

**Prefazione agli *Occasional Papers del CeSLiC* – ISSN 1973-221X**

***Quaderni del CeSLiC***

**General Editor – Donna R. Miller**

**Comitato Scientifico:**

**Susanna Bonaldi, Louann Haarman, Donna R. Miller, Paola Nobili, Eva-Maria Thüne**

Mi fa sempre un grandissimo piacere presentare un nuovo contributo alla serie degli *Occasional Papers*, la collana all'interno dei *Quaderni del Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC)*, un centro di ricerca del quale sono responsabile e che svolge ricerche nell'ambito del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Moderne dell'*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

Gli *Occasional Papers* sono accessibili all'URL

[http://amsacta.cib.unibo.it/view/series/Quaderni\\_del\\_CeSLiC\\_Occasional\\_papers.html](http://amsacta.cib.unibo.it/view/series/Quaderni_del_CeSLiC_Occasional_papers.html)

Finora sono stati pubblicati i seguenti paper:

- (2005) Fusari, Sabrina**, Il direct mail per le organizzazioni nonprofit: analisi retorica interculturale italiano-inglese
- (2005) Louw, Bill**, Dressing up waiver: a stochastic collocational reading of 'the truth and reconciliation' commission (TRC)
- (2005) Nobili, Paola**, 'Saper vivere' con gli altri
- (2006) Witalisz, Alicja**, English Linguistic Influence on Polish and other Slavonic Languages
- (2006) Larisa Poutsileva**, Raccontare il mondo in lingue diverse: Sara' lo stesso mondo?
- (2007) Mette Rudvin**, Stereotypes of 'primitivism' and 'modernity' in immigrant-related discourse in the Italian media
- (2007) Ana Pano**, Anglicismos en el lenguaje de la informática en español. El "misterioso mundo del tecnicismo" a través de foros y glosarios en línea.
- (2007) Sabrina Fusari**, Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson
- (2008) Alida Maria Silletti**, La traduzione del futuro verbale in ottica contrastiva italiana-francese-inglese
- (2008) Jane Helen Johnson**, Corpus Stylistics and Translation
- (2009) Sabrina Fusari**, Il filmato turistico multilingue come discorso specializzato: il caso di studio della Val Gardena
- (2009) Alida Maria Silletti**, Analisi della "futurità" verbale in ottica comparativa italiana-francese-inglese

A questi papers si aggiungono le altre pubblicazioni del CeSLiC:

1) la serie di manuali dei *Quaderni del CeSLiC: Functional Grammar Studies for Non-Native Speakers of English*

[http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e\\_libri\\_1\\_func\\_grammar.htm](http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e_libri_1_func_grammar.htm)

che già vanta quattro volumi pubblicati; e

2) gli Atti dei Convegni patrocinati dal centro:

- a cura di D. Londei, D.R. Miller, P. Puccini, Gli atti delle giornate di studio del CeSLiC del 17-18 GIUGNO 2005:

“**Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell’interdisciplinarietà**”,

<http://amsacta.cib.unibo.it/archive/00002055>

ora disponibile anche in versione cartacea: Londei D., Miller D.R., Puccini P. (a cura di), 2006, **Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell’interdisciplinarietà**, Quaderni del CeSLiC, Bologna, Edizioni Asterisco.

- a cura di Miller D.R. e Pano A., *Selected papers* presentati al convegno nazionale CeSLiC del 4-5 dicembre, 2008:

“**La geografia della mediazione linguistico-culturale/ The Geography of Language and Cultural Mediation**”,

<http://amsacta.cib.unibo.it/2626/>

La versione cartacea è in corso di stampa.

Sono ora molto contenta di poter proporre un innovativo e ragguardevole contributo su un tema di grande interesse per il nostro centro: l’analisi del testo letterario in una prospettiva linguistica. Il saggio è di **Antonella Luporini**, giovane e brillante studiosa, recentemente laureata in *Lingua, società e comunicazione*, laurea magistrale presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Alma Mater Studiorum, l’Università di Bologna.

Il titolo del saggio è:

***Frames, Transitivity Structures e gerarchie di potere tra personaggi:***

***Harry Potter affronta Lord Voldemort in The Sorcerer’s Stone***

Partendo dal riconoscimento del ruolo centrale svolto dal testo all’interno di un’opera letteraria, non solo come discriminante delle sue possibili interpretazioni (Eco, 1990 [2004]), ma anche in quanto materia prima di un’arte *crafted with language* (Hasan, 2007), il presente lavoro indaga le modalità con cui le strutture linguistiche guidano il lettore nel processo semiotico, scegliendo come *case study* un brano tratto dal primo libro della serie di *Harry Potter*, della scrittrice britannica contemporanea J.K. Rowling. Scopo dell’analisi è evidenziare come le costruzioni grammaticali e le scelte lessicali rappresentino il rapporto di potere che si instaura tra il protagonista (Harry Potter) e l’antagonista (Lord Voldemort) nel contesto del loro primo scontro frontale, servendosi degli strumenti forniti da due teorie linguistiche distinte ma, per certi aspetti, complementari: la *Frame Semantics* di C.J. Fillmore e il ramo della *Systemic Functional*

*Linguistics* di M.A.K. Halliday relativo al *Transitivity System*. Nell'ottica di Fillmore, infatti, le unità lessicali realizzate a livello sintagmatico in una produzione linguistica sono in grado di attivare nella mente dei partecipanti alla comunicazione scene cognitive complesse (*frames*), di cui mettono in rilievo solo alcuni aspetti, indicando una precisa 'prospettiva' su un evento. Nel sistema di *Transitivity* hallidaiano, invece, l'attenzione è rivolta alla lingua come meccanismo di rappresentazione di contenuti esperienziali, fondato sull'associazione tra elementi lessico-grammaticali che compongono la frase e *Processes*, *Participants* e *Circumstances* di varia natura. L'autrice, integrando avvedutamente i due quadri teorici, espone una visione complessiva dei fattori su cui si basano la comprensione e l'interpretazione da parte del lettore nell'ambito del brano oggetto di studio. Il lavoro si pone al tempo stesso come ideale punto di partenza per uno sviluppo della ricerca in chiave intertestuale e intersemiotica.

**Concetti chiave:** 'arte verbale', *systemic functional linguistics*, *frame semantics*, transattività, *Harry Potter*

Donna R. Miller

Bologna, lì 25 settembre, 2009

***Frames, Transitivity Structures e gerarchie di potere tra personaggi:  
Harry Potter affronta Lord Voldemort in The Sorcerer's Stone***

Antonella Luporini  
Università di Bologna

**1. Introduzione**

Da quando, agli inizi del secolo scorso, il Formalismo russo ha reso possibile un'analisi linguistica delle opere letterarie in senso moderno, lo studio dell'arte verbale ha visto sorgere diverse correnti di pensiero sul ruolo e l'importanza degli elementi testo, contesto e destinatario. Non di rado, i sostenitori di un'ottica si sono barricati su posizioni estremistiche a discredito delle altre: Miller e Turci (2007) rilevano come l'attenzione si rivolgesse esclusivamente al testo, considerato un oggetto autonomo, nel lavoro dei Formalisti e, ancor più, nel *New Criticism* degli anni '40, imperniato sulla teoria del 'close reading' (Lemon e Reis, 1965). Una ventina di anni dopo, Frederick W. Bateson, conducendo con Roger Fowler sulle pagine di *Essays in Criticism* un dibattito divenuto famoso, si faceva portatore della visione della critica tradizionale, secondo cui l'analisi linguistica del testo letterario sarebbe restrittiva e limitante rispetto allo studio del contesto, del pensiero e dello stile complessivo dell'autore. Qualche anno ancora e il Decostruzionismo di Derrida avrebbe spostato l'ago della bilancia totalmente verso il lettore, riconoscendogli il diritto di abbandonarsi ad una deriva dell'interpretazione, legittimata dall'infinita polisemia del testo.

Questo lavoro muove dalla convinzione che ciascuno degli elementi fin qui commentati apporti un contributo proprio e indispensabile alla vita di un'opera letteraria, ma che – proprio perché si tratta di una forma d'arte *crafted with language* (Hasan, 2007: 16) – il punto di partenza sia costituito dal materiale linguistico. Nelle parole di Miller e Turci:

*The attention of the language scholar focuses on the raw material of the text, its language, or better the specific functions of its language, without which s/he firmly believes it would not be literature.* (Miller e Turci, 2007: 4)

Il testo non è soltanto l'elemento che permette di definire un'opera d'arte verbale come tale: le strutture lessico-grammaticali che lo compongono, in quello che potremmo definire un continuo meccanismo di 'tira e molla' con il lettore, da un lato scatenano la ricostruzione del significato, dall'altro rappresentano un punto fermo che pone limite all'insieme delle interpretazioni possibili:

L'iniziativa del lettore consiste nel fare una congettura sulla *intentio operis*. Questa congettura dev'essere approvata dal complesso del testo come tutto organico. Questo non significa che sul testo si possa fare una e una sola congettura interpretativa. [...] Ma alla fine le congetture andranno provate sulla coerenza del testo e la coerenza testuale non potrà che disapprovare certe congetture avventate. (Eco, 1990 [2004]: 24)

Nelle pagine che seguono vedremo un esempio delle modalità con cui il testo fornisce linee-guida al lettore nel momento interpretativo, osservando come le strutture linguistiche rappresentano il rapporto di potere esistente tra protagonista e antagonista nel primo libro della celebre saga di *Harry Potter*, della scrittrice britannica J.K. Rowling. Analizzeremo il brano relativo allo scontro frontale tra i due personaggi utilizzando gli strumenti forniti da due teorie diverse, ma in grado di integrarsi a vicenda: quelle di C.J. Fillmore e M.A.K. Halliday. Secondo la *Frame Semantics* di Fillmore, le unità lessicali di un sistema linguistico hanno la capacità di evocare, nel momento stesso in cui vengono esplicitate all'interno di una produzione effettiva, scene cognitive prototipiche (*frames*), che rendono possibile una comprensione corretta e completa del significato del messaggio. Il *Transitivity System* di Halliday, invece, indaga come le strutture lessico-grammaticali di una lingua rappresentano contenuti esperienziali, riconoscendo *Processes*, *Participants* e *Circumstances* in collegamento a diverse tipologie di sintagma.

## 2. *Frame Semantics, FrameNet e Transitivity System*

L'analisi in *frames* del brano tratto da *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*<sup>1</sup>, che presenteremo nei prossimi paragrafi, si basa sui dati contenuti in *FrameNet*, un progetto di ricerca diretto da Fillmore e ospitato presso l'*International Computer Science Institute* di Berkeley (California, USA), con l'obiettivo di descrivere il lessico dell'inglese contemporaneo secondo i principi della *Frame Semantics*<sup>2</sup>. Cardine di questa teoria è il concetto di *frame*, che si può definire come struttura di inferenze associata per convenzione al significato di un'entrata lessicale (Fillmore, Baker e Sato, 2002: 1157).

