

Per un'analisi linguistica dei romanzi di Ammaniti

Maria Corrado

Primo relatore: Prof.ssa *Giannoula Giannouloupoulou*

Secondo relatore: Prof. *Giorgos Mikros*

Terzo relatore: Prof. *Ioannis Dim. Tsolkas*

Indice

Introduzione generale	5
I.1 Per un'analisi linguistica dei romanzi di Ammaniti.....	5
I.2 La linguistica computazionale nella stilistica e nella linguistica testuale	7
I.3 Lingua parlata e lingua scritta nell'italiano contemporaneo	9
I.4 Per un'analisi linguistica di <i>Branchie, lo non ho paura, lo e te</i>	12
I.5 Metodologia	15
Capitolo 1	18
Introduzione ai lessemi verbali.....	18
1.1 Lessemi verbali in <i>Branchie</i>	21
Grafici.....	29
1.2 Lessemi verbali in <i>lo non ho paura</i>	30
Grafici.....	41
1.3 Lessemi verbali in <i>lo e te</i>	42
Grafici.....	55
1.4 Lessemi verbali in <i>Branchie, lo non ho paura, ed lo e te</i>	56
Grafici.....	62
Capitolo 2 “Il tempo nei romanzi di Ammaniti”	66
Introduzione: Tempo fisico e tempo linguistico	66
2.1 Il tempo in <i>Branchie</i>	71
2.2 Il tempo in <i>lo non ho paura</i>	78
2.3 Il tempo in <i>lo e te</i>	83
2.4 Conclusioni.....	91
Capitolo 3 “La categoria verbale dell'aspetto”	93
3.1 Il Presente e le variazioni aspettuali in Ammaniti.....	95
3.2 l'Imperfetto	98
3.2.1 l'Imperfetto in <i>Branchie</i>	99

3.2.2 l'Imperfetto in <i>Io non ho paura</i>	101
3.2.3 l'Imperfetto in <i>Io e te</i>	103
3.3 Conclusioni.....	105
Capitolo 4 “La Diatesi verbale nei romanzi di Ammaniti”	106
4.1 La Diatesi passiva nel romanzo <i>Branchie</i>	108
Grafico	114
4.1.1 Caratterizzazione dei personaggi in base all'uso dei passivi.....	117
4.2 La Diatesi passiva nel romanzo <i>Io non ho paura</i>	122
Grafico	124
4.2.1 Caratterizzazione dei personaggi in base all'uso dei passivi.....	126
4.3 La Diatesi passiva nel romanzo <i>Io e te</i>	128
Grafico	131
4.3.1 Caratterizzazione dei personaggi in base all'uso dei passivi	132
4.4 La Diatesi nei romanzi di Ammaniti: Conclusioni.....	136
Grafici.....	139
Capitolo 5 “Il registro”: Linguaggio colloquiale vs. Linguaggio più alto in Ammaniti.....	141
5.1 Colloquialismi vs. linguaggio più alto in <i>Branchie</i>	145
5.1.1 Colloquialismi e linguaggio popolare	150
5.1.2 Espressioni originali di Ammaniti.....	152
5.1.3 Lingue diverse dall'italiano	153
5.1.4 Linguaggio poetico	154
5.2 Colloquialismi vs. linguaggio più alto in <i>Io non ho paura</i>	158
5.2.1 Lemmi di carattere colloquiale ma non volgare	159
5.2.2 Linguaggio poetico come specchio della natura.....	161
5.3 Colloquialismi vs. linguaggio più alto in <i>Io e te</i>	166
5.3.1 Espressioni di tipo colloquiale.....	168
5.3.2 Lemmi usati in modo personale da Ammaniti	169
5.3.3 Espressioni di carattere metaforico o poetico.....	170

5.3.4 Conclusioni	175
VI – Considerazioni finali	176
VI.1. Evoluzione stilistica nei tre romanzi	181
VI. 2. Conclusioni generali	185
VI. 3. Questioni e spunti per ulteriori ricerche.....	187
Note all’Introduzione	189
Note al primo capitolo: Lessemi verbali	190.
Note al secondo capitolo:Il Tempo	191
Note al terzo capitolo: L’Aspetto	192
Note al Quarto Capitolo: La Diatesi	192
Note al Quinto capitolo: Il Registro	193
Note al VI Capitolo :Considerazioni finali	195
VI.1. Evoluzione stilistica nei tre romanzi	195
VI.2 Conclusioni generali	196
VI.3 Questioni e spunti per uleriori ricerche	196
Bibliografia	197

Per un'analisi linguistica dei romanzi di N. Ammaniti

Introduzione generale

I.1 Per un'analisi linguistica dei romanzi di Ammaniti

Quando osserviamo una statua di bronzo o di marmo, la sottile pieghettatura di un abito femminile scolpita dalle abili mani dell'artista ci dà, nonostante la durezza del materiale, la leggerezza e la trasparenza dell'abito; similmente, in un quadro, le pennellate più o meno intense, le ombre, le luci, i colori ci portano in un mondo che può essere cupo o solare ed in ritratti che possono incarnare o trasfigurare sentimenti e pensieri umani. In letteratura, e soprattutto nelle opere di carattere narrativo, quali il racconto ed il romanzo, la qualità della narrazione, la sua capacità di fare entrare il lettore in un mondo che, pur non essendo reale, ci racconta segmenti e parti dell'esperienza umana e del reale, è data dal suo linguaggio e, più in particolare, dall'uso che un autore fa di un determinato lessico e di determinate strutture grammaticali, morfo - sintattiche e funzionali. In questo senso, la linguistica rappresenta, a pieno titolo, uno strumento di ricerca del testo letterario (cfr. Dardano, 2010, p. 10). La linguistica aiuta a rilevare, infatti, caratteristiche del testo/i che ne costituiscono, nel loro insieme, lo stile. Perché dunque appare cruciale l'analisi di un romanzo? In effetti il romanzo è la forma letteraria per eccellenza in grado di riprodurre la realtà. Il microcosmo del romanzo contiene infatti, tramite le storie da esso narrate, la vita stessa, con tutti gli elementi che la caratterizzano: la ricerca dell'amore e della felicità da parte del protagonista e/ o degli altri personaggi, gli ostacoli, il rapporto io/ gli altri, la casualità, la fortuna nelle sue varie declinazioni, e così via. Il romanzo, forma letteraria venuta alla ribalta in Italia nell'Ottocento e sviluppatosi in tutto il Novecento tra i due poli del Naturalismo e Idealismo, ha utilizzato codici linguistici distinti: da una parte le parole povere, antiletterarie del Naturalismo e dall'altra la sperimentazione dell'Idealismo, con l'uso di un linguaggio "ricco e variegato". (cfr. Dardano, 2008, p. 13). Nella seconda metà del Novecento "la forma del romanzo completa il suo insediamento nel sistema letterario italiano: e vi assume una funzione centrale." (Spinazzola,

2007, p.7). Per usare le parole di Bachtin, possiamo parlare di “romanizzazione”, per indicare il fenomeno in base al quale la forma del romanzo arriva ad una ristrutturazione totale delle attività di scrittura e lettura, diventando così la base dell’ammodernamento delle forme letterarie. (Bachtin, citato da Spinazzola, 2007,p. 7).

Ci si chiede perché, dunque, analizzare un romanzo o più romanzi dal punto di vista linguistico? E soprattutto perché analizzare romanzi scritti nell’ultimo scorcio del Novecento e nei primi anni Duemila? Perché scegliere Ammaniti? Dal punto di vista tematico e linguistico il romanzo costituisce un mondo a sé, con le sue regole, le sue connessioni, i suoi rapporti, un mondo che, pur ispirandosi e traendo l’elemento materiale (il linguaggio) dalla vita reale (il quotidiano), lo utilizza in modo originale, usando un determinato lessico, strutture grammaticali e sintattiche ed altri elementi che possono avvicinarlo, di volta in volta, alla poesia, allo stile aulico, oppure, viceversa, ad uno stile più colloquiale, simile a quello del parlato. Dal punto di vista cronologico questo periodo appare molto interessante da analizzare, perché, oltre all’allargarsi del fenomeno “romanzo” inteso come rivendicazione di un’egemonia letteraria, assistiamo anche all’insorgere di un certo atteggiamento libertario negli autori, che li porta “all’esaltazione dell’originalità espressiva “ del singolo ed alla sua individualità contrapposta agli altri. (Spinazzola, 2007,p. 22). Ammaniti è un autore emblematico di questo periodo perché, sin dalle sue prime produzioni, porta avanti da un lato una certa originalità espressiva frutto dell’uso di un linguaggio molto colloquiale e simile al parlato e dall’altro utilizza temi che lo collegano ad elementi tipici della cultura pop, quali il fumetto, la canzone popolare e la televisione. Tutte queste osservazioni, che possiamo fare sin da una prima lettura, necessitano però di un’analisi più profonda che verifichi quanto appena affermato.

In questo contesto, può essere utile appoggiarsi anche alla “linguistica computazionale”. Con il termine “linguistica computazionale” non si intende una branca della linguistica, come la semantica o la sociolinguistica, ma un metodo di approccio all’analisi linguistica. Tale metodo, che si può applicare alle molteplici aree della linguistica, consiste nell’esaminare empiricamente i dati di una determinata lingua - ad esempio la correttezza di una frase x nel contesto della lingua y- con l’ausilio del computer, attraverso il corpus della lingua stessa, e nel raccogliere, in questo caso, prove della grammaticità di tale frase (McEnery & Wilson, 2001, p. 4-5). I corpora esaminati attraverso questo metodo sono parziali, nel senso che contengono alcune, ma non tutte le frasi valide di un linguaggio naturale, inoltre le frasi vengono ulteriormente distinte in base alla loro

frequenza (McEnery et al., 2001, p. 10). Il vantaggio dell'ausilio del computer consiste nella facilitazione a ricercare una particolare parola o una sequenza di parole in un determinato testo (orale o scritto). Questo metodo è quindi estremamente utile alla linguista perché ci permette di esaminare una grande quantità di dati e quindi di trarre conclusioni con una base empirica di quantità e qualità rilevanti (McEnery et al., 2001, p. 18).

I.2. La linguistica computazionale nella stilistica e nella linguistica testuale

Il metodo della linguistica computazionale può essere utile nell'analisi del testo letterario, con la premessa che i testi scritti da un determinato autore, attraverso questo approccio, possono essere esaminati rilevando, ad esempio, la frequenza con la quale un autore usa certe parole o certe costruzioni sintattiche. Da questo punto di vista, è utile non solo considerare dei lavori di uno stesso autore paragonati tra di loro, ma anche considerarli in rapporto alle norme di riferimento della lingua utilizzata in tali testi. Un altro criterio utile è esaminare le differenze tra la lingua parlata e la lingua scritta, sempre utilizzando le norme di riferimento della lingua dell'autore prescelto (McEnery et al., 2001, p. 117-18).

Nel presente lavoro sarà quindi opportuno utilizzare anche la linguistica computazionale come ausilio per l'analisi del testo al fine di individuare la scelta di Ammaniti, ad esempio, di usare parole di carattere più o meno tecnico, di usare frasi più o meno complesse, di mescolare linguaggio colloquiale con lemmi di registro più alto e poetico. In tal senso, si arriverà a determinare il modo in cui questo particolare autore crea il suo determinato stile, che poi è il modo in cui organizza le sue idee e la sua narrazione. Infatti, come affermato da Jean Paul Sartre e ripreso da Dardano "Non si è scrittori perché si è scelto di dire certe cose, ma perché si è scelto di dirle in un certo modo" (Dardano, 2010, p 9)¹. Da questo punto di vista, la quantificazione nell'analisi stilistica può essere un utile strumento per convalidare affermazioni o giudizi che, senza questo tipo di indagine, potrebbero apparire troppo soggettivi (McEnery et al., 2001, p. 117). Un'inclinazione stilistica può essere individuata quindi attraverso l'indagine linguistica di alcune opere dell'autore scelto messe in rapporto con il sistema normativo del linguaggio di riferimento.²

L'autore prescelto, Ammaniti, considerato come esempio di una tendenza al rinnovamento di temi e di linguaggio tipica dell'ultimo scorcio del '900 e degli inizi degli anni 2000, in un contesto generale di trasformazione a livello tematico e stilistico (cfr. White,2006)³, presenta alcune caratteristiche stilistiche legate, da un lato al rapporto con il contesto sociale e culturale in cui

nasce e, dall'altro, alla continua necessità di rinnovamento e la conseguente ricerca di originalità, che ha generato un fenomeno definito da alcuni critici e linguisti come "stile provvisorio" (Dardano, 2010)⁴. I romanzi di Ammaniti presentano, come già accennato, sin da una lettura superficiale, caratteristiche evidenti di un'interconnessione tra lingua scritta e lingua parlata. Secondo Halliday, la differenza principale tra la lingua scritta e quella parlata consiste nel fatto che la lingua parlata è "sparsa", cioè privilegia l'elemento grammaticale (quali le connessioni tra le parole, le pause, e così via), mentre la lingua scritta ha una maggiore densità di tipo semantico, privilegiando la pregnanza delle parole stesse. (cfr. Halliday, 1992, p. 116/117)⁵. E' chiaro che, in questo senso, il linguaggio di Ammaniti si allinea con le caratteristiche della lingua scritta; tuttavia, sia all'interno dei dialoghi (come è logico, dato che rispecchiano il parlato), sia nelle parti narrate, troviamo caratteristiche che avvicinano i suoi romanzi alla lingua parlata. Nei dialoghi abbondano infatti colloquialismi, interiezioni, sospensioni, onomatopee, ma anche nelle parti narrate troviamo elementi che avvicinano il linguaggio prescelto dall'autore alla lingua parlata, come, ad esempio, per quanto riguarda la morfologia, l'uso quasi costante dell'indicativo al posto del congiuntivo in frasi del tipo "Se trovavo nel buco anche un pezzettino della fettina voleva dire che quel bambino era mio fratello" (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, p.77), come anche, nel raccontare, l'uso del tempo Passato prossimo invece del Passato remoto, che, infatti, è una tendenza costante dell'italiano parlato contemporaneo (D'Achille, 2013, p.140). Similmente, a livello sintattico, Ammaniti predilige le costruzioni di tipo paratattico rispetto a quelle di tipo ipotattico. Sembra logico, a questo punto, intraprendere un'indagine più approfondita, con l'ausilio della linguistica computazionale, per rilevare, anche a livello di frequenza, la valenza di certe scelte linguistiche. Prima di procedere a questa analisi, sembra opportuno evidenziare tendenze e caratteristiche dell'italiano contemporaneo parlato e scritto, al fine di evidenziare i criteri di analisi dei testi prescelti.

I.3. Lingua parlata e lingua scritta nell'italiano contemporaneo

- 1) Nell'italiano contemporaneo notiamo alcuni tipi di evoluzione sia a livello di lingua parlata che di lingua scritta. Nella lingua parlata notiamo un uso più frequente dei pronomi personali, particolarmente del pronome di prima persona, "io", inoltre un ampliamento dell'uso del modo indicativo rispetto al congiuntivo, soprattutto nelle frasi ipotetiche (ad esempio "se venivi, lo vedevi" anziché se "fossi venuto lo avresti visto"), ed anche "se cadi ti fai male", più usato rispetto a "se cadessi ti faresti male". Il presente indicativo è in espansione sia per riferirsi al passato (presente storico), ma anche il futuro o ("vengo domani"), in espansione anche la forma perifrastica ("sta cominciando a fare freddo"). Sempre nell'ambito dei tempi, il Passato prossimo in genere viene usato al posto del Passato Remoto, anche per descrivere un'azione avvenuta parecchio tempo prima (es. "In Spagna *ci sono già stato* tre anni fa") Molto usato anche il cosiddetto riflessivo d'affetto "*mi sono fatto un vestito nuovo*", anziché *ho fatto un vestito nuovo*; si usano inoltre le forme parallele di "*mi sono bevuto una birra*" e "*mi sono bevuta una birra*" con il significato di "*ho bevuto una birra*". Tutte le forme del passivo sono inoltre molto meno frequenti nella lingua parlata che nella lingua scritta. A livello sintattico, notiamo che, invece del passivo, si preferisce usare la dislocazione a sinistra. (es. i biglietti per il concerto ormai è *difficile trovarli*", anziché "i biglietti per il concerto *sono* ormai *difficili da trovare*"). Tutti gli elementi sopra descritti, ma, in particolare, l'uso frequente dei pronomi personali e la dislocazione a sinistra riflettono da un lato l'egocentrismo del parlante, che tende a mettere all'inizio di frase il centro d'interesse di chi parla, ma anche una sorta di facilitazione alla comprensione da parte di chi riceve. (cfr. D'Achille, 2013, p. 195/198)⁶. Sempre nel parlato sono utilizzate frequentemente le frasi scisse (es. "Dov'è che vai?"). Questo tipo di frase ha un valore particolarmente enfatico. Dal punto di vista della sintassi del periodo, il parlato è caratterizzato da frasi sospese, autocorrezioni, da un uso maggiore di costruzioni paratattiche. Ciò è legato al fatto che il parlato è una situazione in divenire. In questo senso, è comune dire che, mentre il testo scritto ha una progressione lineare, quello parlato ha una struttura epicicloidale, cioè si riavvolge continuamente su se stesso. Nel parlato si usano spesso segnali demarcativi, come *cioè, dunque, allora* e le interiezioni, che forniscono un'immediatezza espressiva. Sono presenti anche gli ideofoni (miao, qua) che ultimamente si sono arricchiti con forestierismi presi dai fumetti (*bang, splash, o gulp, wow*). (D'Achille, 2013, p. 201)

2) Lo scritto è stato per secoli il mezzo principale di diffusione dell'italiano, ma, durante il Novecento, la letteratura ha progressivamente perso questo ruolo principe, nel senso che, anche se permane un certo legame con la tradizione, i testi si sono orientati progressivamente nella ricerca di un tono medio (e questo per la pressione esercitata dal parlato), con conseguente snellimento delle strutture sintattiche e la preferenza della paratassi nei confronti dell'ipotassi (cfr. D'Achille, 2013, p. 221 sg.). Dal punto di vista strettamente grafico, notiamo, nei testi scritti, un crescente uso delle parentesi e dei trattini – usati anche per introdurre i dialoghi, al posto delle virgolette. (Come infatti notiamo in Ammaniti). Per quanto riguarda i testi narrativi, in genere notiamo che la distinzione tra passato prossimo e remoto è ancora largamente mantenuta, ma, talvolta, l'imperfetto è usato con valore perfettivo come nella frase “Dante *nasceva* a Firenze”. Rispetto al parlato, la forma passiva rimane molto più forte e vitale nello scritto, mentre nel parlato si preferisce la dislocazione a sinistra dell'oggetto o il “si passivante”. Frequente, sempre per quanto riguarda il passivo, anche l'uso di “*venire*” al posto di essere. Per quanto riguarda la sintassi, la caratteristica principale dell'italiano contemporaneo è il rapporto tra nomi e verbi, i verbi hanno, infatti, il fine principale di fornire la coesione sintattica, mentre sui nomi si carica l'aspetto semantico, come possiamo notare nelle espressioni “*dare lettura*” per “*leggere*” o “*aver luogo*” per “*accadere*” (D'Achille, 2013, p.227). In generale, si nota che la struttura sintattica complessa, con subordinate rette da altre subordinate continua ad essere usata, ma, in molti tipi di testi, si tende a ridurre questa complessità, con il risultato di avere frasi incidentali, racchiuse fra virgole, parentesi o trattini. (cfr. Ammaniti). Il testo scritto, come già accennato, tende ad essere più coeso e con una maggiore “densità lessicale” rispetto al parlato e ciò permane nel testo scritto contemporaneo (cfr. Halliday, 1992). Il lessico usato nei testi scritti contemporanei è in generale più vario rispetto al parlato, in quanto segue la tendenza ad usare la cosiddetta “*variatio*”, cioè l'uso di sinonimi utilizzati al fine di non ripetere la stessa parola, come nel caso di “*fare*” che viene sostituito con “*eseguire*”, “*effettuare*”, “*compiere*”, ecc. 6. Per quanto riguarda la letteratura, nel corso del Novecento, essa ha perso sempre di più la sua funzione di creare un “modello”, e si è orientata verso filoni di vario tipo, in certi casi prendendo spunto prepotentemente dal parlato, al fine di creare uno stile più semplice e immediato, come si nota soprattutto nella

narrativa, in altri, cercando sperimentazioni di vario genere, utilizzando espressioni di tipo plurilinguistico (inglese e altre lingue all'interno del testo) o espressionistico, e ciò si nota principalmente a livello lessicale (D'Achille, 2013, p.231). Gli scrittori contemporanei sembrano aver rinunciato ad un codice di riferimento condiviso, concentrandosi su sperimentazioni e ricerche prettamente individuali (cfr. Ammaniti). In ogni caso, si può dire, in generale, che si ha una tendenza ad un uso particolare dei segni d'interpunzione, che spesso interrompono la costruzione sintattica della frase, per arrivare a costruzioni ellittiche ed, in certi casi, a frasi di tipo nominale costituite da una sola parola. In altri casi la punteggiatura tende a riprodurre le pause tipiche del parlato, spesso rendendo più sottili i confini tra discorso diretto ed indiretto, utilizzando il discorso indiretto o diretto libero. Dal punto di vista lessicale, il linguaggio letterario contemporaneo utilizza codici e sottocodici di vario tipo, compresi l'italiano colloquiale ed i dialetti. Le ripetizioni anaforiche (cfr. Ammaniti) della stessa parola sono usate volutamente, per creare un effetto rafforzante. Vengono usate ampiamente metafore, metonimie, sineddoche diverse dalla lingua comune per la ricerca di un effetto originale (D'Achille, 2013, p.232).

Tutte queste osservazioni sono certamente riconducibili alla scrittura di Ammaniti, che, attraverso un'indagine approfondita e con l'ausilio della linguistica computazionale, sarà analizzata come esempio di narrazione contemporanea tendente a riavvicinare la lingua scritta a quella parlata da un lato e, dall'altro, a cercare nuove forme espressive atte a creare uno "stile" personale e nuovo.

I.4 Per un'analisi linguistica di *Branchie*, *Io non ho paura*, *Io e te* di N. Ammaniti.

Come precedentemente accennato, nella narrativa contemporanea si è notata una tendenza generale a snellire le strutture sintattiche, accompagnata da una ricerca di un linguaggio ed uno stile individuale molto marcata, e da un conseguente uso di lessico ed espressioni originali e dense di significato, a volte con il conio di parole nuove (cfr. Casadei, 2007, p.27)⁷.

Un autore che rispecchia tali tendenze è Niccolò Ammaniti, autore largamente letto soprattutto a partire dal primo grande successo, *Io non ho paura* (2001), seguito dalla trasposizione cinematografica di Gabriele Salvatores, e continuando con uno dei lavori più recenti, il romanzo *Io e te* (2010), anch'esso trasposto cinematograficamente, per la regia di Bernardo Bertolucci. Già da una prima lettura dei romanzi di Ammaniti, come già rilevato, si può notare una certa tendenza ad usare strutture sintattiche semplici, di tipo paratattico, un largo uso di colloquialismi, la scelta narrativa di privilegiare l'io narrante, cioè il racconto in prima persona, l'uso di strutture morfologiche che preferiscono l'indicativo rispetto al congiuntivo.

Da tutte queste caratteristiche ci è sembrato di identificare una tendenza dell'autore ad avvicinare la lingua scritta al parlato, al fine di creare un'immediatezza di fruizione da parte del lettore, ma, è sembrato anche che, l'apparente semplicità notata ad una prima lettura, nasconda invece una ricerca costante di uno stile ed una narrazione personale, e ciò è confermato dall'uso di un lessico a volte ricercato, a volte semplice ed immediato, dall'uso particolare dei tempi, dalla commistione dei registri linguistici. Tale analisi superficiale ha spinto ad una ricerca più profonda, di tipo linguistico, anche con l'ausilio del metodo computazionale.

A tal fine, si sono individuati tre testi emblematici di Ammaniti, che, come accennato precedentemente, sono tra le sue opere più popolari: il primo romanzo, *Branchie*, (1997), il primo ad avere avuto un grande successo sia a livello editoriale che poi nella trasposizione cinematografica per la regia di Gabriele Salvatores, *Io non ho paura* (2001), ed infine *Io e te* (2010), tra le opere più recenti, ed anch'esso trasposto cinematograficamente nell'omonimo film di Bernardo Bertolucci. L'analisi linguistica e linguistico-computazionale integrata con l'analisi stilistica e tematica sarà volta a stabilire, se ci sono, elementi di comunanza o di contrasto tra i tre romanzi, elementi di sviluppo o progresso nello stile dell'autore, sia a livello formale che tematico. Infatti, lingua, stile, testualità e temi sono elementi fortemente intrecciati fra loro. Il criterio utile ad analizzarli sarà quello della "predominanza", che verrà applicata ai caratteri del testo, ai motivi

presenti in esso, ai punti di vista, elementi che caratterizzano un insieme di tratti della lingua e dello stile (per il rapporto tra temi e linguaggio cfr. Dardano, 2010, p. 21).

Inoltre, dato che già ad una prima lettura, sono emerse caratteristiche nei romanzi in questione che rimandano inequivocabilmente al rapporto linguaggio parlato/ linguaggio scritto, l'analisi linguistica confermerà, sia a livello morfologico che sintattico, la prevalenza o meno di caratteristiche tipiche del parlato o dello scritto, o la perfetta fusione delle due, in un contesto innovativo o comunque in linea con la narrativa contemporanea o appena precedente a questo autore. L'analisi verterà principalmente nel rapporto tra motivi, temi, punti di vista e la loro interconnessione con i tratti linguistici, così da individuare lo stile particolare dell'autore prescelto. (cfr. Dardano, 2010, p. 10).

Prima di procedere alla descrizione della metodologia utilizzata per la nostra analisi, introduciamo una breve sinossi e descrizione dei tre romanzi esaminati: *Branchie* (1997) consta di un corpus di 44.840 parole. Dal punto di vista della suddivisione del testo, si nota che esso è diviso in tre parti che sono situate in tre luoghi diversi: *Roma, Nuova Dehli, Il Castello*. Ad esse segue una postilla di poche pagine *Due parole di conclusione*, come spesso avviene nei romanzi televisivi a puntate. (cfr. Dardano, 2010, p.22). La storia si snoda attorno alla figura centrale di Marco Donati che, in seguito alla diagnosi di un cancro ai polmoni, decide di intraprendere un viaggio in India, per costruire un acquario (è infatti appassionato di pesci ed acquari). A Dehli, dopo una serie di incontri e di avventure, riesce a sconfiggere Subotnik, un crudele chirurgo che asporta organi da poveri indiani alla sua mercé, al fine di migliorare salute e bellezza di ricchi clienti dei paesi occidentali. Dopo la sconfitta di Subotnik, per continuare a vivere, Marco subisce il trapianto di branchie artificiali e finisce col vivere nell'acquario di Berlino, insieme ai pesci.

Io non ho paura (2001) è diviso in 10 capitoli e consta di 53.580 parole. La storia segue le avventure di un bambino di nove anni, Michele che, per caso, mentre gioca con degli amici, scopre la tana dove è tenuto prigioniero un bimbo rapito con la complicità dei suoi genitori, chiamato Filippo. Tra i due bambini si sviluppa una forte amicizia, dato anche che i due hanno la stessa età. Michele, dopo varie vicissitudini e scioccato dalla scoperta che il padre è implicato nel rapimento, riesce a salvare Filippo e quindi a trionfare sul male.

Io e te (2010) è diviso in una cornice, i cui brevi avvenimenti si svolgono nel presente, a Cividale del Friuli, nel 2010, e da un lungo flash back, che si svolge a Roma, dieci anni prima, diviso in 10 capitoli. Il romanzo consta di 23.919 parole. La storia si snoda attorno alla figura di Lorenzo, un

adolescente introverso e solitario che, al fine di passare una vacanza da tutto e da tutti, finge di andare a Cortina con degli amici, ma, in realtà, passa alcuni giorni nascosto nella cantina di casa, a leggere libri, giocare a videogiochi e dormire. In questa beata solitudine irrompe la sorella Olivia, maggiore di Lorenzo di circa dieci anni, figlia di primo letto del padre del ragazzo e assuefatta all'uso di droghe. Dall'incontro/scontro tra i due, emerge un principio di maturazione di Lorenzo ed il suo affacciarsi al mondo esterno. La cornice si conclude con la scoperta, nel 2010, che Olivia è morta, probabilmente di overdose.

I.5. Metodologia

Al fine di un'analisi linguistica approfondita, sono state individuate alcune categorie che vedremo qui di seguito. Per alcune, si è effettuata una statistica con l'ausilio della linguistica computazionale, per altre si sono individuati criteri generali che hanno facilitato e scandito l'individuazione di temi e caratteristiche dei testi esaminati. Le categorie linguistiche e sociolinguistiche scelte sono le seguenti:

1. I lessemi verbali, cioè i verbi analizzati in base alle loro caratteristiche semantico-funzionali, e quindi legati al significato stesso dei romanzi in questione. Tale categoria è stata scelta poiché il verbo è l'elemento cardine della struttura sintattica della frase, costituendone l'elemento chiave, il predicato. Tali lessemi, identificati da M.A. K. Halliday (Halliday, 1970-73), saranno utili a stabilire se i romanzi in questione sono prevalentemente focalizzati a narrare le azioni dei personaggi o, viceversa, più volti a raccontare le riflessioni dei personaggi nei confronti della vita, in che grado o frequenza le emozioni, i sentimenti, le reazioni del protagonista e degli altri personaggi si collocano nella storia, la prevalenza o meno dei dialoghi sulle parti narrate o la loro fusione in un tutto indissolubile.

E' chiaro che, soprattutto all'interno dei dialoghi, ma non solo limitatamente ad essi, si verificherà la vicinanza o meno della narrazione di Ammaniti alla lingua parlata. Per analizzare i lessemi, si sono individuate alcune categorie di carattere semantico, quali i verbi indicanti movimento o processo mentale e, con l'ausilio della linguistica computazionale, si sono paragonati i risultati numerici e statistici di tali categorie.

2. La categoria grammaticale *del Tempo Verbale*. E' noto che il riferimento temporale è un elemento cardine della narrativa. La tendenza da parte di un autore di narrare eventi al passato è un canone piuttosto radicato nella narrativa italiana, ma anche mondiale (Weinrich, 1978-2004), ma Ammaniti sceglie di rompere con questa tradizione ed usare tempi generalmente utilizzati per altre forme letterarie, in particolare il Presente ed il Passato Prossimo, impiegati di solito per riferire la cronaca e largamente usate nella lingua parlata. La variazione o scarto di Ammaniti rispetto alla tendenza generale sarà quindi una risposta all'esigenza di riflettere una nuova realtà che è irrotta prepotentemente nella cultura – come i fumetti, la televisione, le canzoni pop-, oppure, oltre a ciò, l'autore ha

voluto un'innovazione per rompere con la tradizione e così aprire la strada a nuove forme espressive? Come ha notato Siti, i romanzieri contemporanei ed in particolare Ammaniti, sembrano usare un tempo veloce, incalzante, che in certi casi sembra uscire dal tempo del realismo per entrare in quello della schizofrenia o della fiaba (Siti, 2002, p.262). Nell'analisi, si tenterà di individuare le caratteristiche peculiari di Ammaniti rispetto al Tempo e di rispondere alle domande formulate.

3. Intrecciata al tempo, sarà anche analizzata la categoria verbale *dell'Aspetto*, soprattutto nel caso dell'Imperfetto, tempo/aspetto dal carattere narrativo. L'aspetto, infatti, si lega al Tempo, in quanto laddove il tempo verbale ci dà la prospettiva rispetto ad un punto di riferimento costituito dall'enunciato (quindi un tempo che è contemporaneo, o precedente, o successivo al momento dell'enunciato), l'aspetto si concentra invece sull'elemento squisitamente descrittivo di un'azione, concentrandosi sulla durata (ad esempio l'aspetto perfettivo vs aspetto imperfettivo, imperfetto vs preterito), oppure dando al lettore lo sfondo sul quale vengono dipinte le varie azioni (sempre imperfetto vs preterito). In questo senso, è chiaro che sfumature aspettuali riguardano anche il Presente, in quanto esso può esprimere sia l'azione generica, che quella specifica, riferita al momento dell'enunciato. (cfr. D'Achille, 2013, p.137).
4. La categoria verbale *della Diatesi*, in quanto l'uso della voce attiva o passiva, è un mezzo stilistico profondamente utile sia a verificare la maggiore o minore passività del personaggio/i, che elemento atto a scandire la qualità della storia stessa. In questa particolare analisi, ci si concentrerà sull'uso dell'autore della diatesi passiva, sia perché più utile a determinare le caratteristiche dei personaggi, sia perché mezzo linguistico molto evidente per creare un certo stile. Anche per questa parte, dopo aver identificato le varie forme del passivo (agentivo e non, descrittivo, ecc.) si sono trovati i rapporti numerici rispetto all'io narrante ed ai romanzi in genere, con l'ausilio del metodo linguistico - computazionale.
5. La nozione sociolinguistica *di Registro*, in cui analizzeremo il linguaggio gergale vs un linguaggio più colto, perché da sempre, nel romanzo (dato che è composto di parti narrative e di dialoghi) c'è un contrasto tra il maggiore realismo dei dialoghi (che riflettono in una certa misura il linguaggio parlato) e le parti narrative, che riflettono le opinioni/ riflessioni del narratore/autore, soprattutto nel caso del narratore onnisciente. In Ammaniti, il linguaggio parlato, legato alla scelta costante del narratore in prima persona,

con le sue sfumature gergali, sembra irrompere anche nelle parti narrative (soprattutto in *Branchie*), ma anche questo verrà confermato dall'indagine linguistico- computazionale.

Perché queste categorie e non altre? Esse riassumono le caratteristiche più utili ad un'indagine di tipo testuale, comprendendo i punti cardine della struttura della frase : il verbo, atto a scandire il tipo d'azione, il tempo con il suo valore metaforico di lente che avvicina o allontana gli elementi della storia dal lettore, l'aspetto con la sua identificazione di sfondo o durata, la diatesi, che esprime la maggiore "attività" o "passività" dei personaggi, il nome, analizzato attraverso l'identificazione di lessico più o meno colto.

Capitolo 1: Introduzione

Lessemi verbali o le caratteristiche *semantico – funzionali* dei verbi nei romanzi di N. Ammaniti

La parte iniziale dell'analisi qui proposta verterà sull'esame dei lessemi verbali nei romanzi *Branchie*, *Io non ho paura* e *Io e te*, cioè dei verbi analizzati in base alle loro caratteristiche semantico – funzionali, realizzata attraverso la loro classificazione e la statistica generale in dati percentuali. Si ritiene che tale classificazione espliciti le caratteristiche generali dei romanzi in questione, quali la maggiore o minore dinamicità, la propensione alle riflessioni da parte dei personaggi, come anche la loro capacità percettiva nei confronti della realtà.

Il criterio base dell'analisi semantico -funzionale dei lessemi verbali è quello della "prominenza", cioè dell'elemento caratteristico di un testo, che viene a crearsi da una parte come deviazione da un sistema di norme (esterne al testo) e dall'altro come creazione di un sistema di norme (interne al testo considerato) (cfr. Halliday, 1973, p. 140-165)¹.

La classificazione stessa dei verbi in base a tali caratteristiche segue i criteri stabiliti da Halliday, ed è integrata con quella effettuata dal Sensini (Sensini, 1997, p. 233-259)². I verbi vengono classificati in:

1) Verbi d'azione, che si riferiscono ad azioni transitive del tipo *mangiare, uccidere, preparare*, ecc, oppure intransitive, del tipo *esistere, evolvere*, ecc.; l'analisi di questa classe di verbi è volta ad evidenziare la maggiore o minore densità di "azioni" nei romanzi esaminati. I romanzi verranno quindi a definirsi come più o meno incentrati sull'azione o più o meno focalizzati sulla riflessione e meditazione sull'azione stessa.

2) Sottoclasse dei verbi indicanti movimento, che si riferiscono ai verbi del tipo intransitivo, come *andare, venire, correre*, oppure del tipo transitivo come *attraversare, passare*, ecc., o riflessivi, del tipo *girarsi o muoversi*: questa sottoclasse è volta a identificare la maggiore o minore dinamicità dei romanzi in questione.

3) La sottoclasse dei verbi di Processo Mentale, che è a sua volta suddivisa in :

3a) verbi indicanti verbalizzazione, anche essi transitivi, come *dire, raccontare* o prevalentemente intransitivi, come *parlare*;

3b) I verbi di percezione, che si riferiscono a verbi transitivi, come *vedere e sentire* o intransitivi, come *sembrare*, o riflessivi, come *guardarsi*; I verbi di percezione sono

particolarmente rilevanti ad identificare il modo in cui la realtà viene percepita dal narratore e dagli altri personaggi. Essi costituiscono, insieme ai verbi di reazione, il filtro principale attraverso cui viene narrata la realtà.

3c) verbi indicanti cognizione, che sono di tipo transitivo, come *ricordare* o *dimenticare*, o prevalentemente intransitivo, come *pensare*; ovviamente, anche questa categoria è molto utile ad identificare il rapporto tra il narratore ed il mondo narrato, trattandosi di verbi che si riferiscono al pensiero ed alla riflessione, la loro maggiore o minore prominenza indicherà la propensione del narratore a riflettere, ricordare o immaginare gli eventi della narrazione.

3d) verbi di reazione, che indicano sentimenti e sono di tipo transitivo, come *odiare*, *amare* o intransitivo, come *piacere* o riflessivi, come *piacersi*. Tali verbi sono utili a identificare l'atteggiamento del narratore e degli altri personaggi nei confronti di se stessi, degli altri e del mondo che li circonda.

4) Il verbo *essere*, infine, può essere seguito da nome o aggettivo (predicato nominale) oppure essere congiunto a particella (predicato verbale). L'analisi del verbo *essere* seguito da nome o aggettivo è volta a identificare la caratteristica più o meno descrittiva dei romanzi presi in esame.

I lessemi verbali sono stati quindi classificati in totale in base alle caratteristiche semantico - funzionali, senza tener conto dell'ulteriore suddivisione in transitivi, intransitivi e riflessivi, dato che la loro distribuzione non appariva rilevante in base al criterio della prominenza. Tuttavia è apparso molto interessante notare che nei tre romanzi esaminati di Ammaniti, prevale l'uso del cosiddetto "riflessivo d'affetto" (Sensini, 1997, p. 250), del tipo "*mi sono bevuto una birra*", anziché "*ho bevuto una birra*". Tali verbi, più che un'azione riflessiva vera e propria, ne indicano una di tipo affettivo od enfatico. Infatti, accanto alla forma "*Mi sono bevuto il latte*" esiste in italiano anche la forma "*ho bevuto il latte.*" "*Mi sono bevuto*" pone l'enfasi sul desiderio del soggetto di bere ed in particolare di bere il latte ed indica che quest'azione ha provocato piacere. Questo tipo di riflessivo è usato più spesso nel linguaggio parlato che nello scritto ed indica una maggiore propensione degli autori che lo usano per un registro di tipo medio. (Sensini, 1997, p. 250, sg.) In generale, si nota che Ammaniti predilige la forma di riflessivo affettivo, a sottolineare, da un lato la personalizzazione della narrazione (sono spesso riferiti all'io narrante) , ma anche l'enfatizzazione della narrazione e la tendenza a colloquialismi, o comunque ad un linguaggio che,

in generale, può definirsi medio piuttosto che aulico e quindi corrispondente ad una scelta linguistica di vicinanza con il lettore, come nell'esempio seguente: " I peggiori occhi da rospo che mi era capitato di vedere dal giorno in cui mi ero bevuto l'acqua di Lourdes pensando che era l'acqua con le bollicine" (Ammaniti, Niccolò, *Io non ho paura*, ed. 2011, p.57). Si nota che Ammaniti predilige, come in questo caso, la forma del riflessivo affettivo, usando la forma "mi ero bevuto" invece che "avevo bevuto", che da un lato enfatizza l'azione e, dall'altro, ne connota il tono "medio" e maggiormente colloquiale.

Prima di procedere alla classificazione ed all'analisi dei lessemi verbali nei singoli romanzi e poi nei romanzi messi a confronto sembra utile formulare alcune domande:

- 1) La distribuzione dei lessemi è dipendente unicamente dalla trama oppure c'è una certa categoria di verbi che sono più frequenti in generale nella lingua (ad esempio i verbi indicanti azione)?
- 2) La distribuzione dei lessemi mettendo a confronto quelli riferiti a tutti i personaggi con quelli riferiti all'io narrante, può indicare caratteristiche precise del narratore ?
- 3) La " voce" dell'io narrante, in base alla distribuzione dei lessemi, può indicare un'evoluzione nel discorso narrativo nei tre romanzi esaminati?
- 4) Possiamo identificare nel testo elementi più o meno colti come ad esempio dialoghi versus descrizioni?
- 5) I testi si possono considerare innovativi nel contesto letterario in cui nascono, ed in tal caso, per quale caratteristica?

Per quanto riguarda le prime tre domande, si tenterà di dare una risposta attraverso l'analisi dei lessemi verbali. Per quanto riguarda le ultime due domande, si è ritenuto opportuno analizzare a contrasto le espressioni colloquiali vs le espressioni colte in un capitolo a sé, dal momento che, da un'attenta lettura dei romanzi in questione, appare chiara la scelta stilistica di Ammaniti di mescolare il registro medio -colloquiale con un registro più alto e poetico e che, rispetto a tale mescolanza, si nota una certa evoluzione nello stile narrativo dei romanzi analizzati. Per quanto riguarda l'ultima domanda, è chiaro che l'innovazione sarà analizzata in base ad osservazioni e criteri generali in quanto sarebbe impossibile in questa sede paragonare l'enorme quantità di corpora prodotti nello stesso periodo in cui Ammaniti ha scritto i romanzi esaminati.

Capitolo 1.1 Lessemi verbali in *Branchie*: “L’io narrante’ e la fuga dalla morte”

“Le salamandre sono capaci di tornare nella loro tana con una precisione sorprendente. Se le prendi e le porti oltre una montagna, quelle se ne tornano a casa” (Ammaniti, *Branchie*, ed.1997, p.7).

Al pari delle salamandre nell’incipit del romanzo, Marco Donati, il protagonista narratore, fa un percorso di fuga e ritorno. Il suo percorso, di fuga dalla morte e ricostruzione di una vita diversa, è scandito dall’uso dei lessemi verbali.

