorranno informarsi sulle normative per le adozioni o sui dati dell'assedio di Sarajevo, ma in molti saranno sedotti dallo stile ampolloso dell'autrice e dalla penetrazione psicologica di Gemma. Inoltre in questi romanzi la combinazione della frammentazione incalzante delle sequenze con l'irruzione delle scene madri favorisce il meccanismo della ricezione empatica: il lettore non ha neppure tempo di ricostruire razionalmente la vicenda in maniera non emotivamente compromessa, perché la sequenza si è già conclusa ed irrompe sulla scena un nuovo *shock*, un nuovo ricordo, una nuova minaccia.

Proviamo ora a riordinare le idee. Il *frame* della solitudine, legandosi ad una caratterizzazione distopica del personaggio, tende già nelle prime righe dei romanzi ad ingessare il rapporto tra eroe e mondo in una dialettica bloccata. Il personaggio non si apre al mondo, ripiega su se stesso. Possiamo trarne due insegnamenti. Primo: lo stile cognitivo di questi *bestseller* si caratterizza, rispetto ad altri generi romanzeschi, perché ostenta una cornice semantica iniziale piuttosto vincolante, nel senso che il raggio di azione e di libertà del personaggio appare fin da subito limitato dai suoi guai psico-fisici, e il racconto è presto incanalato su un binario chiaro. Indubbiamente, questa cornice semantica non è esclusiva del *bestseller*. È stato anzi segnalato come la solitudine dell'eroe, magari non esasperata come in questi romanzi, rappresenti una condizione diffusa nel discorso romanzesco. Potremmo persino giocare a riscrivere i romanzi secondo *script* di altra matrice: perché non teorizzare un rovesciamento meraviglioso (andremmo così verso il genere fantastico) o imprevisto (ad esempio una cura sorprendente o un incontro fortunoso, per restare nell'ambito della tradizione realista) delle condizioni iniziali del protagonista?

Ma in questo modo, si perderebbe l'estetica del compatimento, che si dispiega solo a patto di un'immedesimazione calibrata. È questo il secondo insegnamento da trarre: la combinazione della cornice semantica della solitudine-malattia con una serie di *script* che enfatizzano il *frame* iniziale orientando il racconto verso un compatimento di volta in volta divertito (Eco), lacrimevole (Mazzantini), didattico (Volo), giocoso (Camilleri-Lucarelli), etc., definisce il tono complessivo di questi *bestseller*. Lo stile cognitivo che li accomuna prevede di usare il personaggio narrativo in funzione delle pulsioni del lettore: non compassione, ma compatimento.

Potremmo chiederci se la predilezione del grande pubblico per questi romanzi possa derivare proprio dal riconoscimento di un orizzonte di senso familiare – la solitudine, intesa come atomizzazione dei rapporti umani –, che viene tuttavia allontanato, e risulta perciò accettabile, e persino amabile, per via della malattia del personaggio. In effetti la possibilità di un'interpretazione empatica permette inizialmente di istaurare un legame profondo con il personaggio, restaurando nella finzione letteraria quel rapporto umano troppe volte negato nella quotidianità reale. La patologia del personaggio scava però una distanza importante, una via di fuga per farci sentire sicuri, forse migliori di lui, indubbiamente più fortunati. Insomma, l'espressionismo caricaturale svolge anche una funzione consolatoria: estremizzando una condizione che il lettore sente familiare, lo avverte dei rischi che potrebbe correre, ma subito li allontana. Le ansie, le pulsioni e le insicurezze trovano finalmente il modo di sfogarsi per mezzo del sacrificio di personaggi mostruosi, ai quali il lettore riesce in ogni caso a restare vicino.

### 3. Coppie di successo: quando la città è il male

Mischiamo le carte. Prenderemo ora in esame cinque *bestseller* che iscrivono la narrazione all'interno del *frame* della coppia, intesa come nucleo elementare dell'attività sociale. Dopo aver considerato le varie forme di solitudine come cornice semantica del racconto, ci chiederemo quali valutazioni possano essere sviluppate se l'orizzonte di riferimento è costituito dal loro rovesciamento logico, vale a dire da forme di condivisione, di inclusione, di unione. Volendo scegliere quattro rapporti di coppia esemplari, abbiamo selezionato Moccia per la relazione sentimentale, Avallone per l'amicizia, Di Grado per il rapporto tra madre e figlia, e Ammaniti per quello tra padre e figlio.