Ciascun *frame* rappresenta una tipologia di evento ed è scomponibile in una serie di elementi (*frame elements, FEs*) che descrivono i partecipanti e un ristretto numero di altri aspetti rilevanti. La nozione di *frame element* si sviluppa a partire da quella di *case role*, centrale nelle formulazioni precedenti della teoria di Fillmore e, in particolare, nel noto saggio *The Case for Case* (1968 [2003]). A differenza delle relazioni di caso, tuttavia, i *FEs* non costituiscono un insieme finito e universalmente valido, ma cambiano a livello terminologico e concettuale in base al *frame* di cui fanno parte<sup>3</sup>:

*The FE names are understood in terms of roles in specific frames and do not need to be thought of as selected from a restricted universal set.* (Fillmore, Wooters e Baker, 2001: 3, nota 3)

All'interno dei *FEs*, inoltre, è possibile operare una distinzione tra quelli centrali (*core*) e quelli periferici (*non core*). I primi sono essenziali per la comprensione: di conseguenza, quando non vengono realizzati a livello linguistico, devono essere ricostruiti da chi decodifica il messaggio attraverso un procedimento di inferenza; i secondi, invece, possono essere tralasciati. La *Frame Semantics*, infatti, si regge su

---

<sup>1</sup> Il testo oggetto di studio del lavoro è tratto dall'edizione americana, che presenta alcune differenze rispetto a quella britannica, in particolare sul piano lessicale: ciò è evidente già a partire dal titolo, modificato rispetto all'originale (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*).

<sup>2</sup> La ricerca si è estesa negli ultimi anni, giungendo ad abbracciare spagnolo (*Spanish FrameNet*, <http://gemini.uab.es:9080/SFNsite>), giapponese (*Japanese FrameNet*, <http://jfn.st.hc.keio.ac.jp>) e tedesco (*German FrameNet*, <http://www.laits.utexas.edu/gframenet>); notevoli progressi si stanno facendo anche riguardo all'italiano (De Cao *et al.*, 2008; Tonelli e Pianta, 2008).

<sup>3</sup> Soltanto all'interno di *frames* di alto livello, molto generici, è possibile ritrovare etichette corrispondenti a quelle della *Case Grammar*: è il caso, ad esempio, del *frame Transitive\_action*, che presenta tra i suoi elementi il ruolo di *Agent*.

un'ottica di sfondo e primo piano: il parlante, nel produrre un enunciato a proposito di un determinato evento, sceglie quali aspetti esplicitare attraverso il materiale linguistico, lasciando che gli altri vengano recuperati dal destinatario sulla base della propria conoscenza enciclopedica e dell'esperienza comune. Così facendo, l'evento oggetto del messaggio viene inquadrato in una precisa 'prospettiva' (*perspective*): un ulteriore concetto chiave, introdotto da Fillmore già in *The Case for Case Reopened* (1977 [2003]).

*FrameNet* (<http://framenet.icsi.berkeley.edu>) si presenta come un'ampia base di dati, interrogabile *online* tramite un'interfaccia web scritta da Hiroaki Sato e organizzata in due sottosistemi: un *lexical database* e un *frame database*. Il *lexical database* contiene un elenco, in fase di sviluppo, di *frame-evoking Lexical Units (LUs)*: per unità lessicale si intende l'associazione di un lemma con un significato, ovvero con un *frame* semantico (Fillmore, Baker e Sato, 2002: 1158); nel caso di parole polisemiche, ogni significato corrisponde ad un'entrata a sé stante. Per ciascun lemma si specificano il *frame* che attiva, il *frame element* che può rappresentare e gli ambienti sintattici (*valence patterns*) in cui può rientrare. Il *frame database*, invece, contiene l'elenco aggiornato dei *frames* individuati allo stato attuale della ricerca: la definizione comprende una breve descrizione dell'evento connesso al *frame*, la lista dei *frame elements* e delle *frame-evoking LUs*, più alcune informazioni riguardo alle relazioni con altri *frames*. In effetti, come suggerisce lo stesso nome *FrameNet*, i *frames* si inseriscono all'interno di un tessuto reticolare, le cui maglie sono costituite da relazioni di diverso tipo. Generalmente, eccezion fatta per alcuni casi particolari, ogni *frame* in *FrameNet* si collega almeno ad un altro: quello più astratto (o meno dipendente) viene detto *Super\_frame*; quello meno astratto (o più dipendente) *Sub\_frame*. La relazione più importante da un punto di vista semantico è quella di *Inheritance*: due *frames* condividono le stesse caratteristiche, ma uno si configura come elaborazione ulteriore della base comune, presentando alcune proprietà ulteriori; in questo caso, il *Super\_frame* e il *Sub\_frame* ricevono, rispettivamente, le etichette specifiche di *Parent* e *Child*<sup>4</sup>. Il comportamento effettivo delle unità lessicali, infine, viene indagato attraverso un lavoro di annotazione per *frame elements* di frasi tratte da *corpora* che raccolgono realizzazioni effettive di inglese contemporaneo (quali *BNC* e *LDC North*

---

<sup>4</sup> Per una trattazione approfondita delle relazioni *frame-to-frame* esistenti rimandiamo a Ruppenhofer *et al.*, 2006: 104 e sgg.

*American Newswire corpus*). Ciò dimostra come l'interesse per gli universali linguistici, presente nelle fasi iniziali della teoria (Fillmore, 1966 [2003] e 1968 [2003]), lasci spazio ad una più profonda attenzione al contesto e alle produzioni dei singoli individui<sup>5</sup>, come accade nella *Systemic Functional Linguistics*, quadro di riferimento per la seconda proposta di analisi del brano tratto da *Harry Potter*.

Tanto la *Systemic Functional Linguistics* quanto la *Frame Semantics* assegnano alla 'facoltà di scelta' dei parlanti di una lingua un ruolo importante nel funzionamento del meccanismo nel suo complesso: abbiamo già messo in evidenza questo aspetto dal punto di vista di Fillmore, commentando la nozione di prospettiva. Nell'ottica di Halliday, ogni produzione linguistica è sempre il risultato della selezione tra diverse opzioni all'interno di reti di sistemi (*system networks*), ciascuno dei quali articolato in livelli crescenti di finezza (*delicacy*). Uno di questi è il sistema di *Transitivity*:

*Transitivity is the name given to a network of systems whose point of origin is the 'major' clause, the clause containing a predication; it is thus simultaneous at the point of origin with other networks such as those of mood and theme [...]. (Halliday, 1967: 38)*

Il significato globale di una produzione linguistica, non solo al livello della frase, ma anche delle semplici unità grammaticali, scaturisce dall'interazione di questo ed altri due sistemi, *Mood* e *Theme*, ciascuno portatore di un proprio significato parziale. Le strutture di *Transitivity* esprimono un contenuto di rappresentazione dell'esperienza; quelle di *Mood* esprimono un contenuto interpersonale, la valenza dell'atto comunicativo in quanto interazione tra parlante e ricevente/i; quelle di *Theme* esprimono un contenuto testuale, l'organizzazione di informazione data e nuova all'interno del messaggio e in riferimento al contesto di emissione. Halliday e Matthiessen (2004:60) associano le tre componenti di significato risultanti da questo schema ad altrettante metafunzioni (*metafunctions*) del linguaggio: parlando, infatti, ricostruiamo esperienze attraverso mezzi linguistici (*ideational metafunction => clause as representation*) e intessiamo relazioni interpersonali con i nostri interlocutori

---

<sup>5</sup> A ciò si aggiunga un'altra considerazione: alcuni *frames*, come quelli legati ai verbi *eat* o *sleep*, sono universali, ma altri sono decisamente *culture-specific*. Si pensi, ad esempio, al termine *hara-kiri*: intraducibile in altre lingue, indica una ritualità legata alla tradizione dei Samurai – una particolare modalità di suicidio – e il suo utilizzo in culture diverse da quella di riferimento non può attivare nei parlanti un'immagine dotata della stessa forza e definizione.



(*interpersonal metafunction => clause as exchange*), attraverso la capacità che abbiamo di produrre discorsi coerenti, coesi e collegati in modo appropriato al contesto (*textual metafunction => clause as message*). Poiché all'interno della SFL lo studio linguistico è sempre uno studio di *language in context*, le tre metafunzioni si collegano, a loro volta, a tre diverse componenti del contesto: *Field*, *Tenor* e *Mode*. La seguente figura fornisce un quadro sinottico di questa complessa architettura:

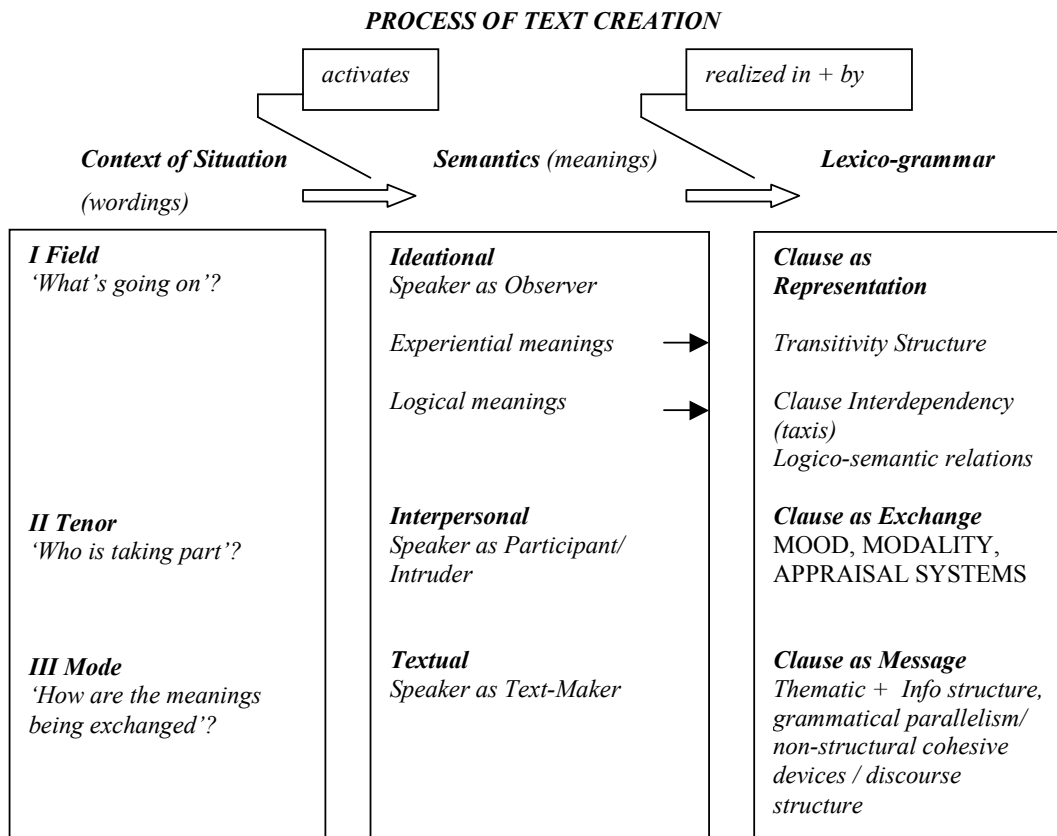


Figura 1. *The Process of Text Creation* (Miller 2005: 28)

