

Filippo Pennacchio  
Università IULM

## Tre ‘noi’ innaturali

### Abstract

The essay investigates we-narrative, a narrative form which revolves around a first-person plural narrator. More specifically, it focuses on unnatural we-narratives, i.e., narratives in which the we-narrator is a non-human collective. In order to do this, it analyzes three narrative texts published in Italy between 2015 and 2020 that in different ways challenge naturalness. After reasoning on how these texts can be naturalized, i.e., rationally explained, the final section will comment on the posture of the three we-narrators.

### 1. *Un altro modo di raccontare*

Quando nei manuali di narratologia si ragiona di voci narranti, o più tecnicamente di enunciazione narrativa, si distinguono di solito due opzioni. Un autore può decidere di mettere in scena un personaggio che narra la propria storia, e che nel farlo si attiene a tutte le restrizioni prospettiche e vocali del caso, oppure può impostare un narratore esterno alla storia, che non è un personaggio e che può godere di molte libertà. Prima persona *versus* terza persona, a dirla banalmente. Troppo banalmente, in realtà, dato che le cose sono molto più complesse di così, come sa chiunque abbia approfondito minimamente la questione. E tuttavia, è indubbio che la stragrande maggioranza dei romanzi e dei racconti è scritta ricorrendo a una di queste due opzioni.

Ma la stragrande maggioranza non significa *tutti* i romanzi e i racconti. Esistono infatti altre forme narrative, meno praticate ma non per questo meno degne di nota. Una fra queste forme è quella che i narratologi anglosassoni definiscono *we-narrative*; qualcosa come *racconto del ‘noi’*, a dirla in italiano. Come suggerisce la formula, si tratta di un tipo di racconto in cui a prendere la parola è una prima persona plurale, una voce che non è espressione di un singolo ma

di un gruppo di personaggi, come avviene nella *we-narrative* forse più nota a livello mondiale, *Le vergini suicide* (1993) di Jeffrey Eugenides, un romanzo tutto narrato dalla prospettiva e attraverso la voce di un gruppo di adolescenti affascinati da cinque sorelle che si sono tolte la vita senza un motivo apparente.

È su questo modo di raccontare che mi soffermerò nelle prossime pagine. Più nello specifico, mi occuperò di un particolare tipo di *we-narrative*, in cui a raccontare è un 'noi' che dà voce a una collettività non umana. Un 'noi' *innaturale*, per utilizzare un aggettivo che rimanda a quella branca della narratologia post-classica – la cosiddetta *unnatural narratology* – il cui obiettivo è studiare racconti e fenomeni narrativi che “viola[no] le leggi fisiche, i principi logici o i vincoli corporei attraverso la rappresentazione di scenari, narratori, personaggi, temporalità o spazi che non potrebbero esistere nel mondo reale” (Alber 2014).

Per ragionare su questo modo di raccontare prenderò in considerazione tre testi italiani pubblicati fra 2015 e 2020. Dopo aver detto qualcosa di più specifico, nel prossimo paragrafo, sulle *we-narrative*, fra il terzo e il quinto paragrafo spiegherò in cosa consiste la loro innaturalità, mentre nel sesto proverò a ragionare su come il lettore può naturalizzare i testi in questione, cioè spiegarsi in modo razionale. Nell'ultimo paragrafo proverò invece a trarre qualche conclusione generale, che probabilmente contraddice un'idea piuttosto diffusa circa il valore politico legato all'utilizzo del 'noi'.

## 2. *We-narratives, a volo d'uccello*

Prima di iniziare, ci sono almeno tre questioni che è necessario affrontare, anche se sommariamente.

Alla prima ho già accennato. I testi raccontati da un 'noi', nella loro interezza o per porzioni significative, sono pochi. I testi di finzione, quantomeno. Al di fuori dell'universo finzionale sono infatti molti i testi in cui si ricorre alla prima persona plurale: dal classico tema scolastico in cui si racconta la gita di classe alle rivendicazioni portate avanti da gruppi di lavoratori, dai diari di guerra ai siti web in cui le aziende si presentano ai clienti.<sup>1</sup> Restando nel perimetro delle forme artistiche, si può ricordare l'antecedente del coro delle tragedie greche, oltre al fatto che il 'noi' è spesso impiegato in poesie e canzoni – forse perché,

---

1 Per un breve inventario di queste occorrenze, cfr. Margolin 1996, par. 1.0.

come ha notato Margolin, si tratta di testi particolarmente adatti a veicolare “l’idea di un soggetto collettivo” (Margolin 2001, 253).<sup>2</sup>

Sta di fatto che chi si è occupato della questione ha messo assieme bibliografie striminzite.<sup>3</sup> Nella letteratura otto e novecentesca, i casi più noti sono forse *Il negro del “Narciso”* (1897) di Joseph Conrad e *Una rosa per Emily* (1930) di William Faulkner. *Madame Bovary* (1856), come è noto, comincia con la voce collettiva dei compagni di classe di Charles Bovary, per poi trasformarsi in un racconto impersonale. In anni più recenti, oltre alle *Vergini suicide*, si possono ricordare *E poi siamo arrivati alla fine* (2006) di Joshua Ferris, *Venivamo tutte per mare* (2011) di Julie Otsuka e *Le mogli di Los Alamos* (2014) di Tarashea Nesbit, ma anche *Gli anni* (2008) di Annie Ernaux; e il recente *V-13* (2023) di Emmanuel Carrère, che come *Gli anni* sta a cavallo fra fiction e non-fiction, ricorre alla prima persona plurale per restituire il punto di vista dei presenti al processo per l’attento terroristico al Bataclan.

Quanto all’Italia, il nome più spesso citato è quello di Ignazio Silone con *Fontamara* (1945), a cui si potrebbe aggiungere quello del Luciano Bianciardi del *Lavoro culturale* (1964), in realtà oscillante fra prima persona singolare e plurale, come anche il Nanni Balestrini di *Noi vogliamo tutto* (1971), *Gli invisibili* (1987) e *I furiosi* (1984). Anche larga parte di *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi è raccontato in prima persona plurale. Più di recente, sia *54* (2002) che *L’armata dei sonnambuli* (2014) di Wu Ming contengono sezioni narrate da un ‘noi’, così come *Storia aperta* (2021) di Davide Orecchio, la cui prima parte è tutta alla prima plurale. E non è un caso che in quasi tutti i testi citati ci sia in gioco un contenuto in senso più o meno stretto politico. Non è un caso, dico, pensando a quanto ha scritto Brian Richardson, cioè che il ‘noi’ è un pronome spesso utilizzato in quei testi che hanno “un’agenda politica ben definita e spesso insistente” (Richardson 2006, 58); per quegli scrittori che “denunciano gli estremi dell’egoismo borghese e la miseria di una soggettività isolata – spiega Richardson – il racconto in prima persona plurale deve sembrare una prefigurazione della nuova società, più comunitaria ed egualitaria, che stanno cercando di promuovere” (Ibid.: 56).