Affermare che nei quattro romanzi la coppia sia il *frame* della narrazione, significa individuare dei valori lessicali e tematici in virtù dei quali le azioni e i pensieri dei protago-

nisti tenderebbero ad iscriversi nel sistema di valori definito dalla coppia. È inevitabile che questi valori mutino al variare del tipo di coppia: il sentimento che unisce un padre a un figlio è infatti diverso dal legame che unisce due fidanzati o due amiche. Conviene dunque verificare l'esistenza di questi valori in ogni romanzo, misurandone l'incidenza sul destino dei personaggi attraverso una rapida rilettura degli intrecci narrativi. Iniziando da Moccia, osserveremo che il racconto ripercorre cronologicamente la relazione tra Step e Babi, dal momento del loro primo incontro fino alla rottura, con l'eccezione di alcuni *flash-back* sul passato dei protagonisti. Le azioni e i pensieri di Step e Babi assumono come costante punto di riferimento la loro relazione: si cercano e si respingono, si avvicinano e si allontanano, ma l'elemento costante resta la coppia. La primarietà tematica della coppia si avverte anche nella gestione del sistema dei personaggi, in quanto le altre figure svolgono un ruolo di aiutante o di oppositore della coppia.

Un'amicizia viscerale lega Anna e Francesca, protagoniste di Avallone, al punto che i loro nomi si fondono in una formulazione unica.<sup>10</sup> L'amicizia germoglia come un antidoto alla violenza del quartiere di Piombino dove le adolescenti sono cresciute, accompagnandole tra desideri di fuga e crisi familiari. Anche qui la coppia definisce l'orizzonte di senso che permette di misurare le azioni e i pensieri dei personaggi. Camelia e Livia, rispettivamente figlia e madre in Di Grado, vivono nel degrado economico e sanitario provocato dalla morte del padre di Camelia. La coppia madre-figlia appare molto unita anche in termini fisici: le mura di casa costituiscono, in tal senso, una linea di demarcazione tra il noi e l'alterità. Il romanzo oscilla tra il superamento e la conservazione del trauma: in un primo momento è Camelia a sollecitare una reazione della madre; in seguito è Livia a volersi rifare la vita con un nuovo fidanzato. Ma Camelia si ribella ed uccide il nuovo compagno della madre, ribadendo così che all'interno della coppia non sono ammesse figure terze.

La storia narrata in Ammaniti, infine, ruota intorno al legame tra Cristiano Zena e il padre Rino, un personaggio complesso che può essere interpretato come un'allegoria distopica della postmodernità. Se infatti per postmodernità si intende la fase del tardo Novecento contraddistinta dalla contaminazione e dallo svuotamento delle ideologie moderne, di cui si perde soprattutto il valore positivo dell'impegno attivo del cittadino, dapprima decostruito filosoficamente, infine depauperato nella proliferazione delle identità, mentre si mantiene l'involucro formale di esse, non di rado trasformato in icona, ebbene, se si accetta questa definizione, per quanto generica e parziale, della postmodernità, si può affermare senza dubbio che Rino Zena è un tipico prodotto postmoderno. Il che non significa, naturalmente, che nella postmodernità non possano realizzarsi delle forme di impegno e di partecipazione di straordinario valore. Tuttavia Rino Zena non rappresenta il volto positivo della postmodernità, bensì quello regressivo e violento. Egli si sforza di essere un buon padre, e nelle intenzioni lo sarebbe senz'altro, ma è Cristiano il vero protagonista, che si fa carico delle responsabilità della generazione precedente e riesce ad agire concretamente nella realtà. Cristiano, caricandosi persino fisicamente il peso del padre sulle spalle, dimostra che un impegno positivo e produttivo è possibile. La coppia diviene, in tal senso, il principio inter-generazionale che permette di sopravvivere nel mondo.

Posto dunque che la coppia è il *frame* del racconto, dovremmo chiederci se sia possibile riconoscere uno stile cognitivo comune ai quattro romanzi. A tal fine, riteniamo che

---

<sup>10</sup> «Perché lei non era uno, era due. Lei non era tu, era voi. Voi non giocate. *Annafrancesca* non gioca» (Avallone 324).

