



## Enthymema XXXVI 2024

Recensione di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol.1* (Biblion, 2023) e Francesco De Cristofaro, Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei (a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol. 2* (Biblion, 2024)

Guido Scaravilli

Université di Liège

**Abstract** – Recensione di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol.1*. Biblion, 2023; Francesco De Cristofaro, Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei (a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol. 2*. Biblion, 2024.

**Parole chiave** – Tempi verbali; Racconto; Harald Weinrich; Pier Mario Bertinetto.

**Abstract** – Review of Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (editors), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol.1*. Biblion, 2023; Francesco De Cristofaro, Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei (editors), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol. 2*. Biblion, 2024.

**Keywords** – Verbal Times; Narrative; Harald Weinrich; Pier Mario Bertinetto.

Scaravilli, Guido. “Recensione di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol.1* (Biblion, 2023) e Francesco De Cristofaro, Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei (a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol. 2* (Biblion, 2024)”. *Enthymema*, n. XXXVI, 2024, pp. 312-322.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/25228>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

Recensione di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio  
(a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol.1* (Biblion, 2023) e Francesco De Cristofaro, Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei (a cura di), *Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol. 2* (Biblion, 2024)

Guido Scaravilli

Université de Liège

1.

È possibile affermare che i tempi verbali condizionano la narratività di un testo? E in che modo essi si fanno veicolo di significati impliciti alla sintassi di un racconto, della scelta di una poetica e di un'ideologia, dell'articolazione profonda del *récit*? Si tratta di domande fondamentali, da tempo evocate dalla comunità scientifica internazionale, a cui *Tempora, i tempi verbali nel racconto* (il primo e il secondo volume) – un concerto di voci di diversi studiosi, giovani ed esperti – tenta di rispondere con differenti approcci, ma con un piglio metodologico comune.

Parliamo di due raccolte di saggi che costituiscono la testimonianza di una nuova attenzione rivolta dalla ricerca narratologica – e, in Italia, dal seminario permanente di narratologia, diretto da Giovanni Maffei e Paolo Giovannetti, con un'unione solidale delle intelligenze che di volta in volta vi aderiscono – alla questione dei *tempora*.

I volumi si differenziano quanto ad oggetto di indagine e al *corpus*: in effetti, se il primo libro si confronta con diverse tipologie di testo – dai classici della narrativa ottocentesca ai romanzi ipercontemporanei, dalle opere poetiche ai *graphic novel* – il secondo seleziona, con delle circostanziate eccezioni, testi afferenti al canone secondonovecentesco (scelta già indicativa, perché non dettata unicamente, mi sembra, dalle competenze dei partecipanti): giovani studiosi lavorano su *case studies* (racconti e romanzi) ritenuti esemplari dell'uso "stilistico" dei tempi verbali.

Sarebbe tuttavia erroneo pensare a una serie di riflessioni irrelate, perché i contributi rispondono a delle domande cogenti attraverso uno strumentario – narratologico e di linguistica testuale – trasversale e condiviso: fondamentali, in particolare, il concetto di preterito epico come marcatore di finzionalità de *La logica della letteratura* di Käte Hamburger, il *Discorso del racconto* di Gérard Genette, nonché, soprattutto, *Tempus* di Harald Weinrich, libro risalente al lontano 1964, e tradotto in Italia nel 1978 (chiamato in causa eminentemente per la distinzione – rivelatasi molto efficace – tra tempi narrativi e commentativi), e infine, la produzione di Pier Marco Bertinetto, specie *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento-Novecento*. Riferimenti latamente datati, se si considera – ricorda Filippo Pennacchio nell'*Introduzione* del primo volume – che non «sono mancate», negli ultimi anni, le riflessioni che hanno cercato di aggiornare o rivedere le ipotesi dei tre studiosi» (10), che nondimeno ci dicono qualcosa sulla produttività di tali classici del pensiero narratologico nell'orizzonte epistemologico contemporaneo.

## 2.

È proprio Pier Marco Bertinetto, ospite d'eccezione del seminario, ad introdurre il volume con una relazione sul discorso indiretto libero (*I tempi verbali nel discorso indiretto libero italiano. Fondamenta tempo aspettuali di uno stilema letterario*), ripercorrendone peraltro le origini nella lingua italiana con una breve quanto affascinante ricostruzione genealogica. Si tratta di un costrutto che ha senz'altro accresciuto le capacità espressive degli scrittori nella dimensione finzionale, senza tuttavia apportare – questa la tesi dello studioso – un «potenziamento delle facoltà espressive della lingua» (*Tempora* 2023, 20). L'unica eccezione riguarda il Passato composto, che in dipendenza di un presente storico si comporta come un Piucheperfetto, cioè come un tempo non anaforico – fenomeno che Bertinetto definisce «retroversione implicita» (p. 21).