Il *Transitivity System* riflette gli avvenimenti che gli esseri umani sperimentano quotidianamente all'interno di quelle che Halliday e Matthiessen (2004:169) definiscono *figures*: configurazioni semantiche comprendenti un Processo che si svolge in un arco di tempo, uno o più Partecipanti e uno o più elementi circostanziali, che non sono direttamente correlati al Processo, ma servono a inquadrarlo o a definirlo meglio (tempo, luogo, modo e così via). Una simile impostazione emerge già in *Types of*

*Process*, uno dei primi lavori che Halliday dedica all'analisi delle strutture di *Transitivity*:

*Transitivity is the representation in language of PROCESSES, the PARTICIPANTS therein, and the CIRCUMSTANTIAL features associated with them. This is an extension of the narrower meaning whereby the form refers simply to the types of process, as in 'transitive and intransitive verbs' [...]. (Halliday, 1969 [1976]: 159)*

Secondo questo modello, i verbi lessicali all'interno della frase vengono ricondotti ad una tra sei diverse tipologie di Processo:

*Material*, eventi appartenenti alla realtà percettibile;

*Mental*, eventi appartenenti alla sfera interiore degli individui;

*Behavioural*, azioni concrete originate da *input* mentali;

*Relational*, diverse relazioni riscontrabili tra entità. Questo gruppo si ripartisce in tre sottoinsiemi, *Intensive* – ‘*x is a*’, *Possessive* – ‘*x has a*’ e *Circumstantial* – ‘*x is at a*’ (Halliday e Matthiessen, 2004: 210 e sgg.), ciascuno dei quali è a sua volta suddivisibile in *Identifying* (se la relazione esprime una caratteristica che identifica univocamente uno dei Partecipanti) e *Attributive* (se la relazione esprime semplicemente una proprietà relativa ad uno dei Partecipanti);

*Verbal*, modalità di esternazione o comunicazione verbale;

*Existential*, esistenza di elementi concreti o astratti<sup>6</sup>.

La seguente figura riassume, per ciascuna tipologia, i Partecipanti correlati:

<b><i>Processes</i></b>	<b><i>Participants</i></b>
<i>Material</i>	<i>Actor</i> l'iniziatore dell'azione; colui da cui proviene l' <i>input</i> di energia
	<i>Goal</i> elemento su cui si riflette l'azione iniziata dall' <i>Actor</i>
	<i>Recipient</i> beneficiario di un trasferimento di beni materiali
	<i>Client</i> beneficiario di un servizio
	<i>Scope</i> elemento che specifica l'estensione o l'area di influenza di un processo: <i>she's singing her favourite song</i>

<sup>6</sup> All'interno del gruppo degli *Existential* Halliday e Matthiessen (2004: 258 – 59) collocano un insieme di verbi che rappresentano eventi atmosferici, i cosiddetti *Meteorological Processes*, che tralasciamo in questa sede perché irrilevanti ai fini della nostra analisi.

<i>Processes</i>	<i>Participants</i>
<i>Mental</i>	<i>Senser</i> colui che sperimenta un processo mentale
	<i>Phenomenon</i> elemento investito dal processo mentale del <i>Senser</i>
<i>Behavioural</i>	<i>Behaver</i> entità (solitamente un soggetto umano) che agisce nel mondo dell'esperienza percettibile in seguito a un impulso proveniente dalla propria sfera interiore
	<i>Behaviour</i> elemento che specifica il tipo di comportamento attuato dal <i>Behaver</i>
<i>Relational: Attributive</i>	<i>Carrier</i> entità cui viene ascritta una caratteristica
	<i>Attribute</i> elemento che specifica la proprietà del <i>Carrier</i>
<i>Relational: Identifying</i>	<i>Token</i> entità con il minor grado di astrazione nella relazione biunivoca espressa dal Processo: <b>Mr. Robinson is our new professor</b>
	<i>Value</i> elemento con il maggior grado di astrazione; rappresenta la classe di appartenenza del <i>Token</i> , ristretta a un solo membro: <b>Sarah is the best student of the course.</b>
<i>Verbal</i>	<i>Sayer</i> protagonista di un atto di comunicazione verbale
	<i>Verbiage</i> ciò che viene comunicato: contenuto o atto verbale
	<i>Recipient</i> destinatario della comunicazione (se si tratta di insulti o offese, prende il nome di <i>Target</i> )
<i>Existential</i>	<i>Existent</i> entità di cui si predica l'esistenza

Figura 2. *Processes* e relativi *Participants* all'interno del *Transitivity System* (basato su Halliday e Matthiessen, 2004)

In aggiunta, i verbi che rappresentano *Mental Processes* possono reggere frasi oggettive in qualità di *Phenomenon*, le quali prendono il nome di *macrophenomenal* e *metaphenomenal clauses*. Le prime esprimono 'atti', avvenimenti concreti collocabili nel mondo reale, attraverso un modo verbale non finito, come in *The old lady saw the thieves running down the street*. Le *metaphenomenal clauses* esprimono 'fatti' grammaticali, rappresentazioni semiotiche di atti, e presentano modo verbale finito, come in *I reckon I should have told you the truth*. 'Atti' e 'fatti' possono comparire anche in associazione a *Relational Processes*: nella frase *It is true that John is working very hard, it ... that John is working very hard* ha funzione di *Carrier*.

Le *projected idea clauses* sono un'ulteriore categoria di frasi con funzione di *Participant*: possono rappresentare il *Phenomenon* di un Processo Mentale o il *Verbiage* di un Processo Verbale, in forma diretta o indiretta. Si considerino le frasi: *Brutus thought (said): 'Caesar is ambitious'*, con nesso paratattico, e *Brutus thought (said) that Caesar was ambitious*, con nesso ipotattico (esempi tratti da Halliday e Matthiessen, 2004: 444).

### 3. Harry Potter vs. Lord Voldemort in *The Sorcerer's Stone*

I romanzi di J.K. Rowling richiamano senza dubbio l'attenzione per l'indiscutibile successo di pubblico e critica: gli episodi della saga di *Harry Potter* si sono rapidamente trasformati in *bestsellers*, battendo ogni record di vendita<sup>7</sup>, ricevendo prestigiosi premi<sup>8</sup>, collezionando traduzioni in più di sessanta lingue. Tuttavia, l'aspetto che più di ogni altro giustifica un interesse analitico nei confronti di questa opera è la graduale maturazione mostrata dal protagonista, che crescendo acquisisce fiducia in se stesso e si mostra sempre più saldo di fronte alle avversità. Diversi altri fattori contribuiscono a generare nel lettore un'impressione complessiva di sviluppo. Da un punto di vista pratico, le dimensioni fisiche dei volumi vanno aumentando dalle 384 pagine del primo alle 759 del settimo; sul piano della costruzione narrativa, lo spessore psicologico dei personaggi si approfondisce con il progredire della storia; a livello linguistico, le strutture grammaticali e le scelte lessicali si fanno più complesse, come indica già il titolo del capitolo finale dell'epitologia, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, che ha creato non pochi problemi al traduttore italiano. *Hallow* è un termine arcaico e di uso poco frequente, che in inglese antico indica un'entità misteriosa, venerabile o legata al lato oscuro dell'occulto<sup>9</sup>. Per l'edizione italiana, la scelta ricadeva su due possibili traduzioni: 'reliquie' – che avrebbe conservato l'idea di sacralità presente nell'originale – o 'doni' – che avrebbe sacrificato la ricercatezza del corrispondente inglese, presentando tuttavia il vantaggio di essere maggiormente in linea con la trama. L'editore italiano ha infine optato per il titolo *Harry Potter e i doni della morte*, in

---

<sup>7</sup> "Harry Potter, tredici copie al secondo. Record allo scoccare della mezzanotte" (*La Repubblica*, 16 luglio 2005, in riferimento alle vendite di *Harry Potter and the Half-Blood Prince* in Gran Bretagna e Stati Uniti, fonte: <http://www.repubblica.it>); "Harry Potter, il libro più venduto dall'invenzione della stampa: 15 milioni di copie in un giorno" (*Il Messaggero*, 23 luglio 2007, in riferimento alle vendite di *Harry Potter and the Deathly Hallows* in Gran Bretagna, fonte: <http://www.ilmessaggero.it>). L'agenzia letteraria Christopher Little registra oltre quattrocento milioni di copie vendute nel mondo al 2008.

<sup>8</sup> Tra gli altri: *British Book Awards – Children's Book of the Year* 1998 e 1999, *Hugo Award* 2001, *British Book Awards – Book of the Year* 2006 e, in Italia, *TGI Benjamin Libro dell'anno* 2008.

<sup>9</sup> Tutti questi aspetti – specialmente l'ultimo – sono presenti nelle leggende che alimentano la tradizione di *Halloween*, contrazione di *All Hallows Eve*. I *deathly hallows* dell'ultimo libro di *Harry Potter* sono tre leggendari oggetti magici che renderebbero il loro possessore 'Master of Death': *Elder Wand*, la più potente bacchetta magica mai esistita; *Resurrection Stone*, la pietra che ha il potere di richiamare indietro le anime dei defunti e *Invisibility Cloak*, il mantello che rende invisibile chi lo indossa. Il vocabolo compare anche nel romanzo di J.R.R. Tolkien *The Lord of the Rings: The Hallows* è il nome di un santuario, situato nella città di Minas Tirith, che accoglie i sovrani e gli eroi del regno di Gondor dopo la morte.

ragione del fatto che la parola italiana ‘reliquie’ possiede connotazioni religiose non adatte al caso in questione<sup>10</sup>.

Nell’analisi che segue prenderemo in considerazione il brano relativo al primo scontro frontale tra protagonista e antagonista: un passaggio significativo all’interno della catena narrativa, le cui le strutture linguistiche rappresentano in modo evidente i rapporti di potere che si instaurano tra i due personaggi. Si tratta dello stadio iniziale del processo di maturazione che coinvolgerà Harry Potter nel corso dei successivi episodi, trasformandolo da apprendista insicuro a mago consapevole delle proprie capacità.