---

2 Qui come nelle altre citazioni da testi stranieri, salvo il caso di Alber et al. 2010, la traduzione è mia.

3 I due riferimenti principali sono Richardson 2006, 141-142 e Fludernik 2011, 136-141, a cui di recente si è aggiunto Brügger 2022a, 119-126.

La seconda questione è molto più complessa della prima, e meriterebbe di essere affrontata più estesamente. Dire che una *we-narrative* è un racconto in cui a parlare è un 'noi' non basta. Chi si è occupato della questione ha spiegato che le *we-narrative* hanno una loro specificità, che non si limita al ricorso alla prima persona plurale. Natalya Bekhta, che al racconto del 'noi' ha dedicato un'intera monografia, lo tratta come una vera e propria situazione narrativa, distinta dalle tre a suo tempo individuate da Franz Karl Stanzel (cioè quella in prima persona, quella autoriale e quella figurale). Nello specifico, Bekhta sostiene che

il racconto in prima persona plurale è caratterizzato dalla presenza di un narratore che parla, agisce e pensa come un agente narrativo collettivo; un narratore dotato di una soggettività collettiva, che il racconto crea in modo performativo e che si mantiene intatta per tutta la sua durata. In altre parole, il narratore in prima persona plurale è un personaggio-narratore collettivo la cui voce non implica un 'io' (Bekhta 2020a, 11).

Nei racconti incentrati su un 'noi' non agirebbe un personaggio che si fa portavoce di un sentire comune. A prendere la parola sarebbe un'intera collettività, costruita performativamente, nel senso che "il costante designarsi, da parte del narratore, come 'noi' produce l'idea del gruppo come unità autonoma, rafforza il senso di solidarietà ed elimina ogni possibile implicazione di un 'io' dietro al 'noi'" (Ibid.: 11).

È un'idea impegnativa, che allontana Bekhta da altri studiosi che si sono occupati della questione e che sono più 'inclusivi', ammettendo che si possa parlare di *we-narrative* anche in quei casi in cui dietro al 'noi' è riconoscibile un 'io'.<sup>4</sup> Non ho lo spazio necessario per approfondire il discorso, e del resto lo scopo di questo saggio non è quello di riflettere astrattamente sul racconto del 'noi'. Ciò che credo sia importante sottolineare è che tutti gli studiosi di questa forma narrativa le riconoscono una serie di tratti peculiari. Fra questi, i principali sono la 'malleabilità', nel senso che nel corso del racconto il 'noi' può indicare (e aggregare) un numero variabile di personaggi senza che la sua tenuta venga meno; una sostanziale "ambiguità referenziale" (Fludernik 2018, 188), poiché appunto non è sempre chiaro a quali e a quanti personaggi il 'noi' si riferisce; la compresenza di aspetti propri di racconti sia omo- che etero-diegetici ("[s]e da un lato il 'noi' è fisicamente coinvolto nell'azione

---

4 Oltre ai già ricordati Brügger 2022a, Fludernik 2011, Margolin 1996 e 2001 e Richardson 2006, cfr. almeno Marcus 2008, ancora Fludernik (2018) e i contributi raccolti in un numero speciale di "Style" curato da Bekhta (2020b). Cfr. Brügger 2022b per una sintetica introduzione al fenomeno.

narrata in quanto gruppo, dall'altro ha un livello di esistenza più astratto, disincarnato, in quanto entità sovraindividuale" [Bekhta 2020a, 14]); ma anche il fatto che i narratori in prima persona plurale sono in grado di "creare un sapere collettivo (comune) e di esprimere stati mentali condivisi" (Ibid.: 182). Tutti aspetti che in misura diversa ritroveremo nei testi discussi nelle prossime pagine. I quali tuttavia, come dicevo, introducono nel quadro appena descritto un elemento innaturale.

La terza questione riguarda proprio questo aspetto. Da un certo punto di vista, soprattutto se si segue la prospettiva di Bekhta, il racconto in prima persona plurale andrebbe considerato in sé un fenomeno innaturale. Come ha scritto Fludernik, "una voce comunitaria è in sé una finzione: nella vita reale le storie non vengono raccontate contemporaneamente da più persone, ma a turni alterni" (Fludernik 2018, 188).<sup>5</sup> È una constatazione fin troppo ovvia: in un contesto 'naturale' non si parla all'unisono. Anche quando i membri di un gruppo vogliono esprimersi collettivamente, c'è sempre una singola voce che si fa portavoce del sentire comune. Del resto, quando nel 1999 Sofia Coppola ha trasposto al cinema le *Vergini suicide* ha impostato una voice-over che si esprime sì al plurale, ma che appartiene a un singolo attore; sarebbe stato non tanto impossibile, ma insostenibile la scelta di far pronunciare ogni singola battuta a più voci contemporaneamente.

D'altra parte, però, è vero anche che in più di un'occasione la stessa Fludernik ha insistito sul fatto – a cui ho già accennato – che nella vita di tutti i giorni capita spesso di utilizzare il 'noi' per raccontare esperienze vissute assieme ad altri, per dare forma a ricordi o semplicemente per testimoniare un sentire comune. Si tratta di un'opzione tanto comune da non stupire affatto, da risultare anzi del tutto naturale. In questo senso, soprattutto se si intende in modo più elastico di quanto Bekhta non faccia la categoria di *we-narrative*, cioè accettando che un 'io' possa parlare a nome di un gruppo, è probabile che l'innaturalità del fenomeno tenda a sfumare, o proprio a dissolversi.

Non intendo schierarmi da una parte o dall'altra, cioè affermare la naturalità o l'innaturalità di tutti i racconti in prima persona plurale o di una loro parte. Né è detto che questo sia il modo migliore di inquadrare la questione. Bekhta, per esempio, ritiene irrilevante il fatto che nella vita reale non si racconti all'unisono; o meglio, ritiene che tutti i testi di finzione (e quindi anche i racconti in prima persona plurale) non debbano essere giudicati prendendo a

---

5 L'idea è ribadita nella recensione – garbatamente polemica – al volume di Bekhta: cfr. Fludernik 2022.

riferimento ciò che avviene nel mondo reale. Come anche altri hanno notato, la categoria dell'“innaturale” ‘terrebbe’ solo sullo sfondo di un paradigma mimetico. Se quel paradigma viene messo da parte, ovvero se si pensa ai racconti letterari come costrutti artificiali, come un insieme di convenzioni che poco hanno a che fare con la realtà di tutti i giorni, allora il discorso cambia, e domande della serie ‘come può una collettività prendere la parola?’, ‘perché il narratore sa cose di cui non potrebbe essere a conoscenza?’ perdono di rilevanza.