L'aspetto decisivo da considerare sia il rapporto tra la coppia e l'alterità, intesa in prima istanza come la città. Si potrebbe iniziare con una ricognizione degli spazi pubblici. Il parco, spazio per eccellenza del ristoro urbano, si trasforma nel cimitero abbandonato delle passeggiate di Camelia.<sup>11</sup> La scuola riceve delle critiche in Avallone, dove è fonte di divisione tra le protagoniste; è vista con sospetto in Ammaniti, dove l'istruzione di Cristiano è una delle ragioni per cui i servizi sociali potrebbero togliere a Rino la custodia del figlio; suscita delle tensioni in Moccia, poiché la professoressa di latino entra in rotta di collisione con Babi, diventando una delle principali oppositrici alla relazione con Step; infine, per Camelia gli studi scolastici sono il ricordo della fase della vita che si è chiusa in modo traumatico con la scomparsa del padre.

Occorre poi sottolineare che gli adulti mostrano grandi difficoltà a trovare un lavoro stabile: Livia resta per tutto il tempo a casa, Rino litiga con il datore di lavoro e viene licenziato, Step si fa mantenere dal padre e dal fratello. Se il tema del lavoro non sembra toccare direttamente i nostri protagonisti, un discorso diverso riguarda invece i furti e le risse. Rino e Step, ad esempio, sono picchiatori feroci. L'umanità che circonda questi personaggi assume il volto grigio dell'universo borghese: figura emblematica è in tal senso Paolo, il fratello di Step. Ma può anche trattarsi di un'umanità degradata, abituata a cavarsela con piccoli espedienti e troppo spesso a contatto con il mondo della droga, come gli amici di Step o i frequentatori delle discoteche notturne in cui si reca Rino, come Alessio a Piombino o i cinesi di Leeds.

In questa galleria di spazi urbani, il topos che manifesta le maggiori criticità è la strada. Nella Stalingrado di Avallone si avverte un deriva antropologica, alla quale le ragazzine sperano di potersi sottrarre con un viaggio oltre mare. Le strade di Leeds vengono descritte da Camelia attingendo a piene mani ai campi semantici della brutalità e della violenza, con escursioni ostentate nell'erotismo.<sup>12</sup> Né si dimentichi che il padre di Camelia è morto per un incidente, in una strada dove si era appartato con un'altra donna. Passando ad Ammaniti, ricorderemo che Quattro Formaggi uccide la compagna di scuola di Cristiano ai margini di una strada che lambisce un bosco. Su una strada notturna si era peraltro aperto il romanzo, quando Rino inviava Cristiano, armato, a sparare ad un cane. Ma forse è il romanzo di Moccia ad illustrare meglio di tutti la distopia della strada. I viali di Roma nascondono insidie quotidiane per Step, sorpreso a picchiarsi<sup>13</sup> e a correre in moto come un forsennato,<sup>14</sup> e per Babi, trascinata a sua volta in risse<sup>15</sup> e pericoli di ogni genere.<sup>16</sup> Tra inseguimenti e scorribande, tra gare clandestine ed alterchi, il lettore ha la sensazione che camminare per Roma diventi, ad una certa ora, una missione impossibile.

---

<sup>11</sup> Nel parco scompare anche la sorellina di Mattia (Giordano).

<sup>12</sup> «Christopher Road era calda e bagnata come una puttana» (Di Grado 155).

<sup>13</sup> «Gli arriva subito una scarica di pugni sulla schiena, poi qualcuno lo gira. Si ritrova intontito contro la serranda» (Moccia 25).

<sup>14</sup> «Le macchine a sinistra suonano, frenando appena partite. Sottomesse a quella moto prepotente, a quel bolide notturno debolmente illuminato, pericoloso e veloce come un proiettile cromato di blu» (Moccia 201).

<sup>15</sup> «Ma proprio in quel momento sente un bruciore fortissimo sotto lo zigomo destro. Qualcosa l'ha colpita. Si volta. Maddalena è lì, di fronte a lei. Ha i pugni alti, chiusi e minacciosi, e sorride. È stata lei a colpirla. Babi si porta la mano sopra la guancia. Lo zigomo è caldo e le fa male» (Moccia 237).