Al termine del suo primo anno da studente alla *Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry*, Harry fa il suo incontro con Lord Voldemort, un mago tanto dotato quanto crudele, che per anni ha seminato morte e terrore a causa della sua insana brama di dominio<sup>11</sup>. Il timore reverenziale nei confronti di questo personaggio, affascinante nella sua sconfinata malvagità, diventa tangibile nel rifiuto da parte della popolazione magica di pronunciare il suo nome, sostituito da espressioni come ‘*he who must not be named*’ o ‘*the dark lord*’<sup>12</sup>. Nel momento in cui ha inizio la storia, da molto tempo non si hanno notizie del ‘signore oscuro’. Gli avvenimenti precedenti vengono ricostruiti attraverso il ricorso al *flashback*: quando Harry era ancora in fasce, Voldemort ha tentato di ucciderlo colpendolo con un incantesimo mortale, ma la potenza distruttiva del sortilegio gli si è rovesciata contro, trasformandolo in una creatura debole e informe. James e Lily Potter sono morti nel tentativo di proteggere il figlio, che si è miracolosamente salvato ed è adesso un giovane studente di arti magiche. Il nemico,

---

<sup>10</sup> ‘Abbiamo pensato che Reliquie fosse un termine troppo legato alle vite dei Santi, soprattutto in un paese con una forte tradizione cattolica come l’Italia. “*Hallows*” in inglese è una parola molto inconsueta, “*Reliquie*” invece in italiano è abbastanza comune e significa una cosa leggermente diversa dal quel che sono gli oggetti di cui parla il libro’. [fonte: <http://www.harrypotter.salani.it>].

<sup>11</sup> Voldemort, come molti altri personaggi all’interno del romanzo, ha un *nomen-omen*: Nilsen e Nilsen (2002: 259) rilevano come questo nome evochi nella mente del lettore immagini funeste attraverso la radice *mort-*, presente in numerosi vocaboli inglesi (*mortality*, *mortal*, *mortuary*) derivanti dal latino *mors*, *mortis*, mentre Nel (2001: 16) fa notare come *Vol de mort* in francese significhi letteralmente ‘volo della morte’.

<sup>12</sup> Il tema dell’ineffabilità derivante dal timore o dal rispetto è evidentemente un *topos* in letteratura: si pensi al personaggio dell’Innominato ne *I promessi sposi* di A. Manzoni o alle parole con cui Gandalf si riferisce alle forze del male in *The Lord of the Rings*:

*‘I cannot read the fiery letters’ said Frodo in a quavering voice. ‘No,’ said Gandalf, ‘but I can. The letters are Elvish, of an ancient mode, but the language is that of Mordor, which I will not utter here [...].’* (Tolkien, 1954 [1994]: 55; enfasi aggiunta)

La locuzione ‘*he who must not be named*’ ha, inoltre, un richiamo biblico: la religione ebraica, sulla base del Primo Comandamento, proibisce di pronunciare o scrivere il Tetragramma, le quattro lettere che compongono il nome di Dio (YHWH).

Un ulteriore collegamento intertestuale a *The Lord of the Rings* è presente nell’espressione ‘*the dark lord*’: così, infatti, viene più volte definito l’antagonista Sauron nel romanzo di Tolkien.

intanto, prepara il suo ritorno: ridotto al solo viso, continua a vivere nel corpo di Quirrell, un suo servitore infiltrato tra i professori di Hogwarts. Nei meandri del castello che ospita la scuola di magia, infatti, è custodita la mitica Pietra Filosofale, che gli permetterebbe di produrre l'Elisir di Lunga Vita e ritrovare – così – le forze perdute<sup>13</sup>. È compito di Harry impedire che il piano si compia.

*Harry felt as if Devil's Snare was rooting him to the spot. He couldn't move a muscle. Petrified, he watched as Quirrell reached up and began to unwrap his turban. What was going on? The turban fell away. Quirrell's head looked strangely small without it. Then he turned slowly on the spot.*

*Harry would have screamed, but he couldn't make a sound. Where there should have been a back to Quirrell's head, there was a face, the most terrible face Harry had ever seen. It was chalk white with glaring red eyes and slits for nostrils, like a snake.*

*"Harry Potter..."<sup>14</sup> it whispered.*

*Harry tried to take a step backward, but his legs wouldn't move.*

*"See what I have become?" the face said. "Mere shadow and vapor... I have form only when I can share another's body... but there have always been those willing to let me into their hearts and minds... Unicorn blood has strengthened me, these past weeks... you saw faithful Quirrell drinking it for me in the forest... and once I have the Elixir of Life, I will be able to create a body of my own... Now... why don't you give me that Stone in your pocket?"*

*So he knew. The feeling suddenly surged back into Harry's legs. He stumbled backward.*

*"Don't be a fool", snarled the face. "Better save your own life and join me... or you'll meet the same end as your parents... They died begging me for mercy..."*

*"LIAR!" Harry shouted suddenly.*

*Quirrell was walking backward at him, so that Voldemort could still see him. The evil face was now smiling.*

*"How touching..." it hissed. "I always value bravery... Yes, boy, your parents were brave... I killed your father first, and he put up a courageous fight... but your mother*

---

<sup>13</sup> Nella letteratura alchemica si incontrano numerosi riferimenti alle proprietà terapeutiche non solo dell'Elisir di Lunga Vita, ma anche della stessa Pietra Filosofale: Jean d'Espagnet, nella sua *Opera arcana della filosofia ermetica* (cit. in Eco, 1990 [2004]: 77) la definisce 'assai potente per sanare sia i metalli imperfetti che i corpi malati'. Il collegamento con il personaggio di Voldemort e con la sua ossessione per il potere diventa ancor più suggestivo se si considera che nel processo alchemico il raggiungimento della Pietra Filosofale, durante la fase della cosiddetta 'Opera al Rosso', rappresenta la conoscenza suprema e l'assoluto.

<sup>14</sup> I punti di sospensione fanno parte del testo originale.

*needn't have died... she was trying to protect you... Now give me the Stone, unless you want her to have died in vain."*

*"NEVER"!*

*Harry sprang toward the flame door, but Voldemort screamed "SEIZE HIM!" and the next second, Harry felt Quirrell's hand close on his wrist. At once, a needle-sharp pain seared across Harry's scar; his head felt as though it was about to split in two; he yelled, struggling with all his might, and to his surprise, Quirrell let go of him. The pain in his head lessened – he looked around wildly to see where Quirrell had gone, and saw him hunched in pain, looking at his fingers – they were blistering before his eyes.*

*"Seize him! SEIZE HIM!" shrieked Voldemort again, and Quirrell lunged, knocking Harry clean off his feet, landing on top of him, both hands around Harry's neck – Harry's scar was almost blinding him with pain, yet he could see Quirrell howling in agony.*

*"Master, I cannot hold him – my hands – my hands!"*

*And Quirrell, though pinning Harry to the ground with his knees, let go of his neck and stared, bewildered, at his own palms – Harry could see they looked burned, raw, red and shiny.*

*"Then kill him, fool, and be done!" screeched Voldemort.*

*Quirrell raised his hand to perform a deadly curse, but Harry, by instinct, reached up and grabbed Quirrell's face –*

*"AAAARGH!"*

*Quirrell rolled off him, his face blistering too, and then Harry knew: Quirrell couldn't touch his bare skin, not without suffering terrible pain – his only chance was to keep hold of Quirrell, keep him in enough pain to stop him from doing a curse.*

*Harry jumped to his feet, caught Quirrell by the arm, and hung on as tight as he could. Quirrell screamed and tried to throw Harry off – the pain in Harry's head was building – he couldn't see – he could only hear Quirrell's terrible shrieks and Voldemort's yells of "KILL HIM! KILL HIM!", and other voices, maybe in Harry's own head, crying "Harry! Harry!"*

*He felt Quirrell's arm wrenched from his grasp, knew all was lost and fell into blackness, down... down... down...*

*(Tratto da Rowling, 1997 [2001]: 364-367)*

### 3.1 Analisi in frames<sup>15</sup>

Tabella 1. *Super\_frame* in cui si colloca l'episodio

<i>Frame</i> 'Magia'	Lemmi:  <i>Unicorn blood, Elixir of Life, (Sorcerer's) Stone, curse</i>
attivato da:	Porzioni di testo significative (descrivono fatti possibili solo nel mondo magico):  <u><i>Where there should have been a back to Quirrell's head, there was a face;</i></u> <u><i>"See what I have become?" the face said. "Mere shadow and vapor... I have form only when I can share another's body;</i></u> <u><i>Harry knew: Quirrell couldn't touch his bare skin, not without suffering terrible pain</i></u>

Tabella 2. *Frames* relativi ai verbi con soggetto = Harry Potter o parti del suo corpo

<i>Frames</i>	<i>Sub_frames</i> presenti nel testo (in relazione di <i>Inheritance</i> )
<i>Perception</i> = 10	<i>Perception_experience</i> (10)
<i>Perception; Intentionally_act</i> = 2	<i>Perception_active</i> (2)
<i>Motion</i> = 2	<i>Motion_directional</i> (1)
<i>Motion; Intentionally_act</i> = 6	<i>Self_motion</i> (6)
<i>Possibility; Gradable_attributes</i> = 7	<i>Capability</i> (7)
<i>Intentionally_act</i> = 1	<i>Becoming_a_member</i> (1)
<i>Intentionally_act; Lose_possession</i> = 2	<i>Giving</i> (2)
<i>Intentionally_affect</i> = 3	<i>Manipulation</i> (3)
<i>Make_noise</i> = 3	
<i>Mental_activity</i> = 2	<i>Awareness</i> (2)
<i>Transitive_action</i> = 2	<i>Cause_motion</i> (1) <i>Cause_harm</i> (1)
<i>Feeling</i> = 2	

<sup>15</sup> L'analisi contenuta in questo paragrafo è stata condotta sui dati di *FrameNet II*, versione 1.3, per gentile concessione dell'*International Computer Science Institute* di Berkeley (CA, USA) e del *Project Manager* Collin F. Baker.



<i>Frames</i>	<i>Sub_frames presenti nel testo</i> (in relazione di <i>Inheritance</i> )
<i>Communication</i> = 1	<i>Communication_manner</i> (1)
<i>Event</i> = 1	<i>Process_end</i> (1)
<i>Desiring</i> = 1	
<i>Conduct</i> = 1	
<i>Protecting</i> = 1	
<i>Attempt</i> = 1	
Totale = 48	

Tabella 3. *Frames* specifici con *Lexical Units*: Harry Potter

<i>Frames</i>	<i>Lexical Units (LUs)</i>
<i>Perception_experience</i>	<i>see</i> (7), <i>feel</i> (2), <i>hear</i> (1)
<i>Perception_active</i>	<i>watch</i> (1), <i>look</i> (1)
<i>Motion</i>	<i>move</i> (1)
<i>Motion_directional</i>	<i>fall</i> (1)
<i>Self_motion</i>	<i>take a step</i> (1), <i>stumble</i> (1), <i>spring</i> (1), <i>struggle</i> (1), <i>reach</i> (1), <i>jump</i> (1)
<i>Capability</i>	<i>can</i> (7)
<i>Becoming_a_member</i>	<i>join</i> (1)
<i>Giving</i>	<i>give</i> (2)
<i>Manipulation</i>	<i>grab</i> (1), <i>catch</i> (1), <i>hang on</i> (1)
<i>Make_noise</i>	<i>scream</i> (1), <i>make a sound</i> (1), <i>yell</i> (1) <sup>16</sup>
<i>Awareness</i>	<i>know</i> (2)
<i>Cause_motion</i>	<i>move</i> (1)
<i>Cause_harm</i>	<i>blind</i> (1)
<i>Feeling</i>	<i>feel as</i> (2)

<sup>16</sup> In *FrameNet* la *query* per la *LU* 'yell' dà come risultato il *frame* *Communication\_noise*, che ha tra i suoi *Core elements* il messaggio che viene comunicato, espresso anche in forma indiretta (come in *Paula yelled an urgent warning*). Tuttavia, nel testo in analisi il verbo non regge alcun elemento che funga da messaggio e rappresenta un'esternazione sonora senza finalità comunicative, caratteristiche che ci portano ad associarlo ai *frames* di tipo *Make\_noise*.