È una questione complessa, che non può essere risolta qui e probabilmente neanche altrove: in fondo, si tratta di modi diversi, a rigore incompatibili, di ragionare sui fenomeni narrativi.<sup>6</sup> Per riprendere il discorso, mi limito a dire che trovo condivisibile la posizione di Fludernik, che sembra suggerire come le *we-narrative* possano oscillare fra un polo naturale e uno innaturale.<sup>7</sup> E aggiungo che nell'utilizzare fin dal titolo quest'ultimo aggettivo non voglio farmene paladino. Se qui parlo di “innaturale” è per due ragioni: perché il concetto è ormai entrato stabilmente nel dibattito narratologico come equivalente, grosso modo, di “non-realistico” o “non-mimetico”; e soprattutto perché mi consente di mettere l'accento su una ‘stranezza’ contenutistica oltre che enunciativa.

Come ho anticipato, i tre narratori che analizzerò sono ‘strani’ non solo per come raccontano ma anche per il fatto di essere personaggi non umani, che in un contesto realistico non potrebbero prendere la parola. Se dunque ci si schiera dalla parte di chi considera il racconto in prima persona plurale un fenomeno intrinsecamente innaturale, i tre narratori in questione potrebbero risultare doppiamente innaturali, ovvero innaturali, e quindi potenzialmente stranianti, tanto sul piano della storia quanto su quello del discorso.

### 3. *Una voce fantasmatica*

*Dalle rovine*, il romanzo d'esordio di Luciano Funetta, inizia così:

Quando Rivera se ne andò, nessuno lo vide a parte noi. Lo guardammo mentre si allontanava e scompariva tra gli alberi, lo osservammo inoltrarsi nella prigione di rami, dentro la vegetazione dove ad aspettarlo erano in due, in tre o in venti, anche se in realtà lo aspettava una

---

6 Ho provato a riflettere su questo nodo in Pennacchio 2021a.

7 Richardson si muove in una prospettiva non troppo diversa, proponendo di distinguere tre tipi di *we-narrative*: convenzionale, standard e non realistico: cfr. Richardson 2006, 59-60.

persona sola. Quando Rivera uscì dal suo nascondiglio, noi eravamo pietrificati dalla paura e dalla stanchezza. Rivera invece non tremava. Sapevamo che sarebbe entrato nella foresta che divorava la casa e che qualcuno lo stava aspettando nel buio. Nessuno sa cosa successe dopo a Rivera, tranne noi (Funetta 2015, 9).

In scena c'è il protagonista della storia, Rivera, che nel giro di poche pagine conosceremo come un uomo di mezza età, collezionista di serpenti, e che con i serpenti realizzerà una performance destinata a mandare in visibilio i cultori della pornografia più underground. Ma insieme entriamo in contatto con chi racconta la sua storia, con un 'noi' che sembra limitarsi a osservare il personaggio, nonostante suggerisca di essere il solo a sapere cosa ne sarà di lui (quello che abbiamo appena letto, peraltro, è l'epilogo della storia).

Descrivere questo narratore plurale non è semplice. Intanto, perché non rivela nulla di sé. Non sappiamo quale sia la sua identità, né quanti 'io' si nascondano alle sue spalle. Non interagisce in alcun modo con i personaggi, né con Rivera né con il piccolo manipolo di figure improbabili che gli ruota intorno. Vive i loro stessi spazi, è sempre al loro fianco, ma nessuno sembra vederlo o sentirlo. Non possiamo nemmeno attribuirgli una fisionomia, nonostante alluda al fatto di avere un corpo: “[c]i tappammo le orecchie per non sentire l’ululato, ma non servì a niente, il lamento si era già imprigionato nelle nostre teste” (Ibid.: 19), “[n]oi ce ne stavamo in piedi, nei nostri vestiti troppo stretti, con le nostre cravatte ridicole, a osservare quella festa capovolta” (Ibid.: 79), e così via.

Le sole cose che sappiamo su di lui (su di loro?) sono dette di sfuggita. All'inizio del romanzo si legge che “[n]el posto dove avevamo vissuto prima di incontrare Rivera c'erano uomini che sapevano ipnotizzare le bestie con le parole e con la musica. C'erano uomini che ipnotizzavano le bestie anche solo con lo sguardo” (Ibid.: 14); e poco più avanti ci viene detto che “[a]vevamo incontrato Rivera per caso, durante una tetra notte di squallore in cui anche noi vagavamo tra le ombre, e ci era sembrata la creatura più diffidente della terra. Ne eravamo rimasti colpiti e avevamo iniziato a seguirlo” (Ibid.: 36).

In assenza di termini migliori, si potrebbe dire che il 'noi' di *Dalle rovine* designa una serie di presenze evanescenti, ombre o forse fantasmi invisibili agli occhi degli altri personaggi nonostante siano sempre in scena. O meglio, sempre attaccati a Rivera, i cui movimenti seguono ovunque, un po' come quei personaggi dei videogiochi – i cosiddetti *companion* – la cui funzione consiste per lo più nel restare attaccati al personaggio principale.

Tuttavia, malgrado la sua posizione compassata, il 'noi' fantasmatico di *Dalle rovine* è capace di riferire i pensieri di Rivera, le sue sensazioni, i suoi sogni. Ecco un esempio, che dà anche l'idea del tipo di fantasie di cui il personaggio gradualmente inizia a essere preda:

Mentre si alzava dallo sgabello, Rivera pensò ai serpenti. Ce ne accorgemmo subito e ci sorprendemmo che non fosse successo prima. Cominciò a chiedersi se Maria, la commessa del negozio di animali, alla quale aveva dato le chiavi di casa sua, si stesse occupando di loro o li avesse abbandonati. Li immaginò mentre tentavano di arrampicarsi lungo le pareti verticali delle teche per uscire. Vide le trenta teche di serpenti impazziti, poi vide le sue vipere dal corno che affondavano i denti nel seno di Tory Lane. Vide Tory Lane che schiumava dalla bocca e piangeva (Ibid.: 80).

Certo, non siamo di fronte a un narratore onnisciente, nel senso che chi racconta non esibisce mai platealmente un sapere superiore a quello dei personaggi, né li guarda dall'alto al basso. Sul passato di Rivera dice pochissimo. E comunque i pensieri più profondi del personaggio ci restano preclusi. Ma le capacità telepatiche del noi-narrante restano comunque curiose, soprattutto perché contrastano con la tendenza a osservare il personaggio da fuori, a riferire per lo più le azioni che compie. In *Dalle rovine* sguardo dall'esterno e sguardo rivolto all'interno convivono stranamente, col risultato che Rivera resta per noi un mistero nonostante abbiamo accesso alla sua interiorità. Un po', a ben vedere, come la stessa voce narrante, che a fronte di una trama che procedendo si annacqua sempre più resta un elemento vivo. Fino alla fine ci si chiede chi si cela alle sue spalle, quale sia la sua origine, come faccia a sapere ciò che racconta e perché, soprattutto, si è tanto affezionato al protagonista della storia.