Tralasciando l'ultima comunicazione – su cui tornerò – tutti gli interventi, ancorché con differenti mire specialistiche, si impernano sulla riflessione teoretica intorno al valore stilistico-aspettuale di un singolo *tempus*. Si inizia dall'imperfetto, con Giovanni Maffei, che con una relazione dal titolo allusivo – *L'imperfetto politico. Ideologia e stilistica in una questione di fine Ottocento* – propone una lettura ragionata di due saggi di Ferdinand Brunetière, su Daudet e Flaubert, tratti da *Le Roman naturaliste* (1883); due saggi su Paul Bourget, su Flaubert e sui Goncourt, parte rispettivamente dagli *Essais de psychologie contemporaine* (1883) e dai *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. «Ingegni protonarratologici» (40), come li definisce Maffei, che nelle loro pagine ragionarono rivoluzionariamente, per quanto non in maniera esclusiva, sugli aspetti funzionali e di sistema dei testi di cui trattavano, con discussioni politiche e di poetica letteraria che prendono l'abbrivio dall'inedito valore “stilistico” che i naturalisti attribuivano all'imperfetto. Non che tali critici parteggiassero per la filiera zoliana, ché anzi gli alfiere della rinascita dell'Idealismo, della reazione antiscientifica alle derive del Positivismo, al Naturalismo erano propriamente ostili: accusati di dipingere quadri, di possedere un temperamento particolarmente permeabile al mondo esterno, alle ragioni del «cuore», gli allievi elettivi di Flaubert erano accusati di dar vita, muniti dell'imperfetto come pennello, a personaggi passivi e privi di volontà, e rei pertanto di magnificare, con i medi dell'indiretto libero e dei processi di riflettorizzazione (nei termini stanzeliani) e di una fenomenologia latamente impressionistica, una vita piatta e triste, immagine della decadenza contemporanea.

Dedicato altresì all'imperfetto, perché inquadrato, direi non casualmente, nella temperie naturalista, è il sesto saggio di Antonio Bibbò (*In principio era l'imperfetto. Verga tradotto da Lawrence*), che si occupa delle traduzioni di D.H. Lawrence delle verghiane *Novelle rusticane* (1883), e nel dettaglio del *Reverendo*: novella che esibisce una variegata fenomenologia dell'imperfetto (dagli usi durativi e iterativi a quelli propriamente narrativi), che Lawrence rende per lo più – dimostra Bibbò – con l'ausilio del *past simple* inglese, che se da un lato semplifica cromaticamente gli usi dell'imperfetto italiano (*crux* traduttologica per l'anisomorfismo delle due lingue), dall'altro non sottrae di molto il valore all'operazione lawrenciana – tutt'altro che ideata da un autore alle prime armi, come non di rado è stato sostenuto dalla critica – per la sua ricchezza lessicale, nonché per delle trovate originali, degne dell'ingegno fabbrile del suo autore.

L'inglese, ma declinato nella caratteristica intersezione degli istituti morfologici italiani nel *pastiche* fenogliano (dall'uso dei prefissali – specie quelli negativi – alle formazioni aggettivali, dall'uso dei participi aggettivali alla neoformazione mediante suffisso, per quanto riguarda i sostantivi quanto i verbi, e l'alta frequenza degli avverbi in *-mente* o nella creazione dei sostantivi composti), è anche il vettore conduttore dell'intervento di Giancarlo Alfano (*Continua tensione. Interferenze dall'inglese e processualità dell'evento nel Partigiano Johnny*), che riflette sul particolare impiego del participio presente, per l'appunto modellato sulle forme continue dell'inglese, il quale costituisce a ben vedere d'atteggiamento linguistico idiosincratico che configura un intero sistema ideativo (120). In generale, il participio presente contribuisce alla orchestrazione di «una narrazione continua che produce effetti di presa diretta, costringendo il lettore a posizionarsi di fronte alla vicenda di Johnny (122), *ubi consistam* della prosa di Fenoglio; in

particolare, questo tempo verbale, che sconfina nel campo oggi occupato dal gerundio e devia dall'uso che lo vede per lo più in funzione nominale e aggettivale, dà vita allo sfondo della narrazione, concorrendo a creare un rilievo narrativo, che rispecchia il rapporto ambiente / personaggio.

Ben quattro interventi prendono in esame una peculiare fenomenologia del presente indicativo: un dato essenziale, afferma Concetta Maria Pagliuca nell'*Introduzione*, che fa di questo *tempus* - sovente trascurato dalla critica e dalla teoria letteraria, ma che recentemente sta guadagnando una certa preminenza - «il più promettente» (16). Procedendo con ordine, il lettore si imbatte nel testo di Riccardo Castellana (*Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea*). Il critico inizia con una programmatica delimitazione di campo: «da sempre le storie si raccontano al passato, siano esse resoconti di fatti realmente accaduti oppure finzioni letterarie» (69). Si tratta di una regola non scritta della narrazione, che tuttavia non impedisce non solo l'ideazione di un testo narrativo parzialmente al presente (ad es. il presente drammatico, adottato in sequenze narrative limitate, per dinamizzare un singolo evento, o il presente epico), ma anche al presente lungo l'intera estensione del testo, come nel caso della narrazione simultanea, nella quale «l'enunciazione narrativa avviene nel momento esatto in cui l'azione si compie» (71). Si ravvisano due distinte tipologie: l'annullamento della storia a vantaggio del racconto (è quanto avviene nei *Lauri senza fronde*, 1887, di Édouard Dujardin); l'annullamento tendenziale del racconto a vantaggio della storia, con la soppressione del commento narratorio (il romanzo behaviorista e il *nouveau roman*). Forse per l'influsso del teatro e del cinema, i pionieri in Italia furono Pirandello e Tozzi; ma non guasterebbe, a dire del critico, una prospettiva comparatistica per approfondire le connessioni tra modernismo e neorealismo, oltre che per mostrare il processo attraverso cui si giunse, in Italia e in Europa, alla "naturalizzazione" della narrazione simultanea negli anni Ottanta.