Il conteggio di tali lessemi in base alla classificazione di Halliday, (cfr. introduzione, Halliday, 1970) integrata con quella del Sensini, (1997) risulta il seguente:

Totale verbi indicanti azione: 3.971 = 53, 99% (es. *prende una valigetta*, p.64)

Totale verbi indicanti movimento: 849= 11, 54% (es. *scendiamo*, p.86)

Totale verbo essere: 821= 11,16 % (es. *era l’unica cosa*, p. 47)

Totale verbi indicanti verbalizzazione :815=-= 11,08%

(es. *dimmi la verità*, p.26)

Totale verbi indicanti percezione :357=-= 4,85%

(es. *ti ho visto*, p. 28)

Totale verbi indicanti cognizione :325= 4,41%

(es. *si capiva*, p. 94)

Totale verbi indicanti reazione:195= 2,65 %

(es. *mi si intenerisce il cuore*, p.28)

Verbi indicanti Processo Mentale = 1692=23%

Incoativi (verbi indicanti cambiamento di stato, quali diventare, divenire + aggettivo): 21= 0,28%

(es. *diventa buono*, p.182)

Totale verbi: 7.354

La narrazione del romanzo *Branchie*, come del resto quella di tutti i romanzi di Ammaniti, si svolge in prima persona. A parte la conseguenza naturale che fa risultare tutti gli eventi narrati come soggettivi, cioè espressi dal punto di vista dell’io narrante, ci si aspetterebbe, forse, che i verbi indicanti processo mentale e/o percezione, verbi che connotano un filtro tra il narratore ed il

mondo narrato o che comunque costituiscono un momento di riflessione sul racconto, fossero presenti in una percentuale maggiore di quella effettivamente riscontrata. In effetti, al fine di rilevare il rapporto di questi verbi all'interno del romanzo, sarà utile classificare i verbi sia da un punto di vista generale, cioè riferiti a tutti i personaggi, che dal punto di vista dell'io narrante, e quindi riferiti al soggetto che racconta la storia in prima persona. Da questo raffronto risulta che, nel contesto generale, la prevalenza assoluta in termini numerici è costituita dai verbi di azione, seguiti comunque in percentuale piuttosto alta dai verbi indicanti Processo Mentale (Verbalizzazione, Percezione, Cognizione, Reazione), seguiti ancora dai verbi indicanti movimento, una sottoclasse che viene analizzata per indicare il maggiore o minore dinamismo dell'azione, seguita ancora dal verbo essere. All'interno dei verbi indicanti processo mentale, che, nel loro insieme costituiscono la percentuale più alta dopo i verbi indicanti azione, notiamo che un numero considerevole di questi lessemi è costituito dai lessemi verbali indicanti verbalizzazione, i quali introducono principalmente i dialoghi. Si è perciò ritenuto utile esaminare le varie sottocategorie, quali appunto i lessemi indicanti percezione (*vedere, sentire*), cognizione (*sapere, conoscere*), reazione (*amare, odiare, piacere*). In questo modo si può verificare la consistenza della percezione, cioè il modo in cui l'io narrante e gli altri personaggi filtrano o comunque osservano la realtà, la cognizione, attraverso cui i personaggi comprendono la realtà e la reazione, in base alla quale i personaggi esprimono i loro sentimenti o in ogni caso ciò che a loro piace o non piace. Separando queste sottocategorie, si nota che dopo i verbi di azione, la sottocategoria più consistente è costituita dai verbi indicanti movimento, seguita poi da quelli indicanti verbalizzazione, percezione, cognizione e reazione. I verbi cosiddetti incoativi, cioè diventare o divenire seguiti da aggettivo o nome, non costituiscono un numero rilevante rispetto alla prominenza (cfr. Halliday, 1970).

Dalla distribuzione generale dei verbi possiamo concludere che, nonostante l'uso della prima persona, il romanzo in questione, più che costituire una riflessione sulla realtà, oppure una serie di ricordi accompagnati da riflessioni, come ad esempio nel romanzo tipo del primo novecento "Il fu Mattia Pascal", è invece un romanzo incentrato su una serie di azioni, in cui gli avvenimenti si susseguono incalzanti, e questo è abbastanza paradossale, dato che il protagonista dichiara al lettore, fin dalle prime pagine, di essere affetto da un cancro incurabile, terminale, e di essere prossimo alla morte. (per l'incalzare degli eventi cfr. Siti, 2002, p. 263)³.

I numerosissimi verbi indicanti movimento (11,54%,) (che costituiscono la sottocategoria più frequente se paragonata alla singola sottocategoria indicante i verbi di processo mentale),

sottolineano sia le peregrinazioni del narratore che, in fuga dalla morte, lascia l'Italia per l'India, che il suo fuggire ed inseguire un branco di malvagi, capeggiati dall'infame Subotnik, insieme ad un gruppo di amici, Livia, Sarwar, Osvald, che scappano, combattono, corrono per l'India e soprattutto per i meandri del Castello del malvagio Subotnik per salvare se stessi e le vittime del diabolico chirurgo. Infine, il movimento indica anche la trasformazione di Marco, da uomo morente ed apatico in eroe buono pronto a sconfiggere il male, rappresentato anche dalla perfida Mila e dalla sua stessa madre. Il movimento è espresso, in genere, da rapidi stacchi successivi, che si presentano al lettore come una specie di fotogrammi, tesi a rappresentare le peripezie dell'eroe fino all'evento straordinario finale (la trasformazione in uomo-pesce) che è peraltro presentato come evento normale (Dardano, 2010, p. 22 sg.)⁴.

La letteratura intesa come fuga dalla morte ha una lunga tradizione, che annovera negli esempi più famosi "Le mille e una notte" (900 D.C. ; prima pubblicazione in stampa 1.400) ed "Il Decameron" di G. Boccaccio (1.351 ; prima pubblicazione in stampa 1741). In *Branchie*, però, al contrario degli esempi citati, il racconto non costituisce una pausa catartica che in ultima analisi risolverà e sconfiggerà la morte. Al contrario, il racconto si sovrappone alle azioni mirabolanti del narratore che, fuggendo in un paese esotico e incontrando strani personaggi (Livia ed il gruppo musicale, la "Banda dell'ascolto profondo" o BAP, Cubeddu e i pulitori di fogne ovvero il " Gruppo Spurgo Fogne Appilate", altrimenti detto GSFA, Oberton e le sue strane pratiche sessuali), sfiora continuamente il surreale.

L'azione è divisa secondo il territorio in cui si svolge: si apre con *Roma*, per poi passare a *Nuova Delhi*, quindi al *Castello*, ed infine a Berlino. I tre luoghi della narrazione richiamano la suddivisione tipica dell'opera teatrale. (Dardano, 2010, p.22). L'eroe, però, attraversa un campo spaziale piuttosto vasto, in cui elementi realistici (la povertà degli indiani, il loro essere alla mercé di individui senza scrupoli, le descrizioni degli odori, le vie, la folla) si mescolano ad elementi fantastici e surreali (il castello costruito da Subotnik in cui il malvagio chirurgo compie infami trapianti, le fughe al limite dell'inverosimile come quando il protagonista costruisce aeroplani giganti di carta per sfuggire da un inferno di fiamme e di distruzione). Le pagine indicanti la fuga dal Castello sono concitate e dinamiche e caratterizzate da numerosi verbi indicanti movimento. A p. 174 (Ammaniti, *Branchie*, 1997), leggiamo infatti:

“Corriamo come disperati per il lungo corridoio ...
L'intero castello viene scosso dall'esplosione.
Siamo sbalzati contro le pareti. Tutto trema ...”

E ancora, a p. 175 :

“Continuiamo a correre, mentre l'intero castello
se ne sta andando a pezzi. Arriviamo alla porta
da cui eravamo entrati. ... E scopriamo che
il terrazzino con l'ancora se n'è caduto giù.
... Corro attraverso la casa cercando una soluzione,
tra crepe e fuoco. Entro nello studio dell'orrendo
Subotnik. Che fare? Che fare?”.

In queste pagine concitate il verbo dominante è il correre – “*corriamo, continuiamo a correre, corro*”, ma altri verbi di movimento stanno a indicare la fuga disperata dei protagonisti dal castello in rovina – “*siamo sbalzati, arriviamo, entro*”. E' qui che Marco Donati, il protagonista trova una soluzione ai limiti del surreale. Infatti, egli vede sulle pareti dell'ufficio di Subotnik enormi manifesti di carta, da qui l'idea di costruire aerei di carta per scappare:

“Li prendo, li stacco dalle pareti e li porto in corridoio.
... In breve abbiamo costruito quattro aerei di carta.
Dovrebbero volare, li ho visti usare in un programma
televisivo... Prima Osvald, poi Sarwar, Deuter
e infine Livia e io decolliamo allontanandoci e planiamo,
trasportati dalle correnti” (Ammaniti, *Branchie*, 1997, p. 175).

In questo brano, notiamo l'uso combinato di lessemi verbali indicanti azione (*li prendo, li stacco, abbiamo costruito*) con verbi indicanti movimento (*li porto, dovrebbero volare, decolliamo, allontanandoci, planiamo, trasportati*). Le varie azioni sono di tipo corale- si riferiscono infatti alla fuga di Marco e dei suoi amici dal castello -, ma il motore e la mente dell'azione è Marco, il protagonista-narratore, che si ispira, come in altre occasioni, ai programmi televisivi (li ho visti usare in un programma televisivo) (Rajewsky, 2003, p. 383). ⁵ E' qui che l'azione sfiora il fumettistico ed il surreale- è difficile immaginare che enormi aeroplani di carta copiati da quelli visti in TV funzionino davvero-, ma, nell'economia della storia, che include anche una certa dose di ironia, il tutto diventa verosimile. Come infatti notato da Siti, si tratta di una specie di

“rovesciamento sarcastico dell’esotismo” e insieme dichiarazione che quel che si racconta non è l’avventura, ma la noia di una sera passata davanti al televisore (cfr.Siti, 2002, p. 263).

Nella parte finale del romanzo, in cui i vari personaggi che si erano incontrati ed erano diventati amici in India si separano per costruire una nuova vita indipendente, tornano a prevalere i verbi di azione. In alcuni casi, come in quello della madre, che si è pentita delle azioni commesse e si dedica alla meditazione, prevale un tipo di verbo che indica la sua conversione , quali “*si è ritirata*”, “*si è convertita*”, “*si è ridimensionata*”(Ammaniti, *Branchie*, 1997, p.181). La madre, quindi, è passata dall’assoluto culto della bellezza e giovinezza che l’avevano portata a subire numerosi trapianti presi da giovani indiani con l’aiuto del perfido Subotnik, ad una dimensione spirituale, convertendosi al Buddismo ed al ritiro dal mondo di piaceri puramente fisici che caratterizzava la sua vita precedente.

Livia, fidanzata di Marco durante le avventure in India, ora sposata con un altro e titolare di un negozio di prodotti alimentari, vede riferiti a lei principalmente verbi di azione , quali “*ha aperto*”, “*si è sposata*”. Lo stesso si può dire per Subotnik, che, strano a dirsi, da crudele assassino, si è trasformato in un medico di tipo umanitario, che cerca di curare i malati, in particolare quelli affetti da cancro, con metodi all’avanguardia, ma che non sfruttano più le vite umane. Anche la crudele Mila si è sposata, sembra rientrare in uno stile di vita semplice, con tanto di bambino da accudire, anche se poi riprende a fuggire ed a ricadere negli antichi vizi ed a finir male.

In questa ultima parte i verbi d’azione sono preponderanti anche per l’io narrante, che è ancora vivo , e quindi ha vinto la sua battaglia con la morte. Egli è stato trasformato da Subotnik che gli ha trapiantato delle “branchie” metalliche al posto dei polmoni (da cui il titolo) ed, in un finale prettamente surreale, lo vediamo in una piscina di Berlino, dove, trasformato in una specie di uomo – pesce, si esibisce davanti al pubblico respirando con queste branchie artificiali.

In questa finale Marco è ritornato solo, come era solo all’inizio del romanzo. Dopo la parentesi collettiva- eroica in cui Marco ed i suoi amici si erano uniti per attaccare il Castello, liberare i prigionieri e sconfiggere i signori del male , si ritorna alla dimensione personale, in cui ognuno riprende la propria vita, ma Marco, in particolare, si ritrova senza nessuno, in quell’acquario , non insieme ad umani, ma insieme a pesci e delfini.

Dal momento che Ammaniti sceglie di narrare i suoi romanzi in prima persona, è stato utile verificare la distribuzione dei lessemi verbali riferiti appunto al narratore, cioè il protagonista.

La distribuzione dei lessemi riferiti al protagonista è la seguente:

Lessemi verbali riferiti all'io narrante

V. di Azione: 918 = 23,11 % del totale di verbi d'azione

(es. *mi lavo*, p.90)

Verbi di Movimento : 246 = 28, 97 % del tot. indicante movimento

(es. *mi getto*, arrivo, p.82)

Verbi di Percezione : 163 = 45, 65 % del tot. indicante percezione

(es. *li sento urlare*, p.33)

Verbi di Cognizione : 140 = 43,07% del tot. Indicante cognizione

(es. *lo so*, p.78):

Verbi di verbalizzazione : 189 = 23, 19 % del tot. Indicante verbalizzazione

(es. *.dico*, p.79)

Verbi di reazione: 116 = 59, 48 % del tot. Indicante reazione

(es. *vi voglio bene*, p. 123)

Verbo essere : 125 = 15, 22% del tot (es. *sono contento*, p.48); ...

Incoativi : 2 = 9,52% del totale

(es. *sono diventato cianotico*, p.101)

Processo Mentale, tot 608 = 36%

Se esaminiamo quindi i lessemi verbali ponendo in rapporto quelli riferiti all'io narrante con quelli riferiti agli altri personaggi, notiamo come in prevalenza l'io narrante è collegato con verbi di processo mentale, con una maggioranza di verbi di reazione, seguiti poi da verbi di percezione, cognizione e verbalizzazione(e ciò conferma il filtro che il narratore impone al mondo narrato). Seguono poi i verbi indicanti movimento, poi azione, ed infine essere. Il narratore si caratterizza quindi come colui che ha forti reazioni (amore nei confronti di Livia, attrazione per Maria e Mila, odio verso Subotnik e piacere nelle varie declinazioni – cibo, sesso, riposo, ecc), poi come colui che *vede e riflette* su se stesso e sugli altri, ma anche colui che *fugge* - dalla morte, da Roma prima, e poi dal Castello, dall'India ed, infine, ancora dalla morte. Marco, l'io narrante è comunque anche fortemente attivo, vuole costruire il migliore acquario di Dehli, suona il Didgeridoo, lotta contro il male e lo sconfigge. Tutti questi lessemi di azione e movimento riferiti al soggetto indicano la sua trasformazione dall'apatia iniziale, la sua attesa della morte, e la sua trasformazione e

maturazione in colui che vuole reagire al male, ma anche combattere contro la malattia e sfuggire, fino che può, alla morte. Il verbo *essere*, abbastanza numeroso per l'io narrante, indica che egli è spesso descrittivo nei confronti di se stesso.

Nell'esempio seguente, un brano in cui Marco si appresta a corteggiare Livia, che diventerà la sua fidanzata in India, notiamo la combinazione fra elementi di percezione e di reazione:

“Credo di piacerle un po'. Occhei, voi starete
già dicendo che sono il solito montato, il solito latin
lover all'estero, ma secondo me è così. Lo sento.
E' veramente molto carina, e mi piace chiacchierarci,
specialmente di notte quando Sarwar e Osvald
compongono i nuovi pezzi”(Ammaniti, op. cit.,p. 65).

Il verbo “*piacere*”(reazione) viene usato sia in senso passivo- “*credo di piacerle*”- che in senso attivo –“*mi piace chiacchierarci*”-, inoltre Marco ironizza sulla sua sicurezza di sé, definendosi “*montato*” e “il solito *latin lover* all'estero”. Il tono leggero e confidenziale è accentuato dall'appello al lettore-“occhei voi starete già dicendo”- e l'elemento soggettivo è incrementato dalla frase” secondo me è così” – seguita dal rafforzamento con il verbo di percezione- “*Lo sento*”. Il verbo essere usato in senso descrittivo di alcune caratteristiche di Marco-“*sono montato*” e “*sono il solito latin lover*” accentua l'autoreferenzialità del testo, nel quale Marco spesso descrive se stesso, sia in termini enfatici, che lievemente ironici, come nel brano riportato.

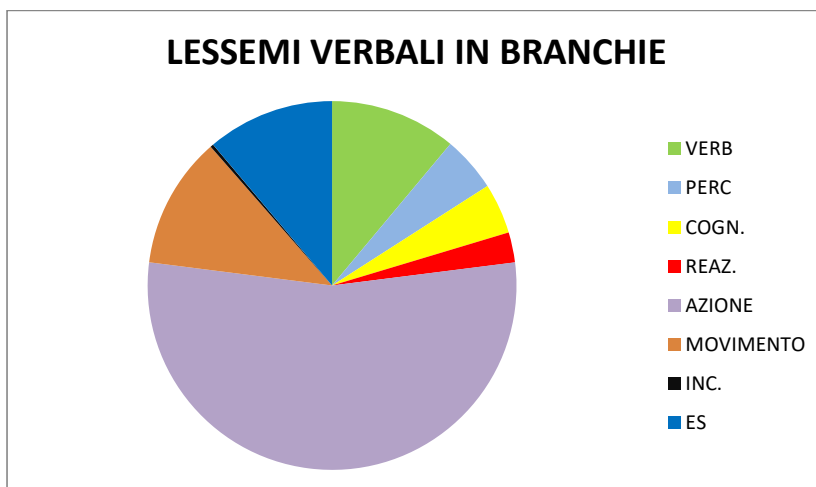
Significativo il fatto che i verbi d'azione siano preponderanti anche nei confronti dell'io narrante, nell'ultima parte, quella conclusiva del romanzo. Marco Donati, che viveva in solitudine la sua malattia e la sua attesa della morte, ritorna solo anche nella sua atipica guarigione. All'inizio viveva da solo, ma circondato dai pesci del suo acquario, nell'appartamento di Roma, alla fine diventa egli stesso abitante di un acquario, a Berlino. E' così che si chiude il cerchio della narrazione. In queste ultime pagine due soli verbi indicanti movimento vengono riferiti all'io narrante, “*sono tornato*” e “*salto*”, insieme all'espressione “*faccio le capriole*”, anche essa indicante movimento (Ammaniti, *Branchie* 1997,p.184). Nell'ultima pagina, con un espediente narrativo che crea un effetto a specchio, l'io narrante “guarda”, ma è anche “guardato” dai visitatori dello zoo, a sottolineare la condizione di attore/spettatore sia dell'uno che degli altri. Marco scrive infatti:

“Alle volte mi sembra di essere davanti alla televisione,
 quando vedo i bambini, le mamme, i vecchi che mi
 guardano da fuori con i loro occhi enormi e distorti,
 quando poggiano il naso sul vetro. Allora, incerto e
 turbato, mi nascondo nella mia tana, tra gli scogli,
 a riposare” (ibidem, p. 185).

L’uso del verbo di percezione “*mi sembra*” sottolinea la soggettività delle impressioni del protagonista. La televisione, che tanto spesso aveva influenzato le sue avventure, sia come fonte di distrazione che come ispirazione, ora diventa il mondo esterno, il viso dei visitatori, i cui lineamenti sono dilatati dal vetro dell’acquario. Nell’ultima frase Marco, “*turbato*” appunto da questa situazione, in cui l’essere guardato lo rende vulnerabile, si nasconde a “*riposare*”.

Riposare è l’ultima parola del romanzo, fortemente simbolica e ricca di significato a vari strati: il riposare richiama al riposo dell’eroe, stanco dopo la grave battaglia in cui ha sconfitto il male, riposare richiama anche il riposo della convalescenza dopo la lunga lotta con la malattia e la fuga dalla morte, riposare, infine, si riferisce alla stanchezza del nuovo essere nato dalle ceneri di Marco, mezzo uomo e mezzo pesce, un riposo che è necessario a questa creatura che, pur essendo viva, ha capacità respiratorie limitate e quindi, di tanto in tanto, si deve fermare. Psicologicamente questo riposo è anche collegato al nascondersi e quindi al pudore di Marco, che a volte si vergogna di esporre agli altri la sua condizione di diverso.

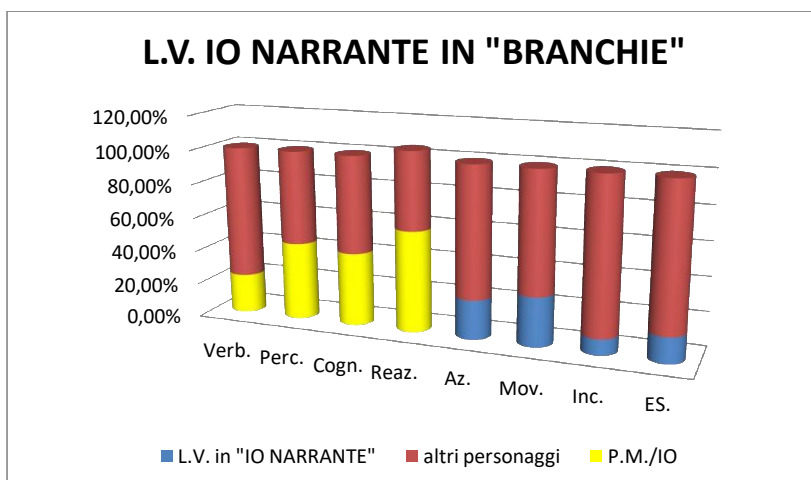
Viene spontaneo pensare al paragone fra l’io narrante di questa storia e lo scrittore che, al pari di Marco Donati, alla fine della sua fatica, si riposa, poggiando la penna e mettendo sul tutto la parola fine.



Verb.: 11,08%
Perc.: 4,85%;
Cogniz.: 4,41%;
Reaz.: 2,65%

} **P.M. 23%**

Azione: 53,99%
Movimento: 11,54%
Essere: 11,16%
Inc.: 0,28 %



Verb: 23,19%
Perc.: 45,65;
Cogniz.: 43,07%;
Reaz.: 59,48%

} **P.M. 35,93%**

Azione: 23,11%
Movimento: 29,98%
Inc.: 9,52%
Essere: 15,22 %

1.2. Lessemi verbali in *Io non ho paura*: “l'io narrante” o la vittoria sul male”

“Liliana. E' morta anche lei. Anche Peppino è morto. E papà è morto. E nonna Arianna è morta. E mio fratello è morto. Sono tutti morti. Sono tutti morti e vivono in buchi come questo. E in uno ci sono io” (Ammaniti, N., *Io non ho paura*, ed.2011, p. 120).

Queste frasi disperate appartengono a Filippo, un bambino rapito che il protagonista/narratore, Michele, trova in un nascondiglio. L'esperienza di Michele, e le sua scoperta del male e della morte che esso arreca con sé, saranno chiarite attraverso l'analisi dei lessemi verbali del romanzo.

Il conteggio di tali lessemi risulta il seguente:

Verbi totali esaminati 8.974

Totale verbi indicanti Azione- 4.126= 45, 97%

(es. *gli ha dato uno schiaffo*, p.95)

Totale verbi indicanti Movimento- 1.746=19,45%

(es. *andava in fretta*, p.73)

Totale verbi indicanti Verbalizzazione – 849= 9,46%

(es. *il giornalista parlava*, p.94)

Totale verbi indicanti Percezione -537= 5, 98%

(es. *mi guardava*, p.87)

Totale verbi indicanti Cognizione-280= 3,12%

(es. *nessuno sapeva*,p.50)

Totale verbi indicanti Reazione- 290 = 3,23%

(es. *mamma si è arrabbiata*, p.72)

Processo Mentale = 1956= 21,79 %

Totale Verbo Essere (+ aggettivo, nome o con particella)- 1.117 = 12,44% (es. *era biondo*, p.95)

Incoativi: 29= 0,32%

(es. *diventato uno scheletro*, pp. 127/128)

Come per *Branchie*, anche in *Io non ho paura* si è fatta una classificazione generale dei lessemi verbali messa a contrasto con quella riferita all'io narrante, dato che anche questo romanzo è narrato in prima persona. Nella classificazione generale di *Io non ho paura* i verbi di azione risultano essere la maggior parte di quelli computati. La narrazione segue con precisione i ricordi

di Michele, il narratore, che ripercorre, a distanza di 20 anni, avvenimenti che hanno sconvolto la sua infanzia ed iniziato un processo di maturazione interiore che ancora continua nella sua vita.

L'azione è prevalentemente veloce, dinamica, tenendo anche conto del fatto che si svolge principalmente all'interno di un gruppo di bambini e ne segue i movimenti, i giochi, le peregrinazioni, azione che diventa concitata, addirittura affannata nella parte finale, in cui il protagonista, Michele Amitrano, riesce a salvare un bimbo rapito, che ha trovato per caso mentre faceva un gioco con gli amici, nascosto in una vecchia casa diroccata, e che è diventato ormai suo amico e quasi fratello, facendolo scappare e mettendo la sua stessa vita a repentaglio.

Come già notato in *Branchie*, se consideriamo i verbi indicanti processo mentale nel loro insieme, questi rappresentano il secondo gruppo per quantità percentuale. Se invece analizziamo le sottoclassi separatamente, notiamo che il rapporto numerico maggiore, dopo i verbi d'azione, è costituito dalla sottoclasse dei verbi indicanti movimento, sia quelli di tipo intransitivo, come scappare, correre, andare, venire, che quelli di tipo transitivo, quali percorrere, attraversare, ma anche spingere via, portare via, ecc. Questi ultimi verbi, che da un certo punto di vista potrebbero essere assimilati ai verbi d'azione, vengono invece classificati come verbi indicanti movimento, a sottolineare il dinamismo dell'azione ed il ritmo concitato del romanzo. E' chiaro che un verbo come "*spingere*" è "borderline" tra azione e movimento, ma nelle pagine di Ammaniti lo spingere via, il trasportare, il portare via servono da un lato a qualificare con maggiore incisività la concitazione, ed addirittura il patos degli eventi narrati e, dall'altro, sottolineano la velocità delle peregrinazioni dell'io narrante-protagonista, bambino/eroe che, incurante anche se fortemente cosciente del pericolo cui incorre, si precipita a salvare quel bambino sconosciuto da lui trovato per caso, anche a costo di sfidare gli ordini del proprio genitore.

Segue in quantità numerica il verbo essere, non sorprendentemente dato che caratterizza le numerose descrizioni, sia paesaggistiche, che dei personaggi stessi. Notiamo ad esempio:

"La salita era ripida e non finiva mai.

Davanti agli occhi avevo solo grano, ma quando

ho cominciato a vedere uno spicchio di cielo

ho capito che mancava poco, che la cima era là

... Non c'era proprio niente di speciale.

Era ricoperta di grano come tutto il resto"

(Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, p.19).

La descrizione, come molte altre, si riferisce alla collina, teatro dei giochi di Michele e dei suoi amici, e chiave della scoperta del bimbo rapito da parte di Michele. Il verbo *essere* serve a qualificare gli elementi caratteristici della collina, ripida, grande e coperta di grano, l'espressione di tipo percettivo "ho cominciato *a vedere*" sottolinea la soggettività dell'osservazione.

Seguono in quantità numerica i verbi indicanti verbalizzazione. Essi servono principalmente ad introdurre il discorso diretto, quindi troviamo frequentemente *ho detto* o *ha detto* seguito dalla frase riportata come dialogo. In questo senso il *ho detto*, *ha detto*, hanno quasi un valore di copule che legano, attraverso il dialogo, il rapporto tra l'io narrante/personaggi ed il mondo esterno. Il fatto che le forme dialogate siano molto frequenti indicano che il linguaggio tende ad essere realistico ed a riprodurre, sebbene si tratti di una narrazione in prima persona e riferita a ricordi, una realtà vivace, dinamica, immediata e non filtrata eccessivamente da pensieri, riflessioni o meditazioni.

Il tipo di narrazione si snoda quindi in modo realistico, vivace e fortemente visivo, quasi cinematografico, creando nel lettore una intensa partecipazione. Un esempio tipico di questa narrazione si trova nelle prime pagine, nell'episodio in cui Michele, a causa di una penitenza per un gioco in cui ha perso, si introduce nella casa diroccata:

"La scala non esisteva più. I gradini erano ridotti
ad un ammasso di blocchi di pietra. Riuscivo a salire,
aggrappandomi ai rami del fico. I rovi mi graffiavano
le braccia e le gambe. Una spina mi aveva scorticato
la guancia destra. Di camminare sul parapetto,
non se ne parlava. Se franava finivo di sotto,
in una selva di ortiche e rose selvatiche.
Era la penitenza che mi ero beccato per aver
fatto l'eroe " (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed.2011, p.27).

L'elemento descrittivo- la scala ormai inesistente, i gradini quasi distrutti, servono a fare da sfondo al cammino di Michele, mentre i verbi di movimento e di azione da un lato ne visualizzano lo sforzo ed il movimento- riuscivo a salire aggrappandomi – e dall'altro, attraverso la personificazione degli elementi naturali – i rovi *mi graffiavano*, una spina *mi aveva scorticato*- ne sottolineano le difficoltà, congiuntamente al fatto che Michele è in balia di una situazione più

grande di lui. La scelta dei verbi in forma attiva riferiti ai rovi ed alla spina – mi graffiavano le braccia piuttosto che le braccia erano graffiate e una spina mi aveva scorticato la guancia piuttosto che la guancia era stata scorticata da una spina - soddisfano da un lato la predilezione dell'italiano per le forme attive, ma enfatizzano anche la condizione di pericolo di Michele, in cui egli è attaccato da elementi naturali, quali le piante selvatiche, che hanno invaso la casa abbandonata (per la prevalenza di forme attive nell'italiano cfr. capitolo sulla diatesi).

Il romanzo, affresco realistico della vita di un gruppo di ragazzini nell'Italia meridionale intorno alla fine degli anni '70, è ricco di dialoghi e quindi di verbi che esprimono verbalizzazione introducendo il discorso diretto – prevalentemente si tratta di Michele che parla con la sorella ed i vari amici o con i genitori. Oltre alle forme dialogate troviamo anche un altro espediente, che è il narrare. Il padre di Michele, con spiegazioni e fiabe o racconti di tipo didattico, appare come una figura di riferimento nel mondo infantile di Michele:

“Papà ci raccontava le storie di Agnolotto.

Agnolotto era un cagnolino di città che si nascondeva in una valigia e finiva per sbaglio in Africa, tra i leoni e gli elefanti.

Ci piaceva molto questa storia.”

Agnolotto era capace di tenere testa agli sciacalli”

(Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, p.98).

Questa storia ha un chiaro intento didattico: Agnolotto, il piccolo cane, rappresenta Michele e la sorellina, l'Africa è il mondo con le sue insidie, e il tener testa agli sciacalli simboleggia il destreggiarsi nei pericoli della vita. Al padre Michele chiede anche spiegazioni sui mostri che a volte gli impediscono di dormire, e chiede spesso verifiche su quello che ha sentito dire in giro dagli amici o altre persone. A p. 56 il padre gli dice:

“Piantala con questi mostri Michele.

I mostri non esistono. I fantasmi, i lupi mannari, le streghe sono fesserie inventate per mettere paura ai creduloni come te. Devi avere paura degli uomini, non dei mostri”, mi aveva detto papà un giorno che gli avevo chiesto se i mostri potevano respirare sott'acqua” (ibidem,p.56).

Queste parole vogliono essere una spiegazione razionale contro le fantasie e le paure irragionevoli di Michele, ma sono anche foriere della brutta realtà che Michele dovrà affrontare. E' vero, egli dovrà avere paura degli uomini cattivi, e tra questi scoprirà esserci anche suo padre.

Interessante, a proposito dell'uso della narrazione da parte dei personaggi, il racconto di fiabe che Michele fa alla sorellina. Questi racconti servono, da un lato a sospendere la drammaticità degli eventi, come quando Michele copre con la sua narrazione le urla ed i litigi dei "grandi" che, nella stanza accanto alla camera dove dormono Michele e Maria, la sorellina, tramano di uccidere il bimbo rapito e, dall'altra, servono a sottolineare il processo di maturazione di Michele che, in questa fase, assume quasi una veste paterna, protettiva ed amorevole nei confronti della sorellina. Una notte, prima di addormentarsi, la sorellina gli chiede:

"Michele, mi racconti una favola, così mi addormento?..."

–Sì- Così almeno non sentivamo gli strilli in cucina.

Mi sono messo nel letto di mia sorella e ci siamo tirati

il lenzuolo sopra la testa.

– Comincia, - mi ha sussurrato in un orecchio.

– Allora, c'era Pierino Pierone che si arrampicava

sugli alberi per mangiarsi la frutta ..." (ibidem, pp. 98-99).

In questa parte è la sorellina stessa che si appoggia a Michele e gli chiede conforto, per potersi addormentare. Michele ne è lusingato e comincia a raccontare. Il fatto che le si metta accanto ci fa capire che, oltre a confortarla e calmarla, cerca anche lui conforto dagli strilli dei grandi in cucina. Michele è sì protettivo, ma pur sempre un bambino che cerca a sua volta conforto in questa drammatica situazione.

Se consideriamo quindi le sottoclassi dei verbi indicanti processo mentale non nel loro insieme, ma separate in base al significato, dopo i verbi d'azione, movimento, essere e verbalizzazione, seguono in quantità numerica i verbi di percezione (*vedo, ho visto, ho guardato, ho sentito, ecc.*) Essi sono riferiti in grande quantità all'io narrante (costituiscono il 42,27% del totale) e servono a filtrare il rapporto tra il mondo reale/esterno e quello soggettivo del narratore. Michele è spinto dagli eventi straordinari e drammatici dei quali viene a conoscenza per caso ad un'osservazione puntuale della realtà, che lo spinge ad indagare al di là delle apparenze, trasformandosi in una sorta d'investigatore che è soddisfatto soltanto quando scopre ciò che è nascosto. E' per questo

che egli *sente, ascolta, vede*, spesso protetto dal buio, o nascosto da una porta o da una parete. Notiamo, ad esempio, a p. 94:

“Nella stanza è calata la penombra.
Tutti si sono girati verso il televisore.
Come quando giocava l’Italia.
Nascosto dietro la porta,
li ho visti trasformarsi in sagome tinte di blu
dallo schermo ... Ho allungato il collo oltre
il divano e per poco non mi è preso un colpo.
Dietro il giornalista c’era la foto del bambino.
Il bambino nel buco” (16, *ibidem*, pp. 94/95).

In questa parte Michele scopre, nascosto agli occhi degli altri, l’identità del bambino che ha trovato nascosto nella casa diroccata. Egli li vede e sente ciò che dice la televisione. Questo vedere e sentire lo portano a scoprire la complicità del proprio padre nel rapimento di Filippo, il bimbo della stessa età di Michele, che lui ha scoperto per caso durante un gioco con gli amici. La scoperta di Michele lo porta in contrapposizione con il mondo dei grandi e lo mette a confronto con i valori e l’autorità paterna che, fino ad allora, sono stati punti cardine della sua esistenza. Michele *guarda, vede, sente, ascolta* e quindi percepisce il “vero”, giudicando secondo valori morali ed umani, rimasti intatti in lui, la corruzione dei grandi. Nella coscienza di Michele si vengono quindi a scontrare i suoi valori con il mondo corrotto del vecchio Sergio - strano ospite del padre e figura più negativa in assoluto del romanzo- ma anche con quello che vede compiere dal suo stesso padre, che, sebbene spinto dal desiderio di creare una vita migliore alla propria famiglia, si accinge ad effettuare un’azione ributtante, cioè l’uccisione del bambino rapito. E’ qui che Michele sfida l’autorità paterna e disubbidisce all’ingiunzione di non vedere più Filippo, correndo a cercarlo e salvandolo, a rischio della propria vita.

Il verbo “*vedere*” assume quindi il significato della scoperta del male da parte di Michele, mentre il verbo “*sentire*” nella duplice accezione di sentire con l’udito e di provare a livello di sensazioni e sentimenti, mostra, da un lato, la capacità dell’eroe di discernere ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, e, dall’altra, ne accentua la fragilità nei confronti dei grandi e del mondo esterno. A p.

224 notiamo: “Una vampata ghiacciata mi ha spazzato la schiena e ho sentito le orecchie in fiamme.” E ancora, a p. 226(ibidem) : “Non ce la facevo neanche io. Mi sentivo stanco da morire, stremato, la caviglia continuava a battere.” In queste drammatiche righe vicine alla fine del romanzo Michele sente il dolore e la stanchezza, il verbo sentire fa da tramite alle sensazioni di dolore e fatica del bambino.

Nei verbi di percezione è significativo anche l'uso di *sembrare*, spesso riferito a situazioni percepite dall'io narrante, anche questo verbo sottolinea il filtro soggettivo impresso da Ammaniti al romanzo, con la scelta della narrazione in prima persona. A p. 224 notiamo: “Le tenebre mi davano le vertigini . Mi mancava l'aria. Sembrava di stare nel petrolio e faceva freddo.” Qui l'uso del verbo *sembrare* accentua la sensazione di freddo e di paura, il paragone con il petrolio è creato dalla fantasia di Michele, che immagina, ma non sa veramente cosa significhi stare a mollo nel petrolio.

Segue in percentuale numerica la classe dei verbi di reazione (*amare, odiare*, ma anche *piacere, dispiacere*, ecc.) Il secondo tipo è più frequente e questo conferma il registro medio usato in generale nel romanzo. Solo in alcuni casi l'espressione più marcatamente gergale *fregarsene* sta a connotare le espressioni di un livello linguistico più basso, usate dal gruppo di piccoli amici.

Seguono poi i verbi indicanti cognizione (*pensare, ricordare, capire, sapere*, ecc.) Questi verbi, seppure numerosi, sono nettamente inferiori a quelli indicanti azione e alla sottoclasse del movimento. Ciò conferma che, pur essendo il racconto un lungo flash-back nell'infanzia del narratore, è l'azione stessa e non la riflessione su di essa che caratterizza l'aspetto predominante nel romanzo. (da notare però in riferimento all'io narrante, essi costituiscono il 52, 14 %).

Per quanto riguarda la frequenza del verbo essere + aggettivo o nome o usato in senso assoluto (*era bello, è bene, sono Michele, c'era un odore*) essa è piuttosto alta (1.117) . Infatti il verbo essere caratterizza tutti gli elementi descrittivi, sia riferiti al soggetto narrante che a persone o cose esterne ad esso, ed , ovviamente caratterizza le descrizioni della natura, degli ambienti e dei personaggi.

Una serie di verbi di azione riferiti alla natura sono degni di nota, in quanto si discostano dalla norma (cfr. personificazione come elemento che caratterizza la poesia in opposizione alla prosa, Sensini, 1996, p. 507).⁶ Come in poesia, in alcuni casi siamo di fronte alla personificazione della natura, come nel caso delle colline che avanzano minacciose su Michele.

“E dietro c’erano i signori delle colline,
 i giganti di terra e spighe che mi seguivano,
 aspettando solo che finivo fuori strada per
 venirmi sopra e seppellirmi. Li sentivo respirare.

Facevano lo stesso suono del vento nel grano” (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed.2011, p.212).

La personificazione della natura, dal punto di vista stilistico, segnala un livello più alto di scrittura rispetto al registro medio di solito usato da Ammaniti. (cfr. capitolo riferito al contrasto linguaggio colloquiale vs linguaggio colto). Nell’episodio delle colline che avanzano si fa riferimento, dal punto di vista psicologico, anche al mondo infantile di Michele, popolato da mostri notturni. Michele aveva chiesto spiegazioni sui mostri al padre ed il padre aveva risposto in modo razionale, negandone l’esistenza. Nella drammatica sequenza notturna in cui Michele esce, disubbidendo al padre, in cerca di Filippo, le colline che avanzano stanno a significare il riapparire dei mostri-personificazione della paura di Michele - e la forza della natura che sembra schiacciare l’uomo con le sue gigantesche mani. Le colline, il temporale, il buio, i “mostri” che perseguitano Michele nelle sue scorribande, ma, in particolare, nella drammatica corsa finale visualizzano le paure, anche le più irrazionali che percorrono la mente del bambino. Il linguaggio viene così a rispecchiare in modo efficace quello che avviene nella mente del personaggio. A questo proposito, appaiono piuttosto interessanti le sequenze in cui Michele, con uno strattagemma da lui stesso elaborato, riesce ad allontanare i mostri nel momento di passaggio tra la veglia ed il sonno. A p. 124: “Fino a quando una notte, ho inventato un sistema per non fare brutti sogni. Ho trovato un posto dove rinchiudere quegli esseri deformati e spaventosi e dormire sereno”. Michele, infatti, immagina di far salire i mostri in un pullman dorato e poi di farli entrare in un buco sulla sua pancia, che immaginava di aprire: “lo richiudevo la ferita e loro rimanevano fregati. Ora bastava addormentarsi con le mani sulla pancia per non fare brutti sogni” (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011,p. 125). Lo strattagemma di Michele non è altro che una reazione psicologica attiva per sconfiggere le sue paure. Essa dimostra la creatività ed il coraggio dell’io narrante.

Come in *Branchie*, dal punto di vista del linguaggio, si nota un netto contrasto tra i dialoghi, che rispecchiano linguisticamente il livello medio/-basso dei bambini e degli adulti, e le descrizioni, in cui si registra un livello linguistico più alto e più vicino alla poesia. Tuttavia, in *Io non ho paura*, l’elemento descrittivo, le metafore, il linguaggio poetico appare in modo consistente ed è

maggiore rispetto a *Branchie*, in cui prevalgono le espressioni di tipo colloquiale, con “un parlato giovanilistico, sfrontato e disfemico” (Dardano, 2010,p. 29)(cfr. cap. riferito a colloquialismi vs linguaggio colto).⁷

Nei dialoghi, molto realistici, si rispecchia il carattere dei personaggi ed il rapporto che essi hanno con Michele, l'io-narrante: Autorevole /amorevole da parte del padre e rispettoso /timoroso da parte di Michele, autorevole- forte da parte della madre e affettivo/timoroso da parte di Michele , distante con rispetto e poi paura da parte di Michele nei confronti del vecchio e distante, ma a tratti confidenziale da parte del vecchio nei confronti di Michele. I dialoghi tra Filippo e Michele rispecchiano il registro medio/confidenziale tra i due bambini, ma affrontano anche la trasformazione del loro rapporto, in cui Michele, dapprima incredulo e timoroso nello scoprire lo strano fanciullo nascosto nel buco sotterraneo, via, via diventa sempre più protettivo, quasi come un fratello maggiore ed addirittura un mentore, per trasformarsi, nelle ultime pagine, nell'eroe salvatore di Filippo. A p. 226:

“Erano arrivati. L'ho strattonato.

- Filippo! Filippo, stanno qua!

Ti vogliono ammazzare. Alzati. –

- Ha ansimato – Non posso.

– Sì, invece. Ci scommetti? –

Mi sono inginocchiato e con le mani

l'ho spinto in avanti, tra i rami,

fregandomene del male.

Mio, suo. Dovevo portarlo fuori da quel buco.

Le fascine mi graffiavano ma ho continuato

a spingere, stringendo i denti, fino sotto la bocca della roccia

L'ho acchiappato per le braccia.

– Ora devi metterti in piedi. Lo devi fare. E basta.” (Ammaniti, *Io non ho paura*)

In questo episodio da sottolineare ancora l'uso del verbo d'azione in forma attiva riferito a soggetto inanimato- le fascine- che accentua la condizione di sofferenza di Michele ed il suo essere vittima, oltre che della cattiveria dei grandi, anche degli elementi naturali.