#### 4. *Morti che parlano*

*La mischia* di Valentina Maini è un romanzo diviso in tre parti, in ciascuna delle quali si alternano più modalità narrative. Per raccontare la storia di Gorane e Jokin, due gemelli venticinquenni figli di una coppia di terroristi baschi, Maini alterna capitoli in prima e terza persona, frammenti epistolari, stralci di un diario fittizio e trascrizioni di conversazioni registrate. Soprattutto la prima parte, divisa in tre capitoli, è particolarmente complessa. Se il primo capitolo è narrato in terza persona e focalizzato per lo più internamente su Gorane, e se il secondo si presenta come il resoconto in prima persona da parte di Jokin della propria



fuga verso Parigi (andando avanti, scopriremo che si tratta di un falso resoconto), il terzo capitolo è narrato da una prima persona plurale. Comincia così:

Siamo liberi. La nostra casa è Arrautza. Qui il sole non acceca. Non piove quanto vorremmo. Abbiamo abbandonato Bilbao qualche tempo fa ma non ci pare di aver abbandonato. Né città né lotta né famiglia. Non è stato un viaggio né una fuga né un trasloco temporaneo in vista di un agognato ritorno (Maini 2020, 158).

Poche righe dopo capiamo che a raccontare sono i genitori dei due protagonisti: “[s]iamo noi Gorane e Jokin. Siamo la solita famiglia trasferita altrove. Gorane e Jokin sono gemelli ci sono nati dentro come due perle” (Ibid.: 158).

Rispetto a *Dalle rovine*, qui sappiamo da subito, o quasi, chi si cela dietro al ‘noi’. Non una collettività indistinta, ma una coppia di personaggi. Non solo. A differenza di *Dalle rovine* il ‘noi’ di Maini non si mette in disparte, non si eclissa mai per mettere in risalto altri personaggi. I genitori di Gorane e Jokin, i cui nomi non vengono detti, e che si rappresentano sempre come un tutt’uno, come un solo corpo e una sola mente, occupano stabilmente il centro della scena per raccontare come li hanno cresciuti e come l’educazione alternativa che hanno loro imposto li abbia portati ad allontanarsi.

Questa ricostruzione, però, non è lineare, nel senso che è inframezzata da passaggi in cui il ‘noi’ racconta il suo presente ad Arrautza, il fantomatico luogo che dà il titolo al capitolo e che rimanda a un simbolo – l’uovo – centrale nell’economia del romanzo. È in questi passaggi che si può cogliere la natura del ‘noi’ utilizzato da Maini – oltre al particolare trattamento stilistico che l’autrice riserva alla materia narrativa: “[o]ggi siamo andati in giro per Arrautza la gente faticava a farci spazio camminavamo per strada la folla ci veniva addosso. Abbiamo rischiato di essere investiti da un’auto nessuno sembra vederci ma noi vediamo tutto” (Ibid.: 168); e soprattutto:

Qualcuno parla di noi ma non riconosciamo questa voce. La sentiamo invadere l’atmosfera ogni giorno la sua presenza non ci consola. Sappiamo che saremo ricordati solo in parte. La voce cambia timbro forse sono più voci. Non parla a noi ma parla di noi. Racconta una vicenda tragica e lontana. In questa voce che è un miscuglio di altre voci riconosciamo a volte la voce di Gorane altre volte quella di Jokin (Ibid.: 170).

Più si procede, più ci si rende conto che il ‘noi’ appartiene a due personaggi morti. Del resto, la cosa verrà esplicitata in apertura della seconda parte, in cui

a prendere la parola è Gorane: “[u]n anno fa ho ucciso i miei genitori” (Ibid.: 208); ovvero, “[d]ire che ho ucciso i miei genitori non è esatto. Dire che ho lasciato che morissero si avvicina di più alla verità. Dire che ho fatto in modo che morissero è la verità” (Ibid.: 209). Ma già nel primo capitolo, il più ostico del libro, la cosa emergeva chiaramente. Gorane è infatti descritta nei suoi tentativi di elaborare il lutto per la morte (mai esplicitamente raccontata) dei genitori, che è come se percepisse ancora accanto a sé. “La storia di Gorane non è diversa dalle altre storie – leggiamo nelle prime pagine –, ha fatto solo meno rumore. Per questo i suoi genitori hanno continuato a cercarla fino alla fine. Per questo Gore continua a vederli anche adesso che se ne sono andati” (Ibid.: 28). E il trauma, oltre che per la loro perdita, è dovuto al fatto di ritenersene responsabile. Se afferma di aver fatto in modo che morissero è perché, come capiremo andando avanti, li ha denunciati alla polizia per le loro attività terroristiche; ed è per sfuggire alla polizia che i due si uccideranno gettandosi dalla finestra della casa in cui Gorane vive ancora.

Non è tutto. A rendere tanto più complessa la situazione è il fatto che entrambi sembrano non avere piena consapevolezza del proprio status. Si raccontano infatti come se continuassero a sentire le voci dei figli, e come se li percepissero ancora al loro fianco: “[s]iamo tornati a dormire. Siamo stanchi. Dovremmo dire che abbiamo provato a dormire perché Gorane ha continuato a tormentarci tutta la notte. La sentivamo camminare per casa la nostra folle bestia affamata” (Ibid.: 165). Soprattutto, non sembrano consapevoli di ciò che è accaduto loro, come emerge chiaramente in un episodio – che ne riscrive un altro contenuto nel primo capitolo – in cui si racconta di come i loro corpi vengono composti dopo la morte:

Ieri sono entrate in casa tre persone hanno giustificato la loro presenza con un titolo che non ricordiamo. Hanno cominciato a truccarci volevano che i nostri lividi se ne andassero. Abbiamo detto loro di smetterla di non farlo. Non ci hanno ascoltati. Non sentivamo la loro pelle. Sentivamo il tocco dei pennelli il liscio dei guanti. Gorane è entrata nella stanza e ha cominciato a guardare la scena da lontano immobile. [...]. Dopo i primi momenti il fastidio del trucco sulla pelle ha cominciato a risultare piacevole in misura sempre maggiore come se ci stessero iniettando un sedativo il tocco dei pennelli ha cominciato a somigliare a una carezza il profumo artificiale dei prodotti ha cominciato a sembrarci più respirabile buono. Il viola dei lividi scompariva sotto il bianco della cipria. Tutto ha cominciato a piacerci forse abbiamo sorriso. Allora Gorane ha detto adesso siete uguali siete come noi (Ibid.: 178-179).