Sempre sul tempo presente - ma con un *focus* sulla poesia (unico tra i saggi del primo volume) - scrive Paolo Giovannetti (*Tempi verbali non deittici in due momenti della poesia italiana contemporanea*), che nella sua comunicazione si domanda se sia possibile verificare, nell'ambito dell'ultimo cinquantennio, un'evoluzione stilistica dettata dall'uso del presente epico nella poesia italiana, vale a dire la modificazione dei presenti poetici in una direzione più spiccatamente narrativa. Supportato da un ampio *corpus* (che figura solo in parte nei campioni testuali esibiti), che va dal 1965 al 1971 e dal 2015-2021, Giovannetti conclude, ancorché provvisoriamente (in attesa di integrazioni future), che il panorama lirico è sorprendentemente conservativo, giacché la non-deissi, tipica della situazione narrativa figurale (Stanzel) e della prima persona consonante (Cohn), è di raro utilizzo, senza particolare differenziazioni con gli autori più contemporanei, tutt'altro che rivoluzionari in quest'ottica.

Sulla forma breve si concentra Mara Santi (*Dinamiche politestuali nella raccolta di narrativa breve. Il caso delle forme verbali*), che fornisce una definizione di politesto: «un'opera autonoma e autoconclusiva che deriva dall'unione di opere a propria volta autonome e autoconcluse» (163). Si tratta in altre parole «di un organismo di natura composita, concettualmente e fisicamente distinto dalle opere componenti» (163). Sicché un politesto - che si parli di collezioni editoriali antologiche o forme più articolate come i canzonieri - risponde sempre «a una precisa progettualità» (164), che il critico è chiamato a sondare. Segue una definizione teorica sul problema dei modelli per la letteratura italiana e sul valore della prospettiva lettrale, e infine un'analisi di alcuni racconti che compongono *Il silenzio del lottatore* di Rossella Milone (2015), un politesto monoautorale composto dall'autrice (la forma meno complessa della politestualità di narrativa breve, poiché il lettore è autorizzato ascrivere l'intera progettualità a una sola istanza autoriale). Nella raccolta il presente - il tempo del silenzio del titolo, nota Santi - funge da costante formale», e coincide con una rivelazione epifanica dei personaggi, come «momento di presa di coscienza da parte» dei soggetti femminili.

## Recensione di *Tempora* Vol. 1 e Vol. 2

Guido Scaravilli

Isotta Piazza (*I paradigmi temporali della postmedialità*) focalizza l'attenzione sui paradigmi delle scritture nate in rete, partendo dall'ipotesi «che esistano online scritture letterariamente concepite e che questi modelli influenzino anche la letteratura che fruiamo su un supporto cartaceo» (185). La prima macroscopica differenza, sostiene la studiosa, è data dal fatto che gli spazi del web si contraddistinguono per tempi di pubblicazione estremamente ridotti o, addirittura, corrispondenti con quelli di produzioni e fruizione. La coincidenza temporale tra scrittura, messa in pubblico e lettura, unita alla possibilità offerta agli utenti/lettori del web di trasformarsi in co-produttori, realizza una contingenza di fruizione in rete molto particolare, a metà tra quella della produzione e la *performance*. Non per caso, prevale nettamente il tempo presente, un tempo commentativo, «che parrebbe [...] trattenere l'istanza performativa tipica delle scritture in rete» (197). In effetti il confronto tra le due versioni permette di dimostrare come tutte le operazioni dal web al volume «contribuiscono a rafforzare l'istanza narrativa». Ne deriva un assottigliamento – se non la totale soppressione – del tradizionale tempo della storia, rivoluzione epistemologica su cui la ricerca narratologica è deputata in futuro a interrogarsi.

L'ultimo intervento di Giuliano Cenati (*Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi*), anch'esso imperniato sul concetto di simultaneità, è riservato, come detto, al *graphic novel*, che sorge da una singolare commistione di *showing* e *telling*, e nella cui fruizione la dimensione del guardare è inscindibile dall'atto di lettura. Più precisamente, ogni vignetta è «*hic et nunc* e insieme va integrata con le altre vignette entro un ordine e un ritmo di successione, che appaiono per molti aspetti vincolati dalla sintassi compositiva ma sono insieme assai liberi e soggettivi nella fruizione paradigmatica, anzitutto nel campo ottico offerto dalla pagina o doppia pagina del fumetto» (205). Passando in rassegna alcune tavole di differenti autori, Cenati scorge una «deissi allusiva alle forme verbali» (207); tavole ellittiche del verbo», contraddistinte dalla pluralità del riferimento verbale o tavole sincroniche sia sul piano verbale che quello visivo, in cui «sono gli elementi di similarità e dissimilarità tra le immagini a suggerire lo sviluppo dinamico dell'azione» (210). Soffermandosi infine su Zerocalcare, il critico mostra degli esempi in cui si articola un singolare commistione tra narrazione e commento, parola e disegno.