<b>Frames</b>	<b>Lexical Units (LUs)</b>
<i>Communication_manner</i>	<i>shout</i> (1)
<i>Process_end</i>	<i>meet the same end</i> (1)
<i>Desiring</i>	<i>want</i> (1)
<i>Conduct</i>	<i>be a fool</i> (1)
<i>Protecting</i>	<i>save one's own life</i> (1)
<i>Attempt</i>	<i>try</i> (1)

Tabella 4. *Frames* relativi ai verbi con soggetto = Lord Voldemort o parti del suo corpo

<b>Frames</b>	<b>Sub_frames presenti nel testo</b> (in relazione di <i>Inheritance</i> )
<i>Communication</i> = 7	<i>Communication_manner</i> (1) <i>Communication_noise</i> (5) <i>Statement</i> (1)
<i>Possibility; Gradable_attributes</i> = 3	<i>Capability</i> (3)
<i>Perception</i> = 2	<i>Perception_experience</i> (1) <i>Appearance</i> (1)
<i>Event</i> = 1	<i>Becoming</i> (1)
<i>Intentionally_affect</i> = 1	<i>Using</i> (1)
<i>Intentionally act; Creating</i> = 1	<i>Intentionally_create</i> (1)
<i>Mental_activity</i> = 1	<i>Awareness</i> (1)
<i>Transitive_action</i> = 1	<i>Killing</i> (1)
<i>State</i> = 1	<i>Existence</i> (1)
<i>Coming_to_be</i> = 1	
<i>Possession</i> = 1	
<i>Judgment</i> = 1	
<i>Making_faces</i> = 1	
Totale = 22	

Tabella 5. *Frames* specifici con *Lexical Units*: Lord Voldemort

<i>Frames</i>	<i>Lexical Units (LUs)</i>
<i>Communication_manner</i>	<i>whisper</i> (1)
<i>Communication_noise</i>	<i>scream</i> (1), <i>shriek</i> (1), <i>screech</i> (1), <i>snarl</i> (1), <i>hiss</i> (1)
<i>Statement</i>	<i>say</i> (1)
<i>Capability</i>	<i>can</i> (2), <i>be able to</i> (1)
<i>Perception_experience</i>	<i>see</i> (1)
<i>Appearance</i>	<i>be</i> [+ 'chalk white with glaring red eyes...'] (1)
<i>Becoming</i>	<i>become</i> (1)
<i>Using</i>	<i>share</i> (1)
<i>Intentionally_create</i>	<i>create</i> (1)
<i>Awareness</i>	<i>know</i> (1)
<i>Killing</i>	<i>kill</i> (1)
<i>Existence</i>	<i>there be</i> (1)
<i>Coming_to_be</i>	<i>have [form]</i> (1)
<i>Possession</i>	<i>have [the Elixir of Life]</i> (1)
<i>Judgment</i>	<i>value</i> (1)
<i>Making_faces</i>	<i>smile</i> (1)

Uno sguardo alla Tabella 2 è sufficiente per notare che, su un totale di 48 verbi con Harry Potter o parti del suo corpo come soggetto, più della metà è riconducibile a tre soli *frames*: *Perception* (25%), *Motion* (16,7%) e *Capability* (14,6%)<sup>17</sup>. In altre parole, il testo presenta frequentemente il protagonista come *Core frame element* nell'ambito di scene di percezione e movimento e, in diverse occasioni, specifica la sua capacità di azione all'interno di esse attraverso *Capability*, *Child\_frame* di *Possibility*. Un'analisi che voglia approfondire il ruolo e la caratterizzazione del personaggio da un punto di vista semantico dovrà dunque partire da queste categorie.

<sup>17</sup> Le percentuali comprendono anche i *Sub\_frames* in relazione di *Inheritance* con altri *frames* oltre a quelli citati, ovvero *Perception\_active* (*Perception* e *Intentionally\_act*) e *Self\_motion* (*Motion* e *Intentionally\_act*).

*Perception* riguarda la percezione sensoriale di un fenomeno (*Phenomenon*) da parte di un soggetto (*Perceiver*). Trattandosi di un *frame* altamente generico, ha una funzione concettuale (è un *Non-lexical frame*<sup>18</sup>): connette numerosi *Sub\_frames* specifici, accomunati dal tratto di risposta ad un evento colto attraverso i sensi. Tra questi, una differenza importante separa i *frames Perception\_experience* e *Perception\_active*. Nel primo, evocato da unità lessicali come *hear*, *see* o *witness*, il *Perceiver* ha un ruolo passivo (riceve, infatti, l’etichetta di *Perceiver\_passive*): i suoi sensi si attivano perché stimolati da cause esterne. Nel secondo, invece, chi porta avanti l’esperienza sensoriale (*Perceiver\_agentive*) la arricchisce di una componente di intenzionalità o emotività, traducibile in verbi come *admire*, *gaze*, *observe*. Nel testo in analisi, la prevalenza di *Perception\_experience* fa sì che Harry appaia come un personaggio che si relaziona con la realtà circostante in modo prevalentemente istintivo; consideriamo, in particolare, un passaggio situato nel momento di massima tensione narrativa, il finale:

(1) *he Perceiver\_passive couldn't Capability see Perception\_experience*

(2) *he Perceiver\_passive could Capability only Sole\_instance hear Perception\_experience*  
*Quirrell's terrible shrieks Phenomenon*

In entrambe le frasi, la presenza della *LU can* introduce il *frame Capability*, che modifica l’apporto semantico di *Perception\_experience* e il significato globale, aggiungendo informazioni sulla capacità di compiere l’azione. Nella (1), la polarità negativa della struttura linguistica rappresenta un soggetto totalmente incapace di stabilire un collegamento con l’esterno tramite la vista; nella (2), la presenza del *frame Sole\_instance*, attivato da *only*, restringe ad un solo elemento (*Quirrell's terrible shrieks*) l’insieme dei fenomeni che egli è in grado di percepire. Ne consegue un’involuzione del personaggio rispetto alla porzione di testo precedente, dove le *LUs* collegate a *Perception* si inseriscono sempre in strutture con polarità positiva e, in due casi, sono specificamente riconducibili a scene di percezione attiva (*watch*, *look*).

<sup>18</sup> *Such frames have no lexical units and are present purely to connect two (or more) frames semantically.* (Ruppenhofer et al., 2006: 113)

*Motion, frame* di livello generico riguardante lo spostamento fisico di un'entità (*Theme*) da un punto di origine (*Source*) a un punto di arrivo (*Goal*), viene evocato dal lemma *move* in:

(3) *his legs Theme wouldn't move Motion*

Anche in questo caso è importante considerare la struttura sintattica e, soprattutto, la polarità negativa, che esprime l'impossibilità di muoversi del protagonista. La parte del corpo che dovrebbe portarlo in salvo, ma si rifiuta di rispondere ai comandi, viene messa a fuoco in qualità di *Theme* (*his legs*). I rimanenti verbi di movimento distribuiti nel testo attivano perlopiù un *Child\_frame* specifico, *Self\_motion*, il cui tratto distintivo è la componente di intenzionalità derivante dalla relazione di *Inheritance* con *Intentionally\_act*. Possiamo ora ampliare il quadro di informazioni relative a Harry Potter: la percezione della realtà che egli ha si lega ai movimenti intenzionali che compie in un rapporto di causa-effetto. Consideriamo la seguente frase:

(4) *Harry Self\_mover tried to Attempt take a step Self\_motion backward Direction*

Il significato è dato dall'intersezione tra i *frames Attempt* e *Self\_motion*: il personaggio reagisce ad una visione spaventosa (*the most terribile face Phenomenon Harry Perceiver\_passive had ever seen Perception\_experience*) tentando invano di allontanarsene, come indica la coordinata avversativa *but his legs wouldn't move* (3). La capacità motoria risulta frustrata e, anche quando vengono portati a termine, i movimenti sono il risultato di *input* provenienti dall'antagonista, in base al suddetto principio causa-effetto. Harry arretra goffamente dopo aver visto il viso di Voldemort (*He stumbled backward*), cerca di fuggire quando questi gli intima di consegnargli la Pietra Filosofale (*Harry sprang toward the flame door*) e si dimena con tutte le sue forze per liberarsi dalla presa di Quirrell (*struggling with all his might*). In un solo caso il movimento, avendo il preciso scopo di attaccare, non si configura più come reazione all'offensiva avversaria:

(5) *Harry Self\_mover jumped Self\_motion to his feet Goal*

Il cambiamento di condotta è posizionato nel testo in seguito ad un *frame Awareness*, attivato dalla *LU know* :

(6) *Harry Cognizer knew: Awareness Quirrell couldn't touch his bare skin Content*

Il personaggio capisce che il nemico prova dolore nel toccarlo e su questa base può finalmente impostare una strategia di azione; *Cognizer* e *Content* assumono un ruolo di primo piano, entrambi *Core frame elements* messi in prospettiva nella costruzione della frase. Verso la fine dell'episodio compare un nuovo *frame Awareness* cui il protagonista partecipa come *Cognizer*, ma il contenuto della presa di coscienza apporta un significato opposto rispetto al precedente, segnando la perdita di ogni speranza:

(7) [*Harry Cognizer*] *knew Awareness all was lost Content*

Anche l'ultimo *Motion\_directional frame* contrasta con gli altri *frames* della stessa categoria; in questo caso, la scena di movimento viene introdotta in senso metaforico, per ritrarre la sconfitta di Harry, che perde i sensi:

(8) [*Harry Theme*] *fell Motion\_directional into blackness Goal*

In sintesi, Harry Potter nel testo si presenta come personaggio prevalentemente passivo, operante all'interno di *frames* di percezione non intenzionale (*Perception\_experience*) o di movimento indotto dall'antagonista (*Self\_motion*). Di rado le sue iniziative si dirigono consapevolmente e concretamente verso obiettivi esterni, come accade nei tre *Manipulation frames* (*Child* di *Intentionally\_affect*) in cui il nemico riveste il ruolo di *Entity* (*Core FE*). Ad esempio:

(9) *Harry Agent caught Manipulation Quirrell Entity by the arm Locus*

*Intentionally\_affect*, a sua volta, eredita le componenti semantiche di intenzionalità ed effettività dai due *Parent frames Intentionally\_act* e

*Transitive\_action*, anch'essi evocati da verbi il cui soggetto è Harry (cfr. Tabella 2). Un esame del contesto, tuttavia, mostra come la presenza di questi *frames* non intacchi la generale tendenza alla passività del personaggio. Infatti, le unità lessicali connesse a *Intentionally\_act* (attraverso i *Child\_frames* *Becoming\_a\_member* e *Giving*) rientrano sempre in discorsi diretti pronunciati da Voldemort, ponendosi su un piano diverso rispetto a quello degli avvenimenti effettivi; quelle connesse a *Transitive\_action* (attraverso i *Child\_frames* *Cause\_motion* e *Cause\_harm*) compaiono nelle seguenti frasi:

(10) *He* *Agent* *couldn't* *Capability* *move* *Cause\_motion* *a muscle* *Theme*

(11) *Harry's scar* *Agent* *was almost blinding* *Cause\_harm* *him* *Victim*  
*with pain* *Instrument*

Nella (10), come già nella (1), il lemma *can* attiva un *frame* *Capability* all'interno di una struttura a polarità negativa: di conseguenza, il protagonista viene presentato come un *Agent* non capace di portare a termine l'azione di *Cause\_motion*. La (11), poi, pone Harry come vittima in un *frame* *Cause\_harm* il cui *Agent* è una parte del suo stesso corpo: questo è uno dei passaggi in cui la sua debolezza si manifesta in modo più tangibile. È evidente che il giovane mago non è ancora in grado di affrontare e sconfiggere da solo un nemico potente come Voldemort: in effetti, a trarlo in salvo dopo lo svenimento sarà l'intervento del preside della scuola di Hogwarts, Albus Dumbledore.

Quanto all'antagonista, date le sue 'condizioni fisiche', non sorprende che i prospetti di analisi mostrino una netta preponderanza di *Communication frames* (31,9% del totale). Le parole sono vere e proprie armi, grazie a cui è in grado non solo di stabilire un'interazione diretta con Harry, ma anche di esercitare la propria supremazia: impartisce ordini e rievoca, impietosamente, la notte dell'assassinio di James e Lily Potter. In questo contesto andrà collocato il *frame* *Killing*:

(12) *I* *Killer* *killed* *Killing* *your father* *Victim* *first* *Ordinal\_numbers*

Il verbo, coniugato al *simple past*, inquadra l'avvenimento in un segmento del tempo della storia (Genette, 1972 [1976]) antecedente rispetto all'*hic et nunc* dell'episodio, ma il fatto stesso che Voldemort si presenti esplicitamente in qualità di *Killer* nella scena dell'uccisione del padre di Harry, fornendo addirittura dettagli (*Ordinal\_numbers* in prospettiva), è sintomatico della posizione dominante che ricopre nella gerarchia di potere tra i personaggi.

### 3.2 *Analisi in Transitivity Structures: Processes, Participants, Circumstances*

Tabella 6. Processi che coinvolgono Harry Potter come *Doer*

1.	<i>Harry felt</i> <b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b>	<i>as if Devil's Snare [...]</i> Circ.: <b>Manner (comparison)</b>
2.	<i>He couldn't move a muscle</i> <b>Actor</b> Process: <b>Material Goal</b>	
3.	<i>Petrified, he watched</i> <b>Adjunct Behaver</b> Process: <b>Behavioural</b>	
4.	<i>Harry would have screamed</i> <b>Behaver</b> Process: <b>Behavioural</b>	
5.	<i>but he couldn't make a sound</i> <b>Actor</b> Process: <b>Material Scope</b>	
6.	<i>the most terrible face Harry had ever seen</i> <b>Phenomenon</b> <b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b>	
7.	<i>Harry tried to take a step backward</i> <b>Actor</b> Verbal Group Complex of Expansion: Extension <b>Scope</b> Circ.: <b>Location (place)</b> + Process: <b>Material</b>	
8.	[ <i>"Harry Potter..."</i> ] [ <i>"See what I have become?"</i> ] <b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> (metaphenomenal clause / fact)	
9.	<i>you saw faithful Quirrell drinking it for me</i> <b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> (macrophenomenal clause / act)	
10.	<i>"why don't you give me that Stone in your pocket?"</i> <b>Actor</b> Process: <b>Material Recipient Goal</b>	
11.	<i>He stumbled backward</i> <b>Behaver</b> Process: <b>Behavioural</b> Circumstance: <b>Location (place)</b>	
12.	<i>"Don't be a fool"</i> Process: <b>Relational (Intensive: Attributive)</b> <b>Attribute</b>	
13.	<i>[You] had better save your own life</i> <b>Actor</b> Process: <b>Material Goal</b>	
14.	<i>and join me</i> Process: <b>Material Goal</b>	



15.	or you 'll meet the same end as your parents...	<b>Actor</b> Process: <b>Material</b> <b>Scope</b> Circumstance: <b>Manner (comparison)</b> <b>Experiential metaphor</b> = you will end/finish + Circ. of comparison (Behavioural Process)
16.	"LIAR!" Harry shouted suddenly	<b>Quoted locution</b> <b>Sayer</b> Process: <b>Verbal</b> Circumstance: <b>Manner (quality)</b>
17.	give me the Stone	Process: <b>Material</b> <b>Recipient</b> <b>Goal</b>
18.	unless you want her to have died in vain	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Desire)</b> <b>projected idea clause</b>
19.	Harry sprang toward the flame door	<b>Behaver</b> Process: <b>Behavioural</b> Circumstance: <b>Location (place)</b>
20.	Harry felt Quirrell's hand close on his wrist	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> (macrophenomenal clause / act)
21.	he yelled	<b>Behaver</b> Process: <b>Behavioural</b>
22.	struggling with all his might	Process: <b>Behavioural</b> Circumstance: <b>Accompaniment</b> expressing <b>Manner (quality)</b>
23.	he looked around wildly	<b>Behaver</b> Process: <b>Behavioural</b> Circ.: <b>Location (place)</b> Circ.: <b>Manner (quality)</b>
24.	saw him hunched in pain	Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> (macrophenomenal clause / act)
25.	he could see Quirrell howling in agony	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> (macrophenomenal clause / act)
26.	Harry could see they looked burned, raw, red and shiny	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> (metaphenomenal clause / fact)
27.	Harry, by instinct, reached up	<b>Actor</b> Circumstance: <b>Manner (quality)</b> Process: <b>Material</b> Circ.: <b>Location (place)</b>
28.	and grabbed Quirrell's face	Process: <b>Material</b> <b>Goal</b>
29.	Harry knew: [that] Quirrell couldn't touch his bare skin	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Cognition)</b> <b>Phenomenon</b> (metaphenomenal clause / fact)
30.	Harry jumped to his feet	<b>Behaver</b> Process: <b>Behavioural</b> Circumstance: <b>Location (place)</b>
31.	caught Quirrell by the arm	Process: <b>Material</b> <b>Goal</b> Circumstance: <b>Manner (means)</b>
32.	and hung on as tight as he could	Process: <b>Behavioural</b> Circumstance: <b>Manner (quality / comparison)</b>
33.	He couldn't see	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b>
34.	He could only hear Quirrell's terrible shrieks	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> 'only': modal adjunct restricting the Process
35.	He felt Quirrell's arm wrenched from his grasp	<b>Senser</b> Process: <b>Mental (Perception)</b> <b>Phenomenon</b> (macrophenomenal clause / act)

36.	<i>knew</i>	<i>all was lost</i>	
	<i>Process: Mental (Cognition) projected idea clause (reported)</i>		
37.	<i>fell</i>	<i>into blackness</i>	
	<i>Process: Behavioural Circumstance: Location (place)</i>		

Tabella 7. Processi che coinvolgono parti del corpo di Harry Potter come *Doers*

1.	<i>his legs</i>	<i>wouldn't move</i>	
	<i>Behaver Process: Behavioural</i>		
2.	<i>his head</i>	<i>felt</i>	<i>as though it was about to split in two</i>
	<i>Senser Process: Mental (Perception) Circumstance: Manner (comparison)</i>		
3.	<i>Harry's scar</i>	<i>was almost blinding</i>	<i>him with pain</i>
	<i>Actor Process: Material Goal Circumstance: Accompaniment expressing Manner (means)</i>		

Tabella 8. Processi che coinvolgono Lord Voldemort come *Doer*

1.	<i>[See] what</i>	<i>I</i>	<i>have become?</i>
	<i>Identifier Identified Process: Relational (Intensive: Identifying)</i>		
2.	<i>I</i>	<i>have</i>	<i>form</i>
	<i>Carrier Process: Relational ( Possessive: Attributive) Attribute</i>		
3.	<i>only when I</i>	<i>can share</i>	<i>another's body</i>
	<i>Actor Process: Material Goal</i> <i>'only' = modal adjunct restricting the Process</i>		
4.	<i>once I</i>	<i>have</i>	<i>the Elixir of Life</i>
	<i>Identified Process: Relational (Possessive:Identifying) Identifier</i>		
5.	<i>I</i>	<i>will be able to create</i>	<i>a body of my own</i>
	<i>Actor Process: Material Goal</i>		
6.	<i>So he</i>	<i>knew</i>	
	<i>Senser Process: Mental (Cognition)</i>		
7.	<i>Voldemort</i>	<i>could still see</i>	<i>him</i>
	<i>Senser Process: Mental (Perception) Phenomenon</i>		
8.	<i>I</i>	<i>always value</i>	<i>bravery</i>
	<i>Senser Process: Mental (Emotion) Phenomenon</i>		
9.	<i>I</i>	<i>killed</i>	<i>your father first</i>
	<i>Actor Process: Material Goal Circumstance: Location (time)</i>		
10.	<i>Voldemort screamed</i>	<i>"SEIZE HIM!"</i>	
	<i>Sayer Process: Verbal Quoted locution</i>		
11.	<i>"Seize him! SEIZE HIM!" shrieked</i>		<i>Voldemort again</i>
	<i>Quoted locution Process: Verbal Sayer Mood adjunct: Frequency</i>		
12.	<i>"Then kill him, fool, and be done!" screeched</i>		<i>Voldemort</i>
	<i>Quoted locution Process: Verbal Sayer</i>		

Tabella 9. Processi che coinvolgono l'unica parte rimanente del corpo di Lord Voldemort come *Doer*