A differenza di altri testi narrati da un personaggio morto, in cui quest'ultimo è collocato in un aldilà più o meno caratterizzato, qui i morti si raccontano come se fossero ancora implicati negli stessi spazi dei vivi. E a differenza di quanto spesso avviene in questo genere di testi, la morte non garantisce un surplus di conoscenza. Il noi-narrante della *Mischia* non esibisce alcuna prerogativa simil-divina, non guarda il mondo che ha lasciato da una posizione olimpica. Ne sa meno di chi quel mondo abita ancora; e ne sa meno anche del lettore. Solo il finale del capitolo, liricamente ancora più teso delle pagine che lo precedono, sembra sancire da parte del noi-narrante una presa di consapevolezza del proprio stato:

Abbiamo sopportato senza intervenire come lei [Gorane] ci ha chiesto di fare. Ha espresso questo desiderio molto tempo fa ma solo adesso sappiamo che non possiamo più tornare. Il suo desiderio dormiva in un acquario. Le abbiamo parlato da quella distanza perché volevamo che fosse felice. Stiamo qui alla finestra a osservare un cielo che non vediamo. Forse sta sotto di noi sotto il pavimento della stanza. Capovolgeremo il mondo con il nostro amore dicevamo sarà come cadere in un sogno in un altro universo. Insieme siamo caduti un giorno dentro il cielo (Ibid.: 202-203).

##### 5. *'Noi' microscopici*

Negli anni che precedettero l'inverno, gli angoli della stanza videro le nostre ombre diventare più tenui. Dall'alto, tra le linee incrociate delle piastrelle, i Grandi ci guardavano accamparci tra le briciole di pane, tra i gomitoli di polvere e di fibre generiche. Uscimmo dai muri, nella profondità del pomeriggio. Nella trama del tempo conquistammo il corridoio (Bortolotti 2019, 9).

È l'incipit di *Storie del pavimento* di Gherardo Bortolotti, cioè del primo blocco prosastico che lo compone, e chi conosce l'opera dell'autore non dovrebbe stupirsi più di tanto. Nei suoi testi brani come quello appena letto convivono spesso con brani in cui sono utilizzate altre forme enunciative. Per esempio, in *Tecniche di basso livello*, il suo libro più noto, una prima persona plurale si alterna a passaggi in terza persona focalizzati su vari personaggi. E anche qui brani incentrati su un soggetto plurale si alternano, anche se in modo non sistematico, ad altri incentrati su Paolino, un bambino che come il 'noi' abita nell'appartamento in cui la storia si svolge.

La diversità rispetto a *Tecniche di basso livello* e ad altre opere di Bortolotti sta nella natura del noi-narrante. Se lì agiva una voce anonima impegnata a registrare una serie di impressioni legate a micro-eventi quotidiani, qui c'è una voce dietro a cui si nascondono degli esseri microscopici: esseri che popolano le superfici dell'appartamento in questione, le quali ai loro occhi appaiono territori vastissimi, popolati da oggetti che non sanno nemmeno chiamare con il loro nome. “Le Macchine dell'appartamento occupavano le regioni del nostro cammino. Per alcuni giorni ne fiancheggiammo una che sembrava il sospiro di un Mostro inquieto” (Ibid.: 10); “[v]icino ai confini del balcone, là dove il Fuori diventava Dentro, sostammo per vent'anni” (Ibid.: 28); e così via.

*Storie del pavimento* è tutto qui. Il racconto, che si presenta come la riscrittura di *Viaggio intorno alla mia stanza* (1794) di Xavier de Maistre, è trascinato avanti dal resoconto delle esplorazioni compiute nell'appartamento dalla comunità di esseri minuscoli che lo abita. Anche se spesso a essere raccontate sono solo le impressioni e le sensazioni provate da questa comunità, così come da Paolino, il quale sembra osservare ciò che lo circonda in modo non diverso dai suoi ‘coinquilini’. “[A]scoltavamo in silenzio i fruscii degli Dei dell'appartamento” (Ibid.: 12), dicono loro; e nel blocco di testo successivo si legge che “[f]u la sera, nelle ombre del parcheggio, che a Paolino parlò la Divinità dell'estate e gli mostrò il Cuore del Buio, che era anche il suo cuore” (Ibid.: 13). E così come il ‘noi’ si sente osservato dai Grandi, anche Paolino li “[v]edeva” (Ibid.: 38). Il libro – dicevo – alterna brani in prima persona plurale ad altri in terza persona focalizzati su Paolino. Ma il punto di vista degli uni e dell'altro sono omologhi. Il modo di guardare il mondo, anche se su scale diverse, è lo stesso; così come analogo è lo stile con il quale Bortolotti ne restituisce i pensieri.

Peraltro, non è detto che i brani incentrati sul ‘noi’ e quelli incentrati su Paolino siano a sé stanti, ovvero che il libro alterni davvero prima persona plurale e terza persona. Si potrebbe effettivamente immaginare che l'intera storia sia narrata dalla prima di queste due istanze, e che dunque i passaggi incentrati su Paolino siano a essa subordinati. Dico questo pensando al seguente blocco testuale:

A volte gli Anteriori ci parlavano di stanze segrete, a cui si accedeva da dietro un armadio, da sotto il divano, in cui dormivano da anni i mostri più feroci, l'Uomo di Pelo, la Vecchina nell'Orto, e sognavano le nostre giornate, i silenzi del corridoio, tutte le nostre vite future. Paolino ripensava alle Cose buie che lo avevano accolto, nelle camere, che lo avevano già una volta ucciso, e masticato (Ibid.: 26).

Brano in cui ‘noi’ e Paolino convivono nelle stesse righe, e il secondo – a meno di pensare a uno stacco enunciativo a metà del testo – sembra essere ‘inglobato’ nel discorso del primo, ‘enunciato’ dalla sua voce. Se le cose stessero così, il noi-narrante di *Storie del pavimento* sarebbe in grado, un po’ come quello di *Dalle rovine*, di intercettare i pensieri di un altro personaggio.

Ma forse non è un aspetto così decisivo, tanto più che ci troviamo di fronte a un testo in cui non tutti i conti tornano, a cominciare dal fatto che i titoli dei singoli blocchi sono indipendenti dal loro contenuto. I primi riportano date dal 17 febbraio al 30 marzo 1790, il secondo prescinde da quelle date, nel senso che il mondo della storia è conforme a quello di noi lettori suoi contemporanei. Più in generale, non è pacifico leggere tramite categorie narratologiche un testo così blandamente narrativo, che forse, come il resto della produzione di Bortolotti, andrebbe più opportunamente collocato sullo sfondo di una scrittura prosastica che il narrativo tende a negare, a dissolverlo nella dimensione dell’écriture.

Eppure, è indubbio che nelle *Storie del pavimento* una narratività agisce; magari non una narratività basata sulla successione di eventi, su un intreccio vero e proprio. Al centro, semmai, c’è l’esperienza dei personaggi: un’esperienza letteralmente rasoterra, veicolata a partire da un punto di vista incompatibile con quello umano. Più radicato nel mondo della storia dei narratori di Funetta e Maini, ovvero meno evanescente (ma non per questo più visibile), il soggetto collettivo e anonimo di *Storie del pavimento* si muove su una scala diversa dalla nostra. Ed è proprio in virtù di questa collocazione che può darci l’accesso a un mondo altro, all’infinitamente piccolo e alle storie che gli restano attaccate.