### 3.

Il secondo volume di *Tempora* non disdegna “casi” dedicati a un singolo *tempus*, ma la forza coesiva del lavoro va forse ricercato altrove, come mostra Giovannetti nell'*Introduzione*, che pertinentemente mette a fuoco una questione teorica cruciale (sottesa, più o meno direttamente, a molti degli eterogenei interventi): la mancanza, da parte della comunità narratologica, di una «piena coscienza delle cornici» narrative «che sistemicamente si accompagnano a talune scelte verbali, e che per lo più le condizionano, precedendole» (*Tempora* 2024, 9). Parliamo cioè delle possibilità narrative “naturali”, indipendenti da ogni scelta microstrutturale degli autori. Perché in effetti la distinzione tra tempi del presente e del passato, in certi casi, può non essere dirimente. Giovannetti fa riferimento ad un passaggio de *La Fame* di Hamsun, che ritengo opportuno citare:

Io non dormivo nella mia soffitta e sentii battere le sei all'orologio da basso. Era quasi giorno chiaro e già per le scale incominciava il solito tramestio. Nella parte inferiore della parete, presso la porta, dove erano incollati dei numeri arretrati del Giornale del Mattino, decifravo distintamente la firma dell'Ispettore del Faro, e in più grossi caratteri l'avviso del prestinaio Fabiano Ilsen, che vendeva pane fresco. Aprendo gli occhi, cominciai a fantasticare, secondo una vecchia abitudine, a quel che mi aspettava di più o meno piacevole nella giornata.

Degli ultimi tempi, a gran fatica me l'ero cavata. Tutto il mio patrimonio, un oggetto dopo l'altro, era passato nelle mani dello zio. Ero diventato nervoso e irritabile (Hamsun 7).

Un'eventuale trasposizione dei diversi *imparfaits* al presente, nota il critico, sottrarrebbe poco all'effetto di presa diretta della narrazione, che veicola *a priori* un effetto consonante, dettato dalla cornice narrativa in quanto tale.

Simili questioni sono sollevate dal primo dei saggi del volume, quello di Giuseppe Guarra-cino (*Tempi verbali e romanzo. Un caso seicentesco: l'Eromena di Giovan Francesco Biondi*): un caso seicentesco, unanimemente considerato, soprattutto per la scelta della prosa (in controtendenza ai romanzi cavallereschi, da cui si distanzia altresì per il contenuto politico), il capostipite del romanzo seicentesco italiano; narrazione in cui l'autore esibisce «una spiccata preferenza per gli squarci verticali, ottenuti attraverso l'uso di metadiegesi analettiche, che hanno la duplice funzione di fornire l'antefatto delle vicende dei due protagonisti e di isolare gli episodi in singole unità diegetiche, ponendo gli elementi digressivi al disegno primario in un livello diegetico diverso dalla favola principale» (23). Quanto ai *tempora*, si registra la continua esplicazione dei nessi temporali (nella direzione di una maggiore prevedibilità diegetica), e un'aspettualità prettamente perfetta, con l'alternanza tra imperfetto e aoristo, che si oppone paradigmaticamente al caso ariostesco, in cui è pervasivo, con le sue numerose declinazioni semantiche, l'uso del presente – forse assente in un contesto versificato, ipotizza Giovannetti, per la strutturale incapacità del racconto in prosa – a quell'altezza – «a sfruttare certe caratteristiche di quel tense» (11).

Seguendo l'ordine cronologico, il lettore può compulsare il saggio Christian Maria Savastano (*Il tempo che «accende nell'immaginazione del sentimento». Usi dell'imperfetto e forme del ricordo nel Piacere di Gabriele d'Annunzio*), che si cimenta nell'analisi di un caso tardo ottocentesco, *Il Piacere* di d'Annunzio, accogliendo alcuni dei suggerimenti sull'aspettualità dell'imperfetto enucleati da Bibbò e soprattutto da Maffei. Sebbene non si tratti infatti di un romanzo naturalista, l'imperfetto nel *Piacere* è «ingrediente ubiquo» (43). Esso è cruciale nell'ingegneria dell'indiretto libero, nelle figuralizzazioni e nelle fantasticherie del *reflector character* Andrea Sperelli, che orientano la narrazione, fondata sull'immaginazione del protagonista, nonostante l'invasività di una voce narrante – collocabile in un punto mediano tra l'impersonalità derobertiana e l'onniscienza di Bourget – che non rinuncia mai del tutto, gelosamente, alle sue prerogative finzionali, contaminando le isole di soggettività con screziature di autorialità (ancorché minormente rispetto al bourgettiano *Enigma crudele*).