1.	<i>there was a face</i> <b>Process: Existential Existent</b>
2.	<i>It was chalk white with glaring red eyes</i> <b>Carrier Process: Relational (Intensive: Attributive) Attribute</b> <b>Circ.: Accompaniment (comitative)</b>
3.	<i>“Harry Potter...” it whispered</i> <b>Quoted locution Sayer Process: Verbal</b>
4.	<i>“See what I have become?” the face said</i> <b>Quoted locution Sayer Process: Verbal</b>
5.	<i>“Don’t be a fool”, snarled the face</i> <b>Quoted locution Process: Verbal Sayer</b>
6.	<i>The evil face was now smiling</i> <b>Behaver Process: Behavioural</b>
7.	<i>“How touching...” it hissed</i> <b>Quoted locution Sayer Process: Verbal</b>

Tabella 10. Quadro sinottico dei Processi riguardanti Harry Potter e Lord Voldemort

<i>Participants</i> / <i>Processes</i>	Harry Potter	Parti del corpo di Harry Potter	Lord Voldemort	Parti del corpo di Lord Voldemort
<i>Material</i>	11 di cui <i>Goal-directed:</i> 7	1 di cui <i>Goal-directed:</i> 1	3 di cui <i>Goal-directed:</i> 3	0
<i>Mental: Perception</i>	11	1	1	0
<i>Mental: Cognition</i>	2	0	1	0
<i>Mental: Desire</i>	1	0	0	0
<i>Mental: Emotion</i>	0	0	1	0
<i>Behavioural</i>	10	1	0	1
<i>Relational: Intensive Attributive</i>	1	0	0	1
<i>Relational: Intensive Identifying</i>	0	0	1	0
<i>Relational: Possessive Attributive</i>	0	0	1	0
<i>Relational: Possessive Identifying</i>	0	0	1	0

<i>Participants</i>	Harry Potter	Parti del corpo di Harry Potter	Lord Voldemort	Parti del corpo di Lord Voldemort
<i>Processes</i>				
<i>Existential</i>	0	0	0	1
<i>Verbal</i>	1	0	3	4
Totale	40		19	

Come per l'analisi in *frames*, consideriamo anzitutto il personaggio di Harry Potter: la Tabella 6 mostra una prevalenza di Processi del tipo *Material*, *Mental: Perception* (entrambi 30%) e *Behavioural* (27,5%). Tra i *Material*, la maggioranza include un Partecipante *Goal*, sul quale si riflette l'azione espressa dal verbo: si tratta, quindi, di Processi transitivi nel senso tradizionale del termine. *Mental: Cognition*, *Mental: Desire*, *Relational* e *Verbal* assieme costituiscono il rimanente 12,5%. Un simile quadro statistico, caratterizzato da una grande quantità di *Goal-directed Material Processes*, sembrerebbe descrivere un protagonista capace di agire in modo concreto sulla realtà che lo circonda; tuttavia, un'analisi più attenta del contesto sintattico in cui i Processi si inseriscono conduce a conclusioni diverse:

- Tabella 6: righe 2 e 5. L'ausiliare modale con polarità negativa indica il mancato compimento dell'azione (*move*, *make*). Si noti che *could* è espressione di una modalità epistemica, o *modalization*, che arricchisce il contenuto semantico della frase specificando *some degree of probability or of usuality* (Halliday e Matthiessen, 2004: 618) e, nel nostro caso, *of (in)capacity*. Inoltre, la presenza di un Partecipante *Goal* (*muscle*, *sound*) è funzionale, in entrambe le frasi, alla costruzione di un'iperbole, il cui effetto è amplificare le conseguenze dell'angoscia sul personaggio: Harry è incapace di muovere un solo muscolo o di emettere un qualunque suono.

- Tabella 6: riga 7. Il gruppo verbale complesso, attraverso l'apporto semantico del verbo *try*, marca la non fattualità dell'azione, confermata dalla successiva coordinata *but his legs wouldn't move* (Tabella 7: 1), che rappresenta a livello linguistico il fallimento del tentativo. La costruzione con *his legs* nel ruolo di *Behaver* sposta il *focus* dal personaggio nella sua totalità ad una singola parte del corpo, attraverso un procedimento stilistico noto con il nome di *meronymic agency*:

[...] *meronymic agency involves the part 'standing for' the whole in such a way as to place a human body part, rather than a whole person, in the role of an Actor, Sensor, Sayer and so on. This technique stands in contrast to the default position, known as holonymic agency, where the participant role is occupied by a complete being. [...] this type of agency is a recurring feature in the transitivity profile of many types of prose fiction. The (literal) disembodiment of a character often makes what they do, say or think appear involuntary, cut adrift from conscious intervention.* (Simpson, 2004: 76-77)

Il periodo si divide in due segmenti: la principale, in cui il protagonista è Attore di un Processo Materiale, manifesta l'impulso razionale di allontanarsi dal pericolo; la coordinata avversativa, al contrario, presenta le gambe di Harry quasi fossero a sé stanti rispetto al resto del corpo e sottolinea l'inconciliabilità di intenzione e azione.

- Tabella 7: riga 3. Un altro caso di *meronymic agency*, in cui la separazione tra la parte e il tutto viene spinta alle estreme conseguenze: la cicatrice, che Harry porta come segno della notte in cui è sopravvissuto, ricopre il ruolo di Attore di un Processo Materiale indirizzato contro il resto del corpo, presentato come *Goal* (*Harry's scar was almost blinding him with pain*).

- Tabella 6: righe 10, 13, 14, 15, 17. Cinque *Material clauses* (di cui quattro *Goal-directed*) sono inserite all'interno di un discorso diretto pronunciato da Lord Voldemort: rappresentano, quindi, la sua personale visione di Harry Potter nel ruolo di *Actor*. La (15) merita attenzione per la presenza di una *grammatical metaphor* di tipo *experiential*, in cui un *Behavioural Process (end/finish)* viene parafrasato come *Material Process + Goal (meet the same end)*<sup>19</sup>. La costruzione metaforica, mettendo in risalto la successiva *Circumstance of comparison (as your parents)*, evidenzia un passaggio del testo significativo: il parallelismo tra la fine che Harry farà se non consegna la Pietra e quella dei genitori, puniti proprio per aver ostacolato Voldemort nel raggiungimento di un obiettivo. Il racconto della morte di James e Lily Potter viene affidato al loro stesso assassino ed è costellato di elementi che ne aumentano il *pathos*: *They died begging me for mercy, I killed your father first, your mother needn't have died... she was trying to protect you*.

Le uniche *Material clauses* effettive si collocano nel finale (Tabella 6: 27, 28 e 31) e generano un contrasto rispetto alla tendenza a presentare il personaggio come

---

<sup>19</sup> Per una trattazione approfondita della nozione di *grammatical metaphor* si vedano Martin (1992) e Halliday e Matthiessen (1999).

‘*pseudo-Actor*’ esibita dal testo fino a questo momento. Si crea, così, un assetto di sfondo e primo piano, in cui i *Material Processes* fattuali sono messi in rilievo, o *foregrounded*. Seguendo Hasan, intendiamo per *foregrounding*:

[...] *a device by which the attention of the reader is directed to the organisation of the various strands of meaning in the text [...] foregrounding becomes noticeable because of its consistency [...]. There are two aspects to this consistency: the stability of its semantic direction, and the stability of its textual location. By stability of semantic direction, I mean that various foregrounded patterns point toward the same general kind of meaning. [...] By stability of textual location, I mean that the significant patterns of foregrounding have a tendency to occur at a textually important point.* (Hasan, 1985: 95)

Nel nostro caso, il punto del testo in cui questi *Material Processes* si inseriscono, all’apice della tensione narrativa, soddisfa il requisito della *stability of textual location*, mentre la *stability of semantic direction* è evidente nel fatto che tutti trasmettono lo stesso contenuto generale, il passaggio del protagonista da un atteggiamento di semplice reazione ad uno di azione. Infatti, nella parte precedente del brano – lo sfondo su cui si costruisce il procedimento di *foregrounding* – Harry Potter viene descritto come un personaggio prevalentemente istintuale, attraverso *Behavioural* (Tabella 6: 3, 4, 11, 19, 21, 22, 23 e Tabella 7: 1) e *Perceptive Mental Processes* (Tabella 6: 1, 6, 20, 24, 25, 26 e Tabella 7: 2, escludendo quelli inseriti nel discorso diretto di Lord Voldemort).

Nel campo della percezione, il verbo *feel* compare due volte, sempre in associazione a *Circumstances of comparison* che spingono all’estremo la paura o il dolore del *Senser*: *Harry felt as if Devil’s Snare was rooting him to the spot* (Tabella 6: 1); *his head felt as though it was about to split in two* (Tabella 7: 2). I *Cognitive Mental Processes* indicano il tentativo di comprendere una situazione totalmente inaspettata e sono significativi in quanto antitetici: il primo (Tabella 6: 29) porta Harry a capire qual è il punto debole del nemico (*Quirrell couldn’t touch his bare skin come Phenomenon*) e ad elaborare, di conseguenza, una strategia di attacco; il secondo (Tabella 6: 36), al contrario, esclude definitivamente ogni possibilità di salvezza (*knew all was lost*).

L’impressione generale è che il protagonista si lasci guidare, nel tentativo di sottrarsi al pericolo, dall’istinto di sopravvivenza, più che dalla lucidità e dalla fiducia nelle proprie capacità. Solo alla fine, quando riesce parzialmente ad elaborare la

situazione in cui si trova, tenta di gestirla attraverso dei *Material Processes*, ma il tratto di impulsività continua a contraddistinguere ogni sua azione (si noti la *Circumstance of Manner: quality* che modifica il Processo nella frase *Harry, by instinct, reached up*, Tabella 6: 27).

L'antagonista occupa il posto più elevato nella gerarchia di potere. Il viso è tutto ciò che resta della sua persona: per questo un congruo numero di Processi che lo coinvolgono come *Doer* viene costruito con *meronymic agency*; bisogna tuttavia sottolineare come la stessa tecnica produca effetti diversi sulla caratterizzazione dei due personaggi. Nel caso di Voldemort, paradossalmente, la parte è il corpo e l'uso della *meronymic agency* mette in evidenza l'aspetto straordinario e spaventoso della vicenda. In quest'ottica trova spiegazione anche la notevole quantità di *Verbal Processes* (36,8% del totale): la comunicazione verbale è l'unico mezzo che Voldemort ha a disposizione per interagire con Harry ed ostentare la propria superiorità, come mostra la scelta di verbi contrassegnati da una componente semantica di aggressività (*snarl, hiss, scream*).

Altrettanto significativa è la presenza dei *Relational Processes* (21, 1% del totale): a questa categoria si affidano la descrizione del volto (Tabella 9: 2) e il collegamento con l'Elisir di Lunga Vita, elemento chiave dal punto di vista narrativo, poiché permetterebbe a quel volto di tornare ad essere un corpo intero (Tabella 8: 4).