## 6. *Naturalizzare l’innaturale*

Un gruppo di fantasmi, una coppia di genitori morti, delle creature microscopiche. I testi passati in rassegna ci mettono di fronte a tre narratori plurali, tre voci ‘comunitarie’ che contestano l’idea che al centro di una storia debba esserci per forza un destino individuale, un nome proprio, una soggettività singola; tre voci, soprattutto, che straniano le nostre abitudini di lettura.

In effetti, come ha notato Fludernik, “[u]n gruppo non suscita facilmente simpatia né permette al lettore di identificarsi” (Fludernik 2018, 188). Se tipicamente, leggendo un racconto in prima o in terza persona, si può avere la

sensazione di entrare in intimità con un personaggio che gradualmente si rivela, più difficilmente ciò avviene quando al centro c'è un soggetto plurimo. Anche l'idea, sostenuta da alcuni narratologi cognitivi, per cui leggendo un testo metteremmo in gioco il nostro corpo simulando mentalmente le azioni svolte o subite dai personaggi risulta problematica se un vero e proprio corpo in azione non c'è. Stesso discorso per quanto riguarda la sfera interiore. Il processo attraverso cui solitamente attribuiamo una coscienza ai personaggi, o la attiviamo, si realizza in modo necessariamente diverso quando in gioco c'è una collettività. Confrontarsi con un narratore in prima persona plurale significa considerare le strategie tramite cui i pensieri di un gruppo prendono forma, come si articola un punto di vista plurale, come le singole individualità si fondono in qualcosa di più ampio. Ed è qualcosa che la narratologia, con poche eccezioni, non ha mai fatto.

A complicare ulteriormente il discorso c'è poi il fatto che nessuno dei narratori in questione è un'entità immaginabile fuori dai confini della finzione. Le voci dei tre noi-narranti di cui ho parlato sfidano le norme realistiche, pur agendo in mondi della storia che non sono radicalmente diversi dal nostro. Non siamo cioè di fronte a mondi in cui – come potrebbe accadere in un testo di fantascienza o in una favola – valgono regole diverse da quelle di tutti i giorni, e che per questo motivo portano ad accettare pacificamente fenomeni che in un contesto realistico apparirebbero quantomeno curiosi. In altri termini, non c'è una cornice di genere tanto forte da non farci avvertire come stranianti le voci in questione.

Il punto, detto questo, è capire in che modo queste voci possono essere naturalizzate, cioè spiegate razionalmente. Come ha scritto Jonathan Culler, e come hanno poi ripetuto altri studiosi, fra cui Fludernik e Jan Alber, di fronte a testi narrativi o a loro passaggi che ci mettono di fronte a impossibilità logiche il lettore tende a 'recuperare' queste ultime, appunto a spiegarcele in termini razionali. E per fare questo ricorrerebbe a quanto già conosce: “[c]iò che è strano, formale, finzionale deve essere recuperato o naturalizzato, in qualche modo fatto nostro, se non vogliamo restare attoniti di fronte a delle iscrizioni monumentali” (Culler 1975, 157). Ciò, peraltro, risponderebbe a un impulso più profondo, per cui, spiega Alber, anche rifacendosi a concetti di matrice neurobiologica, “con ogni probabilità la maggior parte degli esseri umani avverte l'esigenza di ripristinare l'equilibrio” (Alber 2016, 44), cioè a ricondurre nell'alveo del già noto ciò che può risultare destabilizzante.

E dunque, come stanno le cose nei tre testi discussi in queste pagine? Ogni generalizzazione è ovviamente indebita, dato che le interpretazioni sono anzitutto soggettive. Ma forse non è così assurdo pensare che il lettore naturalizzi i narratori dei tre testi adottando quella strategia che Alber definisce *subjectification*, per cui “[a]lcuni elementi impossibili possono essere spiegati in termini di stati interni (dei personaggi o dei narratori) come sogni, fantasie, visioni o allucinazioni” (Ibid.: 51). In altre parole, i noi-narranti di *Dalle rovine*, *La mischia* e *Storie del pavimento* potrebbero essere letti come altrettante proiezioni mentali dei personaggi al centro delle rispettive storie.

In effetti, in *Dalle rovine* Rivera sembra sì inconsapevole della voce fantasmatica che ne racconta la storia, ma nel primo capitolo leggiamo che “da un giorno all’altro, dopo averla ignorata per anni, si arrese e accettò la nostra presenza” (Funetta 2015, 12); e più avanti, quando in scena è rimasto quasi soltanto lui, Rivera e il narratore si parlano: “[m]entre si infilava i pantaloni, lo colse il terrore che qualcuno potesse aver preso la fotografia. [...]. Con un sussurro che ci fece sobbalzare, perché somigliava tremendamente al sussurro del sogno, gli dicemmo di buttarla via [...]. ‘Chiudete la bocca’ disse Rivera” (Ibid.: 173-174). Passaggio, questo, da cui si intuisce che Rivera è in realtà consapevole delle voci fantasmatiche che lo raccontano; voci che probabilmente sono solo nella sua testa.

Anche nella *Mischia* è possibile immaginare che il noi-narrante sia una sorta di allucinazione di Gorane. Nel primo capitolo del romanzo lei percepisce i genitori ancora al suo fianco, li vede e li sente: “[I]a guardano come se avessero sete, ma appena Gorane porge loro un bicchiere d’acqua, scuotono la testa e dicono: portaci a casa” (Maini 2020, 11); e forse ciò che leggiamo nel terzo capitolo della prima parte sono proprio quelle voci interiori, la trascrizione letterale dei pensieri di Gorane.

Non del tutto diversamente, in *Storie del pavimento* chi racconta potrebbe essere considerato una proiezione mentale di Paolino, che accostando l’orecchio al pavimento “sentiva i brusii lontani di qualche vita segreta, di qualche episodio che non gli apparteneva. Credeva che negli spessori, distanti sotto i suoi piedi, si fossero stratificate epoche altrui, fatte di acque che gorgogliavano, brevi trambusti, bambini che ridevano in pomeriggi felici per sempre” (Bortolotti 2019, 17). La fantasia di un bambino, insomma, che si immagina un mondo che brulica sotto la superficie degli oggetti, e insieme anche le voci di chi abita quel mondo.

Ma questo è solo uno dei modi, peraltro non necessariamente il più ovvio, di razionalizzare i tre 'noi' impostati da Funetta, Maini e Bortolotti. In effetti, è probabile che il lettore di *Dalle rovine* 'normalizzi' il suo noi-narrante tenendo presente che esistono generi letterari in cui gli eventi fuori dall'ordinario sono la norma, e in cui dunque è perfettamente accettabile che un fantasma possa parlare. Su un sostrato realistico, Funetta installerebbe una convenzione tipica delle storie di fantasmi – per dirla in modo grossolano. Del resto, il romanzo è stato fatto rientrare nella galassia del *weird*, di un genere – se è lecito parlare di genere – in cui la stranezza è tale proprio perché si installa in un mondo della storia la cui tenuta realistica non è mai messa del tutto in discussione.