Il saggio di Sara Nocerino (*Composizioni in morte del Tempo. Appunti su una novella di Federigo Tozzi*), avente come obiettivo l'analisi delle transizioni temporali eterogenee di primo e secondo grado (concetto caro a Weinrich) di una novella di Federigo Tozzi risalente al 1920 (*La matta*), tratteggia inizialmente a grandi linee la poetica dell'autore (di cui è intrisa la sua scrittura), che «orbita intorno ad un paradossale cortocircuito [...] tra un'autodiagnosticata malattia mentale, una rigorosa cultura scientifico-psicologica e una rinnovata "religiosità istintiva"» (58). I soggetti della narrativa tozziana, orfani in un mondo senza Dio, sono costretti «entro i confini di un tempo circolare al quale sembra essere negata qualsiasi possibilità di divenire» (60). Quest'asfittica circolarità dell'esistenza si traduce nella composizione di universi finzionali costantemente ripiegati su se stessi. Universi i cui confini, diegetici e materiali, costringono le creature che ne abitano o visitano le pagine, in qualità di personaggi o lettori, entro uno spazio mediale pensato «come un gastigo» (Tozzi 275). Del resto la novella, che termina con la morte atroce della protagonista, racconta della sua straziante agonia: una condizione di dolore protratto (messo in rilievo dall'assolutezza di certi perfetti) che è l'effetto di un'alleanza tra narratore e lettore contro il personaggio, oggetto di un accanimento sadico dell'autore (cifra stilistica della raccolta di novelle *Giovani*).

Michela Rossi Sebastiano (*Dal possibile incredibile al possibile verosimile: sul condizionale in Gli indifferenti di Alberto Moravia*) propone un'interessante disamina de *Gli indifferenti* (1929) di Moravia, che, coniugando dialetticamente istanze moderniste, decostruttive e sperimentali «inaugura ed esemplifica l'adesione da parte di scrittrici e scrittori attivi [...] nel corso degli

anni Trenta [...] ad un realismo obliquo, subordinato cioè alle contraddizioni della realtà; ricettivo ai meccanismi di problematizzazione formale e, insieme, teso all'istituzione di architetture narrative solide» (76). Il *focus* della sua comunicazione è una riflessione intorno al personaggio di Michele, il protagonista del romanzo propenso alle *rêveries* – che non contraddicono i principi di verosimiglianza della *middle class* –, rese di norma con dei frammenti diegetici introspettivi al condizionale (il futuro nel passato dell'indiretto libero). Questi ultimi traducono le aspirazioni inattuali del personaggio e la sua inabilità a tradurre in azione il complesso delle proprie (utopistiche) intenzioni. A tale dimensione in soggettiva si contrappone la più fattuale narratività degli imperfetti: ciò trasformerebbe «l'immaginazione [...] in racconto, limitando, fino ad azzerarlo, il coinvolgimento del personaggio nei confronti dell'atto narrato». (81). Sicché l'attitudine evasiva delle fantasticherie viene contenuta da un dispositivo narrativo che traspone mediamente il principio di realtà imperante della società borghese sul personaggio. In altri termini, «il passaggio dal condizionale all'imperfetto segna e significa – linguisticamente – la più netta adesione ad uno scenario alternativo alla realtà, ossia indipendente dal complesso di possibilità reali» (81).

*Artemisia* (1947) – il terzo romanzo di Anna Banti, al confine tra biofiction e romanzo dell'artista, in quanto vi si narra la biografia di una pittrice – è trattato da Giacomo Raccis (*Un'artista di successo? Destrutturazione temporale e costruzione identitaria in Artemisia di Anna Banti*), che si prefigge di studiare la relazione con il tempo che un personaggio storico quale Artemisia Gentileschi evoca. La vicenda genetica del romanzo è singolare: il manoscritto originario venne distrutto nei bombardamenti aerei di Firenze nell'agosto del 1944. Il testo che oggi leggiamo è quindi il frutto di una riscrittura condotta in parte rammemorando la prima stesura, in parte componendo un racconto nuovo. Da un punto di vista temporale, «l'intreccio vede intersecarsi una testualità a dominante narrativa [...] e una a dominante commentativa [...]» (90). Si può essere più precisi: la narratrice ricorre al presente indicativo per riportare il cosiddetto «narrating time», «la dimensione metalettica del romanzo in cui Anna Banti si trova di fronte alle macerie di Firenze, smarrita, alle prese con la composizione di un racconto che si allontana sempre più dall'idea consegnata alla prima stesura ormai persa» (93). Rispetto a questo piano narrativo, alcuni passaggi del manoscritto perduto vengono richiamati con i tempi del passato, come fossero ricordi di una vita trascorsa che riemergono confusamente. Ma il tempo della storia non è meno soggetto a oscillazioni e interferenze: il tempo viene di tanto in tanto interrotto da [...] dei «nidi di tempo presente, brevi sequenze riconducibili ora all'aspetto commentativo [...], ora a quelle strategie di intensificazione della narrazione tramite l'uso dei tempi del commento» (95). E il ricorso al presente conferisce alla narrazione «una forza di verità che i tempi del passato non avrebbero consentito» (95).