<sup>16</sup> «Da una traversa laterale sbuca, proprio in quel momento, un boro con una Golf vecchio modello. Vede Babi correre da sola e l'accosta. "Ehi, bella bionda, vuoi un passaggio?"» (Moccia 62); «Babi si ferma. Silenzio. Poi un ramo spezzato. Di colpo qualcosa si muove veloce verso di lei, correndo, an-

In definitiva, la grande imputata di questi romanzi è la città. La morte stessa è una presenza strisciante nelle pieghe della città. Si pensi ad Alessio schiacciato dal caterpillar in *Acciaio*, alla compagna di scuola di Cristiano uccisa da Quattro Formaggi, all'omicidio del nuovo compagno di Livia da parte di Camelia, all'incidente mortale di Pollo, il migliore amico di Step. Pur trattandosi di quattro morti dalla dinamica molto differente, sono tutte riconducibili alla dimensione della coppia. Le ripercussioni delle morti si esercitano infatti sulla condizione dei protagonisti e sulla conservazione dei legami. La morte di Pollo innesca la rottura tra Step e Babi. L'omicidio compiuto da Quattro Formaggi, a sua volta, finisce per mettere seriamente a rischio la salute di Rino. La morte di Alessio colpisce inevitabilmente Anna, mentre Camelia si sbarazza del nuovo intruso per mantenere un rapporto esclusivo con la madre.

Sorge allora una domanda: queste morti sono necessarie, oppure no? Stando al genere letterario, dovremmo dire di no. Trattandosi infatti di testi a cavallo tra il romanzo di formazione, il romanzo sociale e il romanzo sentimentale, la morte non sarebbe tecnicamente richiesta, come invece potrebbe accadere nel poliziesco o nel *noir*, dove il verificarsi di uno o più eventi cruenti, soprattutto all'origine dell'indagine, è in certa misura preventivabile.<sup>17</sup> Adottando invece la categoria del successo, nel senso del riconoscimento di uno stile cognitivo trasversale ai quattro romanzi, la risposta diventerebbe affermativa. All'interno del *frame* della coppia, le morti assumono infatti un ruolo strutturante. Esse definiscono lo stadio in cui la dialettica tra la coppia e lo spazio sociale si radicalizza: quando muore qualcuno così vicino alla coppia, da influenzarne la tenuta. La morte di un personaggio minore rappresenta in tal senso l'estrema possibilità della coppia di reagire alle pressioni dello spazio sociale (Camelia), e la capacità massima dell'alterità di interferire nelle dinamiche di coppia (Ammaniti, Moccia, Avallone).

Ne ricaviamo quanto segue: il legame di coppia, in diverse tipologie, fornisce il *frame* generale del racconto, mentre gli *script* sono riconducibili ad una spigolosa dialettica tra la coppia e la città, che può pure lasciare sul terreno delle vittime. Come ignorare certe affinità rispetto all'estetica del compatimento segnalata per il *frame* della solitudine-malattia? Anche nei romanzi di coppia la ricezione, pur non essendo certo riconducibile ad un unico modello interpretativo, sembra organizzarsi preferenzialmente lungo un binario composto da due fasi. Il lettore è inizialmente incentivato a riconoscersi nel ruolo che il personaggio ricopre all'interno della coppia e a riviverne empaticamente le emozioni, i desideri, le aspettative, le delusioni. In questo modo egli procede insieme al personaggio, dunque attraverso la coppia, alla scoperta della città. Ma quando il conflitto con l'ambiente sociale si inasprisce, quando i protagonisti compiono omicidi o sono sfiorati dalla morte, e lo stesso rapporto di coppia entra in crisi, la fase dell'immedesimazione acritica potrebbe interrompersi.

La ricezione sembrerebbe a questo punto deviare verso uno sfogo delle pulsioni del lettore, parallelamente ad una presa di distanza dalla coppia. Più esattamente, la coppia

simando tra i cespugli. Babi è come terrorizzata. Dalla macchia scura davanti a lei sbuca ringhiando un grosso cane dal pelo scuro» (Moccia 149).

<sup>17</sup> A nostro avviso, Ammaniti non è classificabile come *noir*, per una serie di motivi piuttosto oggettivi che sono relativi alla struttura stessa del *noir*, quali l'assenza dei personaggi tipici del *noir* come il serial killer, il protagonista perseguitato o il *detective*; la marginalità dell'omicidio rispetto alle dimensioni e agli equilibri complessivi della trama; la resa stilistica dell'omicidio stesso, che ricalca i moduli tragicomici e grotteschi del *pulp*. Più convincente la collocazione nel romanzo di formazione, pur con delle necessarie precisazioni, per cui si può consultare, tra gli altri, Spinazzola ("Figli senza padre").

continua ad agire come *frame* che garantisce la fruibilità degli *script* – incluso quello della morte –, ma non più per suscitare la compassione del lettore, vale a dire la sua partecipazione emotiva e mentale alle dinamiche della coppia, bensì per fargli ora osservare i personaggi come un veicolo per sfogare le proprie paure, dubbi e timori ricollegabili alle incertezze che regolano la dialettica tra rapporto di coppia e vita in città. In tal senso, si passa dalla compassione al compatimento del personaggio.