D'altro canto, il noi-narrante della *Mischia* può risultare meno straniante se si tiene conto che quello del narratore morto è un espediente narrativo molto diffuso. Sono numerosissimi i libri, i film, le serie tv che vi hanno fatto ricorso. Si potrebbe parlare di un elemento innaturale col tempo convenzionalizzato, che ha perso il suo potenziale straniante. Ma forse nel caso della *Mischia* si potrebbe immaginare che ricorrendo a un narratore morto Maini abbia voluto in qualche modo allegorizzare il tema della perdita, il processo di elaborazione del lutto o l'idea consolatoria che le persone morte ci sono comunque vicine, tanto vicine che ci sembra di sentirle. Anche se l'allegoria potrebbe essere più difficile. I morti ci mancano, sembra suggerire Maini; ma anche noi manchiamo a loro.

Diverso il caso di *Storie del pavimento*. Qui il lettore – specialmente il lettore che ha familiarità con l'opera di Bortolotti – può immaginare che dietro al 'noi' ci sia l'intento di prendere alla lettera un'idea che fra le pagine dell'autore ha sempre circolato, e cioè che accanto a un mondo 'superficiale' fatto di azioni, parole, gesti, di una quotidianità vissuta in modo irriflesso ne esista un altro più profondo: un mondo in cui le ombre di quelle azioni, parole e gesti si depositano e lasciano tracce a cui solitamente non prestiamo attenzione. Il 'noi' lillipuziano di *Storie del pavimento* è insieme il custode dell'infraordinario e la sua voce. Allo stesso tempo, porta avanti istanze non diverse da quelle degli altri 'noi' di Bortolotti: quelle di una collettività che sceglie di mettersi di lato, di appiattirsi per osservare il mondo dalle angolature meno ovvie. Né è escluso che in questa mossa, e nella scelta pronominale che la sostiene, ci sia qualcosa di politico,<sup>8</sup> che forse più che con “la scomparsa della singolarità dell'individuo

---

8 Qualcosa del genere, anche se non a proposito di *Storie del pavimento*, hanno suggerito Loreto 2017 e Zublena 2011.



nella massa amorfa” (Tosatti 2017, 189), quindi con l’idea di un’esistenza ‘seriale’, ha a che fare con la rivendicazione di una posizione marginale, del diritto a schierarsi dalla parte delle cose che apparentemente non contano. Se così fosse, peraltro, il testo di Bortolotti finirebbe per allinearsi, certo paradossalmente, a quei testi in prima persona plurale che fanno del ‘noi’ il vessillo di un impegno collettivo, di una presa di posizione contro l’ordine costituito. Insieme, si allontanerebbe sia dai romanzi di Funetta e Maini, più schiettamente narrativi ma anche più originali nell’uso del ‘noi’, sia da altri testi che pur muovendosi nello stesso ambito – quello di una prosa narrativamente debole – hanno fatto un uso concettualmente più sofisticato della prima persona plurale.<sup>9</sup>

### 7. *Uniti, cioè ancora più soli*

C’è un rischio, evidentemente, nel ragionare in questo modo sui testi presi in considerazione, e più in generale su tutti i testi che esibiscono tratti innaturali. Un rischio duplice: quello, come dicevo, di schematizzare troppo il discorso, di ricondurre la capacità del singolo lettore di attribuire un senso a ciò che legge a delle strategie astratte, a dei comportamenti cognitivi prototipici; e quello, soprattutto, di pensare che naturalizzare l’innaturale sia necessariamente il modo migliore di leggere un testo, ovvero di apprezzarlo esteticamente. Razionalizzare ciò che risulta straniante, ricondurre l’ignoto a ciò che è noto non è una strategia in sé virtuosa, anche se probabilmente risponde a un bisogno antropologico di fondo.

In un saggio del 2013, Henrik Skov Nielsen ha parlato di *unnaturalizing reading strategies*, di modi di interpretare i testi narrativi che non puntano a spiegare in termini razionali ciò che di ‘strano’ avviene al loro interno. L’innaturale, e lo straniamento che ne deriva, sarebbero dimensioni costitutive di certi testi, e il tentativo di naturalizzarli rischia di farci perdere di vista il loro specifico. Del resto, già nel saggio-manifesto della narratologia innaturale era affermata l’esigenza di ‘proteggere’ l’innaturale, di preservarlo dall’invasione dei paradigmi mimetici: “[i fenomeni innaturali] si comprendono meglio considerandoli come forme che mettono in risalto non solo la resistenza del testo a essere descritto in

---

<sup>9</sup> Penso a *Noi* di Alessandro Broggi (2021), su cui mi permetto di rimandare a Pennacchio 2021b e, soprattutto, a Castellana 2023.

termini realistici, ma anche la forza creativa legata alle tecniche finzionali” (Alber et al. 2019, 253, con qualche mio intervento sulla traduzione).

Ma al di là di formule ed etichette, il punto è che testi come quelli presi in esame in queste pagine ci mettono a contatto con elementi perturbanti, che sfuggono, almeno in parte, ai nostri tentativi di razionalizzazione. Qualcosa, al loro interno, recalcitra a essere spiegato in termini razionali, a essere ricondotto al nostro vissuto, alle nostre esperienze quotidiane.

Anche se forse non si tratta di scegliere fra due modi di leggere e interpretare, fra lo sforzo di naturalizzare a ogni costo ciò che appare innaturale e la sua difesa strenua. Si tratta semmai di riconoscere un'oscillazione, una tensione che certi testi ci fanno avvertire con più forza di altri, ma che in fondo anima ogni atto di lettura e forse le nostre esperienze estetiche più in generale: l'impulso a spiegare razionalmente ciò che sembra deviare da una norma presunta, cioè culturalmente costruita; e la disponibilità a farsi turbare da dettagli, passaggi, interi testi che non riusciamo a spiegarci in termini razionali.

Ma i testi analizzati in queste pagine ci mettono di fronte soprattutto a un'altra tensione, legata a una scelta pronominale che comporta un modo diverso di raccontare. Il ricorso alla prima persona plurale da parte di Funetta, Maini e Bortolotti mette fuori gioco quell'“io” che negli ultimi anni ha infestato le pagine di tanta narrativa contemporanea – e non solo di quella, se si pensa a quanto spazio nel dibattito critico e in parte anche sul mercato continuano ad avere *memoir*, autobiografie più o meno finzionalizzate, lirismi poetici e, fuori dalla pagina scritta, discorsi, commenti, prese di posizione e autopromozioni *social*. Le soggettività esposte, l'esibizionismo di tante prime persone, spesso autoriali prima ancora che narratoriali, tendono a dissolversi di fronte a un pronome che punta ad annullare le differenze, amalgamando una serie di individualità in un collettivo dai contorni spesso sfumati.