Viola Amelia Santiloni (*Storia di dieci giorni di Primo Levi, un capitolo a sé*) s'interessa a *Se è questo è un uomo* di Primo Levi, e segnatamente di un capitolo del romanzo (che fu scritto a caldo dall'autore dopo la guerra), di norma interpretato dalla critica come un episodio diaristico. La studiosa nota tuttavia la singolarità dei verbi al passato alla narrazione, e più precisamente dei tempi narrativi, in netta controtendenza al resto del *récit*, caratterizzato dall'«indeterminatezza, espressa dal massiccio uso del presente storico» (109); verbi che permettono di inquadrare il racconto nella dialettica del *récit* tradizionale, o quantomeno constatare la presenza della weinrichiana metafora temporale. La prova è fornita e *contrario*: il testo ebbe infatti una riduzione radiofonica, ad opera dello stesso Primo Levi, per la Rai. Essa dura circa sessanta minuti, ben un terzo dei quali occupato dalla trasposizione di *Storia di dieci giorni*, in cui l'autore rifunzionalizza i moduli dell'oralità. Considerando l'omologia tra lo statuto epistemologico del testo radiografico e la pratica scritturale del diario – generi in cui viene tradizionalmente postulata, dai teorici del racconto, una duplicazione dell'istanza narrativa (Genette 265) –, Santiloni riconduce, con uno sguardo vigile alla trasposizione dei tempi verbali, il testo alla fenomenologia diaristica, confermando pertanto la validità della sua ipotesi.

Nel suo scritto (*Analisi della temporalità di Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* di Giuseppe Dessì), Arianna Mazzola restringe la lente analitica su un'opera di Dessì (che vide la luce a puntate sul «Ponte» tra il maggio e l'ottobre del 1948, per poi essere pubblicato in volume nel 1959), il quale fu talora assimilato a Proust per la sua attenzione al dato temporale (Contini 176). Anche ne *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, il tempo un tema predominante, rappresentando peraltro «uno strumento gnoseologico privilegiato per svelare la realtà» (123). Sicché Arianna Mazzola prende in considerazione l'alternanza dei tempi verbali dell'opera, nonché la fenomenologia diegetica degli *incipit* di ogni capitolo, ciascuno differente dell'altro quanto a forma e funzione narrativa.

L'alternazione dei tempi verbali (che mutano da un periodo all'altro o addirittura all'interno del periodo stesso) è un aspetto prioritario dell'opera di Dino Buzzati, *in primis* – nota Giacomo De Fusco (*Significati delle geometrie spazio temporali in Un amore di Dino Buzzati*) – nel romanzo *Un amore*. In questo testo ad ambientazione urbana si trova un particolare rapporto tra tempo e spazio in relazione alla percezione soggettiva dei personaggi. Mediante la frattura dei tempi verbali – e soprattutto la declinazione di un presente dal valore aspettuale ambiguo, teso a presentare lo scorrimento ciclico del tempo –, Dorigo «sembra muoversi all'interno di un *loop*: ogni percorso lo riporta inevitabilmente al punto di partenza, ogni suo sforzo di progressione risulta vano» (141). Viene così rappresentata «una sorta di corsa a vuoto, di movimento immobile, circolare che annulla il tempo e vanifica ancora una volta l'attesa e gli sforzi del personaggio protagonista» (150).

La questione delle cornici narrative “naturali”, indipendenti da ogni scelta stilistica puntuale, sollevata da Giovannetti nell'*Introduzione*, è centrale nello scritto di Andrea Piasentini (*Imperfetto e narrazione in Horcinus Orca di Stefano D'Arrigo*), che, facendo riferimento al modello teorico stanzeliano e genettiano, si pone un preciso interrogativo a proposito del capolavoro di Stefano d'Arrigo, pubblicato nel 1975 dopo quasi vent'anni di lavoro stilistico, e caratterizzato dalla gestione iterativa e digressiva del tempo narrativo, veicolato dalla pervasività del tempo imperfetto: «Fino a che punto un fenomeno grammaticale puntuale (come, in questo caso, le forme e le funzioni del verbo) modella la sintassi profonda del racconto» (153)? Dopo una lunga analisi – delle sezioni del racconto e delle anacronie e dei frammenti in soggettiva resi dall'aspetto imperfettivo del verbo –, in cui emerge che le due caratteristiche principali della macrostruttura *Horcinus Orca* sono la predominanza della durata scenica (dall'effetto ritmico di velocità costante), e l'inserimento di molteplici dimensioni temporali nella continuità della linea principale – Piasentini conclude che «la situazione temporale interagisce con l'organizzazione complessiva della situazione narrativa» (166), e che l'imperfetto costituisce il collegamento «tra una vicenda epica, e dunque virtualmente unica, circoscritta nel tempo, e il numero impalpabile di azioni, persone e discorsi che i cinque giorni del ritorno a casa» della protagonista Ndrja «rievocano» (166).