#### 4. Conclusioni

Il compito delle conclusioni è stabilire, quanto più oggettivamente possibile, se gli obiettivi prefissati siano stati raggiunti. Se l'obiettivo era definire e verificare una metodologia di analisi della letteratura di successo su basi neuro-cognitive, riteniamo che dall'articolo siano emersi due elementi importanti. Il primo, che riguarda la teoria generale del *bestseller*, consiste nell'aver dimostrato che il successo può essere adottato come categoria critica letteraria. Il crudo dato statistico, vale a dire la vendita di una quantità significativa di copie, può infatti essere interpretato come uno strumento concettuale nel momento in cui il testo viene ricondotto ad un più ampio assetto comunicativo.

Sviluppando per la categoria del successo delle riflessioni simili, seppur distinte, da quelle relative ai generi letterari, abbiamo così cercato di dimostrare che il *bestseller* può essere concepito come una morfologia di strategie discorsive funzionali alla definizione di un determinato stile cognitivo. La comparazione testuale diviene quindi il vettore privilegiato per riconoscere le proprietà costanti tra le opere, in modo da poter descrivere il successo come una dinamica trasversale e complementare all'istituzionalizzazione e al rinnovamento dei generi. Riteniamo particolarmente interessante il fatto che questo metodo di lavoro possa essere replicato su altri campioni di testi.

Il secondo elemento è l'applicazione dell'impianto teorico appena descritto a due campioni di testi, con risultati in parte sorprendenti. Confrontando le analisi condotte sui romanzi contraddistinti dal *frame* della solitudine, con quelle dei romanzi caratterizzati dal *frame* della coppia, è infatti emerso che in entrambi i modelli agiscono delle strategie comuni. Nel *frame* della solitudine la ricezione del personaggio narrativo è orientata verso l'immedesimazione del lettore in una forma di alienazione sociale (emarginazione, allontanamento, esclusione, isolamento, emigrazione), aggravata da uno specifico disagio psico-fisico da cui il personaggio è affetto (si registrano episodi di anoressia, zoppia, afasia, apatia, schizofrenia, evirazione, autolesionismo). Nel *frame* della coppia si favorisce invece l'immedesimazione in un ruolo (padre, madre, figlio, figlia, amante, amico), sottolineando le sfide e le minacce che la società urbana pone sul cammino di chi assume tali ruoli. In entrambi i modelli si percepisce una estremizzazione delle difficoltà, che sembra esasperare la dialettica tra i protagonisti e l'alterità.

In definitiva, viene trasmessa un'idea di insicurezza e di precarietà dei rapporti interpersonali, preservati occasionalmente nel legame di coppia, che conferisce ai romanzi una tonalità comune. Tra i due modelli esistono quindi più convergenze di quante ne avremmo potuto immaginare all'inizio della ricerca, quando credevamo di aver individuato, nella solitudine e nella coppia, due aree semantiche ben distinte. L'analisi condotta in queste pagine potrà così essere di giovamento per capire non soltanto che cosa legga prevalentemente il grande pubblico, ma quali processi cognitivi orientino le sue scelte, ossia che cosa vada a cercare, a riconoscere, a riattivare, a rinnovare nell'esperienza della lettura. In tal senso, la categoria del successo aiuta ad evidenziare dei percorsi interpretativi che forse, attraverso altri approcci alla letteratura, non sarebbero emersi.