Come per *Branchie*, si sono classificati i lessemi riferiti all'io narrante a contrasto con la classificazione relativa a tutti i personaggi. I rapporti riferiti all'io narrante sono i seguenti:

Lessemi verbali riferiti all'io narrante

Verbi indicanti azione: 927 = 22,46% del totale

(es. *ho preso un sasso*, p.52)

Verbi indicanti movimento: 593 = 33,96% del totale

(es. *sono uscito fuori*, p.72)

Verbi indicanti cognizione: 146 = 52,14% del totale

(es. *non lo so*, p.49)

Verbi indicanti percezione: 227 = 42,27% del totale

(es. *dovevo vedergli la faccia*, p.42)

Verbi indicanti reazione: 88 = 30,34 % del totale

(es. *mi sarebbe piaciuto*, p.50)

Verbi indicanti verbalizzazione: 173 = 20,37% del totale

(es. *gli ho detto*, p.147)

P. Mentale: 634 = 32,41% del tot

Verbo essere: 77 = 6,89% del totale (es. *io sono il figlio italiano*, p.50)

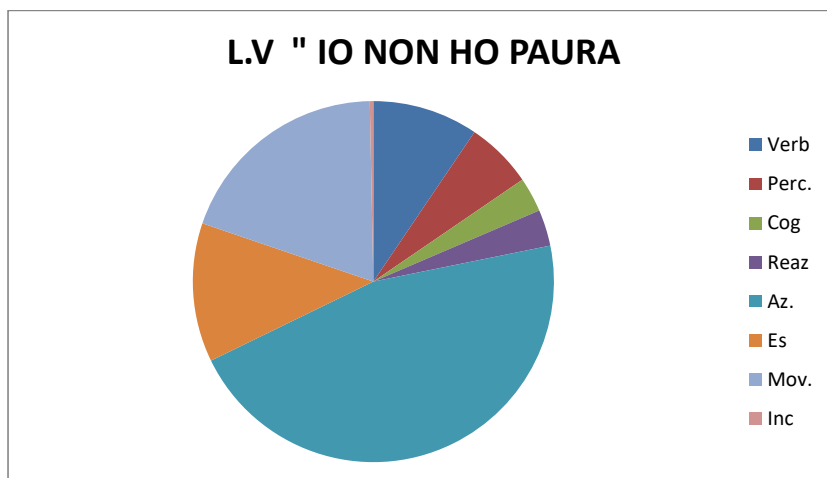
Incoativi: 3 = 10,34 % del totale.

(es. *sono diventato tutto rosso*, p. 140)

L'io narrante si qualifica quindi come colui che *conosce* (infatti la percentuale della sottoclasse dei verbi di cognizione è la più alta), come colui che "*percepisce*" (i lessemi verbali indicanti percezione sono i più frequenti dopo quelli di cognizione), come un personaggio in movimento (la sottoclasse dei verbi indicanti movimento costituisce il terzo valore riferito all'io narrante rispetto alla sua frequenza), infatti egli corre o scappa, sia per giocare con gli amici che per raggiungere il bimbo rapito e poi aiutarlo a fuggire. L'alta frequenza dei verbi di cognizione seguita dai verbi indicanti percezione confermano che l'esperienza fondamentale di Michele è proprio quella di scoprire, svelare, comprendere ed infine combattere il male.

In conclusione, l'analisi dei verbi nel romanzo *Io non ho paura*, in base alla loro caratteristica semantica/funzionale, in linea con la classificazione proposta da Halliday e Sensini, evidenzia, da

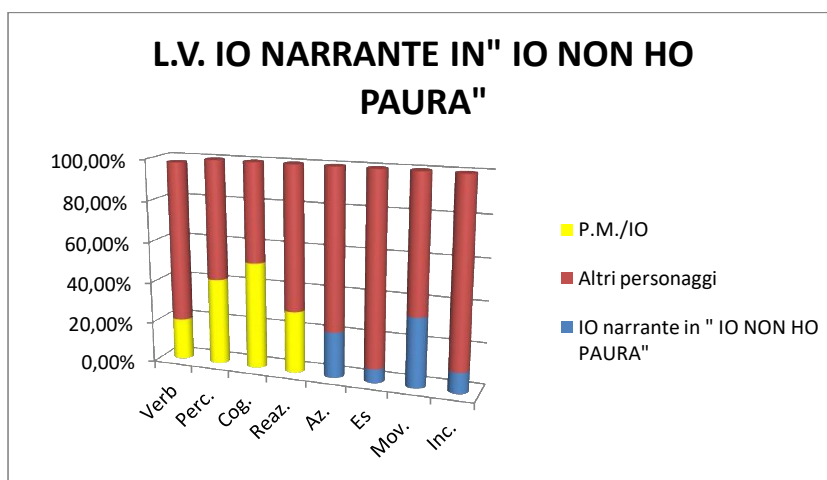
un lato, il carattere dinamico, attivo, realistico di questo romanzo che può essere definito, in questo senso, un romanzo incentrato sull'azione. L'alta frequenza dei lessemi verbali indicanti cognizione e percezione conferma, inoltre il carattere commentativo dell'io narrante nei confronti della realtà. I dialoghi e la caratterizzazione dei personaggi inquadrano un mondo appartenente all'Italia meridionale (Calabria) ed ad una classe medio/bassa (padre camionista, madre casalinga). Il linguaggio riflette questa realtà sociale nell'uso lessicale di tipo medio/basso, a volte gergale, che appare nei dialoghi. Nelle descrizioni, ed in particolare nelle descrizioni della natura, ma anche nelle riflessioni di Michele - l'io narrante- e delle sue emozioni, prevale invece un linguaggio più alto, poetico, immaginoso, in cui si riflette il mondo linguistico dello scrittore. I due linguaggi si intersecano in modo fluido, senza creare disomogeneità nella narrazione. Il risultato finale è avvincente, coinvolgente ed emozionante.



Verb 9,46%
Perc. 5,98%;
Cogniz. 3,12%;
Reaz. 3,23%

} **P.M. 21,79%**

Azione: 45,97%
Es: 12,44%
Movimento: 19,45%
Inc.: 0,32%



Verb 20,37%
Perc. 42,27%;
Cogniz. 52,14%;
Reaz. 30,34%

} **P.M.: 32,41%**

Azione: 22,46%
Essere: 6,89%
Movimento: 34%
Inc.: 10,34%

1. 3. Lessemi verbali in *Io e te* o “la scoperta del sé”

“Poi, un giorno, mentre stavo in camera con gli scarponi nuovi ai piedi, lo sguardo mi è finito sullo specchio attaccato all’anta dell’armadio e ho visto riflesso un ragazzino in mutande, bianchiccio come un verme, con le gambe che sembravano ramoscelli, con quattro peli addosso, con un toracetto e quei ridicoli così rossi ai piedi, e dopo mezzo minuto in cui lo osservavo con la bocca semiaperta gli ho detto: - Ma dove vai? E il ragazzino nello specchio mi ha risposto con una voce stranamente adulta: - Da nessuna parte” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 38).

Un momento emblematico del romanzo *Io e te* è quello in cui il protagonista Lorenzo compie un passaggio fondamentale nel processo di maturazione adolescenziale, che è quello della scoperta del sé. Attraverso l’esame dei lessemi verbali del romanzo, si chiarificheranno le modalità nelle quali è narrata tale esperienza. La distribuzione dei lessemi verbali secondo la classificazione di Halliday integrata con quella del Sensini, è la seguente:

Totale Lessemi verbali: 3916

Totale dei verbi indicanti azione: 2.073 = 52,93%

(es. *il Cercopiteco spazzava le foglie*, p.21)

Totale dei verbi indicanti movimento: 508 = 12,97%

(es. *è appena uscito*, p.20)

Totale di verbo essere + agg. o nome oppure usato come predicato verbale: 444 = 11,33%

(es. *era lentissimo*, p.21)

Totale dei verbi indicanti percezione: 232 = 5,92%

(es. *lei mi ha guardato*, p.68)

Totale dei verbi indicanti verbalizzazione :287 = 7,32% =

(es. *dicevano*, p.21)

Totale dei verbi indicanti cognizione:213 = 5,43%

(es. *stava pensando*, p.61)

Totale dei verbi indicanti reazione: 145 = 3,95%

(es. *non lo sopportavano*, p.21)

Incoativi :13 = 0,33% ; Altro = 1

(es. *è diventato verde*, p.15)

Processo Mentale: 877 = 22,39%

Lessemi verbali riferiti all'lo narrante

Verbi indicanti azione: 594= 28,65% del totale

(es. *ho aspettato un attimo*, p.20)

Di cui

Verbi indicanti percezione: 100 = 43,10% del totale

(es. *ho guardato l'orologio*, p.20)

Verbi indicanti cognizione: 96 = 45,07% del totale

(es. *piano piano ho capito*, p.27)

Verbi indicanti verbalizzazione :102 = 35,54% del totale

(es. *ho cominciato a parlare*, p.22)

Verbi indicanti reazione : 53 = 36,55% del totale

(es. *a me non doveva fregarmene*, p.33)

Processo mentale : 351 = 40,02% del totale

Verbi indicanti Movimento : 183= 36,02% del totale

(es. *sono corso verso la strada*, p.20)

Verbo Essere : 50 = 11,26 % del totale

(es. *io non sono come loro*, p.30)

Incoativi: 6 = 46,15% del totale

(es. *sarei diventato come gli altri*, p. 25)

Anche nella distribuzione totale dei lessemi verbali in *Io e te* prevalgono i verbi indicanti azione, seguiti dai verbi indicanti processo mentale nel loro insieme. Se invece analizziamo le sottocategorie separatamente, notiamo che la seconda in percentuale numerica è quella indicante movimento, seguono le espressioni di tipo descrittivo con essere, poi le espressioni indicanti verbalizzazione. È chiaro che questi rapporti seguono in senso generale la norma linguistica, in quanto l'azione è l'elemento costituente della frase, l'azione indicante movimento è indicatore del maggiore o minore dinamismo degli eventi narrati (qui può aiutare la visualizzazione della distribuzione di tali verbi nelle pagine). Rispetto ai romanzi *Branchie* e *Io non ho paura*, *Io e te* è apparentemente diverso nella trama, soprattutto perché, anche se in tutti i romanzi il protagonista è l'io narrante, sia in *Branchie* che in *Io non ho paura*, sono presenti le voci dei vari personaggi, che appaiono sia nei dialoghi che nelle azioni. In particolare in *Branchie* la fuga dal castello è corale, poiché coinvolge Marco e tutti i suoi amici, protagonisti insieme a lui della lotta del bene contro il male; in *Io non ho paura*, soprattutto nelle parti in cui Michele gioca o se ne va nelle sue scorribande, sono presenti anche i suoi amici, ed i genitori interagiscono con Michele. In *Io e te*, a parte l'interazione iniziale con la madre, che appare anche in alcuni flash back di ricordi ed alcuni interventi del padre e di altri personaggi, la storia si concentra principalmente su Lorenzo, il protagonista/narratore, e poi sul suo incontro con la sorella Olivia. Infatti, possiamo dividere il romanzo in una cornice, in cui le azioni sono principalmente riferite a Lorenzo, poi una parte iniziale- la preparazione alla finta gita in montagna allo scopo di potersene stare in pace in cantina a leggere, guardare programmi e giocare ai videogiochi - in cui le azioni si riferiscono principalmente a Lorenzo, alla madre, ai compagni di Lorenzo, al padre di lui, in una parte centrale, in cui le azioni, svolte soprattutto in cantina, si ripartiscono tra Lorenzo e la sorella, ed infine, nella parte conclusiva della cornice, in cui si ritorna a Lorenzo. Pertanto, anche se, come in *Branchie* e *Io non ho paura* la narrazione in prima persona accentua la forza dell'io narrante, in *Io e te* abbiamo un numero minore di personaggi ed un tipo di racconto più intimo, incentrato principalmente sul rapporto Lorenzo -sorella. Ne consegue, nel confronto fra i lessemi verbali in generale e quelli riferiti all'io narrante, che, rispetto agli altri due romanzi, in *Io e te* i verbi indicanti azione riferiti all'io narrante sono molto più numerosi, come pure quelli indicanti movimento, processo mentale nel loro insieme e verbalizzazione. Nell'analisi generale dei lessemi, notiamo la prevalenza di quelli indicanti azione, seguiti dall'insieme dei verbi di processo mentale, poi dai verbi indicanti movimento e dal verbo essere, in percentuali molto simili.

La prima parte del romanzo è complessivamente più statica e descrittiva (soprattutto quando Lorenzo entra nella sua "tana" e scopre i vari oggetti appartenuti alla precedente proprietaria-

"Dentro i cassetti di un vecchio comò scuro
 ho trovato vestiti colorati, quaderni pieni di conti,
 settimane enigmistiche risolte, scatole piene
 di puntine, di fermagli, di penne stilografiche,
 di pietre trasparenti, di pacchetti di Muratti,
 di bottigliette di profumo vuote,
 di rossetti secchi" Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p.52).

In questa citazione, in cui campeggia l'elenco di vari oggetti appartenuti alla precedente proprietaria- vestiti colorati, quaderni pieni di conti, settimane enigmistiche risolte, scatole piene di puntine, di fermagli, di penne stilografiche, di pietre trasparenti-, notiamo come tuttavia il verbo che introduce questa serie, anziché essere puramente descrittivo, come "essere", è invece un verbo indicante azione, "ho trovato", a sottolineare il fatto che per Lorenzo, questa vacanza nella cantina è anche una sorta di scoperta che, all'inizio si limita all'ambiente, ma che poi si trasformerà nella scoperta di se stesso. Lorenzo appare dunque come colui che "conosce," (infatti la percentuale della sottoclasse dei verbi di cognizione a lui riferita è la più alta). Parte di questa conoscenza è dovuta proprio all'incontro/scontro con la sorella Olivia, che, in un momento di crisi, gli chiede di ospitarla per qualche giorno:

"Ho bisogno di ospitalità, fratellino. – In che senso?

– Nel senso che non so dove andare a dormire. Ho fatto di no con la testa.

– Non esiste. – Perché? – Perché no. Questa è la mia cantina.

Ci sto io qui. E' pensata per uno solo.

Ha tirato fuori un pacchetto di Marlboro e se n'è accesa una.

- Mi spieghi perché non posso stare qui? Che problema c'è?

Che cosa le dovevo dire? Mi stava venendo su la rabbia.

La sentivo che mi premeva contro il diaframma.

– Mi scombini tutto. Non c'è posto. E' pericoloso.

Io sono qui in incognito. Non posso aprirti....

- Lorenzo, ascoltami bene. Io sono stata buona.
 Stamattina mi hai chiesto di non dire niente
 e io non ho detto niente...
 Se esci un attimo e mi apri il portone io entro.
 Nessuno ci vedrà. – No , ho giurato che non uscivo ...
 – Allora sai che faccio? Adesso mi attacco al citofono
 e gli dico che stai in cantina. Che ne dici?." (Ammaniti, *Io e te*, pp.66/67).

In queste pagine, è evidente lo scontro tra i due: Lorenzo rivendica il possesso della cantina e nega ospitalità ad Olivia, la sorella risponde con un ricatto, suonerà il citofono e rivelerà la presenza del fratello. Le due posizioni sono accentuate dall'uso dei lessemi: in Olivia prevalgono i verbi indicanti percezione e verbalizzazione con cui fa appello al fratello- "*ascoltami*", *ti ho chiesto*", *non dire*", "*non ho detto*", fino alla rassicurazione ancora enfatizzata dalla percezione- "*nessuno ci vedrà*"- In Lorenzo l'ostinazione è accentuata dalla sua reazione emotiva- "*mi stava venendo su la rabbia*", "*mi premeva contro il diaframma*"- frasi in cui il soggetto astratto compie l'azione su Lorenzo, che appare in un certo senso "agito" dalle proprie emozioni. Infine egli insiste con una verbalizzazione perentoria: "*Ho giurato che non uscivo.*"

Dopo l'arrivo di Olivia (dalla metà del romanzo in poi), la narrazione si trasforma da statica in dinamica. Lorenzo, infatti, dopo lo scontro iniziale, per prestare aiuto alla sorella in difficoltà, esce dalla sua "tana" in una sorta di vagabondaggio e fuga, che lo porta a scoprire il mondo esterno e a rintracciare doti nascoste di forza interiore che prima non era cosciente di avere.

Infatti, egli esce di nascosto (per non essere visto dai genitori) per trovare le medicine per Olivia - è qui che l'azione diventa incalzante attraverso l'incremento dei verbi indicanti movimento:

"Sotto una pioggia leggera, ho preso il 30 barrato.
 Per fortuna, quando ero uscito dal palazzo,
 il Cercopiteco si stava facendo la pennichella pomeridiana
 Sono sceso a pochi passi da Villa Ornella ...
 con due salti ho superato le scale d'ingresso della clinica
 e ho tagliato di corsa la hall ... Ho volato fino al terzo piano.
 Ho attraversato il lungo corridoio di mattonelle bianche e marroni.
 Erano 3225" (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, pp. 88/89).

Anche se tutti questi verbi indicanti movimento sono inframmezzati da considerazioni del personaggio, tuttavia nel piccolo spazio di queste due pagine, la loro frequenza è molto alta: verbi come *“Ho volato”* od espressioni come *“ho tagliato di corsa la hall”* sottolineano la concitazione di Lorenzo nel cercare la stanza della nonna per procurarsi le medicine per Olivia ed, allo stesso tempo, la sua necessità di non essere visto.: *“Mi sono seduto in fondo alla carrozza con il cappuccio della felpa calato sulla fronte. Ero un agente segreto in missione per salvare mia sorella e nulla mi avrebbe fermato”* (Ammaniti, 2010, *Io e te*, p.88). Lorenzo si nasconde, non deve essere visto e la sua fantasia di adolescente lo porta a fingere di essere un agente segreto, creandosi un ambiente avventuroso per nascondere la propria paura. In questa sequenza, come in generale nel romanzo, notiamo un'accentuazione del carattere descrittivo della narrazione, legato anche alla scelta del narratore in prima persona. Come ha notato Siti, *“sempre più spesso il romanzo contemporaneo sembra sfuggire alla narrazione per affidarsi alla descrizione, anche quando non si tratta di luoghi, oggetti o situazioni o della vita stessa dei personaggi: vite descritte, non narrate”* (Siti, 2002, p. 262)⁸.

La narrazione riprende un andamento statico e composto nella parte finale, quando Lorenzo è chiamato a riconoscere il corpo della sorella morta.

I numerosi verbi indicanti verbalizzazione introducono i vari dialoghi che, nella prima parte riguardano principalmente la madre e Lorenzo, ma nel corpo del romanzo si riferiscono soprattutto all'interazione fra Lorenzo e la sorella Olivia. Lo scambio dialogico, quindi, anche a causa dello spazio limitato in cui si svolge la storia - lo scantinato dove si nasconde il giovane protagonista- è circoscritto soprattutto allo scambio sorella/Lorenzo all'interno della cantina ed allo scambio madre/Lorenzo prima della fuga nel nascondiglio, seguite dalle conversazioni telefoniche in cui Lorenzo finge di essere a Cortina, a sciare con gli amici. A questo si aggiunge la conversazione/capolavoro di recitazione, in cui Olivia, decisa ad aiutare il fratello in cambio di medicinali, impersona con estrema naturalezza la madre di Alessia Roncato, una compagna di Lorenzo, convincendo pienamente la sua interlocutrice, la madre di Lorenzo, che lei sta proprio parlando con la madre dell'amica del figlio. Lorenzo stesso stenta a credere alle proprie orecchie: *“Evviva! Sei bravissima. Eri uguale identica alla madre di Alessia. Ma che la conosci? – Conosco il tipo – ha detto ...”* (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 78). Questo scambio di battute segna il passaggio dell'atteggiamento di Lorenzo nei confronti della sorella tra l'iniziale ostile/ guardingo, all'ammirato e poi al confidenziale /cameratesco, fino a raggiungere l'affettivo/ protettivo, in un

crescendo emotivo che segna varie tappe fondamentali nello sviluppo sentimentale e di maturazione di Lorenzo.

Anche se lo scambio dialogico è limitato a questi pochi personaggi, costituisce tuttavia l'ossatura del rapporto io-narrante /mondo.

Dal punto di vista numerico, seguono quindi i verbi di percezione, ho visto, ho guardato, mi ha visto ecc., importanti in quanto filtri tra il narratore e la realtà. (Nell'io narrante rappresentano il 43,10% del totale). A p. 13 ad esempio, Lorenzo descrive tutto ciò che vede dal finestrino della BMW guidata dalla madre, introducendolo con il verbo *Osservavo*:

“Osservavo dal finestrino della BMW il muro dello zoo ricoperto
di manifesti elettorali bagnati. Più in alto, dentro la voliera dei rapaci,
un avvoltoio se ne stava su un ramo secco. Sembrava una vecchia vestita
a lutto che dormiva sotto la pioggia” (Ammaniti, *Io e te*, ed.2010, pp. 13/14).

In questo brano il *sembrava*, altro verbo di percezione, di costruzione impersonale, serve ad introdurre la similitudine tra l'avvoltoio e la vecchia vestita a lutto. Il sembrare accentua la visione soggettiva di Lorenzo, che, come tutti i protagonisti di Ammaniti, narra la storia in prima persona. La similitudine dell'avvoltoio nella voliera con una vecchia vestita a lutto conferisce al brano un certo sapore poetico e comunica al lettore che Lorenzo è un adolescente osservatore ed introspettivo, con una certa tendenza alla letterarietà.

Se sommiamo i verbi di percezione a quelli indicanti cognizione (*pensare, riflettere, ricordare, capire, ecc.*), a quelli di reazione (*amare, odiare, ecc.*), e a quelli di verbalizzazione, insomma i verbi indicanti Processo Mentale, abbiamo un numero consistente, (22,39%) per quanto riguarda la percentuale riferita a tutti i personaggi, e una percentuale ancora maggiore per l'io narrante(40% del totale).Ciò conferma il fatto che il narratore/protagonista filtra la realtà in un modo personale.

In questo romanzo, a differenza di *Branchie* e *Io non ho paura*, non abbiamo soltanto la narrazione in prima persona, ma anche la complicazione di un rapporto atipico con il mondo esterno, che spinge i genitori di Lorenzo a portarlo in analisi da uno psichiatra. Lorenzo non si adatta a vivere secondo le regole sociali del “gruppo”, cioè dei suoi coetanei che frequentano prima le elementari e poi la scuola media ed il liceo insieme a lui.

Il problema di integrazione nel gruppo comincia a manifestarsi sin dalle classi della scuola elementare. Lorenzo dice infatti:

“I problemi sono arrivati alle elementari. Ho pochi ricordi di quel periodo. Ricordo il nome delle mie maestre, gli oleandri in cortile, le scatole argentate piene di maccheroni fumanti a mensa. E gli altri. Gli altri erano tutti quelli che non erano mia madre, mio padre e nonna Laura. Se gli altri non mi lasciavano in pace, se mi stavano troppo addosso, un fluido rosso mi saliva per le gambe, mi inondava lo stomaco e mi si irradiava fino alla punta delle mani, allora chiudevo i pugni e reagivo” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, pp. 24/25).

La voce narrante di Lorenzo esprime molto efficacemente la sua distanza dagli altri, da tutto ciò che per lui costituisce il mondo esterno. L'uso del verbo di processo mentale “ricordo”, che riecheggia il sostantivo [ho pochi] “ricordi”, sottolinea la tendenza ad isolarsi di Lorenzo, la sua violenza contro chi lo infastidisce è un'affermazione della sua difficoltà alla vicinanza con gli altri e quindi alla socializzazione. Ciò si manifesta anche nel suo essere spesso silenzioso. Egli commenta così la sua reticenza a parlare: “Le cose, una volta pensate, che bisogno c'è di dirle?” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 24) In questa frase si riassume la tendenza di Lorenzo al solipsismo, ben marcata dal verbo indicante cognizione *pensare* messo a contrasto con il verbo *dire*, indicante verbalizzazione e quindi ponte tra il pensiero e la parola.

Lo psichiatra elabora la teoria di un disturbo narcisistico di Lorenzo, che definisce come la concezione di “un sé grandioso” da parte di Lorenzo (Ibidem, p. 26). Il padre rifiuta questa interpretazione del disturbo di suo figlio e quindi lo toglie dalle sedute psicoanalitiche. E' così che Lorenzo, per vivere indisturbato insieme ai compagni, senza che essi si prendano gioco di lui, comincia ad imitare i loro comportamenti, per adattarsi al loro *modus vivendi*. La situazione si complica al liceo, quando viene a confrontarsi con quello che egli chiama “il branco”, cioè il gruppo di ragazzi con cui frequenta la scuola. E' qui che egli elabora la strategia degli insetti imitatori, dopo aver visto un documentario in televisione:

“Da qualche parte, ai tropici, vive una mosca che imita le vespe.
Ha l'addome a strisce gialle e nere, le antenne e gli occhi sporgenti
e ha anche un pungiglione finto. Non fa niente, è buona. Ma, vestita
come una vespa, gli uccelli, le lucertole, persino gli uomini la temono.
Può entrare tranquilla nei vespai, uno dei luoghi più pericolosi e vigilati
del mondo, e nessuno la riconosce. ... Ecco che cosa dovevo fare.

Imitare i più pericolosi” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p.31).

Si tratta di una mosca che vive ai tropici e, per difesa personale, si mimetizza fino ad apparire come una vespa. Con questo strattagemma la mosca indifesa viene temuta come una vespa e si salva dai suoi nemici. Similmente alla mosca, Lorenzo decide di imitare i suoi compagni più pericolosi. E' così che viene accettato dal gruppo. Infatti : “ la mosca era riuscita a fregare tutti, perfettamente integrata nella società delle vespe. Credevano che fossi uno di loro. Uno giusto” (ibidem, p. 32). Con questa metafora Lorenzo ribadisce la sua scelta di non integrarsi, ma di “fingere” di essere come gli altri per essere lasciato in pace. Tuttavia, sviluppa anche il desiderio di essere accettato, soprattutto per far piacere alla madre.

Il culmine del processo di accettazione di Lorenzo da parte del gruppo può essere soltanto il partecipare alla gita a Cortina, il ragazzo pensa che questa sarà la prova definitiva per la madre che egli è ormai completamente integrato ed accettato dai suoi compagni. E' così che nasce in lui l'idea di fingere di essere stato invitato a sciare dai compagni e, quando la madre si commuove per questo fatto, è intrappolato nelle sue stesse bugie e non riesce più a raccontarle come stanno veramente le cose. Infatti Lorenzo, origliando dietro la porta del bagno, sente che la madre piange di gioia alla notizia dell'invito a Cortina:

“Ho poggiato un orecchio sulla porta. Piangeva e ogni tanto tirava
 su con il naso. Poi ho sentito che apriva il rubinetto e si lavava la faccia ...
 Si è messa a parlare al cellulare. - Francesco, ti devo dire una cosa.
 Nostro figlio è stato invitato in settimana bianca ... Sì, a Cortina ...
 Pensa che dalla gioia mi sono messa a piangere come una cretina. ...” (ibidem,p.36)

Con la porta che gli fa da schermo, descrivendo le azioni della madre con verbi che sottolineano il sentire di Lorenzo, “*sentivo*” che apriva il rubinetto e poi “ si è messa a *parlare*”, ancora retto da “*sentivo*”. Similmente a Michele, in *Io non ho paura*, Lorenzo si nasconde ed origlia, per capire il mondo dei grandi. Nel primo si trattava una questione di vita o di morte, qui è una questione di auto-affermazione nel processo di crescita e maturazione del protagonista.

Lorenzo è costretto a trovare un modo per continuare a fingere e far credere alla madre di essere via. Il piano è quello di nascondersi in cantina per una settimana - un luogo in cui nessuno mette mai piede, ma,che, nello stesso tempo, è dotato dei “comfort” necessari alla sua sopravvivenza: un

letto per dormire, uno schermo da utilizzare per i videogiochi, scatolette e cioccolata per nutrirsi, e bottiglie d'acqua da bere. Sembra un piano perfetto, anzi, una vacanza, dato il carattere schivo e solitario di Lorenzo, ma qui l'imprevisto, nella veste della sorella di primo letto del padre, Olivia, che bussa alla porta in cerca di un luogo in cui rifugiarsi temporaneamente mentre decide che cosa fare della propria vita, sconvolge il piano di Lorenzo e lo mette a confronto con una persona che a mala pena conosceva, con una malattia da cui è quasi impossibile guarirsi- la sorella si droga e non sa o non vuole uscirne-, con il mondo esterno e le sue brutture.

Lo scontro con la sorella è inevitabile- ella ha turbato il piano quasi perfetto di Lorenzo - ne ha invaso lo spazio vitale, ma, da questo incontro/scontro Lorenzo esce maturato e cambiato. All'inizio egli non è cosciente che Olivia abbia problemi di droga, la vede pallida e magra ed addirittura sospetta la malaria:

“Ma che razza di malattia aveva ? E se era contagiosa? ...

-Ma che hai ? La tua malattia si attacca?- - No. Tu non ti preoccupare, non mi cagare, fai le tue cose come se io non ci fossi. D'accordo? ...

Aveva la malaria. Come Caravaggio” (Ammaniti, 2010, *Io e te*, p.78)

Quindi, Lorenzo, almeno all'inizio non sa di che cosa si tratti, ma, quando capisce che Olivia si droga e che ha bisogno di aiuto, dopo il primo impulso di buttarla fuori, dettato dalla paura e dal disgusto, decide di aiutarla e di proteggerla. Così egli stesso, che, fino ad allora, viveva in una specie di finzione cercando di evitare ogni stress e quindi esistendo in una sorta di “non vita”, ora non rifiuta più di vivere, ma accetta di buttarsi nella mischia. In questa parte abbondano i dialoghi con la sorella, i racconti che lei gli fa di episodi della sua infanzia che egli aveva ormai dimenticato e che gettano luce su risorse che Lorenzo non sapeva di avere. Abbondano quindi i verbi indicanti verbalizzazione, ma soprattutto quelli indicanti movimento, il “*nuotare*”, “il *correre* come un forsennato” nel ricordo della sorella, ma soprattutto i verbi indicanti movimento di quando Lorenzo esce per cercare le medicine che aiutino la sorella a superare il mal di testa e soprattutto a dormire.

Quando Lorenzo torna e trova che la sorella già dorme, nasce in lui il desiderio di proteggere quella figura fragile, bisognosa di aiuto. Infatti egli racconta:

“Mi sono alzato, sono corso da lei e ho cominciato a scuoterla.

Non ricordo cosa le dicevo, ricordo solo che l’ho sollevata dal letto,

l’ho stretta tra le braccia e ho pensato che ero abbastanza forte

da tenerla tra le braccia, come fosse un cane ferito ... “ (*ibidem*, p. 101).

I verbi di azione e movimento sottolineano la nuova energia che Lorenzo ha trovato in sé per proteggere la sorella. Quando la sorella aveva impersonato la madre di un’amica di Lorenzo, egli ne era stato entusiasta e il fatto aveva creato tra loro un rapporto di cameratismo, quasi di complicità. E’ alla fine della settimana, quando la finzione di Lorenzo sta per volgere al termine, che i due fratelli si salutano, ma non prima che Lorenzo abbia strappato ad Olivia una promessa, quella di non drogarsi più.

La conclusione della narrazione avviene dieci anni dopo, quando Lorenzo viene chiamato ad identificare il corpo della sorella, trovato a Civitade del Friuli. Lorenzo ha in tasca il biglietto che la sorella gli aveva lasciato prima di andarsene- un breve biglietto, ma denso di significato: “mi sono ricordata che odio gli addii e quindi preferisco filare prima che ti svegli” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 115). Il verbo di reazione *odiare*, molto forte, usato invece di *non piacere* giustifica il partire della sorella senza salutare Lorenzo di persona. Il verbo di movimento *filare*, anziché *andar via* o *andarsene* sottolinea la velocità ed anche il modo nascosto in cui ella si allontana. *Filare* regala al testo anche una connotazione quasi gergale.

L’ultimo incontro con Olivia è sottolineato, in un certo senso preparato da un preludio creato dalla descrizione della natura. “Tira un vento freddo ma un sole pallido si è fatto spazio tra le nuvole e mi scalda la fronte”(Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p.115). La natura fredda espressa nel vento è quasi un preludio alla morte, che Lorenzo affronterà di lì a poco. Tuttavia il calore del pallido sole sulla sua fronte sta a significare che per lui la vita continua, anche se venata dalla tristezza per la perdita della sorella. Le ultime parole descrivono il volto della ragazza sotto il lenzuolo funebre: “Sotto il lenzuolo le prendo la mano giallognola. E’ magra come nella cantina. Il volto è disteso ed è sempre bellissima. Sembra che stia dormendo. Mi piego su di lei e le metto il naso sul collo” In questa immagine in cui prevale l’elemento descrittivo- “ è magra,” è disteso”, “è sempre bellissimo”- la sorella sembra aver sconfitto i suoi turbamenti e le sue angosce soltanto nel sonno della morte. Ciò che rimane è l’affetto del fratello –“ *le metto il naso sul collo* “- un ultimo verbo d’azione che sottolinea con intensità un gesto familiare, dolce come quello appunto di avvicinare il naso al collo, per sentire il profumo della sorella, quasi che fosse ancora viva. Le ultime parole

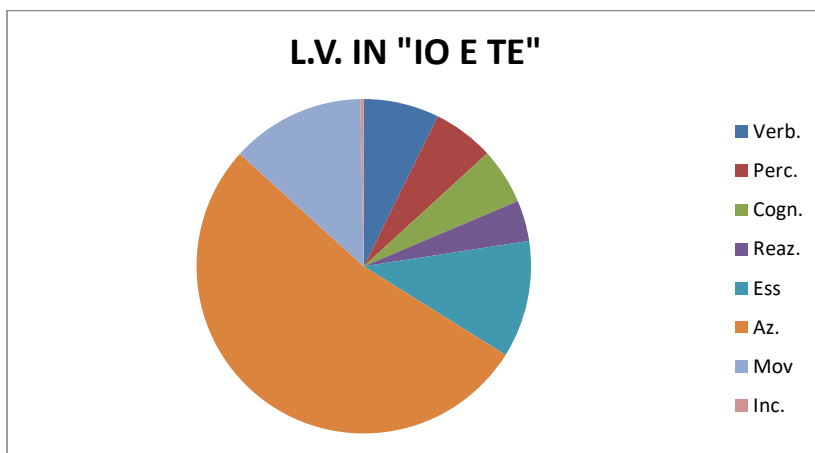
lasciano al lettore il senso che, nonostante il dolore e la perdita che tutti noi prima o poi proviamo per una ragione o per l'altra, l'affetto, quello vero, rimane.

Come in *Branchie* e in *Io non ho paura* spesso, nelle descrizioni di oggetti, ambienti interni o della natura, elementi inanimati vengono personificati attraverso l'uso di verbi d'azione (cfr. Sensini, 1996, p. 507).⁹ Vediamo, ad esempio, a p. 11 : “ La luce verde (della lampada) ha dipinto uno spicchio di stanza dov'erano poggiati lo zaino gonfio di vestiti, il giaccone, la sacca con gli scarponi e gli sci” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010). Il verbo *ha dipinto*, riferito alla lampada, conferisce al brano una connotazione poetica, tutta l'immagine appare quasi come una breve inquadratura cinematografica, con elementi visuali che sottolineano quello che poi si rivelerà essere l'inganno di Lorenzo, cioè la sua finzione di partecipare ad una gita sciistica, insieme agli amici. A p. 14 è l'elemento naturale che viene personificato attraverso un verbo d'azione : “ Il cielo grigio pesava sopra i tetti e tra le antenne”. E' chiaro che il cielo non *pesa* a livello letterale, ma qui, il *pesare* del cielo, sottolinea poeticamente, da un lato la giornata grigia, e dall'altro, il senso di pesantezza che Lorenzo prova a causa della sua finzione.

In conclusione, l'analisi dei lessemi verbali in *Io e te*, conferma la tendenza di Ammaniti a legare la prima persona con un tipo di racconto in cui prevalgono l'azione ed il dinamismo. Tuttavia i verbi di Processo Mentale nel loro insieme costituiscono la percentuale più alta dopo i verbi indicanti azione. Se confrontiamo i rapporti riferiti all'io narrante, notiamo come i verbi di processo mentale costituiscano una grande fetta del totale, il 40%. Le sottoclassi dei verbi di percezione e di cognizione costituiscono percentuali ancora più alte, rispettivamente il 43,10% ed il 45,07%. E' chiaro che l'io narrante si qualifica principalmente come colui che *vede, pensa, ricorda e parla*, filtrando la realtà attraverso la sua coscienza.

In ultima analisi notiamo nei tre romanzi una certa evoluzione narrativa. Rispetto a *Branchie* già in *Io non ho paura*, ma ancora maggiormente in *Io e te*, il legame tra le azioni ed il gergo si assottiglia, le riflessioni aumentano, insomma il linguaggio, di pari passo con la storia, diventa più poetico e meno atto a ricalcare schemi e “*cliché*” della realtà circostante. Se il racconto di *Io non ho paura* era emozionante, quello di *Io e te* diventa più intimo. Nelle ultime due pagine l'immagine di Lorenzo che rilegge il biglietto trovato piegato in tasca all'inizio (biglietto che egli aveva aperto e spiegato sul tavolo sin dalla prima pagina, riconoscendolo come un messaggio lasciatogli dalla sorella, ma senza rivelarcene il contenuto) ci regala finalmente quello che è stato l'ultimo saluto di Olivia a Lorenzo. Il “ricordati *di mantenere la promessa*” si riferisce al fatto che Olivia e Lorenzo

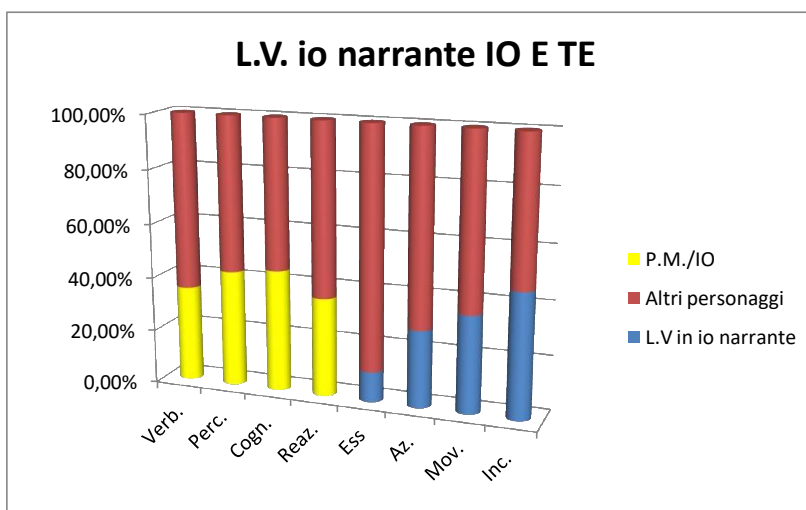
decidono di rivedersi ancora. Lorenzo lo fa, anche se soltanto per constatarne la morte. La lettura del biglietto riflette allo stesso tempo la conclusione dei ricordi di Lorenzo e la conclusione del romanzo stesso.



Verb: 7,32%
Perc: 5,92%
Cogn: 5,43%
Reaz. 3,95%

} **P.M.: 22,39 %**

Es: 11,33%
Azione: 52,93 %
Movimento: 12,97%
Inc.:0,33%



Verb:35,54%
Perc: 43,10%
Cogn: 45,07%
Reaz: 36,55%

} **P.M. 40.02 %**

Azione: 28,65%
Movimento: 36,02%
Essere: 11,26%
Inc.: 46,15%

1.4. Lessemi verbali in

Branchie, lo non ho paura, lo e te

Se prendiamo in esame i tre romanzi e li mettiamo a confronto nella totalità dei lessemi verbali, notiamo le seguenti caratteristiche:

1. Preponderanza dei verbi indicanti azione.
2. Elevata frequenza di verbi di processo mentale presi nella loro totalità.
3. Massiccia presenza dei verbi indicanti movimento.
4. Forte componente descrittiva, espressa dalla presenza consistente di verbo essere + aggettivo o nome.
5. Consistente presenza dei verbi di percezione, spesso riferiti all'io narrante (*vedo, guardo, sento*) e spesso filtrati dall'espressione impersonale con il verbo *sembrare* (*sembra, mi sembra*), che accentua la soggettività della narrazione.
6. Grande presenza dei verbi che esprimono verbalizzazione, sia come introduzione ai dialoghi, che confermano quindi la tendenza al realismo nei romanzi di Ammaniti (*dico, dice, ho detto*) che nell'introduzione alle parti narrate (*raccontare, narrare, ecc.*)
7. Verbi indicanti cognizione. La proporzione totale è minore rispetto agli altri, ma comunque caratterizzante a livello di prominenza. (*penso, credo, capisco*). Questi verbi sono principalmente riferiti all'io narrante in *lo non ho paura* e *lo e te*, in *Branchie* sono riferiti a più personaggi, in quanto, nella parte che si svolge in India, i personaggi che dialogano o raccontano sono più numerosi (Marco, Mila, Livia, Sarwar, Oberton)
8. Verbi indicanti reazione (odiare, amare, piacere) Essi sono meno numerosi rispetto alle altre categorie sempre considerando i lessemi nella loro totalità. I sentimenti esprimono quindi il commento alle varie azioni da parte dei vari personaggi, e sono comunque prominenti. (cfr. Halliday, 1970).¹⁰

Lessemi verbali riferiti all'io narrante in *Branchie, lo non ho paura, lo e te*

Se prendiamo in esame i rapporti dei lessemi verbali riferiti all'io narrante nei tre romanzi, notiamo che essi si differenziano rispetto a quelli esaminati nella totalità: ad esempio, se nel totale dei verbi di reazione, la percentuale più alta si trova in *lo e te*, quando esaminiamo i lessemi riferiti all'io narrante, notiamo che, invece, la percentuale maggiore si trova in *Branchie*. (vedi grafico). Ciò significa che alcune caratteristiche dell'io narrante differenziano un personaggio dall'altro. Per quanto riguarda il romanzo *Branchie*, le percentuali più alte riferite all'io narrante sono costituite dai verbi di reazione (59,48% del totale), seguiti dai verbi di percezione (45,65% del totale), in *lo non ho paura* la percentuale più alta è costituita dai verbi di cognizione (52,14% del totale), sempre seguita dai verbi di percezione (42,7% del totale), in *lo e te* la percentuale maggiore è costituita dai verbi di cognizione (45,07% del totale), e di percezione (43,10% del totale).

Se mettiamo a raffronto i tre romanzi nel loro insieme rispetto all'io narrante (vedi grafico), notiamo che, per quanto riguarda i verbi d'azione, la percentuale maggiore rispetto al totale (28,65%) si trova in *lo e te*, mentre la percezione, che è maggiore in *Branchie* (45,65%) si attesta comunque in valori simili nei tre romanzi (42,27% in *lo non ho paura*; 43,10% in *lo e te*). Per quanto riguarda la cognizione, il valore più alto si trova in *lo non ho paura* (52,14%), mentre per la reazione il valore più alto si trova in *Branchie* (59,48%) rispetto a *lo non ho paura* (30,34%) e *lo e te* (36,55%).

Rispetto al verbo essere, il valore relativo maggiore si trova in *Branchie* (15,22%) rispetto a *lo e te* (11,26%) e *lo non ho paura* (6,89%).