L'interrogativo posto da Giovannetti nell'*Introduzione* intercetta tangenzialmente anche il lavoro di Nicola De Rosa (*Simultaneità e you-narrative nell'ultimo Calvino*), giacché il critico si chiede quanto «la situazione dell'apostrofe in seconda persona» – costante strutturale del Calvino postremo – «implichi necessariamente l'utilizzo del presente» (168). Perché in effetti, per quanto nella *You narrative* prevalga la narrazione simultanea, il passato non sarebbe *a priori* da escludere. Ma non è il caso di *Un re in ascolto* (1984), in cui i due assetti – la narrazione al presente e la seconda persona – coesistono organicamente; racconto nel quale il totalizzante monologo di una voce bizzarra (all'inizio finanche all'imperativo) appella il re dandogli del “tu”. Si tratta di una situazione narrativa paradossale, per cui De Rosa convoca la nozione di oralità, ma scorgendo la compresenza di un effetto a essa contraria, vale a dire il richiamo a una voce che enuncia «incastonata in un limbo metalettico» (178).

Rosalía Gambatesa dedica l'unico intervento del volume alla poesia (*Il teatro del tempo in Il cielo di Patrizia Cavalli*). Le manifestazioni dei tempi verbali de *Il Cielo* sono infatti di grande

interesse: se da un lato i tempi, soprattutto commentativi, accompagnati da un uso significativo della prima persona, muovono il consueto diario poetico dell'io, allo stesso tempo, sorprendentemente, «quegli stessi tempi sembrano muovere anche una messinscena, come se le parole fossero messe in bocca all'io da un regista drammaturgo» (181); duplice valenza coerente con l'istanza rivelativa della poesia cavalliana. In tale contesto, il mondo commentativo del *Cielo* appare, insieme, «manifestazione immediata della coscienza dell'io e rappresentazione del suo essere determinata da un ente esterno»: da un lato, si articola «lo spazio dell'espressione soggettiva, dall'altro quello del teatro mentale in cui l'espressione poetica si fa in armonia col farsi dei cicli astronomici» (196).

Nel saggio di Valerio Rocco di Torrepadula (*Alcune osservazioni sui tempi verbali in Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino: il Piuccheperfetto*), siamo proiettati nello *storyworld* di un capolavoro di Gesualdo Bufalino. In *Diceria dell'untore*, la narrazione – ambientata nell'estate del 1946 – riguarda la fase finale del soggiorno dell'io in un sanatorio nei pressi di Palermo. Il racconto si conclude quando avviene una guarigione prodigiosa che permette al protagonista di reintegrarsi nel mondo dei vivi e che pone una cesura netta e definitiva tra la vita vissuta sino a quel punto – che precede e comprende l'esperienza di malattia – e il “dopo” nel quale si inserisce il momento dell'enunciazione fittizio. Sicché la relazione che lega memoria e racconto è un tema decisivo: «l'autore fa puntualmente riflettere l'io narrante sulle possibilità e sui limiti della verbalizzazione del ricordo, come materia fluida e recalcitrante a un trattamento ordinato e denotativo. Si vengono a creare, così, i presupposti per una vera e propria trasfigurazione lirica della vicenda che si narra. Ricordare è sempre, almeno in parte, riscrivere e interpretare» (199). E nell'ambito di una struttura isomorfa – nella quale Bufalino compare come abile cesellatore di trame sintattiche eterogenee (non rifuggendo trame ellittiche e sorprendenti anacronie), e in cui «il grado zero del mondo narrato è diviso tra Passato Remoto e Imperfetto» (202) – una funzione cruciale è giocata dal Piuccheperfetto, «il tempo della ripetizione» e delle analessi, che veicola, relativamente all'atto del ricordare dell'istanza enunciativa, un'ambiguità aspettuale – al confine perfettività e imperfettività – difficilmente risolvibile, giacché provoca una mobilitazione del punto di osservazione da cui è condotta la narrazione, ora orientata verso l'io *agens* ora verso l'io narrante.

Unico tra gli interventi dedicati a una letteratura straniera – per quanto esso rievochi, quanto all'uso del presente, le questioni prese di petto da Nicola De Rosa per la *You Narrative* di Calvino – è quello di Claudia Cerulo (*Rievocare il passato al presente in Enfance di Nathalie Sarraute*), che studia *Enfance* di Nathalie Sarraute, un racconto d'infanzia studiato da Philippe Lejeune che presenta un peculiarissimo dispositivo strutturale: «il dialogo tra le due istanze del sé», la narratrice e il suo doppio – un «particolare patto che rompe la tradizione del discorso autobiografico monofonico» –, «in uno scambio dialogico interiore nel quale Sarraute fonde la tradizionale prospettiva retrospettiva a una più puramente introspettiva», ma mediante un «sistema dei tempi verbali articolato intorno al presente dell'enunciazione» (218). Desumendo le procedure dalla nouvelle *autobiographie* e dal *Nouveau roman*, Sarraute orchestra, nei due primi frammenti che l'autrice presenta al proprio lettore (studiati da Cerulo), un flusso memoriale con un «presente dilatato in maniera smisurata» (219) esplorando brevi periodi di tempo o attimi con una pluralità di voci narranti, che attuano una ricerca comune: «quella della memoria, dell'autenticità della sua sensazione, rivissuta nel presente del suo sorgere» (229).