Allo stesso tempo, però, il ‘noi’ che agisce in *Dalle rovine* e nella *Mischia*, e in misura minore in *Storie del pavimento*, non sembra ricreare un senso comunitario o farsi forza per testimoniare un'esperienza condivisa. Soprattutto, si mostra incapace di fare presa sulle cose. Non è un caso se in tutti e tre i testi i noi-narranti possono solo limitarsi a osservare, senza riuscire in alcun modo a interagire con quanto è intorno a loro. Letteralmente, sono tre ‘noi’ invisibili, tutt'al più microscopici. Tre persone plurali che non offrono, anzitutto a loro stesse, alcun rifugio. Se, come nel caso di Bortolotti, una politicità è in gioco, si tratta di una politicità rinunciataria, agita da un soggetto plurale che ha ac-

cettato di farsi scivolare il mondo addosso. Tutto il contrario di quanto siamo portati a pensare, della retorica del ‘noi’ come pronome politico, che dà a chi lo impugna l’impressione di sentirsi parte di un tutto, o almeno l’illusione di pensarsi come qualcosa di più di una mera aggregazione di corpi e di menti.

Segno dei tempi, forse. Di tempi in cui, per usare un termine oggi fin troppo abusato, un’*agency* condivisa somiglia sempre più a un miraggio, tanto meno praticabile quanto più viene invocata a gran voce. Se va bene, il ‘noi’ a cui i libri di Funetta, Maini e Bortolotti implicitamente rimandano è quello che raggruma gli ‘io’ delle tante bolle, reali e virtuali, tendenzialmente sempre più microscopiche, in cui le nostre vite sono confinate; bolle che fra loro non riescono a comunicare, e che al massimo possono parlarsi addosso.

A ben vedere, i tre ‘noi’ che a bassissima voce, e senza che nessuno li possa sentire, parlano dalle pagine dei libri presi in esame sembrano lanciare un messaggio opposto a quello che il senso comune insegna. Uniti non si è più forti; uniti, si è ancora più soli.

## Bibliografia

- Alber, Jan. 2014. "Unnatural Narrative." *The Living Handbook of Narratology*. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/104.html> (ultimo accesso: 29/04/2023).
- Alber, Jan. 2016. *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln-London: U of Nebraska P.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, e Brian Richardson. 2019 (2010). "Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici." Tradotto da Roberta Pasetti, Michela Procaccianti, Simone Rizzi, Margherita Tedoldi, *Enthymema* 24: 229-258. <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/12614> (ultimo accesso: 29/04/2023).
- Bekhta, Natalya. 2020a. *We-Narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State UP.
- Bekhta, Natalya. 2020b. *We-Narratives and We-Discourses across Genres*. Numero speciale di *Style* 54, no. 1.
- Bortolotti, Gherardo. 2019. *Storie del pavimento*. Roma: Tic.
- Broggi, Alessandro. 2021. *Noi*. Roma: Tic.
- Brügger, Arthur. 2022a. *La Quatrième Case. Essai sur le roman au nous*. Lausanne: Archipel Essais.
- Brügger, Arthur. 2022b. "Narration à la quatrième personne." *Réseau des Narratologues Francophones*. <https://wp.unil.ch/narratologie/2022/08/narration-a-la-quatrieme-personne/> (ultimo accesso: 29/04/2023).
- Castellana, Riccardo. 2023. Recensione di *Noi* di Alessandro Broggi. *Italica* 99, no. 1: 139-142.
- Culler, Jonathan. 2002 (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London-New York: Routledge.
- Fludernik, Monika. 2011. "The Category of 'Person' in Fiction: *You* and *We* Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference." In *Current Trends in Narratology*, ed. by Greta Olson, Monika Fludernik, 100-141. Berlin-New York: de Gruyter.

Fludernik, Monika. 2018. "Let Us Tell You Our Story: *We*-Narration and Its Pronominal Peculiarities." In *Pronouns in Literature: Positions and Perspectives in Language*, ed. by Alison Gibbons, Andrea Macrae, 171-192. London: Palgrave Macmillan.

Fludernik, Monika. 2022. Recensione di *We-Narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction* di Natalya Bekhta. *Poetics Today* 43, no. 2: 418-423.

Funetta, Luciano. 2015. *Dalle rovine*. Latina: Tunuè.

Loreto, Antonio. 2017. "Una totalità in miniatura. La micro-epica di Gherardo Bortolotti." In *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, 117-133. Pisa: Pacini.

Maini, Valentina. 2020. *La mischia*. Torino: Bollati Boringhieri.

Marcus, Amit. 2008. "We Are You: The Plural and the Dual in 'We' Fictional Narratives." *Journal of Literary Semantics* 37, no. 1: 1-21.

Margolin, Uri. 1996. "Telling Our Story: On 'We' Literary Narratives." *Language and Literature* 5, no. 2: 115-133.

Margolin, Uri. 2001. "Collective Perspective, Individual Perspective, and the Speaker in Between: On 'We' Literary Narratives." In *New Perspectives on Narrative Perspective*, ed. by Willie van Peer, Seymour Chatman, 241-254. Albany, NY: SUNY Press.

Nielsen, Henrik Skov. 2013. "Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited." In *A Poetics of Unnatural Narrative*, ed. by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, 67-93. Columbus: Ohio State UP.

Pennacchio, Filippo. 2021a. "Fra natura e convenzione. Sulle *fictional minds* e sul loro studio." *Diacritica* 39, no. 3: 162-181.

Pennacchio, Filippo. 2021b. "Qualche idea intorno a *Noi* di Alessandro Broggi." Recensione di *Noi* di Alessandro Broggi. *La Balena bianca*. <https://www.labalenabianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alessandro-broggi-filippo-pennacchio/> (ultimo accesso: 29/04/2023).

Richardson, Brian. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State UP.

Tosatti, Ada. 2017. "Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe." *Ticontre* 8: 179-197. <https://teseo.unitn.it/ti-contre/article/view/1050> (ultimo accesso: 29/04/2023).

Zublena, Paolo. 2011. "Politiche del sentirsi in vita. *Tecniche di basso livello* di Gherardo Bortolotti." *Il Verri* 46: 76-81.

Filippo Pennacchio è ricercatore in Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM. Si occupa di narratologia, di narrativa fra Ottocento e Duemila, di periodici letterari e di rapporti fra letteratura e nuovi media. I suoi ultimi libri sono *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi* (Mimesis, 2020), *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette* (Ledizioni, 2020, curato con Stefano Ballerio), *Narratologie. Prospettive di ricerca* (Biblion, 2021, curato con Concetta Maria Pagliuca) e *Tempora. I tempi verbali nel racconto. Vol. 1* (Biblion, 2023, curato con Concetta Maria Pagliuca).