Tali valori confermano le caratteristiche dei narratori: Marco Donati di *Branchie* si caratterizza come un personaggio fortemente reattivo, che ama e odia con forza le persone che incontra, Maria prima, poi Livia e Mila, delle quali esprime sempre i suoi sentimenti di piacere, attrazione, amore o anche avversione. Notiamo spesso l'espressione *Mi piace, mi piacerebbe, Mi dispiace*, preferita ad *amo*, che indicano una maggiore propensione all'uso di un linguaggio colloquiale. Notiamo ad esempio: "Mi manca la cuccia. Mi mancano i pesci. Mi manca addirittura mia mamma. ... Detesto chi mi chiama piccolino, ciccino, bambino, trottolino. Mi fa incazzare da morire" (Ammaniti, 1997, ed. 2006, *Branchie*, p. 55). In queste frasi il sentimento del mancare accomuna la casa, chiamata colloquialmente "cuccia", i pesci, compagni iniziali della vita del solitario Marco, e persino la madre, con cui ha un rapporto conflittuale. Siamo all'inizio del viaggio

in India, quando Marco è quasi rapito dagli “arancioni”. L’espressione “*detesto chi mi chiama piccolino*” si riferisce ad una donna vestita di arancione che ha chiamato Marco “piccolino”. Nell’ultima parte del brano l’espressione volgare “*mi fa incazzare*” accentua la reazione di Marco ed il suo modo colloquiale di raccontare, quasi stesse parlando ad un gruppo di amici. Tali sentimenti molto forti sono anche espressi nei confronti della madre, verso la quale Marco ha un rapporto di insofferenza, soprattutto quando lei lo vuole curare a tutti i costi all’inizio del romanzo, e poi di incredula ostilità, quando si accorge che è complice del perfido Subotnik. Infatti, dopo il riconoscimento e l’abbraccio, irato per la perfidia della madre che accompagna Subotnik nel suo folle progetto, egli le dice: “Mamma, anzi Adele, visto che il tuo corpo non è più quello con cui mi hai generato. Ti sei impossessata di organi che non t’appartengono. ... Sei un’assassina senza cuore. Sparisci dalla mia vita”(Ammaniti, 1997, *Branchie*, p. 111). In questo brano Marco scopre che la madre aveva architettato il suo viaggio in India, per salvarlo dal cancro, e che si sarebbe servita di organi presi da poveri indiani ancora viventi, per farli trapiantare dal perfido chirurgo Subotnik nel corpo di Marco. E’ qui che Marco si ribella e mostra tutta la sua ostilità.

Anche le descrizioni riferite a Marco, con verbo essere ed aggettivo, sono più frequenti in *Branchie*, in cui il narratore è spesso autoreferenziale, rispetto a *Io non ho paura* e *Io e te*. Nelle pagine iniziali le descrizioni servono a definire la malattia di Marco ed il suo perdere la speranza, aspettando la morte. Egli alterna espressioni come *Sono lucido, sono un alcolista e faccio il morto*, in alcune pagine iniziali in cui egli rientra a casa e lucidamente descrive la sua condizione di malato terminale, poi la sua fuga nell’alcol, infine il suo abbandonarsi al dormire sottolineata dall’espressione *faccio il morto*. In queste pagine il protagonista sottolinea il passaggio dalla condizione di accettazione della malattia, a quello di tentazione di fuga nell’alcol fino all’espressione finale *Faccio il morto*, in cui il dormire diventa metafora ed annunciazione della morte. (Ammaniti, 1997, *Branchie*, p. 22-23). Nelle ultime pagine del romanzo, il verbo *essere* sottolinea il ritorno di Marco alla vita, attraverso le sue branchie artificiali: “E per finire ci sono io. Non sono morto. Sono ancora qua, attaccato a questa vita come una cozza agli scarichi delle fogne”(Ammaniti, 1997, *Branchie*, p.184). Marco è ancora vivo, ed è questo ciò che conta, e che è sottolineato dalle ripetizioni con il verbo *essere*, anche se la similitudine della cozza attaccata agli scarichi di fogna ribadisce la trivialità della vita stessa.

In *Io non ho paura*, Michele attraversa un processo di progressiva conoscenza, il male che scopre annidarsi all’interno della sua stessa famiglia, e pertanto è naturale che i verbi di cognizione siano i

più frequenti. Michele scopre il bambino rapito e progressivamente scopre anche l'annidarsi del male nella sua stessa famiglia, e ciò è rafforzato dall'uso dei verbi di cognizione.

Michele diventa insomma l'emblema del personaggio che riesce a *conoscere* ed interpretare la realtà inizialmente solo percepita. Michele è colui che prima scopre ed osserva e poi diventa "cosciente" del male intorno a lui, rappresentato dal rapimento del bambino trovato per caso, e che si appresta a lottare contro questo male, liberando il piccolo prigioniero. Nel brano seguente, notiamo con chiarezza il processo di osservazione da parte di Michele, che infine diventa vera e propria cognizione:

"Mentre pedalavo verso Acque Traverse, pensavo alla pentola
che avevo trovato nella cascina. Mi sembrava strano che era uguale
alla nostra. Non lo so, forse perché Maria aveva scelto quella fra le tante ...
[papà] Era seduto a tavola accanto a mia sorella. Aspettavano che la mamma
scolava la pastasciutta. ... Non usava la pentola con le mele. Ho guardato
le stoviglie ad asciugare sul lavello, ma anche lì non l'ho vista. Doveva essere
nella credenza " (Ammaniti, ed. 2011, *Io non ho paura*, p. 71)

Michele *pensa* (cognizione) alla pentola che ha visto accanto al bimbo rapito. E' stranamente simile a quella che aveva in casa. Ammaniti segue i pensieri di Michele ed i suoi processi deduttivi, sottolineati dal ricordo dell'acquisto in cui la sorellina aveva espresso la propria preferenza- "Maria aveva scelto quella fra le tante"- poi esprime il dubbio di Michele – *non lo so* (cognizione) – ma poi, arrivato a casa, egli cerca di risolvere questo dubbio attraverso l'osservazione e la ricerca- "*ho guardato le stoviglie*"- e poi la conferma- "anche lì *non l'ho vista*" (percezione). Michele, quindi, in un processo di osservazione e poi deduzione e cognizione arriva a formulare ipotesi e poi a verificarle nella realtà.

I numerosi verbi di movimento (34%) sottolineano la fuga di Michele per liberare il bimbo rapito. Nelle concitate pagine finali notiamo: " Barcollando, mi sono avvicinato. Quasi crollavo a terra, ma continuavo ad avanzare. ... Fai un passo, mi sono detto. L'ho fatto. Fanne un altro. L'ho fatto. Un altro e un altro ancora. E ho visto l'orlo del buco davanti ai miei piedi."(*Ibidem*, p. 195) In queste righe i verbi di movimento "*Mi sono avvicinato*", "*barcollando*", "*continuavo ad avanzare*", e poi il monologo – "*fai un passo*"- "*fanne un altro e un altro ancora*"- sottolineano la forza di volontà che Michele esercita su se stesso per combattere la paura. Alla fine dello sforzo, c'è la

visione –“ *ho visto l’orlo del buco.*”. Michele è il personaggio che osa, si muove verso la verità conquistando le proprie paure. Michele è l’emblema del bambino-eroe.

In *Io e te*, i verbi di processo mentale nel loro insieme rappresentano la percentuale più alta se mettiamo a confronto l’io narrante nei tre romanzi, e riflettono la coscienza intimistica di Lorenzo, che pensa e vede e poi traduce in linguaggio i suoi pensieri e sentimenti nei serrati dialoghi con la sorella, da cui l’alta percentuale dei verbi indicanti verbalizzazione (la maggiore dei tre romanzi presi a raffronto). La maggiore percentuale dei verbi di processo mentale nel loro insieme rispetto agli altri due romanzi, identifica l’io narrante come colui che guarda, pensa, riflette ed infine comunica, rivelando una completezza di pensieri, emozioni ed infine di linguaggio (il dialogo) che sono espressione della sua maturazione interiore, e riflettono il passaggio dall’io isolato all’io sociale, al dialogo con la sorella ed infine all’inserimento nel mondo esterno. In questo senso, l’ultimo dialogo con la sorella Olivia è emblematico di tutto il romanzo:

“Senti ti devo dire una cosa ... Io ho detto che andavo a sciare a Cortina perché ho fatto un casino. Ero a scuola e ho sentito i miei compagni di classe che andavano a sciare. A me non mi avevano invitato. E a me non me ne frega niente di andare a fare le gite con gli altri. E invece sono tornato a casa e ho detto a mamma che sono stato invitato . E lei ci ha creduto ... E non ho avuto più il coraggio di dirle la verità e quindi mi sono nascosto qui. ... Da quel giorno ho continuato a cercare di capire perché le avevo detto quella bugia. - E lo hai capito? –
- Sì. Perché ci volevo andare. Perché volevo sciare con loro ... Perché volevo fargli vedere le piste segrete. E perché non ho amici. ...
E volevo essere uno di loro”(Ammaniti,ed. 2010, *Io e te*,p. 111).

In questa confessione Lorenzo scopre le sue motivazioni alla bugia della gita, che poi hanno provocato la sua fuga in cantina. In realtà scopre di volere degli amici, di voler uscire dal suo isolamento, di infilarsi nella mischia della vita. E lo scopre attraverso il dialogo con la sorella maggiore.

Se Marco di *Branchie* era un trentenne in crisi in un mondo superficiale e consumistico, e Michele di *Io non ho paura* era un bambino di nove anni alla sua prima scoperta di ciò che può essere il

male, Lorenzo di *Io e te* è un adolescente che si affaccia alla prima vera conoscenza di se stesso e del suo rapporto con il mondo.

In risposta alle domande formulate all'inizio di questa analisi, si può concludere che:

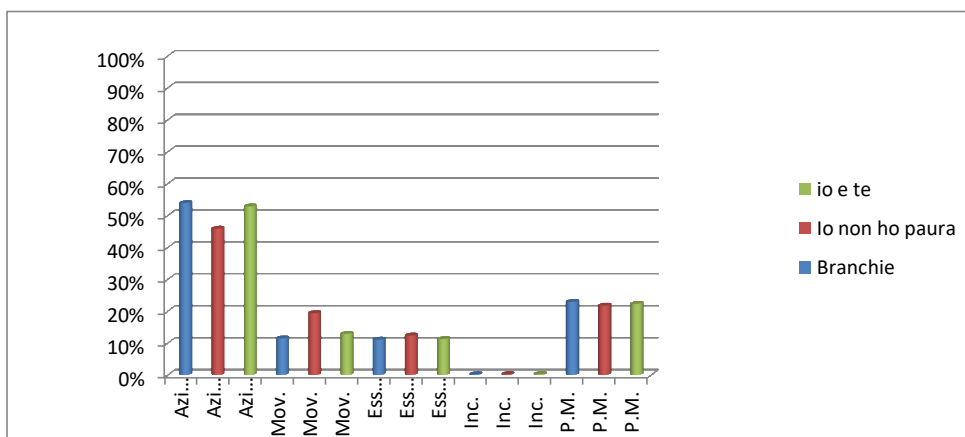
1) I lessemi verbali sono legati alla trama, ma evidenziano anche alcune tendenze generali della lingua italiana, quali la preponderanza dei verbi indicanti azione. I romanzi esaminati, possono comunque definirsi, in base a questa caratteristica, essenzialmente romanzi in cui il susseguirsi delle azioni ha un valore prominente.

2) I lessemi caratterizzano anche l'io narrante, che in tutti e tre i romanzi, si qualifica essenzialmente come colui che filtra, riflette e comprende il mondo narrato (alta percentuale dei verbi di Processo Mentale)

3) La voce narrante subisce un'evoluzione nei tre romanzi. Infatti, da Marco che in *Branchie* è essenzialmente reattivo, si passa a Michele di *Io non ho paura* che esprime le sue caratteristiche principalmente a livello cognitivo, a Lorenzo di *Io e te* che riassume in sé le totali caratteristiche del Processo mentale. (Egli infatti percepisce, poi elabora ed infine esprime il tutto attraverso il dialogo.)

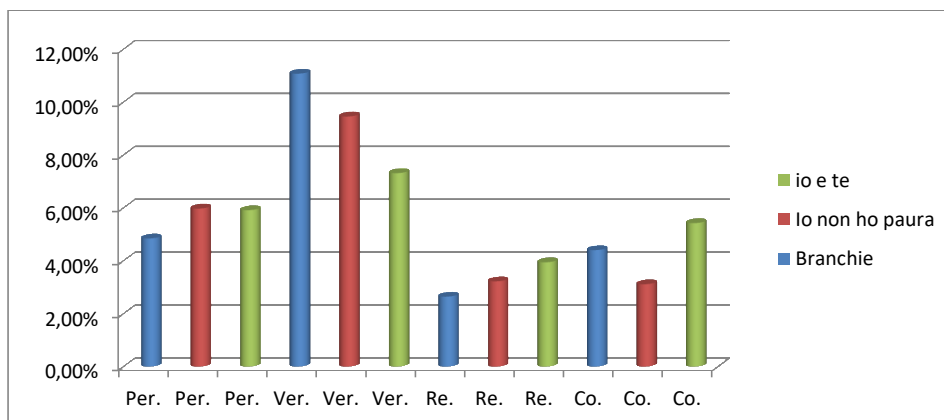
I lessemi verbali, quindi, nella loro distribuzione, riflettono e allo stesso tempo fanno luce su queste diverse realtà narrative. Il linguaggio dei romanzi di Ammaniti contiene però anche altri aspetti, come ad esempio, l'uso particolare e innovativo dei tempi verbali, l'utilizzazione della categoria verbale dell'aspetto e della diatesi passiva e la combinazione originale di colloquialismi e di espressioni più complesse e poetiche. La categoria verbale del *Tempo* sarà l'argomento trattato nel capitolo successivo.

PARAGONE L.V. IN BRANCIE, IO NON HO PAURA, IO E TE



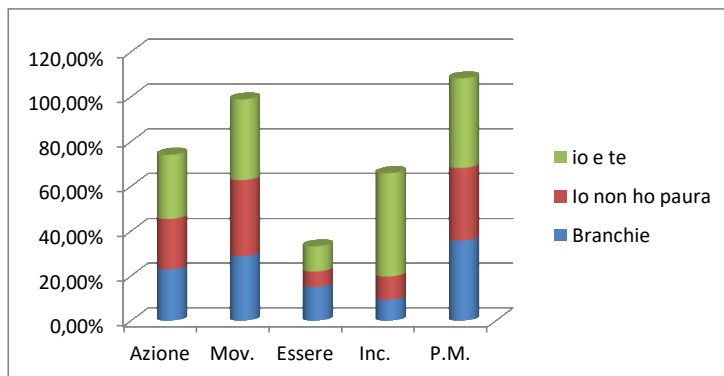
	Io non		
	Branchie	ho paura	io e te
Azione	53,99%	45,97%	52,93%
Mov.	11,54%	19,45%	12,97%
Essere	11,16%	12,44%	11,33%
Inc.	0,28%	0,32%	0,33%
P.M.	23%	21,79%	22,39%

PROCESSO MENTALE IN BRANCIE, IO NON HO PAURA, IO E TE



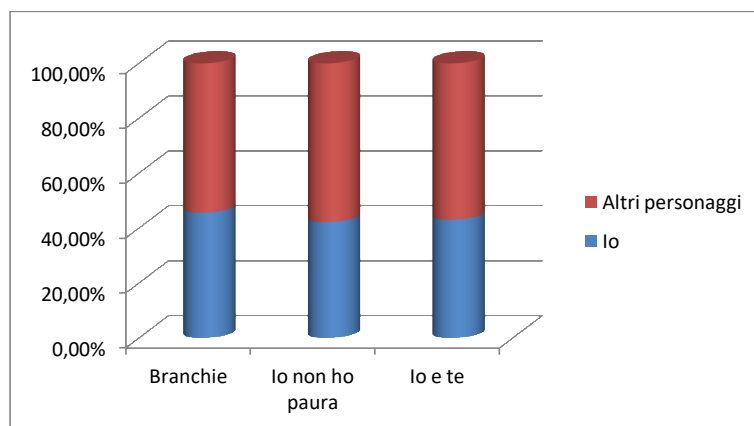
	Io non		
	Branchie	ho paura	io e te
Per.	4,85%	5,98%	5,92%
Ver.	11,08%	9,46%	7,32%
Re.	2,65%	3,23%	3,95%
Co.	4,41%	3,12%	5,43%

L.V. DELL'IO NARRANTE IN BRANCIE, IO NON HO PAURA, IO E TE

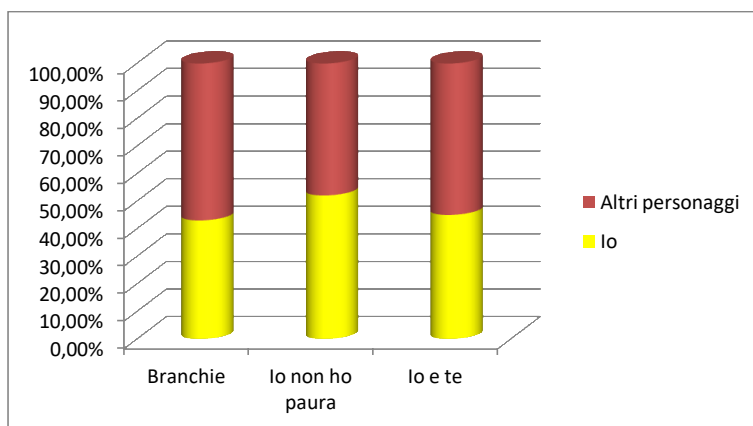


	io non		
	Branchie	ho paura	io e te
Azione	23,11%	22,46%	28,65%
Mov.	28,97%	33,96%	36,02%
Essere	15,22%	6,89%	11,26%
Inc.	9,52%	10,34%	46,15%
P.M.	36%	32,41%	40,02%

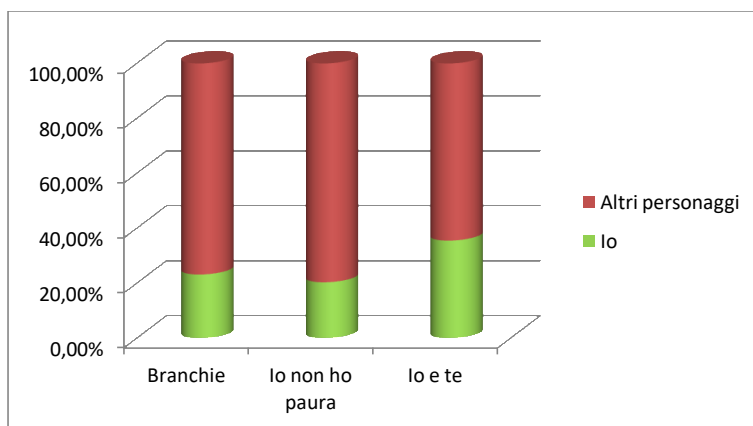
VERBI DI PERCEZIONE DELL'IO NARRANTE IN BRANCIE, IO NON HO PAURA, IO E TE



	io	Altri personaggi
Branchie	45,65%	54,35%
io non ho paura	42,27%	57,73%
io e te	43,10%	56,90%

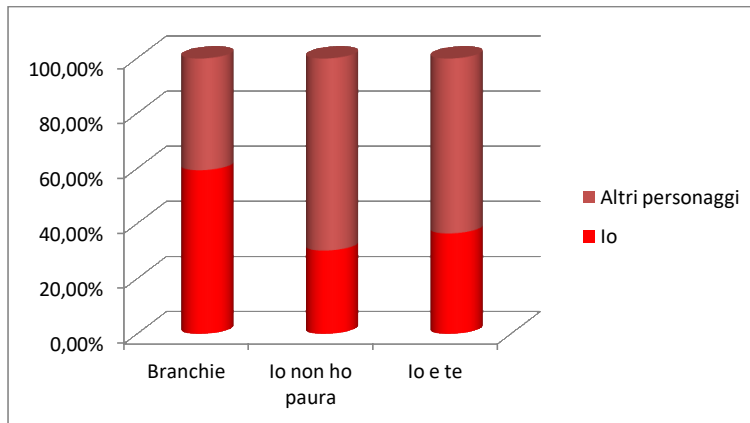
COGNIZIONE DELL'IO NARRANTE IN BRANCIE, IO NON HO PAURA, IO E TE


	Io	Altri personaggi
Branchie	43,07%	56,93%
Io non ho paura	52,14%	47,86%
Io e te	45,07%	54,93%

VERBALIZZAZIONE DELL'IO NARRANTE IN BRANCIE, IO NON HO PAURA, IO E TE


	Io	Altri personaggi
Branchie	23,19%	76,81%
Io non ho paura	20,37%	79,63%
Io e te	35,54%	64,46%

REAZIONE DELL'IO NARRANTE IN BRANCIE, IO NON HO PAURA, IO E TE



	Io	Altri personaggi
Branchie	59,48%	40,52%
Io non ho paura	30,34%	69,66%
Io e te	36,55%	63,45%

Capitolo 2: Il Tempo nei romanzi di Ammaniti

Premessa: Tempo fisico e Tempo linguistico

Secondo E. Benveniste, possiamo suddividere la categoria tempo in tre sottocategorie: 1) Il Tempo fisico, cioè un continuo uniforme, infinito, segmentabile a volontà. Esso ha, nell'uomo, durata variabile, perché è da lui misurato secondo il ritmo delle proprie emozioni; 2) Il Tempo cronico, cioè il tempo degli avvenimenti, della storia, che è bidirezionale: va dal passato al presente e dal presente al passato. Esso esiste nella sua duplice versione: oggettiva (la storia) e soggettiva (la vita). Il tempo cronico socializzato è il tempo del calendario, che ha un asse referenziale che non può essere spostato (a seconda del punto iniziale che si considera per effettuare il conto delle date). Il calendario è fisso e, in questo senso, non temporale, perché si afferra a quantità numeriche esterne al tempo stesso; 3) Il tempo linguistico, che è irriducibile sia al tempo cronico che al tempo fisico. Il tempo base della lingua è il Presente, in quanto esso fissa l'avvenimento come contemporaneo all'enunciato che lo nomina, ed è il fulcro delle opposizioni temporali della lingua (cfr. Benveniste, 1968 (trad. italiana), pp.5- 16)¹. Secondo altri linguisti, invece, le opposizioni fondamentali della lingua rispetto al tempo sembrano essere quelle di passato vs non-passato (Scalise, Bisetto, 2008). Anche Bertinetto distingue tra tempo fisico, rapportato agli avvenimenti del mondo esterno, e quindi misurabile, e tempo linguistico, un sistema di relazioni temporali che si possono trasmettere attraverso segni linguistici (Bertinetto, 1991, p. 13)². Quindi, come già accennato, la nozione di tempo fisico non coincide con quella del Tempo linguistico. Quest'ultimo, infatti, si riferisce ad un sistema di relazioni temporali che si possono trasmettere attraverso i tempi linguistici. In altre parole, nel momento in cui si pronuncia o si scrive un enunciato, esso si riferisce sempre ad un punto rispetto al quale c'è un prima ed un dopo. Analogamente, si possono anche trovare altri punti di riferimento, nel passato o nel futuro, rispetto ai quali possiamo mettere in ordine gli eventi. In questo senso, si può quindi dichiarare che un dato avvenimento ha avuto luogo prima di un certo momento, fra due avvenimenti collocati precedentemente al momento dell'enunciato. Il tempo linguistico funziona pertanto in modo relazionale, non metrico, non misura intervalli, ma pone in relazione avvenimenti,

attraverso il concetto di un prima, un durante, ed un dopo (cfr. Renzi, 1991)³. Per esprimere l'idea dello scorrere del tempo, i parlanti in genere si servono di due elementi: gli avverbiali (es. ieri, oggi, ora, domani) ed i Tempi verbali. I Tempi verbali sono, in ogni caso, i punti di riferimento cardinale nel sistema della lingua italiana per esprimere il concetto di "ora", "durante", "prima" e "dopo". Infatti, anche se l'opposizione fondamentale delle lingue, incluso l'italiano, sembra essere quella di passato vs non-passato (Scalise, Bisetto, 2008), gli eventi possono essere localizzati a diverse distanze dal momento dell'enunciazione, come nelle frasi : a. ieri ho fatto una breve passeggiata, b. due anni fa feci un lungo viaggio attraverso l'Europa. In questi due esempi la maggiore distanza dell'evento rispetto all'enunciazione è espressa dal passato remoto (esempio b.), mentre la maggiore vicinanza è espressa dal passato prossimo (esempio a.) (cfr. Scalise, Bisetto, 2008, p. 150).⁴ In ogni caso si elencheranno ora i tempi usati nella lingua italiana.

Il Presente

Prendiamo come punto di riferimento il punto -0-, che si riferisce all'"ora" e "qui". Esso è rappresentato linguisticamente dal tempo Presente. In Italiano il tempo presente, che è costituito dal tema verbale + le desinenze (1a coniugazione: am-o, am-i, am-a; 2° coniugazione: ved – o, ved-i, ved-e; 3a coniugazione, sent-o, sent-i, sent-e), può riferirsi a situazioni completamente diverse. Nel caso a) es. : " Che cosa fai?" – " Scrivo una e-mail a Gianni -" il presente dell'enunciato si riferisce al "qui" ed "ora". Nel caso b1) es. " L'acqua bolle a cento ° centigradi"., il tempo presente si riferisce ad una verità scientifica, nel caso b2) es. "Dio esiste", il tempo presente si riferisce ad un concetto filosofico. In entrambi gli esempi di b) il presente non si riferisce al "qui" ed "ora", ma ha una connotazione o di carattere generale - l'acqua bolle a cento ° centigradi - o eterna – Dio esiste (cfr. Sensini, 1997, 260 sg.).⁵

Per quanto riguarda l'uso del Presente, abbiamo anche un'ulteriore variante c) es. " Stamattina vado al mercato e chi vedo, dopo tanto tempo, la mia compagna di banco della prima elementare!". In questo caso il tempo presente non si riferisce al "qui" ed "ora", ma ad un evento passato – stamattina- (ora siamo nel pomeriggio) . Il tempo presente è usato in questo caso per rafforzare la vicinanza psicologica dell'avvenimento in questione e viene spesso usato nel linguaggio colloquiale. Esso è definito come Presente Storico (ibidem). Per quanto riguarda l'italiano contemporaneo, notiamo che il presente indicativo tende a sostituire sempre più il futuro per indicare eventi futuri, come ad esempio " torno subito", "l'anno prossimo mi trasferisco a Roma" (cfr. D'Achille, 2003, p. 240)⁶.

Il Passato

Il tempo passato, relativamente all'aspetto ha tre forme: l'imperfetto, il passato prossimo ed il passato remoto . L'imperfetto indica eventi passati di carattere durativo o abituale (cfr. D'Achille,2003)(vedi in seguito capitolo sull'aspetto) Il passato di senso compiuto si esprime con a)Il Passato Prossimo, che si forma con gli ausiliari essere/avere + il Particípio Passato del verbo in questione, b)Il Passato remoto, che si forma con il tema verbale + la desinenza. Il Passato Prossimo esprime, in Italiano, un'azione che è perfettamente compiuta, ma che ha ripercussioni nel presente, oppure esprime un'azione completamente finita , ma che è sentita psicologicamente come vicina. Es. a) "Ho amato molto Claudia" (e gli effetti si sentono ancora) (Sensini, 1997, pp. 263 sg.).

Il Passato Remoto esprime invece un'azione completamente finita ed avvenuta in tempi abbastanza lontani. Es. b) "Molti anni fa visitai il Louvre e rimasi affascinato dalla Gioconda...". In questo caso il tempo Passato Remoto rafforza la lontananza temporale degli eventi a cui si fa riferimento.

Le distinzioni tra il Passato Prossimo e Remoto qui sopra descritte sono tuttora valide nella lingua scritta, ma, nell'italiano parlato, prevale ormai l'uso comune del Passato Prossimo per descrivere eventi passati, anche lontani nel tempo, per una serie di motivi, principalmente perché dal punto di vista morfologico è formato analiticamente e quindi è maggiormente in linea con le tendenze di sistema, poi, soprattutto per quanto riguarda la lingua parlata, il parlante tende comunque a rapportare le azioni al momento dell'enunciazione, infine, notiamo l'influenza del sostrato dialettale del Nord che conosce soltanto questa forma (cfr. D'Achille, 2013, p.140).

Per quanto riguarda la letteratura, notiamo che il Passato remoto, oltre alla funzione di segnalare azioni passate, ne svolge soprattutto un'altra, squisitamente narrativa, che sottolinea il passaggio tra il mondo reale e quello della finzione narrativa. In altre parole, nella narrativa, l'uso del Passato remoto segnala in genere proprio il fatto che si sta scrivendo di un evento fittizio e non realmente accaduto. Di solito, infatti, nella narrativa, si ha la combinazione del Passato Remoto – tempo principale del racconto- con l'Imperfetto – aspetto che segnala lo sfondo nel quale si svolgono gli avvenimenti. Un esempio tipico esempio è uno degli incipit classici della fiaba: "C'era una volta un uomo povero, molto povero, che campava a stento la vita andando a lavorare una giornata ora da questo ed ora da quello. Una mattina al sorgere del sole si avviò ad un canneto ..." (*Rosa di sole*, sta in: *Fiabe, fiabe, fiabe ...* , 1988). In questo contesto, Il Passato Remoto, in alternanza con

l'Imperfetto, ci introduce al mondo fittizio della fiaba, infatti esso costituisce, di consuetudine, l'elemento cardine del *raccontare*. Infatti, secondo Weinrich, linguista fondamentale nell'evoluzione della linguistica testuale, possiamo distinguere i tempi verbali in base alla loro funzione nel testo in due categorie:

- a) Tempi commentativi,
- b) Tempi narrativi.

I tempi commentativi, principalmente usati nella lingua parlata, sono: *presente*, *passato prossimo* e *futuro*, questi tempi sono di solito usati per commentare un evento e sono prospetticamente più vicini al parlante, i tempi narrativi, che caratterizzano il mondo narrato, tipico del romanzo, sono: *imperfetto* (aspetto), *Passato remoto*, *Trapassato prossimo* (tempo anaforico) e Condizionale (cfr. Weinrich, 1978- 2004 ; Sensini, 1997, p. 263) ⁷. Infatti, se esaminiamo alcuni incipit di romanzi classici di '800 e '900, ad esempio *I promessi sposi* di A. Manzoni₂ e *La Fondazione* di I. Asimov, notiamo come il tempo principale della narrazione sia il Passato remoto. Vediamo infatti, nelle prime pagine de' *I promessi sposi* la seguente combinazione di Passato remoto ed Imperfetto, in cui il Passato Remoto scandisce l'azione, mentre l'Imperfetto (cfr. Aspetto) ne costituisce lo sfondo:

“Per una di quelle straducce, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa ... don Abbondio.
Diceva tranquillamente il suo ufficio ... A un certo punto, svoltata la stradetta, il curato ...
vide una cosa che non s'aspettava ... Due uomini stavano uno dirimpetto all'altro ...
Don Abbondio affrettò il passo...” (Manzoni, A., *I promessi sposi*₂ ed. Firenze, 1987 , pp. 11-16) .

Come ben noto, il romanzo in questione narra di eventi accaduti nel 1600. E' chiaro che il Manzoni, con il suo capolavoro, costruiva un romanzo storico in cui fatti realmente accaduti venivano mescolati ad elementi di pura invenzione, ma il Passato remoto, che sarebbe senz'altro possibile anche in un contesto non narrativo, visto che si tratta di avvenimenti molto lontani nel tempo, in questo caso segnala il fatto che ci troviamo di fronte ad un testo di tipo narrativo, e non a una cronaca storica. Sappiamo infatti che Don Abbondio, Renzo e Lucia, insomma i personaggi principali del romanzo sono creati dalla fantasia dell'autore (cfr. Sensini, 1997 ,p. 264). Il fatto che, in genere, il Passato remoto segnali proprio il carattere narrativo di un testo, è ancora più evidente nel *La fondazione* di Asimov, dato che questo romanzo, essendo di genere fantascientifico, si

svolge in un futuro per noi lontanissimo, molti anni dopo la scomparsa dello storico Hari Seldon, personaggio fittizio, morto nel 12.069 dell'Era Galattica. Anche se in questo caso ci riferiamo ad una traduzione dall'inglese, è chiaro che il Passato Remoto che, qui traduce il Past Simple della versione originale, soddisfa la stessa funzione del testo a carattere fantascientifico scritto da Asimov. E' evidente che il Passato in questione non segnala un passato reale, ma un passato narrativo, costituisce cioè il Tempo della narrazione. Infatti notiamo:

“Ora Gaal stava aspettando, dopo la delusione procuratagli dal Balzo, la prima apparizione di Trantor. Andò nella sala panoramica. ... La prima immagine del sole di Trantor fu quella di una brillante scintilla bianca perduta in una miriade di luci della sua stessa intensità ...” (Asimov, I. Mondadori, 1983, p. 8).

Nell'esempio riportato appare evidente che il personaggio Gaal, che si appresta ad atterrare nel pianeta di Trantor, in un futuro immaginario e lontanissimo nel tempo, non agisce e non è testimone di avvenimenti passati, ma è un personaggio di un mondo fantastico. Il Tempo Passato segnala molto chiaramente il fatto che in queste pagine si tratta di finzione narrativa e non di realtà. Sia l'italiano che l'inglese, in questo caso, utilizzano un tempo passato non per sottolineare un evento passato, ma semplicemente il fatto che si tratta di una storia inventata.

Questa funzione narrativa del Passato Remoto, spesso congiunto all'Imperfetto, resiste anche nei romanzi contemporanei, in autori quali I. Calvino, E. Ferrante, M. Gramellini, Giordano. (quantunque quest'ultimo prediliga, in certi casi, l'uso dell'Imperfetto in senso assoluto.) Un artificio narrativo di questo genere diventa pertanto, in un certo modo, una “norma” stilistica. Rispetto ad essa, Ammaniti si pone creando una rottura, poiché, come vedremo, l'uso dei tempi verbali nei suoi romanzi è decisamente atipico rispetto alla norma. Di seguito vedremo come si effettui la scelta del tutto originale di questo autore e tenteremo di spiegarne la motivazione.

2.1 Il Tempo in *Branchie*

Come già accennato, nei romanzi di Ammaniti abbiamo uno scarto rispetto alla consuetudine della narrazione al Passato (per il concetto di scarto, cfr. Casadei, 2007, p. 10). In *Branchie*, infatti, il racconto si snoda attorno al Presente, che costituisce il tempo principale della narrazione, a cominciare dall'inizio e poi per tutto il romanzo. Infatti, già dall' "incipit" del romanzo notiamo:

"Le salamandre sono capaci di tornare nella loro tana
con una precisione sorprendente. Se le prendi e le porti
oltre la montagna, quelle se ne tornano a casa. Io no. Io mi perdo .
Soprattutto quando bevo. E stanotte fa un freddo cane e piove. ...
Una cappa grigio-fosforescente e i casermoni nascondono il cielo,
e poi ho il raffreddore. Devo vomitare" (*Branchie*, 1997, p. 6).

In questo brano, si notano le varie declinazioni aspettuali dell'uso del Presente, che poi ritroveremo in tutto il romanzo: all'inizio, si fa riferimento al comportamento delle salamandre, espresso quindi con un presente che si riferisce ad una verità generale frutto di osservazione scientifica, e la generalizzazione è accentuata dall'uso del "tu " generico; questa verità è messa in relazione con l'io narrante, Marco Donati, al quale viene ancora riferita una situazione generale, il fatto di non saper tornare a casa quando beve. Infine, abbiamo la situazione particolare, riferita al "qui" e "ora" dell'io narrante, che si sente male per aver bevuto e quindi si appresta a vomitare. Il Presente è quindi messo in relazione con una tecnica simile a quella cinematografica, in cui prima si ha la visione d'insieme (Marco Donati ubriaco) e poi il restringimento in primo piano (Marco Donati che si trova di notte a Roma, che ha il raffreddore e deve vomitare). Più avanti, nelle pagine iniziali del romanzo, notiamo:

"Mi tiro su. Poggio la testa e le mani sulla saracinesca per bloccare
il moto vorticoso della strada, dei lampioni e di tutto il resto.
Trovo le chiavi in fondo alla tasca del cappotto. Entro" (*Branchie*, 1997, p.7).

E' chiaro che qui si tratta di una scelta narrativa precisa, in cui le varie azioni, "Mi tiro su", "trovo le chiavi", "entro" vengono registrate nel momento stesso in cui avvengono, in una sorta di telecronaca narrativa. Questo termine sembra più adatto a descrivere lo stile di questo romanzo rispetto al termine "Diario". Il diario, infatti, è di solito un racconto di fatti avvenuti

precedentemente e quindi richiede, in genere, l'uso del passato prossimo- "Oggi sono uscito ed ho fatto una passeggiata"- piuttosto che l'uso del Presente, come avviene in *Branchie*.

Pertanto, una delle prime impressioni che il lettore ha quando comincia a leggere questo romanzo è che l'azione venga esposta attraverso una specie di lente d'ingrandimento, artificio stilistico che avvicina il lettore all'argomento narrato. Ciò è dovuto a due fattori:

a) l'uso della prima persona, l'io narrante Marco Donati, attraverso la cui coscienza vengono narrati tutti gli avvenimenti,

b) l'uso del Presente narrativo che consegna il "qui" ed "ora" direttamente in mano al lettore.

Questo uso del Presente si discosta quindi dal Presente storico, perché non è un'attualizzazione ed avvicinamento di fatti già avvenuti, ma una narrazione per filo e per segno di ciò che avviene nel momento stesso in cui avviene. Più avanti nel testo notiamo:

" Entrando sento l'umidità aderire ai vestiti e respirare diventa difficile.

Le lampade basse riempiono gli acquari di una luce calda e dimessa

A lato c'è un divano mezzo sfondato, il frigorifero, una televisione

e una brandina. Mi ci getto su." (op. cit., p. 8).

In questo brano il presente istantaneo è collegato al verbo di percezione "*sento*" che sottolinea la soggettività della descrizione. La difficoltà a respirare rimanda alla malattia di Marco, il divano mezzo sfondato alla sua mancanza di risorse economiche. L'azione "*mi ci getto su*" pone il divano come unico approdo nella stanza di Marco. Tale uso del Presente è quindi una rottura con la tradizione delle narrazioni al passato e rappresenta, dal punto di vista stilistico, un avvicinamento alla lingua parlata, in cui è più frequente il riferimento al "qui" ed "ora", a meno che non si raccontino fatti ed avvenimenti accaduti precedentemente.

L'insistenza su questa tecnica simile alla telecronaca si riflette a livello tematico nella predilezione di Marco a prendere spunto da programmi televisivi, che da un lato costituiscono un sottofondo onnipresente alle giornate passate a Roma e dall'altro addirittura uno spunto surreale alle sue imprese, come nel caso della fuga dal Castello, in cui Marco e i suoi amici scappano dal castello in fiamme nel quale erano prigionieri su giganteschi aerei di carta. I programmi televisivi vengono immessi nella narrazione come se fossero un tutt'uno con la vita dell'io narrante (per il predominio

della televisione come sfondo narrativo) in *Branchie* (cfr. Dardano, 2010, p.22)⁸. Notiamo infatti, sempre nelle pagine iniziali del romanzo:

“La testa mi gira. Riaccendo la tele. - ... Sono andata da mio figlio che dormiva nella sua stanza, l’ho svegliato e l’ho spogliato. ... ho visto che aveva lividi blu tra le dita dei piedi. Gliel’ho aperte e c’erano tantissimi piccoli fori di siringa. La donna comincia a piangere e diventa sempre più difficile capire quello che sta dicendo Comincio ad immaginare di avere degli spilloni lunghi e acuminati infilzati tra le dita dei piedi.” (*Branchie*, 1997, p. 9).

Come appare chiaramente dalla citazione, anche dal punto di vista grafico non c’è soluzione di continuità tra le azioni di Marco e l’intervento della televisione, dopo la frase “riaccendo la tele” non c’è infatti un’introduzione del tipo “sento la voce di una donna che racconta ...” ma la voce stessa trasmessa dalla televisione si immette direttamente nella coscienza di Marco con i suoi personaggi reali a tal punto che egli stesso immagina di avere i sintomi del ragazzo drogato, la cui madre è stata appena intervistata dal presentatore della trasmissione. Il lettore, attraverso questa tecnica, viene introdotto contemporaneamente nella vita di Marco e in quella della donna intervistata dal presentatore, senza che i due piani vengano separati dall’unico flusso narrativo che li registra nello stesso “qui” ed “ora”.

L’uso del Presente come tempo principale della narrazione è una scelta stilistica voluta, che connota fortemente l’azione ed il racconto che ne si fa. L’io narrante, Marco Donati, malato terminale di cancro ai polmoni, non racconta per ricordare avvenimenti che ne hanno caratterizzato la vita fino a quel punto, ma sceglie di registrare ciò che gli capita da quel minuto in poi nel momento stesso in cui ciò avviene, cercando, in questo modo, di afferrare ogni attimo di vita che gli rimane e di trasmetterlo al lettore. E’ chiaro, dunque, che questa scelta narrativa abbia un forte impatto sul lettore: in primo luogo, non c’è la distanza di solito presente nella narrativa tradizionale, in cui il Passato, ma anche altre caratteristiche, quali il narratore onnisciente o le descrizioni esterne, fanno da filtro agli avvenimenti narrati e da commento al lettore. Qui, per contrasto, Marco Donati si presenta senza filtri, dandoci contemporaneamente ciò che avviene (i fatti) e ciò che gli passa per la testa (le sue emozioni). L’effetto che si ha è simile a quello della visione di un film o di un programma televisivo, cui Ammaniti attinge a piene mani⁹.

La vicinanza al lettore è intensificata anche attraverso vari appelli a chi legge, spesso in chiave parodistica, disseminati nel romanzo. Notiamo ad esempio:

“Vi sembrerà una stronzata ma secondo me la disposizione dei locali non è casuale, ha un senso profondo, una logica nascosta. Qualcuno, non so chi, li ha disposti così.” (*Branchie*, 1997, p. 9)

In queste righe Marco si riferisce alla disposizione dei bar in cui si reca a bere. Il “*Vi sembrerà*” è riferito a voi, cioè i lettori. Questi appelli, e non l’uso del tempo, ci invitano a capire che questa storia è inventata. Notiamo infatti nella parte conclusiva del romanzo:

“ Siete contenti? La storia finalmente è finita e potete cominciare a cercare un altro libro da leggere. Ma abbiate ancora un po’ di pazienza, fatemi aggiungere solo un paio di cose. Questo non è uno di quei romanzi che finiscono male, che uno chiude con il magone in gola e il fazzoletto zuppo di lacrime.” (ibidem, p. 179)

In questo brano l’io narrante non solo dichiara che la storia è finita e che possiamo accingerci a cercarne un’altra, ma commenta anche sul fatto che si tratta di una storia a lieto fine. Il tono leggero, sottolineato da frasi volutamente ironiche come “il fazzoletto zuppo di lacrime” e “il magone in gola” segnalano anche un certo elemento di carattere buffonesco.

Il Passato

Anche se il tempo dominante nella narrazione di *Branchie* è il Presente, troviamo, all’interno del romanzo, dei brani in cui appare il Tempo Passato, in alcuni casi all’interno di dialoghi in cui il personaggio si riferisce brevemente ad eventi passati: “ – Da quanto suoni?- Le domando . – Da quando avevo cinque anni. Mia madre dava lezioni di pianoforte a casa. Vivevo in un paesino di campagna. Poi sono andata a Bruxelles ...” (op. cit., p. 66). In queste righe Livia, la seconda fidanzata di Marco, parla della sua infanzia e quindi usa il passato. E’ comunque interessante notare che, anche se si tratta di molti anni fa, Livia usa il Passato Prossimo anziché il Passato Remoto per indicare degli eventi, in questo caso il suo trasferimento a Bruxelles, in congiunzione con l’Imperfetto, che fa da sfondo all’azione. Questo uso è perfettamente in linea con l’uso del Passato Prossimo nell’italiano contemporaneo, che, nella lingua parlata, tende a sostituire il

Passato Remoto, anche quando ci si riferisce ad avvenimenti lontani nel tempo. E' chiaro quindi che l'autore, almeno per quanto riguarda questa caratteristica, voglia avvicinare la lingua scritta al parlato, accentuando in questo modo la complicità con il lettore.