## 5. Bibliografia

- Ammaniti, Niccolò. *Come Dio comanda*. Milano: Mondadori, 2006. Stampa.
- Avallone, Silvia. *Acciaio*. Milano: Rizzoli, 2010. Stampa.
- Ballerio, Stefano. *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*. Milano: Ledizioni, 2013. Stampa.
- Barsalou, Lawrence W. "Grounded Cognition". *Annual Review of Psychology* 59 (2008): 617-645. Web. 15 giugno 2015. <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.psych.59.103006.093639>>.
- Baudrillard, Jean. *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*. Trad. Gustavo Gozzi e Piero Stefani. Bologna: il Mulino, 1976. Stampa.
- Bernini, Marco e Marco Caracciolo. *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci, 2013. Stampa.
- Camilleri, Andrea e Carlo Lucarelli. *Acqua in bocca*. Roma: Minimum fax, 2010. Stampa.
- Calabrese, Stefano. *Retorica e scienze neurocognitive*. Roma: Carocci, 2013. Stampa.
- . *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*. Torino: Einaudi, 2005. Stampa.
- Calabrese, Stefano, ed. *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. Bologna: Archetipolibri, 2009. Stampa.
- Cangemi, Laura e Roberta Scarabelli. "Ma Follett scrive in italiano?". *Tirature* (2012): 202-208. Stampa.
- Carofiglio, Gianrico. *Le perfezioni provvisorie*. Palermo: Sellerio, 2010. Stampa.
- Cenati, Giuliano. "Trame al Sud". *Tirature* (2011): 50-57. Stampa.
- Cerutti, Laura. "Oltre i confini. L'editoria pensa global, e anche gli autori". *Tirature* (2010): 130-137. Stampa.
- Ceteroni, Alessandro. "Il personaggio compatito. Sul bestseller italiano contemporaneo". *Testo* 67 (gennaio-giugno 2014): 53-74. Stampa.
- Colombo, Fausto. *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni novanta*. Milano: Bompiani, 1998. Stampa.
- Colombo, Fausto e Ruggero Eugeni, eds. *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*. Roma: Carocci, 2001. Stampa.
- Di Grado, Viola. *Settanta acrilico trenta lana*. Roma: Edizioni e/o, 2011. Stampa.
- Dubini, Paola. "Produzione e promozione di bestseller". *Tirature* (2004): 126-131. Stampa.
- Eco, Umberto. *Il cimitero di Praga*. Milano: Bompiani, 2010. Stampa.
- Faletti, Giorgio. *Appunti di un venditore di donne*. Milano: Dalai, 2010. Stampa.
- Fioroni, Federica. *Dizionario di narratologia*. Bologna: Archetipolibri, 2010. Stampa.
- Gallese, Vittorio e George Lakoff. "The Brain's Concepts: the Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge". *Cognitive Neuropsychology* 22 (2005). Web. 15 giugno 2015. <<http://www.tandfonline.com/toc/pcgn20/22/3-4>>.

- Giordano, Paolo. *La solitudine dei numeri primi*. Milano: Mondadori, 2008. Stampa.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Parigi: PUF, 1992. Stampa.
- Mahon, Bradford Z. e Alfonso Caramazza. "A Critical Look at the Embodied Cognition Hypothesis and a New Proposal for Grounding Conceptual Content". *Journal of Physiology* 102 (2008): 59-70. Web. 15 giugno 2015.  
<<http://www.sciencedirect.com/science/journal/09284257/102/1-3>>.
- Marigonda, Enzo. "Lettori saltuari e tipi di bestseller". *Tirature* (2010): 178-183. Stampa.
- Mazzantini, Margaret. *Venuto al mondo*. Milano: Mondadori, 2008. Stampa.
- Moccia, Federico. *Tre metri sopra il cielo*. Milano: Feltrinelli, 2006. Stampa.
- Muzzioli, Francesco. *Letteratura come produzione. Teoria e analisi del testo*. Napoli: Guida, 2010. Stampa.
- Palieri, Maria Serena. "I libri preferiti dal cinema". *Tirature* (2011): 107-111. Stampa.
- Pareschi, Luca. "La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo". *Allegoria* 65-66 (gennaio-dicembre 2012): 214-253. Stampa.
- Pennacchi, Antonio. *Canale Mussolini*. Milano: Modadori, 2010. Stampa.
- Rak, Michele. *La letteratura di Mediopolis. Divertimento, devianza, simulazione, gioco, fuga, evasione, divieti, conflitto, impulso, piacere*. Bologna: Fausto Lupetti Editore, 2010.
- Rondini, Andrea. *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*. Macerata: EUM, 2009. Stampa.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Che cos'è un genere letterario*. Parma: Pratiche, 1992. Stampa.
- Saviano, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori, 2006. Stampa.
- Spinazzola, Vittorio. *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*. Milano: Mondadori, 2007. Stampa.
- . "Figli senza padri". *Tirature* (2011): 32-35. Stampa.
- Strazzeri, Giuseppe. "Le nuove vie del bestseller all'italiana". *Tirature* (2004): 50-56. Stampa.
- Todorov, Tzvetan. *I generi del discorso*. Scandicci: La Nuova Italia, 1993. Stampa.
- Volo, Fabio. *Il tempo che vorrei*. Milano: Mondadori, 2009. Stampa.