Gli ultimi due saggi sono dedicati a Daniele del Giudice, per il cui uso singolare dei tempi verbali la critica ha versato un fiume d'inchiostro. Nel primo (*La temporalità quantistica di Daniele Del Giudice. Verso una simultaneità delle azioni*), Aldo Baratta esplica a chiare lettere il cambiamento di paradigma apportato dalla meccanica quantistica, che sancisce una dissoluzione della temporalità classica. La rivoluzione dei quanti provoca il sovvertimento «di un firmamento gnoseologico e ontologico altrimenti immobile: nella microfisica, il mondo delle particelle subatomiche, non esiste la temporalità come la si intendeva prima; concetti come la freccia del

tempo e il binomio causa-effetto sono relitti del tutto inefficaci e inopportuni» (232). Tale svolta è alla base di *Atlante occidentale* di Del Giudice, che si prefigge di tradurre sul piano diegetico le formule della meccanica quantistica. Per far ciò, Del Giudice capisce di dover sperimentare «una sorta di scrittura del probabile, una condotta figurale che sappia restituire la vertigine del cosiddetto probabilismo borniano» (236). Tale effetto è ottenuto attraverso l'alternanza paradossale tra presente, passato prossimo e futuro. Nello specifico, sono tre le operazioni figurali mutate dalle nozioni quantistiche, a ciascuna delle quali Baratta riserva un ampio paragrafo: «un movimento crono-sintattico tipico delle particelle subatomiche»; «una diegesi di stampo commentativo»; «una rappresentazione esclusivamente possibile dell'avvenire» (241).

Allineato a tale impostazione è l'ultimo saggio di Pietro Mazzarisi (*Principio di indeterminazione ed effetto tunnel nei tempi verbali. Correlativi formali nella narrazione di Atlante occidentale di Daniele Del Giudice*) (265). Sono tre gli obiettivi della ricerca di Mazzarisi: «migliorare una parte dello stato dell'arte degli studi sull'impiego dei tempi verbali in *Atlante occidentale* »(2); «proporre nuove interpretazioni sull'impiego degli stessi tempi verbali che cerchino di collegare i dati ottenuti a due aspetti della meccanica quantistica e a un espediente narratologico»; «analizzare il vuoto creato dalle assenze di alcuni tempi verbali e come è stato riempito» (257). Attraverso una lunga disamina, con la metodologia chiamata «analisi dell'asse diegetico-mimetico», la quale consiste nella partizione del testo integrale in testo diegetico e testo mimetico con tecnica di *text mining*, lo studioso alterna *close reading* e *distant reading*, identificando l'uso di certi presenti indicativi come una «formalizzazione linguistica dell'effetto tunnel» e del principio di indeterminazione heisenberghiano.

#### 4.

I due volumi di *Tempora* costituiscono il primo passo di una ricerca ideale sull'articolazione dei tempi verbali del racconto – ben più produttiva, utopisticamente, se fosse organizzata in *équipe*, con un orizzonte metodologico comune, e rivolta in maniera mirata ad aree cronologiche organiche. Solo così, si potrebbero individuare i fattori coesivi e i punti di discontinuità, facendo emergere «con più accuratezza i panorami formali medi dai quali, ma in seconda istanza, stagliare le oltranzze», per accogliere l'invito programmatico di uno degli ideatori del seminario permanente di narratologia, in un pezzo pubblicato recentemente sulla medesima collana (Maffei 25). Credo tuttavia che un aggiornamento teorico sarebbe necessario: la distinzione binaria di Weinrich – tempi narrativi e commentativi – si è rivelata efficace specie per il *close reading*, ma sarebbe stato auspicabile – se si considerano i numerosi casi analizzati al presente – almeno un riferimento a Paul Casparis (*Tense Without Time: The Present Tense in Narration*), che alle narrazioni al presente – e al valore aspettuale di questo tempo – ha riservato riflessioni fondamentali. Sarebbe però ingeneroso soffermarsi su questioni di dettaglio: i due volumi di *Tempora* hanno un carattere pionieristico, in quanto hanno il merito di tracciare un nuovo sentiero nella ricerca italiana, in media poco attenta alle questioni eminentemente testuali. Questo aspetto, unito all'apprezzabile qualità dei contributi, ad opera di studiosi esperti e talora giovanissimi, rende tale impresa collettiva un caposaldo per chiunque si interessi di narratologia. Sicché il generoso tentativo del seminario è meritorio; si spera solo l'invito venga raccolto, e che non rimanga un tentativo isolato, come sovente accade, sciaguratamente, nella nostra comunità scientifica.

## 5. Bibliografia

Contini, Gianfranco. *Esercizi di lettura*. Einaudi, 1974.

Hamsun, Knut. *Fame*, Giannini, 1921. Edizione digitale liberliber ([www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)), 2023.

Genette, Gérard. *Figure III*. Einaudi, 2006.

Tozzi, Federigo. *Pagine critiche*. A cura di Giancarlo Bertoncini. ETS, 1993.

Maffei, Giovanni, “Per una storia narratologica della letteratura.” *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Atti del seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020. Biblion, 2021, pp. 21-34.

*Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol. 1*, a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, Biblion 2023.

*Tempora, i tempi verbali nel racconto Vol. 2*, a cura di Francesco de Cristofaro, Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei, Biblion, 2024.