In altri due casi notiamo l'uso del Passato. Il brano più lungo è quello riferito alla narrazione di Livia, che racconta a Marco l'orripilante fine di Oberton, padre della cattivissima Mila, della quale è stata artefice, anche se non del tutto volontariamente:

“Quando ho saputo che te n'eri andato con Mila
mi sono sentita triste e abbandonata. Non volevo vederti più.
Il giorno dopo, tu non eri tornato e io ero sicura che ti
fossi trovato una nuova fidanzata. Andammo a provare
ma non riuscivo a suonare. Anche Osvald e Sarwar erano
sottotono, ma non mi dissero niente” (op. cit., p. 138).

Nell'incipit del lungo racconto di Livia abbiamo il Passato in congiunzione con l'Imperfetto (Ho saputo, non volevo vederti più) ed il Trapassato usato per indicare la sparizione di Marco, che era avvenuta precedentemente. Tutto ciò è perfettamente in linea con l'uso del Tempo nell'italiano contemporaneo. Tuttavia, nel lungo racconto, a cominciare da *Andammo* e poi *Dissero* e più avanti, per tutta la narrazione, Livia usa il Passato Remoto, nonostante i fatti a cui si riferisce siano avvenuti pochi giorni prima. Questo uso sottolinea la lontananza psicologica che Livia vuole mettere tra la tragica fine di Oberton, da lei stessa causata, e la situazione presente, in cui si è riunita con Marco. I terribili eventi appaiono così più lontani ed, in un certo senso, quasi assimilati ad una storia inventata. Infatti, nella orripilante fine di Oberton, il tempo della narrazione continua ad essere il passato, come nelle seguenti frasi: “Il povero Oberton urlava come un maiale scuoiato vivo ... cominciò a perdere sangue dal sedere e poi a sputare pezzi di mucosa gastrica sopra i tappeti antichi” (*Branchie*, 1997, p. 147). In queste frasi, a parte l'elemento forte della descrizione brutale, è chiaro che Livia, scegliendo il Passato remoto, vuole allontanare psicologicamente da sé i tragici fatti che sta raccontando a Marco.

Anche alla fine del romanzo troviamo ancora alcune pagine in cui si narra al Passato. Questo perché l'avventura è ormai finita e Marco, nelle *Due parole di conclusione*, è abbastanza distante dagli avvenimenti per poter commentare su di essi. Infatti egli dice:

“ Probabilmente l'intensità e la forza con cui vivemmo

quegli ultimi giorni erano irripetibili, si consumarono senza rimedio.

L'intesa perfetta che ci univa si è persa dopo l'esplosione del castello” (op. cit., p. 179).

In questo caso, l'uso del Passato Remoto indica chiaramente la cesura con la fine dell'avventura. Gli amici si sono ormai separati. Ciò è sottolineato dall'uso di *“vivemmo”* e *“si consumarono”* entrambi al Passato Remoto. Nelle ultime parole *“L'intesa perfetta che ci univa si è persa”* si ritorna al Passato Prossimo. Nelle ultime pagine del romanzo le vite degli ex-amici e nemici d'avventura vengono narrate brevemente ancora al Passato Prossimo ed al Presente, riportando la narrazione ad una visione più ravvicinata al lettore. Nelle righe conclusive abbiamo ancora il Presente di Marco, nella sua nuova vita nell'acquario di Berlino, insieme ai delfini. Egli registra di nuove azioni, emozioni e pensieri nel suo Presente Istantaneo che, attraverso la scrittura stessa, si trasforma in eterno presente.

Nell'uso del Presente come tempo principale della narrazione Ammaniti si presenta come un autore di rottura con la tradizione, data la resistenza del Passato Remoto come tempo narrativo anche nei romanzi contemporanei. Quindi, similmente all'innovazione costituita dall'uso disinvolto che questo autore fa del linguaggio colloquiale mischiato ad un linguaggio più colto e poetico, anche la trattazione del tempo nella narrazione fa di *Branchie* un romanzo innovatore. Il Presente, che domina la storia come descrizione istantanea, ma anche come tentativo metaforico di fermare la morte, finisce per regalarci una sensazione di eterno presente. Il Passato, usato prevalentemente nel lungo racconto di Livia, viene adoperato proprio per sottolineare l'azione del raccontare ed il fatto che si narra di un fatto *horribilis*, l'uccisione di Oberton in modo cruento e crudele (cfr. Casadei, 2007, p. 21)¹⁰.

L'innovazione costituita dall'uso del Presente istantaneo come tempo principale della narrazione si sposa con la scelta del racconto in prima persona e con l'introduzione di elementi fumettistici, di cultura popolare, quali la presenza della televisione, delle canzoni pop, (es. canzone di Cocciantè, op. cit., p. 25), degli eroi dei fumetti. Questo uso e la struttura composita del romanzo, lo avvicinano, da un certo punto di vista, alla lingua parlata. La cultura pop, similmente a quanto aveva già fatto Andy Warhol nell'arte visiva, entra dirompente anche in letteratura. L'effetto che ne ha il lettore è di un tutto vagamente ibrido, in cui il rumore di sottofondo della TV, delle canzoni, dei dialetti, in particolare del sardo di Cubeddu e dei suoi compagni pulitori di fogne, è

mescolato agli avvenimenti narrati in modo a volte disordinato, ma efficace. La crisi di Marco, malato terminale di cancro, ma anche emblema della malata società occidentale, ben si sposa con queste innovazioni /contaminazioni presenti nella tecnica narrativa di Ammaniti usata in questo romanzo.

2. 2. Il Tempo in *Io non ho paura*

Rispetto all'uso del Tempo, il romanzo *Io non ho paura* di N. Ammaniti mantiene un uso che presenta uno "scarto" stilistico rispetto alla narrativa tradizionale del romanzo italiano. Infatti, Michele, il ragazzino che ancora una volta narra in prima persona, racconta di fatti avvenuti circa 20 anni prima della scrittura: "A distanza di 22 anni non ho ancora capito come faceva a sopportarci. Doveva essere per la paura di rimanere sola" (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, p. 24). Queste righe si riferiscono a Barbara, un'amica di Michele ed una ragazzina che insieme a Michele, alla sua sorellina Maria, a Salvatore ed al "Teschio" scorrazzano per le campagne di Acque Traverso, paese in cui si svolge il racconto. Più avanti notiamo: "Barbara ha stretto le labbra e i pugni, ho visto che deglutiva una specie di palla da tennis. Ha abbassato la testa, ma non ha pianto" (2, *ibidem*, p. 24). Quindi, nonostante si tratti di avvenimenti accaduti 22 anni prima, e questo giustificerebbe l'uso del Passato remoto e nonostante si tratti di una storia inventata, anche se ispirata dalle ondate di rapimenti verificatesi soprattutto nell'Italia del Sud negli anni '70, l'autore usa come Tempo principale della narrazione il Passato Prossimo, in congiunzione con l'Imperfetto.

L'uso del Passato Prossimo produce principalmente due effetti:

- a) avvicina psicologicamente gli avvenimenti al lettore, rendendo i fatti e le emozioni che ad essi sono legate molto più forti e più chiare, come se l'autore stesse usando una specie di lente d'ingrandimento per rendere la narrazione molto più vicina ed avvincente. Questa vicinanza non sarebbe resa dall'uso del Passato Remoto, che invece allontanerebbe la prospettiva di racconto;
- b) La vicinanza psicologica è sentita fortemente dal narratore che, nonostante racconti fatti avvenuti 22 anni prima, ne sente ancora gli effetti e le emozioni che sono state fondamentali nella sua formazione;
- c) da un punto di vista strettamente linguistico il Passato Prossimo rispecchia un uso più colloquiale rispetto al Passato Remoto ed avvicina la lingua scritta, sotto questo aspetto, alla lingua parlata, nella quale si tende ad usare questo tempo per descrivere qualsiasi evento passato, anche se molto lontano nel tempo.

L'uso del Passato Prossimo giustifica anche il ricostruire di queste emozioni così come le percepiva un bambino di 9 anni, l'età del protagonista quando si verificarono gli eventi narrati. Questo fatto non ci deve però ingannare per quanto riguarda la semplicità del testo, infatti, l'asse temporale

viene spostato altre volte con proiezioni e sovrapposizioni non casuali, ma derivate da scelte stilistiche, senza però creare confusione nella narrazione. Notiamo più avanti:

“In certi momenti il cervello gioca brutti scherzi.
 Circa dieci anni dopo mi è successo di andare
 a sciare sul Gran Sasso. Era il giorno sbagliato,
 nevicava, faceva un freddo polare, tirava
 un ventaccio che ghiacciava le orecchie
 e c’era la nebbia. Avevo diciannove anni
 e a sciare c’ero stato una volta sola. ...” (op. cit., p.30).

In questo brano, abbiamo all’inizio un’affermazione di carattere generale, “il cervello *gioca* brutti scherzi,” in cui il narratore usa il Presente con valore generale per poi portarci ad un avvenimento che si è verificato dieci anni dopo gli eventi della narrazione. Nonostante ciò, il Tempo principale della narrazione rimane il Passato Prossimo, “*mi è successo* di andare a sciare” in combinazione con l’Imperfetto (V. Aspetto). Il narratore, che racconta episodi accaduti ventidue anni prima, fa quindi un salto in avanti di dieci anni per raffrontare due situazioni che hanno in comune l’emozione provata in quei momenti.

Quello che interessa al narratore è fare un paragone tra le sensazioni di paura avute durante l’episodio in cui è andato a sciare e quelle provate nel momento, precedente a questo, nel quale era sospeso sulle assi di un vecchio pavimento di una casa abbandonata. Infatti, durante l’episodio in montagna egli rimane bloccato nella seggiovia:

“Sono montato sulla seggiovia, imbacuccato come
 un eschimese, e sono partito per le piste. Il vento
 era così forte che il motore d’impianto si spegneva
 automaticamente e si riavviava solo quando
 le raffiche si attenuavano ... Da impazzire ...
 Ero proprio sopra una pista.
 Appeso a una decina di metri dalla neve
 Una parte del cervello mi ripeteva ossessiva.
 “Buttati! Buttati! Buttati!” ...
 In quella casa provavo la stessa cosa. Volevo buttarmi di sotto” (op. cit., pp. 30- 31).

In questi esempi, notiamo come:

a) Il narratore (e quindi l'autore) scelgono di raccontare in un tempo omogeneo fatti che accadono a distanza di dieci anni. In una narrazione di tipo tradizionale, il narratore avrebbe potuto usare un condizionale passato, ad esempio: "Circa dieci anni dopo mi *sarebbe successo* di andare a sciare ..." questa costruzione rispecchierebbe maggiormente l'uso standard della lingua scritta. Tuttavia, il narratore lascia l'asse temporale della narrazione al Passato prossimo, "Circa dieci anni dopo *mi è successo*". A quale scopo mantenere lo stesso tempo? Con questa scelta, da un lato il narratore ci ricorda che sta parlando di fatti avvenuti molti anni prima, dall'altro ci richiama al momento stesso della narrazione, in cui i ricordi di 22 anni prima possono richiamare ricordi avvenuti dopo, circa dieci anni dopo. Lo stesso tempo usato per entrambi gli eventi richiama con forza all'unità del ricordo, in cui entrambi i momenti sono vissuti come vicini al momento della narrazione per l'effetto psicologico che entrambi hanno avuto su Michele.

b) la scelta linguistica rispecchia anche la volontà dell'autore di mantenere un tono medio, colloquiale, in cui la scelta linguistica di usare il Passato Prossimo come tempo principale della narrazione si sposa con la scelta della narrazione in prima persona e con il rapporto confidenziale che si instaura con il lettore.

Anche la storia che Michele racconta alla sorellina, quella delle avventure di Pierino Pierone, è raccontata al Passato Prossimo in combinazione con l'Imperfetto. Questo è in netto contrasto con la consuetudine della narrazione della fiaba, in cui, di regola, il tempo principale è il Passato Remoto. In questo caso, la scelta del Passato Prossimo come tempo principale della narrazione rispecchia il fatto che il narratore, Michele, è un bambino e quindi usa un linguaggio colloquiale per raccontare la fiaba alla sorellina Maria.

Il Presente

Quantunque il tempo principale della narrazione di *Io non ho paura* sia il Passato Prossimo, troviamo in certi casi anche il Presente. Esso viene usato principalmente in due casi: a) all'interno di dialoghi, quando si riferisce ad azioni contemporanee al momento della locuzione. Questo uso è il più frequente e rispetta il realismo del romanzo. Ad esempio:

“Maria stava seduta sulle scale con le sue Barbie

– Tu la sai costruire una casa per le bambole?

– Certo -- Nel camion di papà c’è uno scatolone.

Possiamo tagliarlo e farci una casa. E poi colorarlo.

Ora non ho tempo, però. Devo andare da Salvatore-.

Sono sceso in strada ..” (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, p. 134)

In altri casi, il Presente, come in “*Branchie*”, serve a introdurre una similitudine e di solito si ispira a verità generali di carattere scientifico. Si tratta quindi non del presente del “qui” ed “ora”, come nel caso dei dialoghi, ma di un presente di carattere generale. Notiamo ad esempio: “Quelle urla erano come i soffi dei ramarri. I ramarri quando non possono più scappare e li stai per prendere, spalancano la bocca, si gonfiano e cercano di farti paura perché loro hanno più paura di te..” (op. cit., p. 202).

Il Trapassato Prossimo

Durante il romanzo, appaiono alcune volte anche esempi in cui viene usato il Trapassato Prossimo. Esso viene usato per indicare avvenimenti accaduti in un passato precedente a quello degli eventi a cui si fa riferimento. Tale uso è perfettamente in linea con ‘uso del Trapassato nell’italiano standard, sia nella lingua parlata che nella lingua scritta. Durante la visita a casa di Salvatore, Michele nota:

“Sono uscito dalla cucina e ho attraversato quel corridoio tetro,
con quei mobili neri e tristi. Sono passato davanti alla camera
di Nunzio. La porta era chiusa a chiave. Una volta l’avevo trovata
aperta ed ero entrato. Non c’era niente, tranne un letto alto
con le ringhiere di ferro e delle cinghie di cuoio.” (op. cit., p. 141).

Il tempo principale della narrazione, il Passato Prossimo, si interseca al Trapassato per ricordare un momento precedente in cui Michele aveva già visitato la stanza di Nunzio. I due tempi sono usati in congiunzione con l’Imperfetto (v. cap. sull’Aspetto). All’inizio del capitolo otto, nove e dieci, capitoli conclusivi della storia troviamo riferimenti a situazioni precedenti con l’uso del Trapassato. Notiamo infatti: “E tutto si è fermato . Una fata *aveva addormentato* Acque Traverse. I giorni seguivano uno dopo l’altro, bollenti, uguali e senza fine” (op. cit., p.181). Il riferimento

fiabesco alla fata identifica in questo passaggio il momento precedente alla decisione di uccidere il bimbo rapito, in cui tutto sembra essersi fermato nel piccolo paese. Lo scorrere dei giorni è sottolineato dall'uso dell'Imperfetto.

All'inizio del capitolo 9 abbiamo ancora: "*Ci eravamo svegliati* e tutto era velato di grigio. Faceva caldo, era umido, e sbuffi improvvisi d'aria smuovevano l'afa" (op. cit., p. 187). Anche qui abbiamo un'azione avvenuta prima degli eventi principali, "*ci eravamo svegliati*", seguita dall'Imperfetto che fa da sfondo agli eventi.

All'inizio del capitolo 10, l'ultimo, abbiamo ancora:

"Ci eravamo abituati a tutto. Alle riunioni notturne,
al rumore, alla voce alta, ai piatti rotti, ma ora urlavano troppo.
- Perché strillano così? – mi ha chiesto Maria stesa sul suo letto."
(op. cit., p. 202).

Anche all'inizio del Capitolo 10, l'ultimo del romanzo, il Trapassato indica una situazione precedente, "*ci eravamo abituati a tutto*", che si riferisce a Michele e alla sorellina che, nel corso del rapimento di Filippo, si erano abituati a strilli, ire e comportamenti violenti dei grandi. Anche in questo caso il Trapassato è usato in congiunzione con l' Imperfetto, ma l'azione principale rimane al Passato Prossimo, "*mi ha chiesto Maria*".

In conclusione, per quanto riguarda l'uso dei Tempi, anche in *Io non ho paura* c'è un certo scarto linguistico rispetto alla lingua scritta standard dell'Italiano e alla lingua dei romanzi in particolare. Il Tempo principale della narrazione è il Passato prossimo, usato principalmente in congiunzione con l'Imperfetto ed in certi casi con il Trapassato. Questo tempo avvicina psicologicamente la storia e quindi tutti gli eventi narrati sia a Michele, l'io narrante, che anche e soprattutto al lettore. La vicinanza prospettica dovuta all'uso di questo tempo fa sì che la partecipazione emotiva di chi legge sia molto maggiore che se si fosse usato il Passato remoto. Leggendo, il lettore si avventura insieme a Michele nella ricerca del mistero del bambino rapito ed, insieme a lui, percorre le strade necessarie alla sua liberazione.

2. 3. Il Tempo in *Io e te*

Nel romanzo *Io e te* di N. Ammaniti, il Tempo della narrazione è racchiuso in una cornice iniziale e finale, che, per distinguersi anche graficamente dal resto della storia, è scritta in corsivo. In questa cornice il protagonista, Lorenzo Cuni, narra eventi che si svolgono in un luogo preciso e in una data precisa, a Cividale del Friuli, il 12 gennaio del 2010. In questa parte del romanzo, il narratore racconta, al Presente, il “qui “ ed “ora”, sottolineando le piccole azioni quotidiane di una mattina in un albergo . Lorenzo racconta infatti nella cornice iniziale, nell’incipit del romanzo: “ - Caffè? Una cameriera mi scruta da sopra la montatura degli occhiali. In mano ha un thermos argentato. Le porgo una tazza. – Grazie. Me la riempie fino al bordo” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 9). In questo brano il presente assume la dimensione di istantaneità e sottolinea, come avviene anche in *Branchie*, l’aspetto cronachistico, il raccontare immediato di piccole azioni quotidiane nel momento stesso in cui si svolgono. Ancora una volta, la scelta della narrazione in prima persona e del Presente immettono il lettore in una dimensione ravvicinata del personaggio, creando una sensazione di empatia istantanea. Inoltre, dato che la prima pagina della cornice si conclude con l’apertura di un biglietto scritto dalla sorella Olivia 10 anni prima, ma esso non viene letto, il fatto crea una sorta di attesa, di suspense nel lettore, collegata alla sua curiosità di sapere ciò che è avvenuto dieci anni prima, e quindi di conoscere la storia che Lorenzo, il narratore, vuole raccontarci.

Alla fine della pagina, con l’apertura di un biglietto, scritto dalla sorella Olivia dieci anni prima, appare il Passato Prossimo e quindi l’introduzione al lungo flash-back che costituisce l’intero romanzo; leggiamo infatti:

“Appena si allontana tiro fuori dal portafogli un biglietto piegato
in quattro. Lo stendo sul tavolo. Lo ha scritto mia sorella Olivia
dieci anni fa, il ventiquattro febbraio duemila. Io avevo quindici anni
e lei ventitre” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 9).

Come si vede chiaramente da queste righe, ma soprattutto dalla pagina seguente, intitolata “Roma Dieci anni prima”, l’apertura del biglietto coincide con il riaffiorare dei ricordi di Lorenzo. Egli scrive “*Lo ha scritto* mia sorella Olivia dieci anni fa”- usando il Passato Prossimo - invece che scrivere “*lo aveva scritto* mia sorella Olivia dieci anni prima” – usando il Trapassato. Il lungo lasso di tempo trascorso tra il momento iniziale del “qui” ed “ora” e quello della scrittura del biglietto

giustificherebbe infatti l'uso del Trapassato, anche se l'azione principale è al Presente. Ancora una volta, tuttavia, Ammaniti sceglie il Passato Prossimo, tempo che accresce, allo stesso tempo, il senso di vicinanza del narratore al proprio ricordo e la partecipazione del lettore al ricordo stesso. Con l'uso di questo tempo si ha, inoltre, una coloritura di tipo familiare, che avvicina, da questo punto di vista, il linguaggio del romanzo alla lingua parlata (cfr. D'Achille, 2013, p.140)¹¹.

Il corpo del romanzo, che si intitola *Roma dieci anni prima* è scritto, ancora una volta, utilizzando il Passato Prossimo come tempo principale della narrazione. Lorenzo infatti scrive: "La sera del diciotto febbraio duemila sono andato a letto presto e mi sono addormentato subito, ma durante la notte mi sono svegliato e non sono più riuscito a prendere sonno" (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 11). Lorenzo ricorda quindi con precisione puntuale data ed avvenimenti collegati a quel momento - "*sono andato a letto presto, mi sono svegliato, non sono riuscito a prendere sonno*" - tale dovizia di ricordi giustifica in parte l'uso di questo tempo, poiché si sottintende che il narratore sente gli eventi come psicologicamente vicini. Tuttavia, i dieci anni di passaggio e la data precisa potrebbero giustificare l'uso del Passato remoto, ma anche in *Io e te* si codifica la tendenza di Ammaniti ad usare il Passato Prossimo per raccontare eventi lontani nel tempo, in linea con l'uso del Passato nell'italiano contemporaneo, particolarmente nella lingua parlata. Ammaniti abbraccia questo uso anche per quanto riguarda la lingua scritta, aprendo la strada ad un uso che sarà abbastanza frequente in alcuni autori dell'ultimo scorcio del '900 e dagli anni 2000 in poi, come ad esempio, Margaret Mazzantini in *Venuto al mondo* (Mazzantini, 2008), in cui, nella parte iniziale, l'azione principale si svolge al Presente ed, in seguito, al Passato Prossimo.

Durante l'intera sequenza dei ricordi di *Io e te*, che inizia con l'andare a letto presto la sera del diciotto febbraio del duemila e segue la vita di Lorenzo durante la sua finta settimana bianca trascorsa in cantina, l'azione principale continua ad essere narrata al Passato Prossimo. Notiamo infatti:

"I passi di mia madre in corridoio. Doveva avere le scarpe
blu con i tacchi alti. Mi sono tuffato nel letto, ho spento la luce
e ho fatto finta di dormire. – Lorenzo, svegliati. E' tardi.

Ho sollevato la testa dal cuscino e ho stropicciato gli occhi." (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 12).

Siamo nella mattina in cui il ragazzo, accompagnato dalla madre, finge di raggiungere un gruppo di amici che partono per Cortina. In questo brano il Passato Prossimo scandisce l'azione principale

di Lorenzo, “mi sono tuffato nel letto”, e si accosta alla tecnica narrativa soggettiva che, oltre all’uso della prima persona, qui utilizza un solo senso, quello dell’udito – (“I passi di mia madre in corridoio”)- per operare un’interpretazione della realtà – “doveva avere le scarpe blu con i tacchi.” In questo senso l’uso del Passato Prossimo, che avvicina gli eventi al lettore in modo evidente, si sposa chiaramente al racconto in prima persona ed alla conseguente narrazione soggettiva creando un ulteriore effetto di partecipazione del lettore, che viene ad identificarsi con il punto di vista di Lorenzo ed ad interpretare la realtà attraverso i suoi occhi.

Il Passato Prossimo continua a segnare le azioni principali del romanzo, dai primi momenti passati in cantina, all’incontro con Olivia ed al suo commiato. Notiamo infatti: “Ho tirato fuori dallo zaino i vestiti e due confezioni di spray autoabbronzante. Mi sono infilato gli occhiali da sole e il cappello e mi sono spruzzato quella roba in faccia e sulle mani” (*ibidem*,p. 36). Siamo all’inizio del soggiorno di Lorenzo in cantina, le piccole azioni, descritte con precisione, raggiungono il punto focale con l’applicazione dell’autoabbronzante- stratagemma utilizzato dal narratore per avvalorare la finzione della gita in montagna. Il Passato Prossimo scandisce la nitidezza dei ricordi e lo fa ancora nelle pagine finali del ricordo, sebbene esso sia legato ad un momento precedente, quello dell’allontanamento della sorella: “Quando *mi sono svegliato* mia sorella era andata via” (*ibidem*,p. 102). Siamo nell’ultima pagina prima del ritorno alla cornice, e quindi prima di ritrovare il protagonista nel presente iniziale. Ancora una volta Lorenzo usa il Passato Prossimo, riecheggiando in un certo senso l’inizio della storia, in cui il ragazzo era a letto e diceva : “... *ho spento* la luce *e ho fatto finta* di dormire” Si chiude quindi un cerchio narrativo, ma con una differenza: nelle pagine iniziali Lorenzo mostra una certa riluttanza ad alzarsi, probabilmente perché, a livello psicologico, teme di affrontare la finzione del viaggio. Nella frase finale, invece, egli “*si è svegliato*”, ed è quindi pronto a ritornare a casa, ma la sorella è andata via. Subito dopo egli vede il biglietto lasciatogli da Olivia, che verrà conservato e riletto dieci anni dopo, nella cornice, prima di ritrovarsi per l’ultima volta insieme alla sorella ormai perduta per sempre.

Uso del Passato Prossimo anche quando l’asse temporale si sposta più indietro

Mentre Lorenzo prende possesso della cantina, precisamente all’inizio del capitolo 2, egli ricorda avvenimenti precedenti al flash back principale, che è il lungo ricordo della settimana passata in cantina. Il ragazzo pensa infatti a quando aveva cominciato a parlare per la prima volta, a tre anni. Egli dice:

“Ho cominciato a parlare a tre anni e chiacchierare
 non è stato mai il mio forte. Se un estraneo mi rivolgeva
 la parola rispondevo sì, no, non so. E se insisteva rispondevo
 quello che voleva sentirsi dire.” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 26).

Dal momento che il ricordo in questione si riferisce a situazioni precedenti al ricordo principale, sarebbe forse più naturale l'uso del Trapassato, ma, ancora una volta, Ammaniti sceglie di rimanere nel Passato Prossimo. E' sicuramente una scelta stilistica, il rimanere ancorati a questo Tempo di Prospettiva ravvicinata enfatizza infatti, nell'esempio citato, un elemento caratteriale di Lorenzo, quello di essere abbastanza taciturno fino quasi all'asocialità. Il Passato Prossimo, tempo che attualizza il ricordo, ha la doppia funzione, in questo contesto, di ravvicinare al lettore gli avvenimenti narrati e di ribadire una caratteristica del narratore che rimarrà nel tempo- “non è stato mai il mio forte”- accentuata anche dall'uso dell'avverbio “mai”.

Più avanti, quando la sorella ricorda un evento passato in cui Lorenzo ha imparato a nuotare, ella usa ancora il Passato Prossimo come tempo principale della narrazione:

“ Se qualcuno ti proponeva di fare il bagno cominciavi a fare il pazzo.
 Poi abbiamo preso i ricci e ce li siamo mangiati con il pane.
 Papà e il marinaio avevano bevuto un sacco di vino e il marinaio
 ha raccontato che per togliere la paura ai loro bambini li buttano
 in mare senza braccioni e salvagente. ... Tu te ne stavi nel pozzetto
 a giocare con i tuoi giochi, ti sono arrivati da dietro, ti hanno sfilato i braccioni
 ... ti hanno buttato in acqua.” (Ammaniti, *Io e te*, 2010, p. 107).

In questo caso, abbiamo un dialogo tra Olivia e Lorenzo, in cui la sorella rammenta un periodo lontano, quando entrambi andavano al mare con il padre. In questo caso, quantunque i ricordi si riferiscano a molto tempo addietro, quando Lorenzo era molto piccolo, l'uso del Passato prossimo invece del Passato remoto è giustificato dal fatto che si tratta di linguaggio parlato, e quindi l'uso riflette la tendenza dell'Italiano parlato contemporaneo ad usare prevalentemente il Passato Prossimo per indicare avvenimenti passati. Inoltre, il ricordo della sorella è riferito ad un momento preciso, in cui Lorenzo, seppure per paura, ha imparato a nuotare. Il Passato Prossimo sottolinea quindi anche la vicinanza psicologica che Olivia intende imprimere al ricordo, per farlo riaffiorare anche nel fratello.

Il Presente

Oltre a costituire il tempo principale della cornice, il Presente è usato anche all'interno della storia, come in *Branchie* ed *Io non ho paura*, per parlare di una verità generale, spesso di carattere scientifico, alla quale il narratore si riferisce per fare un paragone con la sua situazione attuale, come nell'esempio seguente: "Da qualche parte, ai tropici, vive una mosca che imita le vespe" (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p.31). Queste parole introducono la tecnica che Lorenzo userà con i compagni di scuola per essere accettato da essi. Similmente alla mosca che imita le vespe per proteggersi dai predatori, Lorenzo imiterà i compagni più aggressivi per non esserne infastidito. In questo caso, il Presente sottolinea una verità generale, senza tempo, ma valida come termine di paragone.

Inoltre, una lunga parentesi in cui il Presente diventa tempo principale della narrazione è costituito dal racconto inventato dallo stesso Lorenzo, che egli fa a sua nonna durante la visita in ospedale, per distrarla e darle un po' di conforto. Egli dice:

"Questa storia parla di un robottino pulisci piscine. Si chiama K9,
come i sottomarini russi.... Allora, un giorno, in America, si riuniscono
tutti i generali e il presidente degli Stati Uniti per decidere se ammazzare
Saddam Hussein. Hanno provato tutti i modi possibili per farlo fuori....
Il presidente dell'America è disperato, se non ammazza subito
Saddam, lo licenziano" (*ibidem*, p. 93).

In questo caso, si tratta di un Presente Storico, segnalato dal fatto che Lorenzo dice: "Allora, un giorno ..." e si riferisce quindi non al "qui" ed "ora", ma ad un momento preciso in un tempo fittizio. Lorenzo, infatti, narra una storia inventata e lo segnala alla nonna con la frase iniziale, "Questa storia parla", ma usa il Presente come tecnica narrativa per attualizzare il racconto. L'unica azione precedente agli avvenimenti narrati "*hanno provato tutti i modi*" è espressa al Passato Prossimo. Scegliendo di narrare la storia al Presente, Lorenzo l'avvicina agli occhi della nonna e, attraverso le varie sequenze narrative, la rende simile ad un racconto televisivo, nel senso che colui che ascolta, in questo caso la nonna, (e con lei il lettore) percepisce le azioni come se scorressero davanti ai suoi occhi nel momento stesso in cui sono raccontate. Anche alla fine della storia inventata da Lorenzo, che avviene due anni dopo gli eventi iniziali, il mantenimento del Presente crea un effetto di contemporaneità simile a quello prodotto da un episodio di un telefilm:

“Due anni dopo ci sono degli studiosi che stanno su una spiaggia
 di un’isola tropicale, di notte, nel giorno della luna piena.
 Stanno nascosti dietro una duna con i binocoli e guardano la riva.
 Ad un tratto dall’acqua escono le tartarughe marine,
 stanno andando a deporre le uova. ... E arriva pure K19.
 E’ tutto coperto di alghe e di cozze
 E da una buca spuntano tanti K19 piccoli, piccoli,
 come carri armati giocattolo, e vanno verso il mare insieme alle tartarughe.”
 (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p.97) .

In questa parte finale della storia raccontata da Lorenzo, abbiamo un elemento in un certo modo sinistro, in quanto i piccoli robotini K 9 sono stati generati dal K9 originario e, dal momento che sono stati progettati per uccidere, andando in mare, probabilmente continueranno con il loro percorso di morte. Il racconto è surreale, ma l’uso del Tempo Presente gli dà una certa coloritura realistica, quasi che queste strane cose avvenissero davvero, nonostante Lorenzo stesso ci avesse avvisato prima di iniziare il suo racconto che si tratta di una storia inventata - “Questa storia *parla*”- Il Presente, quindi, è ancora una volta una scelta di sapore stilistico, che ad un tempo ci avvicina alla storia ed in un altro senso, la rende ancora più irreali.

Nella cornice in corsivo che segnala la fine del romanzo, si ritorna al Presente di tipo istantaneo che registra ogni piccola azione di Lorenzo: “Bevo un sorso di caffè e rileggo il biglietto. ... Oggi, dopo dieci anni, la rivedo per la prima volta da quella notte” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010 , p. 113). Siamo nel momento in cui Lorenzo rivede la sorella per la prima volta dopo dieci anni, ma soltanto per identificarne il corpo, dato che è stata trovata morta alla stazione di Civitade del Friuli. Il Presente della cornice, sia all’inizio che alla fine del romanzo, segnala, a differenza della storia inventata, il legame con il “qui” ed “ora”. Il lettore si trova davanti un giovane uomo di venticinque anni, che è chiamato ad identificare una ragazza morta. Il presente della parte finale ci introduce, attraverso le piccole azioni quotidiane-“ Bevo un sorso di caffè e rileggo il biglietto” - alla cruda realtà della morte, ma, ci fa capire anche che il protagonista è maturato, è una persona sicura e disinvolta, ben diversa dal ragazzo impacciato e solitario che avevamo imparato a conoscere nel lungo flash back. Il merito iniziale di questa maturazione è stato proprio l’incontro/scontro tra Lorenzo e la sorella. Dal punto di vista stilistico, il Presente della cornice racchiude perfettamente il lungo flash back dei ricordi di Lorenzo, ed è costruito in modo da creare

suspense; nella parte iniziale, infatti, Lorenzo ci mostra un biglietto piegato in quattro e ci dice soltanto che era stato scritto dalla sorella dieci anni prima, senza rivelarcene il contenuto. Il biglietto verrà aperto soltanto alla fine, per completare la narrazione dell'incontro tra i due fratelli. Il Presente della cornice, che rappresenta il mondo della realtà attuale, racchiude perfettamente il Passato prossimo del resto del romanzo, che rappresenta il mondo del ricordo.

Il Trapassato

Il Trapassato usato in *Io e te* segnala, come nell'uso standard dell'italiano, un'azione precedente a quella principale della narrazione. Nel romanzo esso è usato poche volte, come ad esempio in queste righe: "L'unica volta che avevo visto la mia sorellastra Olivia era stato a Pasqua del 1998. Io avevo dodici anni e lei ventuno. Le volte prima non contano. Un paio di estati le avevamo passate insieme a Capri nella villa di Nonna Laura, ma ero troppo piccolo per ricordarmelo" (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 55). Nel resto della pagina appaiono altri riferimenti precedenti al momento del racconto, nel quale Lorenzo incontra in cantina la sorella Olivia, che appunto non vedeva da molto tempo. Tutti i riferimenti sono al Trapassato:

"Da quello che avevo potuto capire, Olivia era pazza.

Faceva finta di fare la fotografa ma combinava casini.

Al liceo era stata bocciata ed era scappata di casa un paio

di volte e poi era stata fidanzata a Parigi con Faustini,

il commercialista di mio padre" (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 55).

In questo flash back nel flash back Lorenzo ricorda episodi in cui aveva visto la sorella. Il Trapassato svolge in questo caso la funzione standard di spostare indietro l'asse del tempo e sistemare cronologicamente avvenimenti precedenti al Tempo della narrazione. A parte questa lunga parentesi, il Trapassato appare occasionalmente, sempre per sottolineare eventi precedenti al momento della narrazione. Ad un certo punto Olivia dice: "Piuttosto che dormire con quei due stronzi vado su una panchina a Villa Borghese. Ma come si permetteva? Ma che cosa aveva fatto di male papà per meritarsi quella figlia?" (*Io e te*, p. 67). In questo esempio il Trapassato, oltre a riferirsi a fatti precedenti, serve anche a sottolineare l'empatia di Lorenzo nei confronti del padre.

In conclusione, anche in *Io e te* la scelta del Tempo principale della narrazione è legata stilisticamente all'uso della prima persona: Il Passato Prossimo, tempo principale del romanzo ad eccezione della cornice, in simbiosi con la scelta della narrazione in prima persona, accentua la vicinanza psicologica degli eventi raccontati da parte dell'io narrante ed accresce la partecipazione del lettore a tali eventi. L'uso del Passato Prossimo avvicina lo stile di Ammaniti al linguaggio del parlato, in quanto questo tempo è di gran lunga il più usato per descrivere qualsiasi tipo di azione passata ma, come vedremo in altri esempi, soprattutto nel contrasto linguaggio colloquiale vs linguaggio aulico, questo fatto è voluto dall'autore e non rende affatto il romanzo semplicistico. Esso invece rappresenta un artificio stilistico scelto con cura. Il Passato Prossimo adottato come tempo principale della narrazione, lungi da essere un tentativo di semplificare il racconto, rappresenta invece la volontà di manipolare in modo originale i vari piani temporali, creando un mondo che è allo stesso tempo vicino al/ e lontano dal lettore. Con un effetto simile al "piano sequenza" cinematografico, il lettore vede inquadrato il personaggio nella sua nitida e cruda situazione iniziale, poi, in una lunga carrellata, esso viene proiettato nel ricordo ed, infine, riportato nel primo piano finale. Soltanto a questo punto, con estrema chiarezza, e con un sentimento di partecipazione empatica, si scioglierà completamente il nodo della storia ¹².

2.4. Conclusioni

In conclusione, rispetto al Tempo, Ammaniti presenta, nei tre romanzi esaminati, nei confronti della tradizione narrativa italiana, rispettivamente, una rottura in *Branchie* e una forte innovazione in *Io non ho paura* e in *Io e te*. Come abbiamo visto nell'analisi precedente, in *Branchie*, l'uso del Presente con valore istantaneo che predomina nel romanzo, crea una forte vicinanza con il lettore e, metaforicamente, rappresenta la fuga dalla morte dell'io narrante. Il Presente istantaneo, insieme al linguaggio di sapore grafico ed a volte volutamente volgare, crea un impatto irruento, un mondo a tinte molto forti che si discosta dalla narrativa tradizionale. Il Presente avvicina il racconto alla modalità della lingua parlata, anche se, come abbiamo visto, questa scelta è squisitamente stilistica e tutt'altro che intesa come semplificazione narrativa. Il Presente incarna, infine, il tempo veloce, in cui tutto scorre senza soluzione di continuità: inseguimenti, innamoramenti fulminei, il brusco precipitare della violenza, l'immediatezza dell'informazione. Il tempo è Presente (e veloce) perché il mondo corre veloce (cfr. Siti, 2002, p. 261)¹³.

La tensione innovativa prosegue in *Io non ho paura* ed *Io e te*, privilegiando l'uso del Passato Prossimo come tempo principale della narrazione, anche se gli eventi raccontati sono molto lontani nel tempo in entrambi i romanzi e giustificerebbero quindi l'uso del Passato Remoto. Anche questa scelta avvicina il linguaggio di Ammaniti alla lingua parlata, ma, ancora una volta, la scelta è di carattere stilistico e certamente non è una semplificazione narrativa. La lente d'ingrandimento metaforica che questi tempi costruiscono sulla narrazione avvicina il lettore al mondo raccontato.

In *Io e te* la scelta di porre a contrasto il Presente istantaneo della cornice con il Passato prossimo del ricordo, costituisce un'ulteriore sviluppo di questa tendenza a sperimentare. Ammaniti rispecchia, sia nel suo stile generale che nell'uso particolare che fa dei tempi, la tendenza prevalente allo sperimentalismo presente nella narrativa dell'ultimo scorcio del '900 e dei primi anni 2000. Come infatti nota Casadei (2007), dagli anni '90 in poi si nota in Italia una tendenza degli scrittori ad adottare formule stilistiche innovative, quali l'uso di codici stilistici e linguistici differenti (dal fumettistico al sublime), con risultati ibridi. Sembra che gli autori di questi anni non siano interessati a proporre riflessioni di lunga durata sulla letteratura, ma vengono invece spinti alla ricerca di nuovi canoni stilistici e contenutistici. Una delle tante strade scelte dagli autori in questione (tra cui Baricco) è quello dell'autobiografia fittizia di impronta iperrealistica (come fa Ammaniti in *Branchie*). Si ha quindi la tendenza a trattare la storia come vista da un *io narrante*

pseudo autobiografico, come propone Siti, soprattutto in *Troppi Paradisi* e ancora Ammaniti, in *Branchie*. (cfr. Casadei, 2007, p.32). A nostro parere, l'uso del Tempo verbale, insieme ad altre caratteristiche dei romanzi di Ammaniti, contribuisce a creare quella fluidità narrativa che Dardano ha definito "Stili Provvisori". L'originalità dell'utilizzazione dei tempi verbali in Ammaniti contribuisce a marcare la tipicità stilistica ed apre inoltre la strada ad ulteriori sperimentazioni nell'uso dei Tempi che altri autori svilupperanno negli anni successivi (cfr. Dardano , 2010).¹⁴

Capitolo 3. *La categoria verbale dell'aspetto* - Lo sfondo e la storia

La categoria verbale dell'Aspetto è intrecciata al Tempo, ma da essa si discosta, in quanto il tempo definisce una relazione dell'azione di cui si vuole parlare rispetto al momento dell'enunciato, mentre l'Aspetto ne descrive le caratteristiche, dal punto di vista della ripetitività, continuità o istantaneità (Sensini, 1997, p. 258)¹. La categoria verbale dell'*aspetto*, presente in tutte le lingue, può riferirsi sostanzialmente a due fenomeni diversi:

- a) la completezza dell'evento espresso dalla forma verbale,
- b) la cosiddetta Aksionart o azionalità verbale.

Nel primo caso abbiamo l'opposizione perfettivo/imperfettivo, cioè che il verbo utilizzato possa indicare la completezza dell'azione (forma perfettiva) o che non esprima alcuna indicazione riguardo alla compiutezza (forma imperfettiva) (Scalise, Bisetto, 2008). In italiano l'imperfettivo/perfettivo è espresso dalle varie forme di passato, ad esempio l'espressione "ho fatto" o "feci" indicano un'azione completa, conclusa, cioè perfetta, come nella frase "Ieri ho fatto una passeggiata", oppure in quella "Due anni fa feci un lungo viaggio attraverso l'Europa" (cfr. Scalise, Bisetto, p. 150)². L'aspetto imperfettivo nel passato è espresso invece, dall'imperfetto, come nel seguente esempio: "Da bambino frequentavo una scuola privata". Nell'esempio riportato l'azione espressa indica una ripetizione e durata nel passato, indicando che l'azione dell'andare a scuola avveniva regolarmente ed aveva una certa durata nel tempo (cfr. parte riguardante l'imperfetto). Nel Tempo Presente Semplice sono già insite caratteristiche aspettuali, in quanto, ad esempio, se prendiamo la frase "Vado a scuola", essa può indicare "tutti i giorni" (aspetto durativo del presente inteso come presente di consuetudine), oppure "ora" (aspetto puntuale del presente riferito al qui ed ora). La forma corrispondente di tipo perifrastico- Sto andando a scuola [ora] - non costituisce, in italiano, un tratto distintivo rispetto alla forma "vado" [ora], in quanto non è necessaria nell'indicazione del "qui" ed "ora", ma è del tutto intercambiabile con il Presente Semplice "vado", costituendo, se mai, una variante di tipo stilistico, con una sfumatura, a volte, ma non sempre, relativa all'intensità dell'azione di cui si parla o alla reazione emotiva del parlante, ad esempio nella frase in risposta alla domanda: "Che fai?" - "Non vedi che sto studiando?" - il presente di tipo perifrastico sottolinea il fastidio che il parlante prova nell'essere interrotto dall'interlocutore, con una domanda superflua e retorica. Tuttavia, anche in questo esempio, il parlante avrebbe potuto rispondere: "Non vedi che studio?", senza alterare il

significato dell'enunciato (cfr. Sensini, 1997, pp. 260 sg). Più in generale, il presente, quando non è accompagnato da avverbi temporali che ne delimitino il "qui" ed "ora" oppure il riferimento al passato (presente storico), esprime un valore imperfettivo perché non indica nulla riguardo alla completezza dell'azione, come nell'esempio "Gianni scrive una lettera". Lo stesso si può affermare per il futuro, come nella frase "Gianni scriverà una lettera", in cui nulla viene espresso riguardo alla completezza dell'azione (Scalise, Bisetto, 2008). Sebbene il presente abbia prevalentemente un valore imperfettivo, come si può notare dalla frase: "Carlo corre", nella quale non è possibile individuare un momento iniziale ed uno finale, in alcuni esempi si può determinare anche un aspetto perfettivo, come nella frase: "Torno a casa e trovo che mia moglie cucina il pollo". In questo caso si esprime un preciso momento che è sottolineato dalla frase seguente che indica cosa succede nel momento in cui termina l'azione del tornare a casa. L'azione ruota pertanto intorno a all'opposizione fra verbi puntuali e durativi, statici e dinamici (Bertinetto, 1986)³. Questo tipo di opposizione si riferisce all'aspetto classificato come "Aktionart", o tipi di azionalità, come vediamo al punto b.

b) I valori dell' azionalità sono riferiti al processo espresso dal verbo: i verbi si dividono, in questo senso, in stativi, cioè esprimenti uno stato (come "essere", "conoscere", ecc) e non – stativi. I secondi si possono suddividere in : a) incoativi, quando nel verbo si esprime l'inizio di un processo, come "invecchiare", b) durativi, quando il verbo indica la durata di un'azione come "guardare", c)risultativi, quando il verbo si riferisce al tratto conclusivo del processo, come *raggiungere*, d) puntuali, quando l'azione del verbo è priva di durata, come in "esplodere". e) frequentativi, indicanti ripetitività nell'azione, con prefissi re- / ri -come "riaprire".