I *Material Processes* sono ben rappresentati (15,8%) ma, come per Harry Potter, è necessario andare oltre il dato numerico ed esaminare l'ambiente sintattico. Tra le *Material clauses* che hanno Voldemort come Attore, due sono condizionate da una modalità che limita fortemente le azioni (*only when I can share another's body*, Tabella 8: 3; *I will be able to create a body of my own*, Tabella 8: 5); la terza presenta un verbo al passato e rientra nel racconto dell'uccisione dei genitori di Harry, quindi in un momento precedente del tempo della storia. Lord Voldemort, in altre parole, è superiore a Harry non tanto per le azioni materiali che compie (e non può essere altrimenti, dato che vive nel corpo di un altro), quanto per il carisma e la consapevolezza del proprio potere.

#### 4. Conclusioni

In questo lavoro ci siamo posti l'obiettivo di indagare le modalità con cui la lingua di un testo letterario accompagna i lettori nel processo di interpretazione, analizzando il caso di *Harry Potter*, un moderno romanzo di formazione appartenente al genere della letteratura fantastica. Partendo dal riconoscimento di un'evoluzione presente nell'opera in generale e nei personaggi, ci siamo soffermati sul momento iniziale del processo di maturazione che coinvolge il protagonista lungo i sette libri della saga, analizzando i rapporti di potere che lo legano all'antagonista nel contesto del loro primo scontro. La scelta del brano, tratto dal primo libro della serie, è motivata dal posto di rilievo che l'episodio occupa all'interno della catena di avvenimenti, ponendosi all'apice della tensione narrativa, e dalla convinzione che la caratterizzazione psicologica ed emotiva di Harry Potter emerga chiaramente, per contrasto, nel momento del confronto diretto con Lord Voldemort.

Al fine di ottenere una visione poliedrica sui meccanismi attivati dal testo per la rappresentazione del significato, abbiamo deciso di utilizzare nell'analisi due approcci distinti, in grado di porre l'accento su aspetti linguistici diversi e complementari: la *Frame semantics* e il *Transitivity system*. Il modello di Fillmore si regge su una logica di sfondo e primo piano: le unità lessicali presenti nella frase evocano scene cognitive complesse (*frames*) di cui esplicitano a livello sintagmatico solo alcuni aspetti, indicando una precisa 'prospettiva' su un evento. Quello di Halliday, invece, si fonda sulla riproduzione dell'esperienza realizzata in forma di *Processes*, *Participants* e *Circumstances* dalle strutture lessico-grammaticali. In entrambi i casi, sono stati analizzati tutti e soltanto i verbi con soggetto Harry Potter, Lord Voldemort o parti dei loro corpi, in modo da ottenere una visione complessiva dei personaggi in qualità di esecutori delle azioni.

Per quanto la discussione si sia servita di rilevazioni statistiche sulla frequenza dei *frames* e delle *Transitivity structures*, abbiamo interpretato i dati numerici alla luce del cotesto e del contesto di provenienza, seguendo un prezioso suggerimento di Halliday, che nell'introduzione all'analisi del romanzo di William Golding *The Inheritors* afferma:



*A rough indication of frequencies is often just what is needed: enough to suggest why we should accept the analyst's assertion that some feature is prominent in the text, and to allow us to check his statements. The figures, obviously, do not alone constitute an analysis, interpretation, or evaluation of the style.* (Halliday, 1971 [2002]: 103)

Entrambi i metodi di analisi hanno condotto al medesimo risultato: le strutture linguistiche del brano evidenziano le difficoltà incontrate da Harry Potter nello scontro con il nemico, collocandolo in una posizione di inferiorità all'interno della gerarchia di potere. Secondo i criteri della *Frame Semantics*, Harry si inserisce principalmente all'interno di scene di percezione non intenzionale e di movimento indotto, esibendo una forte tendenza alla passività; i suoi tentativi di azione rimangono generalmente frustrati (*Capability\_frame* all'interno di frasi con polarità negativa), quando non vengono addirittura ostacolati da parti del suo stesso corpo; il lessico risalta un'emotività controllata a fatica, attraverso vocaboli come *petrified, scream, shout, yell*. Considerazioni analoghe, in un'ottica diversa, provengono dall'esame delle strutture di *Transitivity*: il protagonista si affida quasi completamente a quello che potremmo definire un 'istinto di sopravvivenza', come segnala l'elevato numero di *Mental Processes of Perception e Behavioural Processes*. La sua capacità di influire concretamente sulla realtà esterna è estremamente limitata: pressoché tutti i *Material Processes* di cui è Attore vengono modificati da verbi modali di incapacità, oppure sono trascurabili perché non effettivi, inseriti all'interno di discorsi diretti pronunciati dall'avversario. Un simile quadro ci ha portato a definire Harry Potter come 'pseudo-Actor'. Lord Voldemort al contrario, per quanto sia costretto ad operare principalmente nell'ambito di *Communication\_frames / Verbal Processes*, manifesta un atteggiamento di superiorità e un'intenzionalità assenti nel protagonista, come dimostra una valutazione delle sue battute di dialogo.

Possibili sviluppi del lavoro che abbiamo presentato in queste pagine comprendono l'estensione della ricerca all'intera eptalogia di *Harry Potter*, al fine di osservare i diversi stadi del percorso di evoluzione (o involuzione) dei personaggi in diversi *settings* narrativi; alle trasposizioni cinematografiche dell'opera, seguendo un approccio comparativo che evidenzia similitudini e differenze in una prospettiva intersemiotica e spieghi come queste possano influire sulla ricezione da parte di diverse tipologie di pubblico; infine, ad altri testi appartenenti al genere *Fantasy*, con l'obiettivo

di conoscere più fondo i meccanismi attraverso i quali la lingua è capace di ‘rendere reali’ mondi totalmente immaginari.

## **Bibliografia**

De Cao, D. *et al.* (2008), “Combining Word Sense and Usage for Modeling Frame Semantics”, <<http://www.aclweb.org/anthology-new/W/W08/W08-2208.pdf>> (data ultimo accesso: 21 settembre 2009);

Eco, U. (1990 [2004]), *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani;

Fillmore, C.J. (1966 [2003]), *Toward a Modern Theory of Case*, in *Form and Meaning in Language (Papers on Semantic Roles, Volume 1)*, Stanford: CSLI Publications, pp. 1-21;

Fillmore, C.J. (1968 [2003]), *The Case for Case*, in *Form and Meaning in Language (Papers on Semantic Roles, Volume 1)*, Stanford: CSLI Publications, pp. 23-122;

Fillmore, C.J. (1977 [2003]), *The Case for Case Reopened*, in *Form and Meaning in Language (Papers on Semantic Roles, Volume 1)*, Stanford: CSLI Publications, pp. 175-199;

Fillmore, C.J., Wooters, C. e Baker, C.F. (2001), “Building a Large Lexical Databank Which Provides Deep Semantics”, <<http://framenet.icsi.berkeley.edu/papers/dsemlex16.pdf>> (data ultimo accesso: 21 settembre 2009);

Fillmore, C.J., Baker, C.F. e Sato, H. (2002), “The FrameNet Database and Software Tools”, in European Language Resources Association (ed.), *Proceedings of the Third International Conference on Language Resources and Evaluation*, Las Palmas, pp. 1157-1160;

Genette, G. (1972 [1976]), *Figure III*, Parigi: Editions du Seuil [tr. it. Zecchi, L. (a cura di), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino: Einaudi];

Halliday, M.A.K. (1967), “Notes on Transitivity and Theme in English, Part 1”, in *Journal of Linguistics* 3.1, pp. 37-81;

Halliday, M.A.K. (1969 [1976]), *Types of Process*, in Kress, G.R. (ed.), *Halliday: System and Function in Language: selected papers*, Oxford: Oxford University Press, pp. 159-173;

Halliday, M.A.K. (1971 [2002]), *Linguistic Function and Literary Style: an Inquiry into the Language of William Golding's The Inheritors*, in Webster, J.J. (ed.), *Linguistic*

*Studies of Text and Discourse (The Collected Works of M.A.K. Halliday, Volume 2)*, Londra e New York: Continuum, pp. 88-125;

Halliday, M.A.K. e Matthiessen, C.M.I.M. (1999), *Construing Experience Through Meaning: A Language-based Approach to Cognition*, Londra e New York: Cassell;

Halliday, M.A.K. e Matthiessen, C.M.I.M. (2004), *An Introduction to Functional Grammar*, Londra: Arnold;

Hasan, R. (1985), *Language, Linguistics and Verbal Art*, Geelong, Vic.: Deakin University Press;

Hasan R. (2007), *Private pleasure, public discourse: reflections on engaging with literature*, in Miller, D.R. e Turci, M. (eds), *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*, Londra: Equinox, pp. 13-40;

Lemon, L.T. e Reis, M.J. (eds) (1965), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press;

Martin, J.R. (1992), *English Text : System and Structure*, Philadelphia e Amsterdam: Benjamins;

Miller, D.R. *et al.* (2005), *Language as Purposeful : Functional Varieties of Texts*, Bologna: Asterisco;

Miller, D.R. e Turci, M. (eds) (2007), *Language and Verbal Art Revisited: Linguistic Approaches to the Study of Literature*, Londra: Equinox, pp. 1-12;

Nel, P. (2001), *JK Rowling's Harry Potter Novels. A Reader's Guide*, Londra e New York: Continuum;

Nilsen, A.P. e Nilsen, L.F. (2002), "Lessons in the teaching of vocabulary from September 11 and Harry Potter", in *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 46.3, pp. 254-260;

Rowling, J.K. (1997 [2001]), *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, New York: Scholastic;

Ruppenhofer, J. *et al.* (2006), *FrameNet II: Extended Theory and Practice*, <[http://framenet.icsi.berkeley.edu/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=126](http://framenet.icsi.berkeley.edu/index.php?option=com_wrapper&Itemid=126)> (data ultimo accesso: 21 settembre 2009);

Simpson, P. (2004), *Stylistics*, Londra e New York: Routledge;

Tolkien, J.R.R. (1954 [1994]), *The Lord of the Rings, Part One: The Fellowship of the Ring*, Boston: Houghton Mifflin;

Tonelli, S. e Pianta, E. (2008), “Frame information transfer from English to Italian”, in European Language Resources Association (ed.), *Proceedings of the Sixth International Conference on Language Resources and Evaluation*, Marrakech, pp. 2252-2256;

#### **Siti web citati**

<http://framenet.icsi.berkeley.edu> (data ultimo accesso: 22 settembre 2009);

<http://www.harrypotter.salani.it/?p=faq> (data ultimo accesso: 21 settembre 2009);

[http://www.ilmessaggero.it/articolo.php?id=5752&sez=HOME\\_SPETTACOLO&ssez=LIBRI](http://www.ilmessaggero.it/articolo.php?id=5752&sez=HOME_SPETTACOLO&ssez=LIBRI) (data ultimo accesso: 21 settembre 2009);

[http://www.repubblica.it/2005/g/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/harrypotter/tredici/tredici.html](http://www.repubblica.it/2005/g/sezioni/spettacoli_e_cultura/harrypotter/tredici/tredici.html) (data ultimo accesso: 21 settembre 2009);