Nell'analisi dell'aspetto nei romanzi di Ammaniti si è ritenuto opportuno concentrarsi sull'Aspetto perfettivo/imperfettivo, in quanto si è ritenuto più rilevante per evidenziare le caratteristiche stilistiche dell'autore, piuttosto che l'aspetto stativo o non–stativo, considerando anche che le caratteristiche lessico-semantiche dei verbi sono state analizzate nelle categorie più ampie dei lessemi verbali, secondo l'impostazione di Halliday.

3.1 Il Presente e le sue varianti aspettuiali in Ammaniti

Come già visto nella parte dedicata al Tempo, il Presente viene usato da Ammaniti principalmente in due varianti:

a) Presente di tipo istantaneo, contemporaneo al Tempo della narrazione, usato soprattutto in *Branchie*,

b) Presente con valore di frase generale, soprattutto riferito a verità conosciute universalmente e quasi sempre di carattere scientifico, usato in tutti e tre i romanzi esaminati, come nell'esempio:

“Da qualche parte, ai tropici, vive una mosca che imita le vespe. Ha l'addome a strisce gialle e nere, le antenne e gli occhi sporgenti e ha anche un pungiglione finto. Non fa niente, è buona. Ma, vestita come una vespa, gli uccelli, le lucertole, persino gli uomini la temono.” (*Io e te*, p.31),

c) Presente come espressione di verità universali del tipo “la verità non ha prezzo”, usato in tutti e tre i romanzi, come nell'esempio: “Nella vita è necessario trovare sicurezze, punti saldi” (*Branchie*, p. 26),

d) Presente storico, usato raramente, ma reperibile soprattutto in *Io e te*, nella storia del robottino inventata da Lorenzo per la nonna, in cui il presente usato in funzione narrativa assume le caratteristiche di Presente Storico.

Branchie

Come già visto nell'analisi del tempo, il tempo prevalente nella narrazione di *Branchie* è il presente di tipo istantaneo, che descrive l'azione nel momento stesso in cui avviene. In alcuni esempi, come in quello seguente, il narratore/autore preferisce usare la forma perifrastica, per scandire, anche a livello stilistico la metafora di cui si serve. Marco dice infatti:

“ Da un paio di mesi ho cominciato a sfondarmi (= ubriacarmi) sul serio ... Non me ne frega un cazzo, un bar vale l'altro. Ho fatto fuori tutti quelli del mio quartiere e poi mi sono spostato, calando come un ragnone sopra quelli del centro. Sto tessendo una tela. I punti in cui la ancoro sono i locali dove vado a bere. Voglio imprigionarla tutta questo cazzo di città ”(Ammaniti, *Branchie*, ed. 2010, p. 9).

In questo caso, come già accennato precedentemente, il presente di tipo perifrastico si riferisce alla metafora di Marco, che, come un ragno, tesse la tela dei bar della città per ubriacarsi dappertutto. Egli usa l'espressione “*sto tessendo una tela*”, anziché “*tesso una tela*”. Dal punto di vista del significato non ci sarebbero variazioni collegate all'uso di una o dell'altra variante, e

questo si può verificare nella frase “*la ancora*” che si riferisce, come “*sto tessendo*” a ciò che avviene “qui” ed “ora”, ma, in questo esempio, “*sto tessendo*” imprime un’ enfasi di tipo emotivo alla frase, indicando con pregnante chiarezza la volontà di Marco ed anche un certo compiacimento nel fare ciò che sta facendo, cioè ubriacarsi sistematicamente per annientare il dolore fisico e mentale rappresentato dal cancro al polmone, che minaccia inequivocabilmente la sua vita. Il presente di tipo perifrastico ha inoltre una maggiore incidenza nel linguaggio parlato e scritto contemporaneo ed, in questo senso, Ammaniti riflette la tendenza del romanzo contemporaneo alla modernizzazione del linguaggio usato nella narrazione (cfr. D’Achille, 2013, p.142).

Io non ho paura

Come già accennato, il Presente in *Io non ho paura*, viene usato principalmente nei dialoghi, quindi con valore istantaneo oppure con un significato di tipo futuro, oppure nelle generalizzazioni narrative, usate spesso come tecnica per rafforzare metafore o similitudini, come nell’esempio seguente: “ I grandi se ne stavano rintanati in casa, come rospi che aspettano la fine del caldo” . (*Io non ho paura*, ed.2011, p. 10). Nella metafora dei rospi, che riflette sia un’osservazione scientifica che la realtà campagnola in cui vive il protagonista, il presente esprime quindi il senso generale di calura che opprime tutti i personaggi della storia. La narrazione, al passato, viene completata dall’immagine dei rospi, che attendono all’interno la fine del caldo (presente con valore generale). Anche in questo esempio, il Presente con carattere generale serve a consolidare l’immagine degli adulti rintanati in casa, conferendogli un valore enfatico e rafforzato.

Io e te

Come già detto, il Tempo principale della narrazione in *Io e te* è il Passato prossimo, dato che il romanzo è costituito da un lungo flash-back che racconta un episodio della vita del protagonista, avvenuto dieci anni prima del momento della narrazione. Troviamo, tuttavia, anche il Presente, che si trova prevalentemente nei dialoghi, e poi nel lungo racconto che Lorenzo fa alla nonna, (cfr. il Tempo). Alcuni esempi di dialoghi o riflessioni che Lorenzo fa nella sua mente sono :

“ – Basta! Devo dirle che non posso andare perché nonna Laura sta in ospedale e sta morendo di cancro- . Ho tirato fuori una voce seria seria e guardando il soffitto ho detto: - Mamma, ho deciso di non andare a sciare perché nonna sta male e se muore quando io non ci sono? “ (*Io e te*, ed.2010, p. 38).

In questo esempio, ci troviamo nel dilemma che Lorenzo si pone quando cerca di tirarsi fuori dalla bugia che ha detto alla madre inventandosi un invito a Cortina da parte dei compagni. In questo caso, il monologo/ dialogo che Lorenzo tenta di fare per annullare la sua bugia, è chiaramente un presente di aspetto istantaneo, in cui nonna Laura “*sta*” in ospedale [ora] e la sua condizione critica è accentuata dalla forma perifrastica – “*sta morendo di cancro*”- , la frase è completata con dei presenti di significato futuro- “*se muore quando io non ci sono?*”. Il presente di aspetto istantaneo si trova in quasi tutte le telefonate che Lorenzo fa alla madre, poiché riflette ciò che avviene nel momento della narrazione. (anche se, in questo caso, si tratta di una finzione). Troviamo ad esempio: “ – Mamma! – Allora come va? – Benissimo! – Dove sei? – Sono in pizzeria. – Ah ... Dove? – Sul corso ... ” (Ammaniti,*Io e te*, ed. 2010,p. 41) In questo dialogo, che riflette pienamente il linguaggio informale, veloce , tipico di una telefonata tra due interlocutori, in questo caso Lorenzo e la madre, abbiamo formule fisse di richiesta di stato di salute- “*Come va ?*” da parte della madre e risposte complete, ma brevi, del tipo “*sto bene*”, da parte di Lorenzo, insieme a forme ellittiche del verbo, tipiche della lingua parlata come – “*Dove?*” da parte della madre, e “*sul Corso ...* “- da parte di Lorenzo. Nei dialoghi, quindi, di *Io e te* il Presente riflette pienamente e realisticamente il mondo narrato ed al tempo stesso riflette realisticamente la lingua parlata.

3.2 L'Imperfetto

L'Aspetto, come già precedentemente espresso, indica e segnala "come viene presentato lo svolgersi di un evento" (Banfi & Bernini, 2003, p. 78)⁴. In questo senso, l'Imperfetto ha un valore marcatamente aspettuale, poiché segnala varie sfumature di una o più azioni riferite al passato.

L'Imperfetto può essere usato, infatti, in vari contesti:

a) indica un'azione descritta nel suo svolgimento e percepita come avente una durata maggiore di un'altra azione alla quale di solito è collegata, che, in questo caso, viene espressa con il Preterito, ad esempio: "Dormivo da un paio d'ore, quando suonarono alla porta." Nell'esempio l'azione di tipo istantaneo- "suonarono alla porta" è espresso dal Preterito, mentre l'imperfetto descrive la continuità del dormire, che in questo caso ha una durata di circa due ore (cfr. Sensini, 1997, p. 260)⁵.

b) Viene usato nelle descrizioni- Imperfetto descrittivo- anche fisiche, ad esempio: "Ho visto ieri il nuovo capufficio. Aveva i capelli radi e la barba accuratamente pettinata." Anche in questo esempio, notiamo che il Preterito caratterizza l'azione- "*ho visto il nuovo capufficio*" - mentre le caratteristiche dell'uomo sono descritte con l'uso dell'Imperfetto - (cfr. Sensini, 1997, p. 262).

c) Nei testi scritti, con valore narrativo, sia in senso relativo (usato quindi come sfondo in una frase in cui l'azione principale è espressa al Preterito oppure al Passato Prossimo- esempio), o in senso assoluto, come ad esempio : " Ero sempre stanco. Andavo di malavoglia al lavoro e mi mancava la voglia di vivere. " Nel primo esempio, è chiaro che l'imperfetto costituisce lo sfondo, la base narrativa cui il Preterito si inserisce per caratterizzare l'azione. Nel secondo caso, l'uso dell'Imperfetto narrativo in senso assoluto sottolinea una continuità di situazioni ed emozioni che si ripetono nel tempo (ibidem, p. 262).

d) viene usato, soprattutto nella lingua parlata contemporanea, nelle frasi ipotetiche, a sostituire il condizionale ed il congiuntivo, intrecciandosi quindi con il Modo, (D'Achille, 2013, p. 196), come nell' esempio: "*Volevo* intervenire nella discussione, ma non ho potuto perché la conferenza volgeva al termine", usato al posto di : "*Avrei voluto* intervenire nella discussione ...", oppure: "*Se andavo* più veloce, *potevo causare* un incidente", al posto di : "*Se fossi andato* più veloce, *avrei potuto causare* un incidente." In entrambi i casi l'uso dell'imperfetto imprime alla frase maggiore velocità, scioltezza, una struttura sintattica più agile e fluida. Per questo motivo, queste frasi sono

più usate nella lingua parlata, ma, soprattutto nella letteratura contemporanea, appaiono frequentemente anche nella lingua scritta⁶.

L'imperfetto in Ammaniti

In generale, notiamo che nei tre romanzi esaminati di Ammaniti, l'imperfetto è usato nelle sue varie possibilità, sia in senso descrittivo, che in senso narrativo relativo e assoluto, che nella variante di uso al posto del congiuntivo e condizionale nel periodo ipotetico.

L'imperfetto in *Branchie*

L'uso dell'imperfetto in *Branchie*, data la scelta stilistica di narrare la storia al presente, è piuttosto limitato. Notiamo, in ogni caso, alcune espressioni, in cui esso viene usato :

a) in senso puramente colloquiale, e qui Ammaniti si conferma come un autore che vuole mediare tra linguaggio scritto e linguaggio parlato, come nell'esempio seguente: " Lo sapevo, il destino esiste:" (*Branchie*, ed. 201, p. 39). Marco fa questa affermazione poco dopo aver ricevuto la lettera che lo invita a costruire un grande acquario a Dehli. "Lo sapevo" è un'affermazione largamente usata nella lingua parlata, che spesso si usa per commentare un fatto che può apparire strano o inconsueto, ma che comunque possiamo immaginarci.

b) In rari casi, notiamo l'uso dell'Imperfetto nel classico aspetto durativo, nel quale esso esprime un'azione che si è ripetuta per un certo periodo di tempo, come nel seguente esempio: "Durante l'America's Cup l'equipaggio del Moro mangiava solo panini ripieni di salsicce al cinghiale" (*Branchie*, ed. 2010, p. 44). Siamo all'inizio del romanzo, quando Marco è ancora a Roma, e Maria, la prima fidanzata, lo vuole invogliare a mangiare il cinghiale, facendo riferimento alle abitudini dell'equipaggio di una famosa barca a vela italiana del periodo. E' chiaro che in questo caso, l'iterazione rappresentata dall'imperfetto, che vuole sottolineare la bontà del cinghiale e la sua salubrità, ha anche un intento vagamente comico, dato che Maria vuole convincere Marco a mangiare questa carne che a lui proprio non piace.

c) sempre raramente, nell'aspetto durativo riferito ad un'azione in corso di svolgimento, collegata ad un'altra che è invece finita, come nel seguente esempio: "Mentre riemergevo ho avuto altre allucinazioni" (*Branchie*, ed. 2010, p. 71). La frase si riferisce a quando Marco, Livia e gli amici incontrati in India provano a suonare nelle fogne, per un esperimento acustico che essi definiscono "d'avanguardia". Mentre suonano, sono investiti dagli escrementi e Marco tenta di

salvare Osvald, che stenta a riemergere. Tutto l'episodio è narrato in modo canonico, in cui il passato prossimo stabilisce le varie azioni e l'imperfetto ne costituisce lo sfondo. Questo episodio è una delle rare incursioni nel passato descrittivo di Marco. Egli infatti descrive giorno per giorno la sua vita a Dehli, ma, alcune volte, come in questo caso, si riferisce al giorno precedente. Il brano comincia infatti con la frase: "Ieri provavamo in un grosso buco, molto profondo. Era buio e sinistro e comunicava con un canale di tracimazione che si univa direttamente alla cloaca centrale della città" (*Branchie*, ed. 2010 p. 70). Nel brano sopracitato abbiamo quindi l'imperfetto come sfondo narrativo- "ieri provavamo"- e poi come elemento descrittivo - "era buio e sinistro".

Un altro episodio di tipo narrativo è costituito dalla lettera che Marco invia a Maria, per raccontarle come mai è arrivato in India. Egli, raccontando, usa in combinazione il Passato Prossimo e l'imperfetto, in linea con l'uso comune dell'italiano. Tra le varie confessioni, egli scrive: "Prima di partire ho saputo che mi resta poco tempo da vivere ... Ho scelto di non curarmi ... Sentivo che la mia vita era indirizzata, fin dall'inizio, verso una fine solitaria e dolorosa" (*Branchie*, ed. 2010, p. 85). Nella lettera Marco parla al passato perché tenta di spiegare a Maria cosa è successo prima che partisse per l'India. Anche in questo contesto, Marco rispetta l'uso corrente della lingua italiana, utilizzando il preterito per caratterizzare le azioni - "ho scelto", "ho saputo", mentre invece si serve dell'imperfetto per descrivere le sue emozioni- "Sentivo che la mia vita era indirizzata".

d) Infine, l'imperfetto è usato da Livia nel lungo racconto della morte di Oberton. L'imperfetto, come nei classici testi narrativi, serve da sfondo descrittivo, mentre il Preterito denota l'azione. Notiamo infatti: " il locale era molto vasto . Lungo le pareti erano montate enormi impalcature di bambù che salivano fino al soffitto (*Branchie*,1997, p.140). Abbiamo quindi la descrizione dell'ambiente in cui Livia incontra Oberton. Più avanti :

" Wall parlava di cose che non riuscivo a capire, forse perché ero incantata
da quegli occhi da civetta che correvano sul mio corpo.
Mi chiese se volevo lavorare per lui." (*Branchie*, p. 141)

Dopo le descrizioni del luogo- "era molto vasto", rese attraverso l'utilizzo dell'imperfetto, abbiamo anche l'aspetto durativo delle azioni di Oberton -" parlava di cose che non riuscivo a capire"-, collegate con la reazione di Livia - che non riuscivo a capire_ mentre l'azione principale è espressa con il Preterito- "Mi chiese". Siamo quindi perfettamente in linea con l'uso comune di questi tempi nella lingua italiana.

L'imperfetto in Io non ho paura

L'uso dell'imperfetto è molto più frequente in *Io non ho paura* rispetto a *Branchie*. Ciò è dovuto principalmente alla trama del romanzo, che è il lungo racconto di un episodio avvenuto nella vita del narratore circa 22 anni prima. Da qui deriva la scelta di narrare la storia al Passato Prossimo (cfr. Il Tempo), in congiunzione con l'Imperfetto, formula che si ripete per tutto il romanzo, nella quale:

a) il Preterito (prevalentemente Passato Prossimo) è usato per denotare l'azione e l'imperfetto per esprimerne lo sfondo, o la durata. Esso appare quindi già dall'incipit del romanzo, scandendo un preciso momento nella mente dell'io narrante. Michele infatti scrive: "Stavo per superare Salvatore quando ho sentito che mia sorella urlava. Mi sono girato e l'ho vista sparire inghiottita dal grano che copriva la collina". (*Io non ho paura*, ed. 2010, p.5) Fino dalle prime righe compare una scelta stilistica che rimarrà per tutto il romanzo: congelare il ricordo in attimi, per provocare a se stesso ed al lettore emozioni strettamente legate ad essi. Nelle prime parole, infatti, "stavo per superare", la forma perifrastica suggerisce un immediato futuro che non si è potuto verificare, a causa del pericolo cui è soggetta la sorella - "Ho sentito che mia sorella urlava". Troviamo ancora quindi l'azione al preterito "Ho sentito", mentre l'urlo della sorella viene descritto nell'imperfetto, esprimendone la durata. Nell'incipit è già contenuto il nocciolo della storia e soprattutto il carattere generoso di Michele. Egli infatti è in grado di vincere la corsa, ma, per soccorrere la sorella caduta nelle spighe, si attarda. Da qui perde la gara, subisce la punizione che consiste nell'andare sulla collina, trova la casa sconosciuta ed il bimbo rapito. Una serie di coincidenze, quindi, insieme al carattere generoso e leale del protagonista, sono il motore di tutto il racconto.

b) l'imperfetto viene usato spesso anche in senso prettamente narrativo, descrivendo contemporaneamente l'ambiente e accentuando l'elemento ripetitivo di certe azioni. Sempre all'inizio troviamo infatti: "Quell'anno il grano era alto. A fine primavera aveva piovuto tanto, e a metà giugno le piante erano più rigogliose che mai. Crescevano fitte, cariche di spighe, pronte per essere raccolte (*Io non ho paura*, ed. 2010, p. 5). In questo esempio l'imperfetto accentua la rigogliosità della natura, protagonista del racconto non meno dei bambini che la attraversano, e simbolo di vita e forza, in contrasto con l'uomo, o più particolarmente "i grandi", che ne violano le leggi rapendo il bambino.

c) L'imperfetto è usato anche in senso descrittivo e continuativo, spesso riferito alla sorella di Michele, come nel seguente esempio: "Mia sorella Maria aveva cinque anni e mi seguiva con

l'ostinazione di un bastardino tirato fuori da un canile. " (*Io non ho paura*, ed. 2010, p. 6)
 L'elemento descrittivo – *aveva* cinque anni- ben si combina a quello ripetitivo- " *mi seguiva* con l'ostinazione di un bastardino".

d) A volte l'Imperfetto viene usato nella forma perifrastica, per accentuare la segmentazione del ricordo, come nel seguente esempio: " *Stavo decidendo* se tornare indietro o lasciarla là, quando mi sono ritrovato quarto (*Io non ho paura*, ed. 2010, p. 7). In questo esempio , l'espressione "*stavo decidendo*" congela l'attimo in cui Michele decide se lasciare indietro la sorella o portarla con sé. L'uso della forma perifrastica è una scelta stilistica, che rende ancora più minuzioso l'irrompere dei ricordi nella testa di Michele e ci fornisce un quadro preciso del racconto, quasi che fosse fatto al rallentatore.

e) Particolare pregnanza narrativa è quella dell'imperfetto all'inizio del capitolo 8, quando ormai Michele è stato trovato da Felice e il rapimento è venuto alla luce. Il capitolo comincia con una specie di incantamento, in cui il tempo sembra essersi fermato per opera di una fata. Le azioni dei grandi e dei bambini sono scandite dalla ripetizione dell'imperfetto di tipo narrativo. Notiamo infatti:

" E tutto si è fermato. Una fata aveva addormentato Acque Traverse.

I giorni seguivano uno dopo l'altro, bollenti, uguali e senza fine.

I grandi non uscivano più neanche la sera ... se ne rimanevano dentro.

Felice non si vedeva più. Papà se ne stava tutto il giorno a letto

e parlava solo con il vecchio. Mamma cucinava." (*Io non ho paura* ed. 2010, p. 181).

L'imperfetto, in questo esempio, scandisce l'incompiutezza della situazione, lo stato d'attesa dei grandi, che non sanno più cosa fare del bambino rapito. Esso crea una pausa drammatica di sospensione, prima che venga presa la terribile decisione di ucciderlo.

Per contro, i bambini, e soprattutto Michele, continuano ad agire, e le loro azioni sono ancora caratterizzate dall'uso dell'imperfetto, sottolineandone la ripetitività. Notiamo infatti: " Andavo sulla mia bicicletta. Tutti volevano provarla. Il Teschio si faceva Acque Traverse su una ruota sola" (*Io non ho paura*, ed. 2010, p. 181). In questi esempi le azioni dei bambini sono espresse ancora dall'imperfetto narrativo; nonostante essi "agiscano"- "*andavo*", "il Teschio *si faceva* Acque Traverse su una ruota sola"- l'Imperfetto sottolinea la situazione di attesa indefinita che

caratterizza in questa fase anche i bambini, quasi che con queste azioni ripetitive e senza scopo preciso vogliano esprimere la paura e l'attesa di ciò che accadrà per decisione degli adulti.

Ma l'imperfetto scandisce anche la solitudine di Michele: " Me ne *stavo* spesso per conto mio. *Pedalavo* oltre il torrente secco, prendevo stradine polverose tra i campi che mi portavano distante, dove non c'era più niente se non pali abbattuti e filo spinato mangiato dalla ruggine" (*Io non ho paura*, ed.2010, p. 181). In questo esempio, l'uso dell'Imperfetto in congiunzione con la solitudine di Michele ne accentua la differenza con gli altri bambini: egli infatti "sa", cioè è a conoscenza del terribile segreto che gli adulti nascondono agli altri.

L'imperfetto in io e te

Anche in *Io e te*, dato che la storia è narrata principalmente al Passato Prossimo, esso si intreccia spesso all'Imperfetto, che viene usato sia come

a) Imperfetto narrativo, che

b) Imperfetto durativo

Notiamo ad esempio: "Mi piacevano quelle enormi fotografie di gente che mangiava sola in ristoranti affollati (*Io e te*, ed. 2010, p. 44). In questa frase l'Imperfetto ha un carattere prettamente descrittivo "*mi piacevano*"- e narrativo – "*gente che mangiava* sola in ristoranti affollati". Essa si riferisce ad alcune foto che Lorenzo ha visto nella galleria d'arte della madre. Anche se con brevi pennellate, Ammaniti ci dà anche in questo esempio l'essenza del carattere solitario di Lorenzo, accentuata dalla scelta delle foto che gli piacciono , in cui la gente è sola in mezzo agli altri - "*mangiava* sola in ristoranti affollati" - proprio come lui in mezzo ai suoi compagni di scuola. Più avanti, nella stessa pagina, l'imperfetto narrativo costituisce lo sfondo su cui poi si inserisce il preterito di tipo perfettivo. Notiamo infatti:

" I motorini facevano slalom tra le macchine ferme. Sopra i gradini
di una chiesa dormiva un barbone imbustato dentro un sacco a pelo lercio.
Sacchi della spazzatura gli fasciavano la testa. Sembrava una mummia egizia
. ... Mia madre si è attaccata al clacson. – Non si sopporta più questa città- " (*Io e te*, p. 44)

In questo esempio si conferma lo stile narrativo di Ammaniti, costituito da frasi brevi e sintatticamente poco complesse, ma semanticamente pregnanti il cui significato è arricchito da similitudini – “*sembrava una mummia egizia*” – e da lemmi che caratterizzano con forza ciò che è raccontato - in questo caso il barbone trattato quasi come un oggetto - “imbustato dentro un sacco a pelo lercio”. L’uso dell’imperfetto per creare lo sfondo descrittivo in congiunzione con il preterito che scandisce l’azione - “mia madre *si è attaccata* al clacson” - è in linea con l’uso della lingua italiana canonica, sia parlata che scritta. Più avanti, nell’episodio dell’uomo volgare che insulta la madre di Lorenzo per una questione di parcheggio, notiamo ancora:

“Attraverso il vetro ho visto il suo tailleur albicocca macchiarsi di pioggia.

Alcuni pedoni, sotto gli ombrelli, si sono fermati a guardare.

Le macchine intorno a noi cercavano, strombazzando, di superare

l’ostacolo come formiche di fronte a una pigna Io, in macchina,

vedevo gli sguardi della gente su mia madre. Ho cominciato a sudare

e a sentire il respiro che mi mancava.” (*Io e te*, ed. 2010, p. 47).

In queste sequenze, sempre riferite all’episodio del parcheggio, l’imperfetto costituisce ancora lo sfondo narrativo – “le *macchine cercavano*” - “e allo stesso tempo sottolinea l’aspetto durativo” - *vedevo* “mentre il preterito scandisce l’azione di tipo istantaneo - “*ho visto*”, “*ho cominciato a sudare*” - sempre in linea con l’uso comune della lingua. L’uso della sineddoche- “ho visto il suo tailleur albicocca macchiarsi di pioggia”- e della similitudine riferita alle altre macchine- “come formiche di fronte a una pigna”- contribuiscono ad imprimere allo stile un sapore poetico.

3.3 Conclusioni

In conclusione, per quanto riguarda l'aspetto perfetto/ imperfetto dei tre romanzi, si nota, relativamente al Presente, un uso che è eccentrico soltanto in *Branchie*, in quanto l'autore sceglie come Tempo principale della narrazione il Presente con valore aspettuale di tipo istantaneo. Nei tre romanzi è usato anche il Presente con carattere generale, di significato universale, in linea con l'uso comune della lingua italiana. Per quanto riguarda l'imperfetto, pur essendo il suo uso largamente in linea con l'uso comune della lingua italiana, notiamo che esso, in alcuni casi, come nella parte della fata che incanta il paese Acque Traverse in *Io non ho paura* o l'episodio del parcheggio in *Io e te*, caratterizza un'accentuazione dell'elemento poetico impresso allo stile. Nell'esempio della fata, infatti, l'imperfetto calca il senso quasi surreale dell'attesa di prendere decisioni da parte degli adulti e, nel caso di *Io e te*, l'imperfetto congiunto al verbo vedere - "vedevo"- del protagonista enfatizza il suo essere narratore/spettatore.

Capitolo 4. *La Diatesi verbale nei romanzi di N. Ammaniti*

Premessa: La diatesi è una categoria verbale che assume due valori: attivo, come nell'esempio "Paolo mangia una mela", e passivo, come nell'esempio "La mela è mangiata da Paolo". Le due frasi hanno precise relazioni sintattiche, in quanto hanno entrambe il soggetto della frase passiva e l'oggetto della frase attiva hanno lo stesso referente (la mela). Inoltre il soggetto dell'enunciato attivo corrisponde al complemento d'agente dell'enunciato passivo (cfr. Scalise, Bisetto, 2008, p. 152).¹ In genere nella lingua italiana c'è una prevalenza dell'uso della forma attiva piuttosto che di quella passiva. Secondo Berretta, nei casi in cui abbiamo il passivo, esso prevale nelle varietà formali, quali i testi scientifici o burocratici, piuttosto che nella lingua parlata o di registro medio. In ogni caso, nella varietà media è abbastanza frequente la costruzione senza ausiliare (es. le lettere spedite da me), che appare anche nella varietà più alta (es. la ricerca da me condotta) (Berretta., 1995, 125-70).² Nella forma passiva mutano i rapporti grammaticali, ma non i ruoli dell'azione. Conseguentemente, il passaggio dalla voce attiva a quella passiva ha una forte rilevanza di carattere stilistico /espressivo. Poiché il soggetto è sempre la parte più appariscente della frase, nelle forme attive l'attore, cioè colui che agisce, assume un valore più forte, mentre in quelle passive, sottolineando la vittima, cioè colui che subisce, si tende a valorizzare anche l'intero processo dell'azione. (cfr. Sensini, 1997, 245 sg.)³ In ogni caso, si possono distinguere due forme principali di passivo:

- a) il passivo personale o perifrastico, in cui il soggetto è seguito dal verbo essere nei suoi vari tempi e dal participio passato del verbo usato nella frase. La frase può essere completata da un agente, che in certi casi rimane sottinteso: ad esempio: "La mela è *mangiata* (da Marco),
- b) passivo di tipo descrittivo, in cui il participio passato del verbo (di origine passiva) è spesso usato in senso assoluto, come nel seguente esempio: "Indossava *pantaloni ingialliti*" (= che erano stati ingialliti dal tempo o dall'uso),
- c) il passivo può essere formato anche con l'ausiliare venire + il participio passato del verbo in questione, ad esempio: "L'uomo *venne ucciso* proprio davanti ai miei occhi". In questa costruzione, il verbo "*venire*" indica una caratteristica aspettuale dell'azione, sottolineando il momento in cui l'azione stessa è svolta;
- d) in certi casi, il passivo può formarsi anche il verbo "*andare*" + il participio passato, come nell'esempio: "La camicia *va lavata* subito, perché è molto sporca." In questo tipo di frase, il verbo

“*andare*” assume la sfumatura semantica di “*dovere*”. Quindi la frase sopracitata è equivalente alla frase: “ La camicia *deve essere* lavata.” Accanto a queste forme, troviamo il passivo impersonale , introdotto dal “*si passivante*” che viene premesso alla voce attiva dei verbi transitivi (es. “*si sentì una voce*” = fu sentita una voce). Alcuni studiosi, tra cui Carla Bazzanella, si sono occupati dell’occorrenza del passivo agentivo nei testi scritti e nel parlato. Secondo la Bazzanella, che ha studiato le occorrenze in un ampio corpus, nello scritto vi sarebbero più frasi con cancellazione dell’agente che nel parlato (rispettivamente 75% e 65%), (Bazzanella, 1991, pp. 189-212)⁴.

A seguito di questa premessa, considerando che in ogni caso le forme attive sono preponderanti sia nella lingua parlata che scritta ed anche nei romanzi di Ammaniti, sorgono alcune domande riferite ai testi scritti in generale ed ai romanzi di Ammaniti esaminati in questo contesto, quali:

1. L’uso del passivo può marcare alcune caratteristiche dello stile?
2. Il passivo è collegato ad uno o più personaggi in maniera consistente oppure (anche se sporadica) in maniera atipica, così da sottolineare alcune caratteristiche peculiari del personaggio stesso?
3. Quali conclusioni si possono trarre riguardo all’uso del passivo nei romanzi esaminati?

4.1 La diatesi passiva nel romanzo *Branchie* di N. Ammaniti

Il romanzo *Branchie* è suddiviso in parti (più lunghe rispetto al tradizionale capitolo), con titoli ben precisi: *Roma, Nuova Dehli, Il castello, Due parole di conclusione*. Sarà utile esaminare l'uso e la frequenza dei passivi nelle singole parti per verificare se c'è una differenza e quale sia il significato da attribuirle. Nella prima parte, *Roma*, Marco Donati prende coscienza di essere un malato terminale, per la precisione di un cancro ai polmoni. I passivi presenti in questa parte sono: a) di tipo descrittivo, riferiti principalmente a soggetto inanimato e soprattutto alla raffigurazione dell'ambiente in cui vive Marco, l'io narrante. Egli ci introduce in un ambiente in cui notiamo ad esempio, a p.8, (Ammaniti, *Branchie*, ed. 2010) che "i vetri sono appannati dal vapore", il divano è "mezzo sfondato". Queste caratteristiche echeggiano la condizione del protagonista, che, essendo gravemente malato di un cancro ai polmoni, si sente appunto privato delle qualità necessarie alla propria completezza. Come il divano, egli stesso "è mezzo sfondato" e come i vetri, egli è "appannato", perché ha perso la propria lucidità. Nelle stesse pagine egli descrive molto efficacemente il dolore provocato dalla malattia, sempre attraverso l'uso di passivi, come a p. 9, (*Branchie*, 1997), in cui Marco, guardando la televisione, vede i piedi di un drogato ed immagina che il proprio dolore sia simile a quello dello sfortunato protagonista del programma televisivo. Infatti, quando la madre del drogato descrive le gambe del figlio piene di fori di siringa, egli dice: "Comincio ad immaginare di avere degli spilloni lunghi e acuminati infilzati tra le dita". E' chiaro che Marco, ormai sensibilizzato dalla malattia terminale, si identifica con facilità nelle sofferenze degli altri, come espresso efficacemente in questa frase. Più avanti, a p. 10, l'io narrante parla del proprio dolore con due metafore molto efficaci, quali: "E' un rumore di fondo, un po' come i ronzii e le vibrazioni dei frigoriferi consumati", e ancora:

"Immagino me stesso come una bicicletta super accessoriata. All'inizio levo gli specchietti ...
Poi levo il cambio, il sellino e tutto il resto, fino ad arrivare a un telaio,
due ruote e una catena" (*Branchie*, 1997).

Nella prima il rumore di fondo del frigorifero "*consumato*", participio passato con valore aggettivale di forma passiva, corrisponde alla sofferenza dell'uomo che sta perdendo le sue capacità vitali, nella seconda la bicicletta da "*superaccessoriata*", cioè in forma perfetta, si passa ad elementi essenziali, ciò che ancora resta della vita stessa. In questo secondo brano Marco tende in realtà a puntualizzare come egli si stacchi progressivamente dai piaceri della vita,

appunto “ gli accessori della bicicletta”, fino a giungere alla pura e semplice essenza della sua persona. Il passivo “*superaccessoriata*”, da cui egli progressivamente si distacca, sottolinea come spesso alcuni nostri usi ed abitudini vengano imposti su di noi che subiamo passivamente l’influenza della società o di situazioni esterne al nostro essere. In entrambi i casi il passivo sottolinea l’impossibilità del personaggio di combattere con la malattia e l’ineluttabilità della morte. b) insieme ai soggetti inanimati, anche gli esseri umani, compreso Marco, sono utilizzati in molte frasi passive, notiamo ad esempio a p. 26: “[noi uomini] ...siamo spinti avanti da desideri elementari”, in cui il soggetto, cioè l’uomo, è vittima e non agente, è spinto da desideri su cui non ha il controllo, è insomma in preda di qualcosa di più grande. Notiamo ancora a p. 43 : “ ... mi viene un po’ di tristezza a sentir dire da qualcun altro che sono condannato” (Ammaniti, *Branchie*, 1997). In questo brano Marco è a pranzo dalla madre ed il dottor Alfred, che poi si rivelerà essere l’infame Subotnik, gli conferma lo stato terminale della sua malattia e lo esorta a godersi gli ultimi mesi di vita. L’io narrante è quindi “*condannato*”, il passivo enfatizza una condizione a lui esterna che ne fa una vittima, impedendogli, almeno in questo momento, di essere protagonista attivo della propria vita.

Nuova Dehli

Anche in questa sezione, troviamo:

a) alcuni participi passati di carattere passivo ad uso descrittivo, con participi passati di tipo assoluto, usati principalmente per soggetti inanimati, come notiamo negli esempi a p. 54 “*strada sterrata*”, in cui il participio crea una sorta di parola composta, oppure a p. 55: “ scheletri di *cemento armato*”, in cui il lemma di uso comune (cemento armato) viene rafforzato dal soggetto scheletri, trasformando gli edifici stessi in qualcosa di morto.

b) passivi riferiti all’io narrante, che in questa parte, almeno all’inizio, è presentato come vittima, come notiamo ad esempio a p. 56: “Vengo sbattuto contro la portiera..... legato come un salame.” Marco è letteralmente fatto prigioniero, perdendo, oltre che la salute, almeno momentaneamente, anche la libertà. In questa parte, alcune caratteristiche evidenti dell’uso del passivo sono presenti nella descrizione di Mila, la figlia di Oberton, uno dei “cattivi”, e poi nell’episodio dell’incontro tra Marco e Mila, in cui i temi di erotismo e morte sono fortemente intrecciati. Mila, bellissima e crudele, viene descritta come: “...alta, slanciata. Il viso è un ovale perfetto” (Ammaniti, *Branchie*, 1997, p. 75). Queste caratteristiche sono state alimentate dalla

famiglia stessa della bella e crudele indiana. Notiamo infatti : “E’ stata nutrita e coccolata. Curata nel migliore dei modi. Alimentata con i cibi più scelti. E’ stata amata e viziata”(ibidem, p. 75). Questa seconda serie di passivi sottolinea il contrasto tra Mila, esempio del mondo ricco e corrotto, “*alimentata*”, “*viziata*”, “*nutrita*” e “*coccolata*” dai propri genitori con i poveri indiani, che rappresentano le vittime di tale mondo.

Da p.91 fino a p. 102 abbiamo l’episodio dell’incontro erotico tra Marco e Mila, in cui Marco è vittima e Mila è predatore. Il brano fa da premessa alla seconda tappa della prigionia di Marco che si concluderà nell’episodio del *Castello*. In questa parte, numerosi passivi sono utilizzati sia per descrivere lo sfondo (p.91”Barche marce, spaparacchiate in quella piatta di melma tranquilla, sono abbandonate sulla riva.”) -in cui l’elemento passivo è puramente descrittivo, ma i lemmi riferiti alle barche, “*marce*”, “*spaparacchiate*”, “*abbandonate*” sono forieri di una decadenza fisica del mondo orientale sottoposto alla violenza della cultura occidentale-, sia in riferimento a Marco, come notiamo a p. 97: “Arrivo senza più forze, stremato... ho un occhio impazzito che si apre e si chiude secondo decisioni che prende da solo.” In questo secondo esempio il participio passato con valore aggettivale, di forma passiva- “*stremato*”- accentua la condizione di vittima che caratterizza Marco in questa parte del romanzo, inoltre la personificazione dell’occhio, che, attraverso l’artificio stilistico della metonimia, agisce per conto di Marco, enfatizza la passività del protagonista. Troviamo ancora a p. 97: “I sensi sono ottenebrati dalla mancanza d’aria.” In queste frasi l’uso del passivo rafforza la condizione di Marco di essere una vittima, mentre Mila viene caratterizzata da molti verbi in forma attiva, che la qualificano come aggressore prima e come carnefice poi. Notiamo pertanto a p. 97: “Mila mi prende per i capelli trascinandomi come un sacco di patate.”, e ancora a p. 99: “[Mila] E’ infuriata, prende un sasso bello grosso e mi percuote... Mila continua a martellare come un’invasata.” La serie di verbi in forma attiva, tutti verbi d’azione e semanticamente legati a concetti violenti, come appunto “*prendere*”, “*trascinare*”, “*percuotere*”, tutti riferiti a Mila, confermano la crudeltà e l’aggressività di questo personaggio. Per contro Marco, l’io narrante, è prigioniero e vittima della sua attrazione per Mila, come è confermato alcune righe più avanti, nella stessa pagina: “La bocca si è contratta in un ghigno mostruoso. Tento di muovermi ma il corpo non risponde agli ordini del cervello. Tutti i muscoli sono contratti. - Non puoi più scappare, - continua. [Mila].” E’ chiaro che il piacere, in questo caso, si è trasformato in dolore e che Mila ha approfittato dell’attrazione di Marco per lei per somministrargli un farmaco immobilizzante che la aiuterà a prenderlo prigioniero, facendogli nel contempo rischiare di morire.

Erotismo, piacere, dolore, vita e morte si intrecciano in un tutto intricato e sconvolgente. I passivi riferiti a Marco sottolineano l'intensità di queste emozioni.

Il Castello

Anche in questa parte, soprattutto all'inizio, troviamo numerosi passivi: a) Voci passive riferite all'io narrante, che è prigioniero nel castello, e a parti del suo corpo. Notiamo a p.105: "Sono chiuso in un gabinetto ..." Ancora nella stessa pagina: " E' come se un milione di spilli siano conficcati nelle mie carni." I passivi sottolineano sia la condizione precaria di Marco che il senso di claustrofobia dovuto alla sua prigionia. Nella seconda citazione gli spilli conficcati nelle carni dell'eroe creano un'immagine emblematica della sua condizione di vittima sacrificale e riecheggiano, dal punto di vista dei lemmi, gli spilloni acuti che Marco aveva visto nel drogato all'inizio del romanzo e che aveva subito immaginato conficcarsi nelle sue carni. Leggiamo ancora a p. 112: "Sono ridotto uno straccio." E a p. 113: "Affacciandomi alla finestra, ho visto che sono rinchiuso in un castello...". Tutti gli esempi sopracitati rimandano alla condizione di prigionia e di passività di Marco, in balia dei suoi nemici, cioè il perfido Subotnik, Mila e la madre stessa dell'eroe; b) voci passive riferite all'io narrante insieme ai suoi amici, come notiamo a p. 158: " Siamo carichi come muli e vestiti di tutto punto..", più avanti, sempre nella stessa pagina, Marco dichiara: "Ma spezziamo chiunque, armati così". In questi esempi, la forma passiva serve a focalizzare lo sguardo del lettore sia sul soggetto che nell'intero processo, e, nel secondo esempio, rafforza, con il lessema "*armati*", il valore semantico di "*spezziamo*", in cui gli eroi si apprestano a sgominare il perfido Subotnik, c) voci passive riferite ad altri soggetti che sono vittime dei cattivi, come notiamo a p. 149: " Mia sorella e' stata uccisa pochi giorni fa..." In questa frase è Sarwar, l'amico indiano di Marco, che racconta dell'uccisione della sorella. Più avanti Marco racconta: "L'indiano mi spiega che lui e la sorella sono stati rapiti da Franco..". Gli altri soggetti, i poveri indiani rapiti dall'infame Franco, sono tutti vittime di Subotnik. Il passivo ne sottolinea la condizione; essi sono "*stati rapiti*" e poi "*uccisi*" senza poter far niente per difendersi. d) voci passive riferite a soggetti inanimati, con valore descrittivo come notiamo nell'esempio a p. 160:" Ci incamminiamo attenti a non muovere nulla, soprattutto l'argenteria ammassata sui mobili. "In questa frase l'elemento descrittivo di tipo passivo "*argenteria ammassata*", accentua la cupidigia Subotnik e dei suoi complici, che sacrificano ed uccidono per denaro. Più avanti, nella stessa pagina notiamo: "Rampe di servizio illuminate da tubi al neon." Anche in questo caso il passivo ha carattere descrittivo, ma contiene anche l'elemento agentivo. Esso è importante perché

mostra il contrasto tra il povero mondo in cui agiscono Subotnik ed i suoi complici e la modernità occidentale, rappresentata dai tubi al neon, che l'infame dottore porta in questo mondo a suo uso e consumo. In questi esempi è chiaro che il passivo è un artificio di carattere descrittivo che serve a focalizzare l'attenzione del lettore sul soggetto /tema della frase (cfr. Halliday,1992) piuttosto che sull'azione.⁵ Andando avanti, notiamo ancora una forte presenza di passivi (che sottolineano come i nostri eroi, prima di sconfiggere i cattivi, siano ancora imprigionati in una lotta senza quartiere). A p. 167 vediamo Marco e i suoi compagni: "Siamo apparentemente finiti, spacciati..", a p.170 notiamo ancora: "Livia viene legata su un letto operatorio...intrappolata." I passivi sottolineano la caratteristica, almeno in questa parte, di vittime dei personaggi/eroi che sono ancora dominati dai cattivi. Solo nelle ultime pagine de *Il castello*, con lo scoppio della bomba innescata da Marco e dai suoi amici, i verbi a loro riferiti tornano ad essere prevalentemente nella forma attiva, mentre le forme passive sono legate a soggetti inanimati. A p. 174 notiamo: "Corro da Livia. Respira ancora..", sempre nella stessa pagina: "Mi carico sulle spalle Livia svenuta. Corriamo disperati per il lungo corridoio." In queste citazioni le forme attive, prevalentemente riferite a Marco, collegate a verbi che indicano azione e movimento (cfr.Halliday, 1970-73), sottolineano la riscossa dell' eroe. ⁶ A p. 174/175 vediamo: "... sale una vampata di fuoco, imprigionata nella tromba". [delle scale] In questo esempio, la personificazione della vampata di fuoco, che inizialmente ci appare minacciosa con il suo salire, viene poi stemperata dal fatto che essa stessa è *imprigionata* (passivo) e quindi circoscritta ad un luogo ed un pericolo ben preciso. Più avanti, ancora a p.175 notiamo: "Gli altri mi seguono alti sopra la valle, ai lati delle montagne innevate." I passivi riferiti a soggetto inanimato mettono a contrasto la morte (la vampata di fuoco da cui è *imprigionata* la scala, fuoco come inferno) con la vita (le montagne "*innevate*"), in cui il bianco della neve è simbolicamente legato alla vita e quindi alla salvezza.

Due parole di conclusione

Anche nell'ultima parte, in cui gli eroi trionfano e i cattivi sono o puniti o comunque ritrasformati in un contesto più positivo, continuano ad abbondare i passivi, riferiti a quasi tutti i soggetti. A p. 179 gli eroi sono salvi, ma anche un po' "*acciaccati*", i ricchi cattivi ospiti della clinica di plastica integrale sono invece "... morti arrostiti in quell'inferno di fiamme." In questi esempi è chiaro che il lemma "*acciaccati*", riferito agli eroi, sottolinea la loro stanchezza ed il loro sforzo, ancorché vincitori, mentre l'espressione "morti arrostiti in quell'inferno di fiamme" allude chiaramente alla punizione riservata agli esponenti del mondo occidentale, che avevano voluto sfruttare i poveri

indiani per migliorare il proprio aspetto fisico e la propria salute. Più avanti, nella stessa pagina, notiamo: “La Banda dell’Ascolto Profondo si è sciolta. Il disco che avrebbe dovuto rivoluzionare la storia della musica d’avanguardia non è mai stato registrato.” Questi passivi sottolineano l’ineluttabilità della vita. Dopo la vittoria sui cattivi, gli amici si separano e ritornano alla propria vita. “La banda *si è sciolta*” mostra al lettore che tutto cambia e che non sempre possiamo essere “attori” nella vita. Notiamo ancora che uno dei dischi prodotti da Osvald è “*osannato*” dalla critica (*Branchie*, ed. 2010, p.180). Anche in questo esempio, seppur positivo, vediamo che Osvald, anche se creatore di musica, deve rendere conto del suo successo alla “critica”, espressa linguisticamente attraverso l’agentivo. Nella stessa pagina [Cubeddu ed il Gruppo Spurgo Fogne Appilate] “Sono stati cacciati a male parole”. Anche gli amici sardi, quindi, sono soggetti ad eventi su cui non hanno controllo, sono cacciati e devono ricominciare la propria vita altrove. In questa parte, vediamo che il passivo è utilizzato anche per descrivere l’evoluzione della madre da perfida complice di Subotnik a nuova persona spirituale e contemplativa. Notiamo infatti che l’interesse della madre di Marco per il corpo e la bellezza è “*soverchiato* da una tensione spirituale alla penitenza..” (p. 181) Anche nel caso della madre sembra che il cambiamento provenga da una forza dominante che, in un certo senso, controlla il personaggio. Persino la cattivissima Mila cede all’amore di un avellinese “*irretita da quella semplice manovra*”. In questo caso è l’amore semplice di un uomo di Avellino che conquista, almeno momentaneamente, la perfida Mila. Ciò è sottolineato dalla forma passiva “*irretita*”. Notiamo inoltre forme passive riferite a Subotnik, che, ormai riformato, “Si sente un po’ come uno stregone spossessato dei suoi poteri magici” (p. 183). Sempre nella stessa pagina, Livia, che ha lasciato Marco, gli invia “*provola affumicata*”. Marco vuole anche informarci che Maria, la sua prima fidanzata, “*E’ stata fregata* dalla cultura del disimpegno” (p. 184). Tutti questi passivi confermano nel lettore l’opinione che i personaggi, pur agendo nelle proprie vite, sono controllati da situazioni esterne (Subotnik) o psicologiche (la madre, Mila, Maria). Soltanto Marco, che è diventato un uomo pesce, è associato a frasi in cui prevale la forma attiva. A p. 184 notiamo infatti: “Sono tornato al mio primo amore, i pesci, i migliori amici dell’uomo.” Ancora, nella stessa pagina: “*Salto, faccio le capriole, gioco con la palla...*”, tutte azioni che sottolineano il dinamismo e la ritrovata forza fisica di Marco, quantunque egli sia ormai diventato un altro essere, una sorta di uomo-pesce.

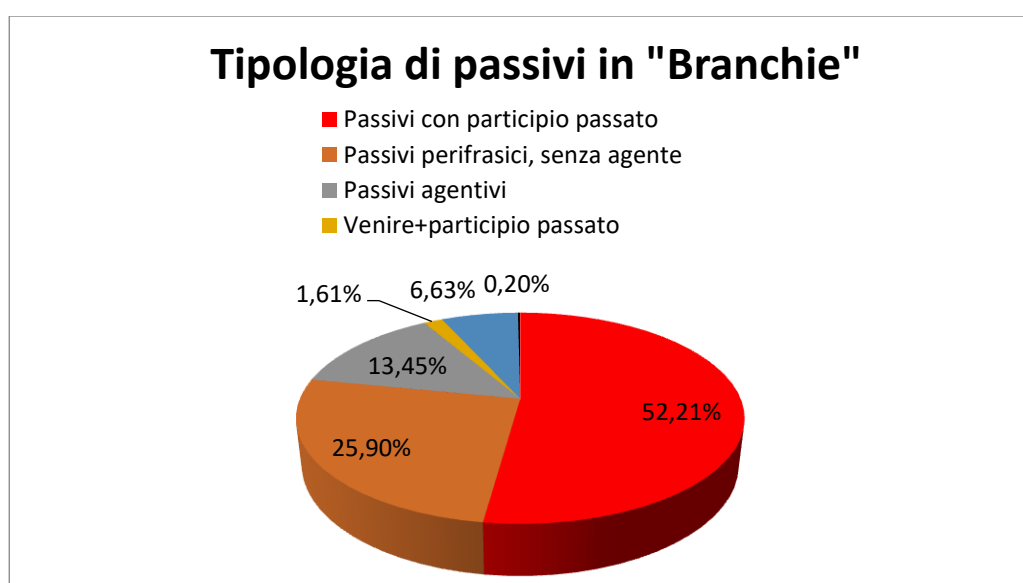
In questi ultimi esempi, notiamo come la forma passiva sia largamente usata anche nelle conclusioni del romanzo, sia per sottolineare un certo tipo di non aderenza dei personaggi amici del protagonista alla realtà circostante, come nell’esempio del disco d’avanguardia che non è mai

stato registrato, sia per ribadire che anche dove c'è il successo, il soggetto dipende comunque dagli altri, come Osvald che viene osannato dalla critica. Diverso il caso della madre redenta, nella frase in cui il suo interesse per la bellezza fisica è "*soverchiato dalla tensione spirituale*". In questo contesto la forma passiva sottolinea l'uscita dai territori del male, ma sempre con un soggetto in balia di forze esterne. Ciò è confermato dalla frase relativa a Subotnik, in cui egli si sente "*spossessato dai suoi poteri magici*" o di Mila, "*irretita*" dall'amore del marito avellinese, o di Livia, "*fregata*" dalla cultura del disimpegno. Diversa la situazione di Marco, il protagonista, che, anche se ormai è trasformato in una forma ibrida, "*agisce*", "*salta*", "*gioca*". Nelle frasi finali riferite al protagonista, la forma attiva registra e ribadisce il passaggio dell'eroe dalla morte certa alla rinascita finale.

Computo relativo ai passivi presenti in *Branchie*

- a) Participi Passati usati in senso assoluto, di carattere descrittivo, riferiti a soggetti inanimati o animati: 260 = 52, 31 %
- b) Passivi perifrastici con essere + Participio passato o stare + participio passato 129 = 26% (25, 95%)
- c) Passivi agentivi, con essere + participio passato o participio passato + agente : 67 = 13, 48%
- d) Venire + Participio passato: 8 = 1,60 % di cui 2 hanno anche l'agentivo.
- e) Espressioni con il "si" passivante : 33 = 6, 63%
- f) Causativo con "fare" + verbo con significato passivo : 2 = 0,2%

Totale verbi in forma passiva: 498



Passivi riferiti all' 'io narrante'

Può essere utile rilevare i passivi riferiti all'io narrante. Nel computo consideriamo quelli con il soggetto in prima persona, quelli riferiti all'io narrante insieme agli amici (io+ Livia, Sarwar, Osvald, ecc), oppure parti del corpo riferite all'io narrante, come nell'esempio " muscoli respiratori bloccati"(nell'episodio in cui Marco è vittima di Mila): il computo è di 102, pari al 20, 48%.

Dal computo dei Passivi in "Branchie" risulta che esiste: 1. una prevalenza dei participi passati con valore passivo, usati in senso descrittivo, in linea con l'uso dell'italiano scritto. Tuttavia:

2. I passivi di tipo perifrastico sono molto numerosi, il 26%, e ciò conferma che, nell'uso del passivo, la lingua di questo romanzo ha caratteristiche più letterarie e meno colloquiali rispetto ad altri elementi del romanzo.

3. Sono presenti numerosi Passivi di tipo agentivo, il 13,48% , in cui l'agente, come visto anche negli esempi riportati, è importante per identificare quale personaggio o quale forza tiene l'eroe/ gli altri nella propria influenza o potere.

4. I passivi di struttura attiva con il "si" passivante sono relativamente meno numerosi, confermando la tendenza di Ammaniti ad usare un tipo di scrittura che, almeno per quanto riguarda questo aspetto, fonde il carattere medio con quello più alto e letterario.

5. L'io narrante (soprattutto nella parte *Dehli* e nel *Castello* è collegato a numerose costruzioni di tipo passivo.

Richiamando la premessa, sembra interessante rispondere alle domande iniziali riferite ai testi scritti in generale ed ai romanzi di Ammaniti esaminati in questo contesto: 1. L'uso del passivo può marcare alcune caratteristiche dello stile? 2. Il passivo è collegato ad uno o più personaggi in maniera consistente oppure (anche se sporadica) in maniera atipica, così da sottolineare alcune caratteristiche peculiari del personaggio stesso? 3. Quali conclusioni si possono trarre riguardo all'uso del passivo nei romanzi esaminati?

Rispondendo alla prima domanda, appare evidente che l'uso del passivo è un artificio stilistico che caratterizza intensamente la scrittura dell'autore. Ammaniti usa largamente il passivo, sia a carattere descrittivo, che perifrastico, e ciò si riflette nella caratterizzazione dei personaggi: possiamo notare infatti alcune opposizioni marcate molto fortemente dall'uso del passivo:

Nell'episodio della seduzione di Marco da parte di Mila, Mila appare (come già visto) come predatore, quindi prevalentemente collegata a verbi di forma attiva, e Marco come vittima, quindi collegato prevalentemente a verbi di forma passiva. Invece nell'episodio della seduzione tra Livia e Oberton, entrambi i personaggi sono caratterizzati da forme passive. Notiamo infatti: "Wall [Oberton] parlava di cose che non riuscivo a capire, forse perché ero incantata da quegli occhi da civetta che correvano sul mio corpo" (p. 141). Più avanti ella dice: "ero eccitata e paralizzata nello stesso tempo" (p. 142). In queste parole è chiaro che, nonostante Livia abbia attirato Oberton per sapere da lui dove si trova Marco, è ora soggiogata dal piacere erotico che Wall suscita in lei, e questo è sottolineato dall'uso del passivo. D'altra parte, anche Oberton, proprio per lo stesso impulso erotico, è ridotto in condizioni che gli impediscono di valutare lucidamente la situazione. Notiamo infatti che Wall "sembrava stremato, ma appagato" (p. 145). E' a questo punto che Livia avvicina il pesce padulo al corpo di Oberton, con lo scopo di interrogarlo sotto minaccia. Purtroppo la situazione si sviluppa al di là di ogni controllo, tanto da causare la morte dell'uomo. Infatti il pesce si infila nel corpo dell'uomo, uccidendolo, Livia racconta: "Non potevo più fare nulla per lui: era destinato a morire. Urlava straziato dal martirio e si agitava sotto crampi che lo facevano barcollare come una zattera alla deriva..." (p.147) Oberton, quindi, passa da carnefice a vittima, ed il passivo "*straziato*", insieme al causativo "*lo facevano barcollare*" stigmatizzano questo suo destino terribile. Tuttavia, in questa parte, il fatto che entrambi i personaggi siano legati a "passivi", Livia a causa dell'attrazione erotica e Oberton per lo stesso motivo, giustificerebbe, nell'economia del racconto, il terribile atto che Livia ha compiuto, poiché, essendo essa stessa vittima del proprio piacere e, perdendo così la lucidità, senza volerlo completamente, causa la terribile morte di Oberton. Oberton, al contrario, appare come vittima sacrificale, come abbiamo visto nelle frasi citate, ma, poiché egli è stato complice di Subotnik nei suoi efferati delitti, subisce una sorte di punizione del contrappasso a causa delle sue stesse colpe.

Marco, l'io narrante, come già visto, è collegato con forme passive nella parte iniziale e a Dehli e nell'inizio del Castello, in cui troviamo espressioni del tipo "*sono chiuso*", "*sono inchiodato*" per poi diventare l'eroe prevalentemente attivo fino alla fine. Il protagonista subisce quindi un'evoluzione da vittima ad agente, e ciò è marcato fortemente dall'uso del passivo in contrasto con la voce attiva. In particolare Marco è governato dai suoi impulsi erotici, e questo lo rende vittima prima di Maria, poi di Livia, che comunque lo ricambia, ed infine di Mila, da cui poi si libererà.

In conclusione, l'analisi delle voci passive in *Branchie* conferma quanto osservato negli altri capitoli: l'io narrante, Marco, nella sua esperienza di fuga dalla morte e nelle sue avventure indiane, si conferma come un eroe che perde progressivamente la propria passività per conquistare una nuova vita, frutto anche di una ritrovata consapevolezza di sé.

4.1.1 Caratterizzazione dei personaggi in base all'uso della voce passiva

Anche se i passivi si snodano, come visto, all'interno dei luoghi in cui si svolge l'avventura, possiamo anche individuare le caratteristiche e peculiarità dei personaggi in base all'uso della forma passiva.

Marco

Marco, il protagonista, come già accennato, passa da una condizione di pessimismo e immobilismo causato dalla sua malattia terminale, ad una certa riscossa nella parte centrale e poi alla fine del romanzo. Notiamo nella parte iniziale numerosi passivi a lui riferiti, come *mi faccio scuotere dal male*, *sono spacciato* (p.11) o *Mi sono lasciato andare* (p.12) in cui il passivo è anche sottolineato dal causativo. Nella parte centrale, dopo il già citato episodio con Mila, in cui egli è vittima passiva e Mila la donna carnefice e dopo la prigionia nel *Castello*, in cui campeggiano i passivi *sono chiuso* (p. 105) e *sono inchiodato* (p. 11), Marco passa alla riscossa. Notiamo varie forme attive quali *mi isso silenzioso* (p.124), *poggio i piedi e prendo con le mani le sbarre* (p.124), episodio in cui Marco va alla riscossa per salvare gli indiani prigionieri. Nella parte finale, come già visto, Marco dice *salto, faccio capriole, gioco con la palla* (p. 184) a sottolineare la sua ritrovata vitalità. Il percorso dell'io narrante segue quindi una linea evolutiva che lo porta, dal punto di vista della passività, da un iniziale senso di abulia ed inutilità ad un ritrovato senso di vitalità ed attività, sottolineato a livello grammaticale dall'uso più consistente di forme attive.

La madre

La madre è una figura centrale nel romanzo, in quanto, con la finta lettera che invita Marco in India per costruire un grande acquario, essa richiama il figlio nel paese in cui spera di sottoporlo al trapianto di polmoni, per salvargli la vita. Nella parte iniziale, a *Roma*, ella viene legata a numerosi verbi indicanti attività e movimento, a sottolineare la sua forza nonostante l'età non sia più quella giovanile. Notiamo a p. 39: (Ammaniti, *Branchie*, 1997)

“si sveglia verso le sei, sei e mezzo, si infila una tuta da ginnastica e fa jogging facendosi spazio tra le macchine. Ingoia la sua dose quotidiana di smog e torna a casa. Ricca colazione a base di cereali e via di corpo.”

I verbi indicanti azione e movimento, *si sveglia, si infila, fa jogging*, ne sottolineano la vitalità. Nella parte del *Castello* ella riappare come una giovane donna, così trasformata dal bisturi di Subotnik che Marco non la riconosce. In questa situazione gli elementi descrittivi sono costituiti da passivi, mentre l'atteggiamento della donna è ancora riflesso in verbi dalla forma attiva. Notiamo a p.106 (Ammaniti, *ibidem*):

“Ha i capelli tinti di biondo e due grosse tette costrette in una maglietta con una tigre d'oro veramente pacchiana, pantaloni che le lasciano le cosce e ai piedi un paio di zoccoli con il tacco a spillo”

e ancora :

“Si alza, si gira, mostrandomi il corpo da maggiorata”

Nella prima parte i passivi descrittivi *tinti, costrette* accentuano il fatto che la donna sia vittima della sua vanità, il verbo di soggetto inanimato *fasciano* sottolineano la passività della donna nella sua illusoria ricerca di bellezza e giovinezza senza fine. Nella seconda parte i verbi *si alza, si gira*, mostrano un atteggiamento attivo ed audace, ma sempre legato ad un fondo di narcisismo, il verbo *mostrandomi*, infatti, quantunque in forma attiva sottende il desiderio di *essere guardata*.

In *Due parole di conclusione*, come già accennato precedentemente, il passivo ritorna in congiunzione con la figura della madre, ma questa volta, ne sottolinea il ritorno ad una dimensione spirituale:

*“Adele Donati, mia madre, si è convertita al buddismo
 . Il suo interesse per il corpo e la bellezza si è molto
 ridimensionato, soverchiato da una tensione spirituale
 alla penitenza ...”* (Ammaniti, op. cit., p. 181)

La madre ha fatto un percorso spirituale, da donna attiva, legata la mito della bellezza e giovinezza eterna, alimentata dal modo di pensare del mondo occidentale, si è trasformata in una figura più quieta, dedita alla ricerca di penitenza e riflessione e ciò è accentuato dalla scelta dei passivi.

Mila

Anche Mila è una figura centrale, in quanto rappresenta la bellezza sensuale di cui Marco rimane vittima, unita ad una profonda crudeltà e mancanza di senso morale. Nella parte di *Nuova Dehli*, come già accennato precedentemente, prima che Marco venga fatto prigioniero nel castello, ella appare come una figura predatrice. Sin dalle prime battute, quando viene a prendere Marco su una moto, la sua forza e attività sono sottolineati da verbi d'azione in forma attiva:

*“Ingrana la marcia. Il motore fa “strock”. Parte su una ruota
 E per poco non rotolo giù. Usciamo rombando dalle stradine
 Del centro facendo diversi morti. Ci immettiamo sul Grande
 Raccordo Anulare.”* (Ammaniti, op. cit., p. 90)

Questo è l'inizio del già citato episodio della seduzione di Marco. Già nell'incipit notiamo verbi di azione come *ingrana*, in forma attiva, che prelude al *parte su una ruota, facendo diversi morti*. Le forme attive prevalgono in Mila anche nel *Castello*, quando Mila lotta con Livia e la fa prigioniera. A p. 170 Mila *imbavaglia* Livia e *sbava, la malvagia*. Le varie forme attive conferiscono a questo personaggio una decisa caratterizzazione di forza, ma anche di malvagità. Tuttavia, nella parte finale, *Due parole di conclusione*, anche Mila soccombe alla forza dell'amore ed a lei sono riferiti alcuni passivi, che ne sottolineano, almeno in parte, la fragilità affettiva e quindi una certa

passività. A p. 181 ella appare *irretita dall'amore* del commercialista e *persa* per i suoi occhi. Anche se il matrimonio non sarà di lunga durata, tuttavia questo nuovo atteggiamento di arrendevolezza nei sentimenti sottolineato dalle forme passive, ci fa comprendere come nessuno, neanche il più incallito e crudele predatore, può esimersi da soccombere all'amore, seppure per breve tempo.

Livia

Livia è la fidanzata di Marco nelle sue avventure indiane ed è un personaggio prevalentemente attivo. All'inizio, quando incontra Marco per la prima volta, le sue azioni sono principalmente di forma attiva, come a p. 66 quando *"Livia ha messo il braccio intorno al mio"* e, sempre a p. 66 *"mentre parla si mette a posto i capelli"* (Ammaniti, op. cit.) Durante la storia ella rimane principalmente attiva, anche quando lotta con Mila nel *Castello* fino a che non diventa ella stessa vittima passiva, in particolare nell'episodio in cui è fatta prigioniera da Mila. Notiamo infatti a p. 170 /172:

"Livia viene legata su un letto operatorio. Respira affannosamente, intrappolata. Mila la imbavaglia per non sentirla urlare ... morirà dissanguata se non verrà subito tamponata"

In questa parentesi le forme passive riferite a Livia ne accentuano la momentanea debolezza nei confronti del male. Tuttavia, come sappiamo, i nostri eroi insieme a Livia, andranno alla riscossa e vinceranno. Questo fatto è sottolineato dalle numerose forme attive, riferite a tutti, inclusa Livia, anche se, in questa ultima parte, è Marco che la spinge a scappare e si prende cura di lei. Infatti, durante la fuga sugli aerei di carta, a p. 175 notiamo:

"Oswald, poi Sarwar, Deuter e infine Livia e io decolliamo allontanandoci E planiamo, trasportati dalle correnti. Mi stringo addosso Livia sperando Che non muoia, le accarezzo ... il viso."

Infine, nelle *Due parole di conclusione*, Livia torna ad essere la ragazza attiva e vivace che aveva fatto innamorare Marco di sé, e ciò è sottolineato dalle numerose forme attive a lei riferite, in particolare il fatto che lei ha abbandonato il nostro eroe. Egli infatti annota semplicemente *"Livia mi ha lasciato"*, sottintendendo che, in questo caso, è stata la ragazza a prendere l'iniziativa.

Subotnik

Subotnik, l'anima nera della storia, l'infame chirurgo che trapianta organi dei poveri indiani su corpi di ricchi occidentali che inseguono il mito dell'eterna giovinezza, è un personaggio prevalentemente attivo. Anche se non è molto presente in tutto il romanzo, è importante come motore di tutta la storia. All'inizio, Marco lo conosce a casa di sua madre ed egli si auto-definisce:

"Sono solo un uomo di scienza che vede le cose

In modo un po' diverso dagli altri" (Ammaniti, *Branchie*, p.42).

Egli appare successivamente nella parte del romanzo definita *Il Castello*, in cui la madre ne vanta con Marco le abilità. A p. 110 notiamo:

"Quel genio mi ha tirato fuori da un corpo orrendo ...

Ha fatto una scoperta unica nel campo dell'immunologia ...

Usa come materiale per le sue creazioni i corpi degli indiani"

A parte l'immagine truce e violenta, i verbi di azione e di forma attiva caratterizzano in questa parte la personalità di Subotnik, genio del male. Più avanti, a p. 163, Subotnik suona la chitarra, nel già citato episodio in cui egli *stupra* lo strumento musicale, a sottolineare ancora la sua crudeltà. E ancora, a p. 167, notiamo varie forme attive che esaltano la forza del personaggio:

"Si avvicina tenendo gli occhi abbassati sulle scarpe, poi

Improvvisamente mi molla un cartone in faccia ..." (Ammaniti, *Branchie*, 1997)

In queste frasi, la cattiveria di Subotnik è anche accentuata dalla frase gergale *mi molla un cartone* (cfr. capitolo sui colloquialismi). Nelle ultime pagine, in seguito alla trasformazione del personaggio da emblema del male a persona almeno in parte positiva, in quanto ha smesso di fare esperimenti su umani e tenta tecnologie avanzate, le forme attive *"ha ripreso a lavorare"* si mescolano a forme passive che esprimono i sentimenti del personaggio : i suoi occhi *sono offuscati, spenti*. Egli si sente come *"uno stregone spossato dei suoi poteri magici"* (Ammaniti, *ibidem*, p. 183). Sembra chiaro che la tipologia del personaggio, negativo per eccellenza, essendo svuotata della sua essenza, venga sottolineata in questo esempio dall'uso delle forme passive.

4. 2. *Diatesi passiva nel romanzo lo non ho paura*

In generale nel romanzo *lo non ho paura* si possono identificare tre usi del passivo:

a) uso descrittivo, principalmente riferito a soggetti inanimati, ove il participio passato con valore assoluto o aggettivale è più frequente della frase passiva di tipo perifrastico (ad esempio, a p. 102 di *lo non ho paura*, ed. 2011) “.. i mutandoni *ingialliti*,” riferiti a Sergio , il cattivo, ed ancora, p. 102.. “la guancia *coperta* di schiuma,” e ancora, p. 111, “*Parcheggiata* davanti alla casa c’era la 127 di Felice, con le portiere e il bagagliaio *aperti*.”

b) uso legato a Filippo, il bimbo rapito. Anche in questo caso, il soggetto è di solito inanimato e frantuma alcune caratteristiche del personaggio, anziché caratterizzarlo per intero, come se, stilisticamente, attraverso la sineddoche, si volesse estrarre l’atto crudele del rapimento ed “inquadrare” dei particolari che colpiscono la fantasia di Michele, il bambino che lo trova. (esempio a p.54: “La pelle del morto era sudicia, incrostata di fango e merda.” Ancora, sempre a p. 54: “...aveva una grossa catena chiusa con un lucchetto.” Per finire: “La pelle era scorticata...un liquido trasparente...colava sulle maglie arrugginite della catena attaccata ad un anello interrato”. Negli esempi qui riportati il susseguirsi di passivi concentrati in poche righe sottolineano la condizione di vittima di Filippo e Michele ne registra con precisione i dettagli. L’enfasi posta sui dettagli - la *pelle incrostata* di fango e di merda- e poi *scorticata*- canonizza con precisione la condizione di schiavitù del povero bimbo rapito, i dettagli della catena arrugginita chiusa con un lucchetto si snodano nella mente del lettore con una tecnica di tipo cinematografico, in cui si susseguono inquadrature di primo piano, atte ad evidenziare la condizione di vittima di Filippo, accentuata linguisticamente dall’ampio uso dei passivi. E ancora a p. 192, nella corsa disperata di Michele per salvare Filippo, appare questa immagine molto forte che riflette i pensieri di Michele: “Un cadavere bianco accucciato in fondo a un buco. Coperto di mosche e gonfio di larve e vermi, le mani rinsecchite e le labbra dure e grigie”. Anche in questo caso, il passivo sottolinea la caratteristica intrinseca di Filippo, una vittima inerme, soggetta alla violenza dei rapitori ed anche a quella della natura, da cui non si può difendere. L’effetto è reso anche più pregnante da una sorta di “straniamento”, in quanto non si nomina Filippo, ma si parla di un cadavere bianco. L’enfasi posta sui dettagli, attraverso la metonimia, rende l’effetto ancora più cupo e macabro.

c) Michele, l’io narrante e salvatore del piccolo Filippo, non ha generalmente riferiti a sé verbi in forma passiva, con poche eccezioni, come, ad esempio, p. 23: “Sono stato spinto in avanti e per poco non finivo a terra.” In questo caso, nella parte iniziale del romanzo, Michele viene sospinto e

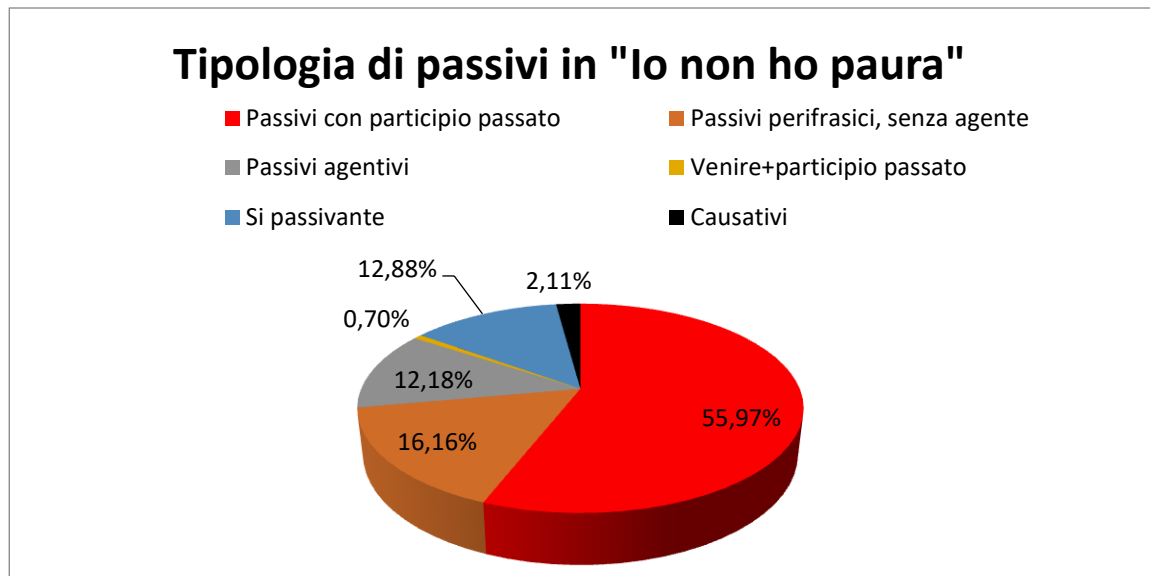
perde il gioco, a sottolineare la casualità della sua scoperta successiva e quindi della sua in un certo senso “non volontà” di scoprire il terribile crimine di cui sarà testimone.

d) Gli elementi naturali, sole, luna, vento, colline ed altro, che molto spesso vengono personificati e legati a verbi d’azione, in certi casi sono espressi da frasi passive. Questi casi sono di solito legati all’avvicinarsi dell’io narrante al piccolo prigioniero, come a p. 16: “[la collina] sembrava un panettone. Un enorme panettone posato da un gigante sulla pianura.” Ancora a p. 192 notiamo: “Il sole era inghiottito dal grigio e di colpo sembrava sera.” Nel primo caso siamo all’inizio, poco prima che Michele scopra il piccolo Filippo rapito con la complicità dei suoi genitori. Nel secondo caso siamo vicini all’epilogo, momento in cui Michele ritroverà e salverà il piccolo amico a rischio della propria vita. In entrambi i casi la natura sembra essere essa stessa “vittima” della crudeltà umana. In entrambi i casi il passivo è legato anche ad un linguaggio più marcatamente poetico rispetto al racconto in generale, enfatizzato anche dall’uso del passivo agentivo insieme alla personificazione di elementi naturali, caratteristica che lo avvicina al linguaggio alto e letterario.

Computo dei passivi relativi al romanzo *Io non ho paura*

- a) Passivi di tipo descrittivo con Participio passato usato in senso assoluto, riferito a soggetti inanimati o animati: 239 = 65,34%
- b) Passivi di tipo perifrastico, con verbo essere + participio passato: 69 = 19%
- c) Passivi agentivi : 52 = 14,32%
- d) Venire + Participio passato : 3 = 0,8 %
- e) Si passivante + verbo in forma attiva: 55 = 15,15%
- f) Frasi causative con “fare o lasciare” + infinito con significato passivo: 9 = 2,47%

Totale passivi: 427



Passivi riferiti all'io narrante

In questa categoria si considerano i passivi con il soggetto in prima persona, riferiti a Michele e quelli in cui Michele e Filippo sono insieme. Essi sono 36, pari all'8, 43%.

4.2.1 Caratterizzazione dei personaggi in

base all'uso della voce passiva

Michele

Come già accennato precedentemente, il protagonista ed io narrante, Michele, ha riferiti a sé un numero limitato di verbi nella voce passiva, e quindi si presenta come un personaggio più legato all'intraprendenza ed all'azione. Nella parte iniziale, uno dei pochi passivi riferiti a Michele, "*sono stato spinto*", ne causa la caduta e quindi la perdita nella gara di corsa che ne determinerà la penitenza e infine la scoperta di Filippo, il bimbo rapito. Questa azione subita è importante, perché è la molla che genera tutta la storia. A parte questa frase iniziale, le altre voci passive riferite a Michele sono principalmente legate ad emozioni, come nel seguente esempio: "Ero preoccupato perché uno come Melichetti ti poteva sparare, gettarti ai maiali.." (p.13). Altrove troviamo: "Gli occhi mi si sono riempiti di lacrime" (p. 58). Nel secondo esempio siamo nella parte in cui Michele cerca di comunicare col padre a proposito del bambino rapito, ma non può farlo, perché il padre è in collera con lui. E' chiaro che le emozioni, pur stabilendo che è il soggetto a subirle, non

costituiscono comunque un dato di forte passività del personaggio, come invece altre azioni da lui subite. Nel resto del romanzo prevalgono per Michele i verbi in voce attiva, tranne che in pochi casi, come quando è scoperto e preso da Felice, uno dei complici del rapimento, oppure nell'ultima parte del romanzo, quando corre nel buio ed ha paura dei mostri creati dalla propria fantasia e poi viene ferito. Notiamo infatti: "Se Felice tornava su capiva subito che c'era stato qualcuno che aveva ficcato il naso dove non doveva ficcarlo. Non potevo farmi beccare" (pp. 85/86). Già da questa immagine, capiamo la situazione critica di Michele, che vuole nascondere agli adulti la propria scoperta. Il causativo di tipo passivo, associato all'espressione gergale "farmi beccare" enfatizza non solo la paura, ma anche l'abilità strategica di Michele. Nell'episodio in cui Michele viene catturato da Felice, notiamo: "Un coltello si è piantato a terra ... Non riesco a parlare, mi si era tappata la gola." (p. 157). Più avanti, mentre Michele cerca di scappare racconta: "Ho cominciato a strisciare, tutto acciaccato, verso il bosco." (p. 158). I passivi riferiti a Michele ci danno la sua condizione di bambino che è stato scoperto da un adulto e per giunta malvagio, Felice, ed alla fine della corsa egli è preso e portato in macchina a casa. Nelle pagine finali del romanzo Michele corre verso il piccolo amico e prevalgono ancora le voci attive, ma la paura si esprime anche così: "Ero immerso nell'inchiostro." (p. 211) In questa breve frase il passivo riferito a Michele ci dà la misura del buio, della difficoltà della sua impresa e del suo coraggio. Infine, quando Michele riesce a trovare il piccolo amico dopo una frenetica ricerca nel buio, il suo sollievo viene ancora accentuato da alcune espressioni passive: "Ho sentito un peso che mi si scioglieva nel petto Sono rimasto lì seduto, abbandonato su quel terrapieno coperto di cacche di capra, con il sorriso sulla bocca. Lo avevo trovato" (p. 223). In queste frasi il fatto che Michele è "*abbandonato*" e che il peso gli "*si scioglie*" nel petto enfatizzano un breve momento di riposo prima della lotta finale per salvare il piccolo amico.

Filippo

Come già visto precedentemente, il personaggio a cui si riferiscono più frequentemente i verbi al passivo è Filippo e ciò non sorprende, dato che è la vittima rapita dai "grandi" per avidità. A parte gli esempi già citati, in cui ben si caratterizza lo stato di prigionia di Filippo, notiamo la sua fragilità anche nelle ultime pagine, come nell'esempio seguente: "Ci ho provato ancora e ancora,[a farlo uscire dal buco] testardo, ma si è lasciato andare nella cenere con il capo tutto piegato, come una gallina morta " (p. 225) In questo riflessivo con una sfumatura di carattere passivo notiamo la debolezza estrema di Filippo e la sua difficoltà a dare retta a Michele e a scappare, il capo piegato,

participio passato di tipo passivo, accentua il senso di debolezza e di impotenza di Filippo. Ma alla fine, dopo l'insistenza di Michele, Filippo ce la fa. Notiamo infatti: "E l'ho sentito più leggero. Si era attaccato! Era su di me. Poggiava i piedi sulle mie spalle." (p. 227). Quindi, attraverso l'amicizia di Michele, anche la passività di Filippo viene vinta, ed egli si fa forza per correre verso la salvezza - "poggiava i piedi sulle mie spalle." La forza d'animo di Michele si è trasmessa anche al piccolo amico. Egli finalmente, non più vittima inerme, è in grado di agire.

Il padre

Anche se al padre vengono riferiti principalmente verbi in forma attiva, in due momenti fondamentali, si riferiscono a lui dei verbi passivi. Notiamo infatti: "Papà si è alzato, un po' avvilito" (*Io non ho paura*, ed. 2011, p. 44). In questo caso, il participio passato con valore passivo, "avvilito", è molto importante, perché esprime il fatto che egli ha perso in un giuoco con i figli e dovrà andare a prendere l'acqua per tutta la famiglia. Questa parte prelude ad una specie di macabro giuoco finale, in cui il padre perderà ancora e verrà prescelto per andare ad uccidere Filippo. In un drammatico colloquio, in cui Michele ed il padre decidono che Michele non andrà più a trovare Filippo, il padre ripete varie volte: "Non sono arrabbiato" (p. 169). Quantunque il verbo sia formalmente in bilico tra la voce attiva e quella passiva, il participio passato ha una sfumatura di tipo passivo, significando "non sono preso dalla rabbia". Anche in questo esempio si tratta di emozioni, il non essere arrabbiato riflette piuttosto la paura del padre, e la sua coscienza di aver compiuto un atto malvagio e di non sapere come uscirne.

Felice

Il personaggio di Felice ha caratteristiche in un certo senso "passive", non sembra neanche molto intelligente, per questo è stato prescelto per badare Filippo, quasi fosse un cane da guardia. Per questo, in alcune occasioni, egli stesso appare prigioniero delle proprie azioni, come quando è incastrato sotto la macchina e può liberarsi solo con l'aiuto di Michele. Notiamo: "Sono incastrato. Non posso muovermi" (p. 135). E poi: "E' scivolato fuori. Aveva la camicia imbrattata di olio nero." L'episodio, sottolineato da verbi al passivo- "sono incastrato", "imbrattata" è simbolico della situazione di Felice, un "cattivo", ma anche un po' sciocco, prigioniero egli stesso di un'azione che gli è sfuggita di mano.

La madre

La madre è una donna forte, alla cui sono principalmente legati verbi di voce attiva, emblematica è la scena in cui ella si accanisce contro Felice, perché egli ha fatto del male a Michele. Notiamo infatti: “Mamma ha cercato di schiaffeggiarlo Era scalza, ma lo ha colpito lo stesso con un calcio ... Mamma non ha avuto nessuna pietà. Ha preso la padella dal lavello e ha colpito Felice in faccia.” (pp. 163/164) I verbi, principalmente attivi riferiti alla madre, caratterizzano soprattutto il suo spirito protettivo nei confronti dei figli ed il suo desiderio di difendere la propria famiglia, ad ogni costo.

Conclusioni

Nel romanzo *Io non ho paura*, anche se prevale l'uso della forma attiva, caratteristico della lingua italiana in genere, alcune espressioni di tipo passivo sottolineano con forza, da un lato la passività della vittima, Filippo, e dall'altro un certo aspetto della natura che sembra essere essa stessa testimone impotente di questo crimine, come negli esempi citati e nel seguente : “La collina era lì. Fosca, velata dal caldo” (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, p. 183). In questo ultimo esempio il complemento d'agente, espresso dal caldo, immette questo senso di oppressione che pervade ad un tempo gli esseri umani, capaci di commettere il male, e l'intero paesaggio che li circonda. L'uso del passivo è quindi legato sia alla caratterizzazione di alcuni personaggi, in particolare Filippo, che ad un uso stilistico, prevalentemente legato alla descrizione degli elementi naturali, uso che tinge il racconto di un denso elemento poetico.

4. 3. *Diatesi passiva* nel romanzo *Io e te* di N. Ammaniti

Per quanto riguarda il contrasto forma attiva e forma passiva, si può notare che, nel romanzo *Io e te*, rimane importante la distinzione fra le parti scritte in corsivo (momento presente, all'inizio ed alla fine del romanzo) e quelle scritte in stampato, che corrispondono al ricordo dell'io narrante.

Nelle prima pagina, in corsivo, in cui l'azione si svolge a Cividale del Friuli, c'è un unico passivo riferito al "*biglietto piegato in quattro*," che Lorenzo trova nel suo portafogli. Proprio perché questa frase è l'unica ad avere la forma passiva, essa assume un significato maggiore, ponendo l'accento sul biglietto, cioè l'oggetto, che è stato piegato in quattro, a sottolineare la volontà di conservarlo e quindi di riconoscerne l'importanza. Il biglietto in questione si rivelerà essere, alla fine del romanzo, l'ultimo messaggio che la sorella Olivia ha lasciato a Lorenzo e quindi, in un certo senso, ne diventa il testamento. Nella parte finale, sempre segnalata dal corsivo, alcuni passivi sono riferiti alla sorella, ormai morta, eppure rappresentata come sempre bella, anche nell'ultimo viaggio. A p. 116 (*Io e te*, ed. 2010) notiamo: "Mia sorella è stesa su un tavolo... Il volto è disteso ed è sempre bellissima." I lemmi "*stesa*," "*distesa*" sottolineano l'immobilità e la passività della morte, mentre il predicato nominale con l'aggettivo bellissima ne rafforzano lo splendore, una caratteristica intrinseca che ne' la fragilità della ragazza, ne' la morte stessa hanno potuto offuscare.

Nella parte scritta in stampato, che poi costituisce il lungo ricordo di Lorenzo e dei giorni passati in cantina in cui è venuto a contatto con la sorella Olivia e con il suo disperato bisogno di protezione e di amore, osserviamo ancora tre tipi di passivo:

a) descrittivo, riferito principalmente a soggetto inanimato, come negli esempi a p. 15: "Un gabbiano era appollaiato sullo scheletro di un albero ricoperto di buste di plastica....", p.22: "La macchina di mia madre era parcheggiata accanto alla pensilina...", ancora a p 22: "Su un lato correvano i tubi dell'acqua, sull'altro delle porte chiuse." Questi passivi riferiti a soggetto inanimato hanno una funzione illustrativa, ponendo l'accento sull'oggetto, su tutto ciò che circonda Lorenzo, il protagonista, piuttosto che sull'azione. I lemmi legati a questi esempi - "scheletro di un albero", "buste di plastica" - mettono a contrasto la natura con l'intervento umano, che la corrompe e l'imbruttisce.

b) in questa parte, prima che Lorenzo prenda coscienza della vita ed agisca per dare conforto alla sorella malata, l'io narrante, che si trova in una scuola da lui odiata, è circondato da una serie di

passivi riferiti alla scuola ed al personaggio stesso: notiamo infatti a p. 24: “Le cose, una volta pensate, che bisogno c’è di dirle?”, e ancora, p. 27: “Alle medie sono stato mandato al St. Joseph, una scuola inglese popolata da figli di diplomatici...”. Nel primo esempio, le cose “*pensate*” sottolineano l’introversione del carattere di Lorenzo, mentre nella seconda viene ribadita non solo la giovane età del protagonista, ma anche la sua passività nei confronti dei genitori – “*sono stato mandato* alla St. Joseph” – quasi che egli stesso non avesse alcuna voce in capitolo sulla decisione dei genitori. Notiamo ancora a p. 30: “Qualsiasi stasi, qualsiasi comportamento anomalo, era immediatamente notato e punito.” Lorenzo, a sottolineare il fatto che subisce la vita, anziché prenderla in mano, sia perché è molto giovane, sia perché non sa adattarsi all’ambiente che lo circonda, “*viene mandato*” in una scuola “*popolata da figli di diplomatici*”, in cui i passivi sottolineano da una parte la non scelta di Lorenzo e dall’altra la scuola come elemento centrale cupo, che fa da sfondo a chi la abita. In questo senso Lorenzo racconta di comportamenti “*puniti*” senza neanche nominare, ammesso che ce ne fossero, elementi piacevoli nell’ambiente che lo circonda.

Questa fase relativa all’esperienza scolastica del protagonista si evolve, sempre in un passivo, ma con l’identificazione dell’io narrante con una mosca, allo scopo di creare una sorta di integrazione con i propri compagni “La mosca [Lorenzo] era riuscita a fregare tutti, perfettamente integrata nella società delle vespe” (Ibidem, p. 32). Con questa metafora, accentuata anche dall’uso della terza persona riferita all’io narrante, si esprime il successo del personaggio nel fingere di star bene in un ambiente che aborrisce. E’ qui che egli diventa “una mosca *integrata*”, in una società di vespe. Egli è diverso, ma finge di non esserlo, la sua è una ribellione passiva e ciò è sottolineato a livello linguistico dall’uso della forma passiva.

c) Molte forme passive sono riferite alla sorella Olivia, quando incontra Lorenzo nel suo rifugio sotterraneo, e progressivamente, il passivo sottolinea le caratteristiche della sorella in contrasto con “era stesa su un divano Lorenzo che, sempre di più, dopo un’iniziale tendenza al solipsismo ed alla passività, diventa protettivo ed attivo nei confronti di Olivia. A p.55 notiamo: “[Olivia] era stata bocciata...” . Più avanti la sorella viene visualizzata e descritta attraverso alcune foto trovate in cantina da Lorenzo :” In una era stesa su un divano di velluto rosso..”, “Quella che mi piaceva di più era presa di schiena con la testa girata verso l’obiettivo” (p. 62). Olivia appare come una figura passiva, incapace di salvarsi dai suoi problemi e ciò è sottolineato dall’uso della forma passiva, “*era stata bocciata*”, e anche dall’essere inquadrata nelle foto, in cui appare come un bell’oggetto da

essere visto piuttosto che come una persona che agisca, come accentuato dall'espressione "*era presa di schiena*" oppure "*era stesa su un divano.*" In queste frasi l'agente sottinteso è la macchina fotografica ed il personaggio si lascia fotografare. I passivi riferiti ad Olivia si fanno più pregnanti nella fase in cui la ragazza sta male, notiamo infatti a p.71: " – Parlava rallentata, come se non avesse le parole." Più avanti, nel testo Lorenzo racconta: "La sigaretta, appesa alle labbra, era spenta, la cenere le era finita sul collo" (p. 72). Sempre a p. 72: "Olivia era accucciata sul divano e dormiva con la faccia appiccicata a un cuscino lercio". In tutte le frasi sopracitate appare evidente che Olivia è una persona non soltanto in crisi, ma anche incapace di agire, ciò è reso ancora più chiaro dal participio "*rallentata*" che suggerisce un qualcosa che ne blocca la fluidità linguistica, e dalla cenere spenta, finita sul collo, che mostra come la ragazza si stia lasciando andare completamente, quasi senza volontà. Più avanti nel testo notiamo: "Sembrava che fosse stata masticata e sputata via da un mostro che l'avesse trovata amara" (p. 73). Quest'ultima frase è molto forte, il lemma "*masticata*" implica un qualcosa di terribile, un mostro appunto che l'abbia non solo fagocitata, ma anche sputata fuori. (Verrà poi esplicitato nel testo che la metafora del mostro si riferisce alla droga, che la ragazza non può più fare a meno di prendere). L'immagine visualizza in modo poetico ed inequivocabile la sofferenza, anche fisica, di Olivia. La serie di passivi, che sono riferiti direttamente a lei, come nel caso di "*rallentata*" e "*masticata*", oppure a parti del suo corpo, come in "*la faccia appiccicata*", o ad oggetti a lei legati, come "*la sigaretta appesa alle labbra*" sottolineano in modo inequivocabile la passività del personaggio e la sua incapacità di reagire ai problemi della vita.

In questa parte, nella quale inizialmente il lettore assiste ad uno scontro tra i due fratelli ed ad una aperta ostilità da parte di Lorenzo nei confronti della sorella, emerge mano a mano la forza del fratello minore, che, da piccolo egoista fuggitivo e pauroso del mondo circostante, si evolve in un fratello premuroso e protettivo della sorella più debole e ciò culmina nella frase seguente: "Sentivo che nella mia tana era protetta, nascosta, che nessuno poteva farle del male" (p. 103). In questa frase, il soggetto, Olivia, è sempre il tema di una forma passiva, mentre l'agente, sottinteso, è il piccolo fratello Lorenzo, che ne diventa il salvatore. La cantina si è trasformata in una "tana" e l'istinto primordiale alla vita ed alla proiettività trasformano il protagonista da un ragazzo spaurito ad un piccolo uomo .

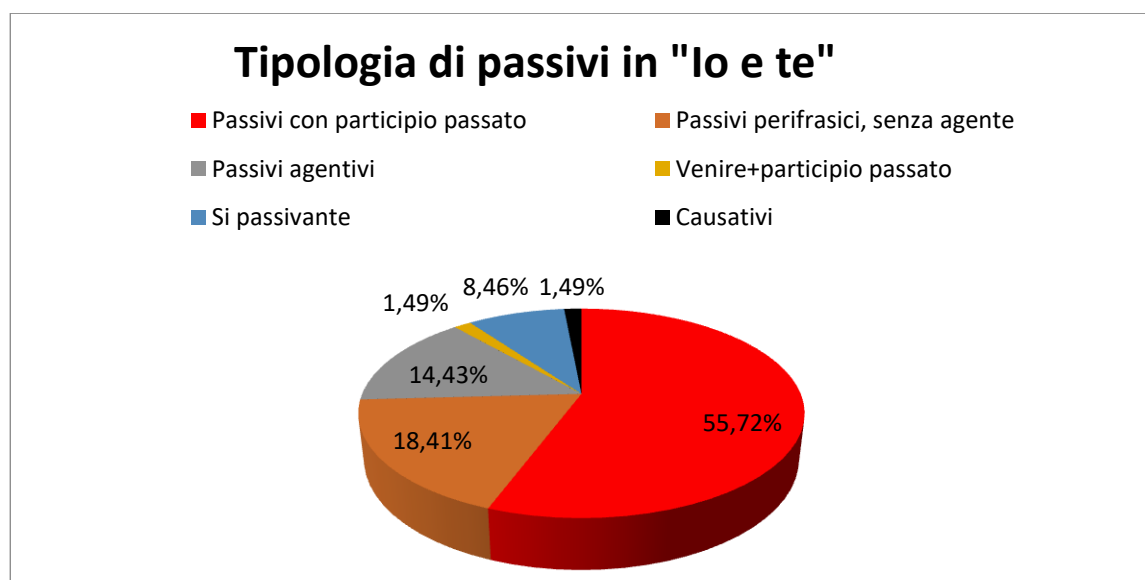
d) Alcuni passivi di carattere descrittivo sono riferiti a soggetti umani oppure ad animali, come a p. 43: "Mamma era tre piani sopra di me e sicuro stava stesa sul divano con i bassotti arrotolati sui

piedi.”, p.44: “Sopra i gradini della chiesa dormiva un barbone imbustato dentro un sacco a pelo lercio.” In queste frasi i bassotti erano arrotolati, come a sottolineare la loro simbiosi con la padrona ed il barbone “*imbustato*” molto efficacemente rende la povertà e l’anonimità del povero uomo, che è appunto impacchettato quasi fosse un oggetto. In queste frasi il passivo è anche molto marcatamente legato alla poeticità del testo, il legame fra la scelta della voce passiva ed il lessico fortemente immaginifico creano un linguaggio originale e ricco.

Computo relativo ai passivi presenti nel romanzo *Io e te*

- a) Passivi con uso del participio passato in senso assoluto, riferito a soggetto inanimato o animato, con valore descrittivo: 112 = 55,7%
- b) Passivi perifrastici con essere + participio passato senza agente: 37 = 18,4%
- c) Passivi agentivi : 29 = 14,4%
- d) Venire + participio passato: 3 = 1,5% (1,49%)
- e) Si passivante : 17 = 8,46%
- f) Causativi con valore passivo: 3 = 1,5% (1,49%)

Totale: 201



Computo passivi riferiti all'io narrante

Il computo include i passivi con soggetto di prima persona, riferiti a Lorenzo, quelli in cui parti del corpo di Lorenzo sono utilizzate per descrivere sensazioni, come "occhi *puntati*". Molti dei passivi riferiti all'io narrante sono utilizzati per descrivere emozioni, come "*ero imbarazzato*", ma altri, principalmente nei primi capitoli ne sottolineano l'apatia. Nel capitolo 9 e soprattutto 10, in cui Lorenzo diventa protettivo nei confronti della sorella, prevalgono per lui le forme attive. In ogni caso, i passivi relativi all'io narrante sono 38, pari al 18,9%.

Da questo computo, si nota che la tendenza nei romanzi di Ammaniti ad una prevalenza di passivi con uso descrittivo del participio passato, è in linea con quella dell'italiano scritto ed, in particolare, con quello letterario. Tuttavia, sono piuttosto numerosi anche i passivi di tipo perifrastico e quelli agentivi, mentre risultano meno numerosi quelli costruiti con il "si" passivante. Ciò è legato all'esplicitazione di certe caratteristiche dei personaggi ed alla necessità di mantenere il più possibile un tono medio, inoltre questo uso mette a confronto sia caratteristiche interne ai personaggi, che opposizioni tra di loro.

4.3.1 Caratterizzazione dei personaggi in base all'uso dei passivi

Lorenzo

Come già visto, in Lorenzo si nota un'evoluzione, si passa cioè da un ragazzo introverso e passivo nei confronti della vita e degli altri ad un ragazzo che affronta, spinto dall'incontro con la sorella e la malattia di lei, le difficoltà del vivere, aprendosi ad un processo di maturazione. Abbiamo già visto i numerosi passivi che egli stesso usa nel ricordo dei suoi primi anni di vita e poi delle sue prime esperienze scolastiche, che è inserito all'interno del flash back dei giorni passati in cantina.

A questo proposito, notiamo anche un episodio degno di nota della vita del piccolo Lorenzo, inserito nei ricordi della sorella, in cui ella racconta di quando Lorenzo, terrorizzato dall'acqua, durante un periodo passato al mare, viene gettato in mare dal padre e, dopo aver affrontato una terribile paura, riesce a riemergere in superficie e a nuotare. Olivia racconta: "Tu eri terrorizzato dall'acqua ... se qualcuno ti proponeva di fare il bagno cominciavi a fare il pazzo ... Tu te ne stavi nel pozzetto a giocare ... ti sono arrivati da dietro ... E niente, ti hanno buttato in acqua" (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, pp. 106/107). Nel brano in questione il tu, cioè Lorenzo, è appunto terrorizzato, forma passiva con un lemma di tipo superlativo che ne enfatizza la paura, tutti gli altri personaggi, il padre ed alcuni amici, sono caratterizzati dall'uso di verbi in forma attiva, che

sottolineano come essi agiscano su Lorenzo, costringendolo a fare ciò che non vuole, anche se con buone intenzioni. Ma quello che è interessante nel ricordo di Olivia è la reazione del fratello. Infatti ella dice: “Sei affondato. Papà si è tuffato a prenderti. Ma dopo un attimo sei rispuntato fuori urlando come se ti avesse morso uno squalo. Hai cominciato a sbattere le braccia e ... hai nuotato” (ibidem,p. 107). All’inizio Lorenzo è collegato ad una forma passiva - “*sei affondato*”- ma, senza tener conto dell’aiuto del padre, egli esce e “*sbatte le braccia*” e “*nuota*”, quindi reagisce alla sfida ed i verbi che caratterizzano questa parte sono attivi, indicando soprattutto il movimento e quindi anche reazione e dinamismo. Il ricordo è importante per Lorenzo, poiché egli aveva dimenticato questo episodio, ed Olivia rafforza in lui, con questo racconto, il senso della propria capacità di reagire alle avversità.

Olivia

Come già visto, i verbi collegati ad Olivia sono principalmente dei passivi, notiamo inoltre che molti di questi passivi non sono solo legati alla sua persona, ma anche a parti di essa ed a oggetti che lei possiede, come notiamo nell’episodio in cui ella sta male nel bagno. Lorenzo racconta: “ Ho aspettato che l’acqua scorresse e mi sono gettato sul suo zainetto. Dentro c’era un portafogli consumato, un’agenda piena di fogli, il telefonino e delle siringhe chiuse di plastica” (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 80). In questo brano, il contenuto dello zaino di Olivia parla chiaro: il portafogli è “*consumato*”, e le siringhe sono sinistramente “*chiuse*” nella busta di plastica, ma pronte all’uso . I passivi, legati a certi lemmi, sottolineano non solo l’incapacità di Olivia di reagire alla vita, ma anche la forza della sua dipendenza dalla droga.

La nonna

La nonna di Lorenzo è malata terminale di cancro ed anche i verbi riferiti a questo personaggio sono di tipo passivo. Notiamo questo soprattutto nell’episodio della visita che Lorenzo le fa all’ospedale, sia per portarle conforto, che anche e soprattutto, per prendere i sonniferi per Olivia. Notiamo in queste pagine: “La dentiera era immersa in un bicchiere sul comodino. Nonna Laura dormiva Le labbra le erano cascate nella bocca spalancata.” (p. 89). Concentrandosi sugli oggetti – la dentiera *immersa* — o sulle parti del corpo della nonna – la bocca *spalancata* - Lorenzo dipinge efficacemente la debolezza, il dolore e la semi-incoscienza della nonna ormai vicina alla morte. Più avanti egli procede nella descrizione: “Com’era vecchia. Un mucchio di ossa ricoperto da una pelle rugosa e squamata.” (p. 90) Infine egli scrive: “poteva essere morta . Però sul suo volto non c’era la pace dei cadaveri, ma un’espressione sofferente e rigida, come se la sua carne

fosse attraversata da una corrente di dolore” (p. 90). Raramente si trovano descrizioni così sintetiche, ma anche così pregnanti del dolore di un malato vicino alla morte. La descrizione di Lorenzo rispecchia anche il distacco che una persona molto giovane prova di fronte a questo, poiché è in una fase della vita in cui la morte è per lui soltanto una prospettiva lontana. Tutta la sofferenza, tutto l’abbandono della nonna è rafforzato dall’uso dei passivi - dalla pelle squamata alla carne attraversata da una corrente di dolore. Nel secondo esempio la presenza dell’agente rende la povera donna ancora più in balia della propria malattia.

La madre

Di solito alla madre di Lorenzo sono riferiti verbi di tipo attivo, con l’eccezione dell’episodio del parcheggio e nei casi in cui ella manifesta i propri sentimenti per il figlio, che, espressi in forma passiva, accentuano la forza dell’amore materno. Notiamo nell’episodio in cui il figlio le comunica della gita a Cortina, la sua voglia di piangere (dalla gioia) senza essere vista dal figlio. Ciò è espresso molto bene da un causativo di tipo passivo: “ ... dalla gioia mi sono messa a piangere come una cretina. Mi sono chiusa in bagno per non farmi vedere da lui ...” (p. 36). In questo brano la gioia della madre si mescola sapientemente al pudore dei propri sentimenti - mi sono chiusa in bagno per *non farmi vedere* ... - i passivi accentuano il desiderio della madre di lasciare spazio al figlio, di amarlo cercando tuttavia di non soffocarlo. Mentre Lorenzo è in cantina, i sentimenti della madre sono espressi ancora nel passivo. Lorenzo riceve tre messaggi, due dalla madre ed uno dal padre, entrambi relativi alla sua preoccupazione, messaggi che poi lo spingono a chiedere l’aiuto di Olivia, che fingerà di essere la madre dell’amica del fratello, Alessia Roncato. Notiamo: “... mi sono arrivati tre messaggi. Due di mia madre. Era preoccupata Uno di mio padre. E diceva che la mamma era preoccupata ...” (pp. 72/73). E’ chiaro che, in questo caso, il passivo sottolinea l’ansia della madre, che vuole sapere che fine ha fatto suo figlio. L’intervento di Olivia placcherà questa ansia.

La storia di Lorenzo alla nonna

Anche la storia di Lorenzo alla nonna contiene numerosi passivi. E’ la storia di un robottino pulisci piscine, che, progettato per uccidere Saddam Hussein, si rivela invece una trappola mortale per gran parte dell’umanità. I passivi sottolineano il fatto che ciò che è costruito dall’uomo per fini violenti può in effetti ritorcersi contro se stesso. Notiamo che il robottino sarà dotato di “frecce avvelenate”(p. 94), ma, per sbaglio, sarà inviato ad una famiglia qualunque e non al dittatore designato. Vedremo quindi che: “... Quando il papà e i figli si fanno il bagno, vengono uccisi

all'istante da una scarica elettrica .." (95). Più avanti, nella stessa pagina notiamo: "Mezza California viene ammazzata". E' chiaro che il robottino semina strage e va fermato, ma la cosa non riesce. Lorenzo racconta: " Gli aerei ... cominciano a buttare bombe sulla California. K19 viene colpito ... ma non molla ... Comincia a correre sull'autostrada inseguito dai carri armati ..." (p. 95). In queste sequenze, il robot, creato dall'uomo, e da esso colpito, non molla. Nella lunga storia, la cui morale sta a indicare che la distruzione e la morte non pagano, ma producono sempre maggiore danno, intravediamo alla fine un pericolo ancora maggiore, il robottino si è riprodotto e va verso il mare, portando con sé una catastrofe inarrestabile. Lorenzo dice infatti: "E arriva pure K19: E' tutto coperto di alghe e di cozze" (p. 97). Più avanti, sempre nella stessa pagina, il ragazzo conclude: "E da una buca spuntano K19 piccoli piccoli, come carri armati giocattolo" I passivi sottolineano con grande forza che si debba avere cautela nel creare, i carri armati costruiti dall'uomo per uccidere il robot non hanno fatto altro che stimolare la reazione di questo, esso stesso diventato un carro armato micidiale, foriero di distruzione e di morte.

Conclusioni

Rispetto al romanzo *Io non ho paura* e similmente a *Branchie, Io e te* appare molto più ricco di forme passive, sia riferite al soggetto narrante (particolarmente nella parte del ricordo che narra della sua solitudine e del suo disadattamento nei confronti dell'ambiente) che anche e soprattutto alla sorella Olivia, accentuando la crisi della ragazza e la sua incapacità di gestire efficacemente la propria vita. C'è quindi un chiaro parallelo tra l'uso della forma passiva e la passività del personaggio stesso. Come già accennato precedentemente, c'è un ribaltamento nel personaggio di Lorenzo che, dall'isolamento e la solitudine iniziale, passa ad un atteggiamento più combattivo nei confronti della vita. Ciò è sottolineato dalle forme attive prevalenti riferite all'io narrante dal capitolo 9 in poi. Olivia, per contro, diventa sempre più fragile e ciò è accentuato dalle forme passive a lei riferite. Possiamo concludere che le funzioni principali del passivo in questo romanzo sono di tipo descrittivo - stilistico, soprattutto nella parte iniziale, e che sottolineano le caratteristiche dei personaggi in tutto il romanzo.

4. 4. *Diatesi* nei romanzi di Ammaniti: Conclusioni generali

In conclusione, a parte la statistica dei passivi nei tre romanzi che vedremo in seguito, notiamo che la resistenza del passivo, anche di tipo agentivo, ma soprattutto nella forma di participi passati assoluti con valore descrittivo, soddisfa una necessità prettamente stilistica, che accomuna i tre romanzi, e che avvicina, da questo punto di vista, la lingua usata da Ammaniti ad una forma più alta rispetto al tono medio usato in generale. Infatti, come ha notato Cresti (1999) nel suo studio sull'uso del passivo nei testi orali, narrativi, e saggistici contemporanei, ed in alcuni esempi di letteratura ottocentesca, esiste una netta divisione tra l'italiano parlato, che predilige la dislocazione a sinistra e le forme con il *si* passivante o con la terza persona plurale, e l'italiano scritto, in cui il passivo è espresso in modo più diffuso e frequente (Cresti, 1999, p. 165).⁷ Inoltre, ella nota, che l'uso del passivo nei testi letterari segue un filo conduttore essenzialmente narrativo, prediligendo le caratteristiche della narrazione a quelle della descrizione (ibidem, 170). Il passivo è quindi legato allo stile nei testi narrativi, conferendo obiettività e impersonalità alla narrazione di fatti, episodi o personaggi (ibidem, p. 173). Quindi, se dal punto di vista del lessico e del registro (come vedremo in seguito) i romanzi di Ammaniti oscillano tra un tono medio ed una propensione per i colloquialismi, che avvicinano i romanzi al parlato, (soprattutto in *Branchie*), da altri elementi, in particolare per quanto riguarda la scelta dei passivi usati dallo scrittore, i tre romanzi mantengono una caratteristica tipica della lingua scritta. Nel caso del passivo, quindi, la complessità vince sulla semplificazione⁸. La resistenza del passivo nei romanzi di Ammaniti, rispecchia quindi un ibridismo già notato in altre caratteristiche, l'autore mischia con disinvoltura linguaggi più alti e più bassi, caratteristiche maggiormente legate al parlato o ai canoni più letterari della lingua scritta, modellando uno stile personale che si adatta anche perfettamente alla scelta dei personaggi.

Dal punto di vista della funzione narrativa riferita alle caratteristiche dei personaggi, notiamo che l'uso del passivo è legato decisamente alle peculiarità dei personaggi, come Marco Donati principalmente nella parte del *Castello*, in *Branchie*, nella quale risulta spesso collegato a forme passive che rispecchiano la sua condizione di prigioniero, o le forme passive costantemente legate a *Filippo* in *Io non ho paura*, legate alla prigionia del bambino rapito, o infine ad Olivia, in *Io e te*, connesse alla dipendenza della ragazza dalla droga.

In conclusione, si nota, che rispetto ai tre romanzi analizzati, il maggior numero di forme passive vere e proprie è presente in *Branchie*. Infatti, se sottraiamo ai verbi di significato passivo, le costruzioni con il si passivante, troviamo in *Branchie* una percentuale del 9,16 %. Esse sono riferite sia al protagonista (Marco Donati) che ai coprotagonisti (Livia, gli amici della “band”) che alle vittime del mondo indiano. E’ però interessante notare che le forme passive vengono riferite spesso anche ai carnefici (l’infame Subotnik, la madre del protagonista, Mila, Oberton). In questo romanzo, anche attraverso l’analisi dell’uso delle forme passive, si può identificare un tema generale in cui l’essere umano viene presentato come “agito” più che agente, agito dalla società (come gli Indiani che vengono sacrificati all’avidità dell’Occidente), o dagli altri uomini (come Marco che è preso prigioniero dagli arancioni prima e dalla madre e Subotnick in seguito), o dalla natura (il protagonista è in balia della sua malattia, consumato dal dolore sia fisico che spirituale). Solo nell’ultima parte, con il superamento della malattia ed il ritorno alla vita, il protagonista ritorna anche ad agire, seppure in un ambiente limitato ed al limite della fantascienza, riprende cioè a vivere nel grande acquario di Berlino.

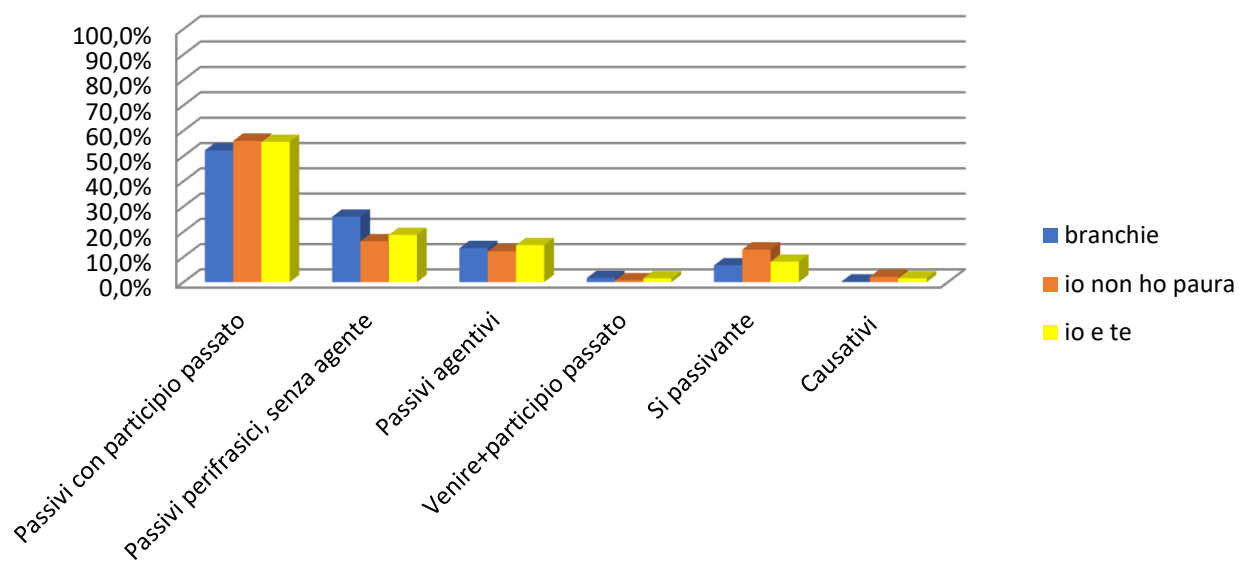
Per contrasto, nel romanzo *Io non ho paura*, le forme passive, pur costituendo l’8,80% del totale dei verbi transitivi, sono principalmente usate nelle descrizioni della natura come sfondo descrittivo oppure, se riferite all’io narrante, in casi circoscritti nelle pagine iniziali, in cui il protagonista /eroe, il giovane Michele, viene sospinto dagli amici nella grande avventura che gli cambierà la vita, oppure e prevalentemente nei casi riferiti al bimbo rapito, la vittima, la cui funzione nel romanzo è di tipo passivo. Il tema dominante in questo romanzo, in contrasto con *Branchie*, è “ l’azione”, rafforzata dalla forma attiva prevalente nei verbi riferiti al bambino/ eroe, Michele, l’io narrante, intesa come autoaffermazione e come intervento energetico ed eroico per salvare il bimbo vittima.

Dal punto di vista della frequenza delle forme passive, il romanzo *Io e te che*, statisticamente costituisce il 6,25% dei verbi transitivi, sembra essere una via di mezzo tra gli altri due. Nella prima parte del romanzo, infatti, le forme passive sono riferite sia al soggetto narrante, Lorenzo, che non ha ancora preso coscienza di sé, che alla sorella Livia, vittima di se stessa e della propria incapacità di affrontare la vita. Nella seconda parte la forma attiva si riafferma in congiunzione con il soggetto narrante Lorenzo, a mano a mano che egli si configura come colui che, agendo, protegge la sorella maggiore da un lato e dall’altro acquista la capacità di intervenire nel mondo circostante e di

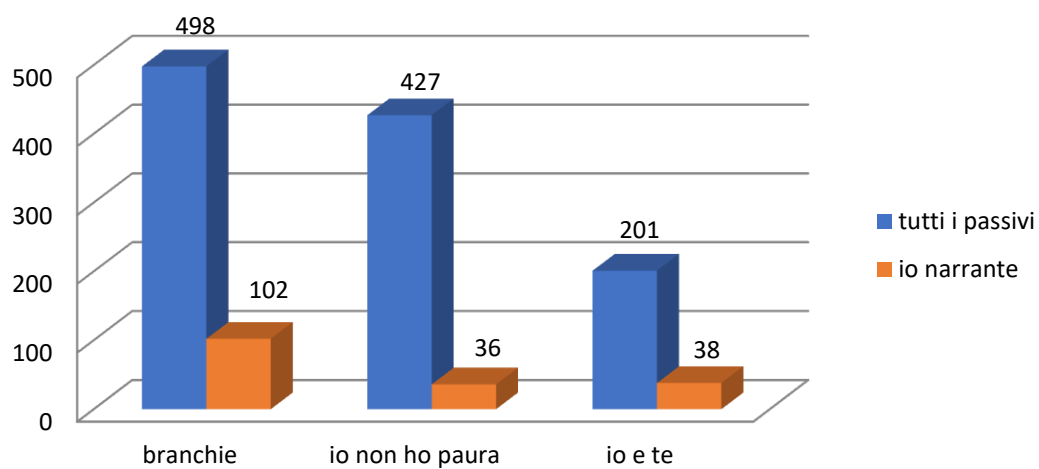
compiere in questo senso una prima maturazione, che lo porterà dalla fase preadolescenziale a quella adolescenziale vera e propria e quindi ad una coscienza più strutturata del sé.

In conclusione, rispondendo ai quesiti posti nell'introduzione a questo capitolo, si può affermare che l'uso del passivo marca certamente caratteristiche dello stile di Ammaniti, la resistenza di forme perifrastiche e dotate di agentivo creano uno stile, da questo punto di vista, più vicino allo scritto che al parlato, producendo una commistione fra elementi più colloquiali ed elementi più alti, che, come notato precedentemente, sono tipici della narrativa a noi contemporanea. Il passivo, inoltre, dal punto di vista tematico, è legato fortemente alla caratterizzazione dei personaggi ed ha la funzione di sottolineare di volta in volta e con forza il rapporto tra l'io narrante ed il mondo esterno : in *Branchie* l'io narrante è prevalentemente "agito", in *Io non ho paura* l'io narrante è prevalentemente "agente", in *Io e te* esso si trasforma da "agito" in "agente".

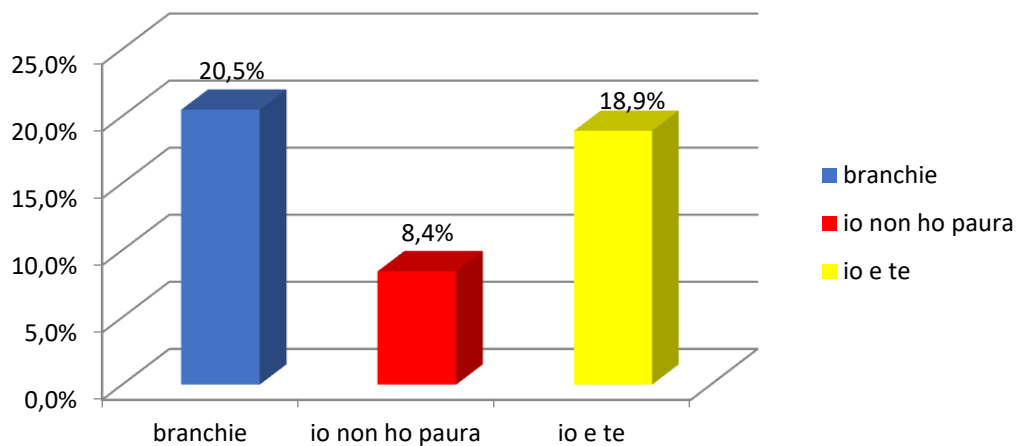
Confronto passivi in "Branchie", "Io non ho paura", "Io e te"



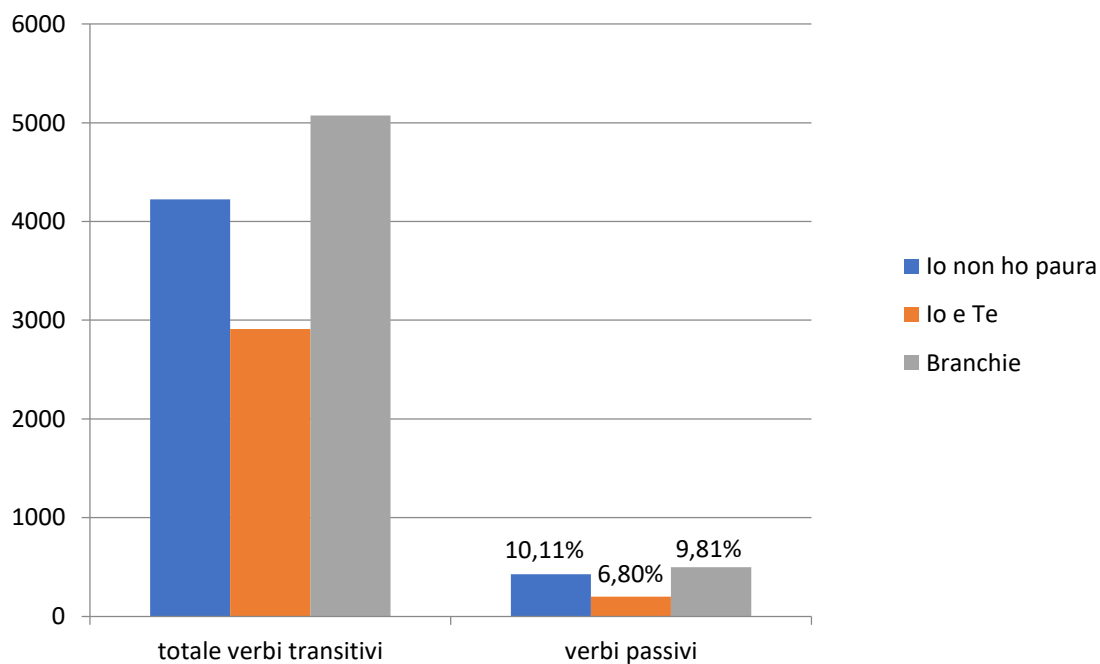
Rapporto passivi "io narrante" ed "altri"



Rapporto "io narrante" nei tre romanzi



Rapporto verbi transitivi e passivi



Capitolo 5. Il Registro: Linguaggio colloquiale vs. Linguaggio poetico nei romanzi di Ammaniti

Uso del registro come formula stilistica e come rafforzamento della trama

1. Il registro, secondo Halliday (1992) e' una variazione funzionale che serve a identificare il tono generale dell'espressione linguistica (aulico, medio, ecc., p. 85)¹. Secondo Berruto il registro designa una classe di varietà diafasiche legate al ruolo degli interlocutori che partecipano all'interazione ed al grado di formalità relativo alla situazione (Berruto, 1974, pp. 68-73)². Nell'italiano contemporaneo, si è avuto intorno agli anni '80 lo sviluppo, sia a livello di lingua parlata che di lingua scritta, di una nuova varietà di italiano, chiamata italiano medio o "neostandard" (Berruto, 1987)³. Secondo Moretti (2011) il neo-standard è emerso da una maggiore diffusione dell'italiano popolare, da nuovi usi parlati della lingua che spingono ad un abbassamento generale dello standard. Il fenomeno è causato dalla diffusione generalizzata dell'italiano tra la popolazione e la sua estensione a nuovi domini (Moretti, 2011, p. 60)⁴. Anche Cerruti (2013) concorda con un allargamento dei tratti dal basso nell'italiano contemporaneo e identifica la prospettiva di uno studio della variazione intra-linguistica a partire dalla contrapposizione tra semplificazione e complessità ⁵. Gli studiosi sottolineano la necessità di riflettere sul ruolo esercitato dai parlanti come agenti sociali in grado di influire nel processo di standardizzazione dell'italiano contemporaneo (Cerruti, 2013, p. 95). La questione è di grande portata e sarebbe troppo lungo discuterne in questa sede, ma, per quanto riguarda il rapporto lingua parlata e lingua scritta ed in particolare per quanto riguarda l'influenza di nuove espressioni lessicali o di nuovi elementi morfosintattici in autori contemporanei quali Ammaniti, Baricco o Mazzantini, è utile spiegare alcuni elementi caratterizzanti il neo-standard, così come vengono classificati da D'Achille (2013). Come egli spiega, si tratta di fenomeni già documentati dal passato, ma censurati precedentemente dalle grammatiche (D'Achille, ed. 2013, p.36). Il neo-standard è caratterizzato quindi da elementi morfosintattici e lessicali diffusi sia nel parlato che nello scritto, quali il prevalere di pronomi personali *lui, lei*, invece che *egli, ella*, il *che* usato come *subordinatore* generico come nella frase *vieni che ti pettino* o frasi scisse, come è *lui che me l'ha detto* (D'Achille, 2013, ibidem)⁶. Queste caratteristiche sono presenti nei romanzi di Ammaniti perché ormai facenti parte della varietà italiana contemporanea, ma, in questo contesto, ci concentreremo sull'uso lessicale legato al registro. Nella scala che va dal massimamente formale (aulico) al minimamente formale (basso), utilizzeremo come

forma intermedia il termine *medio* per indicare il lessico usato normalmente nell'italiano standard. Tale variazione lessicale influenza infatti il registro linguistico ed è legata allo stile. È chiaro, infatti, che il registro determina in larga parte lo stile di un autore, in quanto la scelta di un tono medio oppure aulico o addirittura basso influenza nel lettore la percezione del mondo narrato dall'autore stesso, che apparirà quindi più o meno realistico, più o meno poetico o aulico e così via. Una caratteristica importante della lingua di Ammaniti è, in questo senso, l'uso del registro come elemento stilistico e come caratterizzazione dei personaggi e del mondo che essi presentano al lettore. In generale si nota l'uso dell'autore di un linguaggio "medio", cioè né aulico né basso, come, del resto, è tipico nella narrativa. Ciò è legato alla scelta del narratore (giovane in tutti e tre romanzi, trentenne in *Branchie* e reminiscente di un periodo ancora più giovanile in *Io e te* e *Io non ho paura*), ma anche all'uso di espressioni gergali (soprattutto nei dialoghi, ma anche nelle riflessioni del narratore). Abbiamo quindi, da un lato, la creazione di un linguaggio a tratti "antiletterario, gergale, eversivo" e a tratti influenzato dal parlato giovanilistico, soprattutto in *Branchie* (cfr. Dardano, 2010, p. 29-30)⁷. Inoltre, la varietà linguistiche usate da Ammaniti e la scala dei registri ne influenza i testi, favorendo l'accostamento di modelli diversi, quali l'argomentazione, il discorso citato, le riflessioni filosofiche, tutte fuse in un unicum narrativo (cfr. Dardano, 2008)⁸.

In seguito all'analisi dei lessemi verbali nei romanzi di Ammaniti, si è riscontrata, infatti, una tendenza ad utilizzare colloquialismi diffusi da parte dell'autore che caratterizzano molto fortemente il linguaggio da lui usato. I colloquialismi o le espressioni di tipo "basso", incluso il turpiloquio, costituiscono quindi, in parte, il registro o tono dei romanzi stessi che, insieme alla scelta del narratore in prima persona, ne identificano la vocazione realistica. Il registro, volutamente medio/basso, avvicina anche, come altre caratteristiche, il linguaggio scelto da Ammaniti a quello parlato. Il gergo e le espressioni colloquiali sono fondamentali per verificare l'evoluzione stilistica nei tre romanzi: in *Branchie* la coloritura gergale e le espressioni di tipo osceno sono disseminati in tutto il testo e non solo nei dialoghi, il narratore racconta in modo familiare, come se stesse colloquiando estemporaneamente con il lettore, in *Io non ho paura* i volgarismi appaiono quasi esclusivamente nei dialoghi e principalmente sono usati dai "grandi", in *Io e te* i volgarismi

e colloquialismi sono ridotti al minimo ed appaiono principalmente nei dialoghi, usati in particolare dalla sorella.

Il linguaggio gergale/colloquiale e quindi di registro più basso si intreccia, con maggiore o minore frequenza, a seconda del testo esaminato, ad un linguaggio nettamente diverso, di tipo più alto, ricco di metafore e di personificazioni, principalmente collegate ad elementi della natura. I due linguaggi, quello tendenzialmente gergale medio/basso e quello maggiormente aulico e poetico, che comunque interagiscono senza fratture all'interno dei romanzi, subiscono anch'essi una certa evoluzione nei tre romanzi esaminati. In *Branchie* le parti in cui il registro è più aulico sono limitate a piccoli interludi in cui viene descritto lo sfondo naturale o vengono esaminati i sentimenti dei personaggi, in *Io non ho paura* lo spazio destinato alle descrizioni dei sentimenti del narratore è molto più ampio, e le descrizioni poetiche del mondo naturale costituiscono una larga parte della narrazione, in *Io e te* il linguaggio, in generale, si fa più intellettuale e ricercato, le metafore coinvolgono descrizioni sia del mondo della natura che quello dei sentimenti. In questa struttura linguistica composita, che caratterizza in modo evidente i romanzi di Ammaniti, elementi tipici della lingua parlata quali appunto i volgarismi, i colloquialismi, le riproduzioni onomatopoeiche di suoni, (presenti soprattutto nelle forme dialogate, ma non soltanto in esse), si intersecano ad elementi caratteristici della lingua scritta, come appunto le metafore, le similitudini, i lemmi più ricercati.

In *Branchie* la prevalenza di forme gergali e volgari (che in seguito analizzeremo) in maniera molto forte nel testo e la minore valenza delle forme ricercate o più raffinate fanno sì che esso si caratterizzi sin dall'inizio come un romanzo di rottura rispetto al linguaggio usato dagli autori precedenti ed anche di autori a lui contemporanei nel panorama della letteratura italiana nell'ultimo scorcio del '900 e negli anni iniziali del 2000. La ricerca del realismo spinto mescolato a racconti che a volte rasentano il surreale crea un mondo molto particolare, che potremmo definire realistico/fumettistico/magico (cfr. Siti, 2002)⁹.

In *Io non ho paura* rispetto a queste categorie, si nota una certa evoluzione. Infatti, le espressioni colloquiali e gergali, seppure presenti, diminuiscono rispetto al romanzo precedente, mentre le descrizioni metaforiche, immaginifiche e rappresentative della psiche del personaggio aumentano. Il registro del romanzo, pur mantenendo un tono semplice, si adatta a formule più ricercate. Le descrizioni della natura e dei sentimenti prevalgono, mentre le frasi colloquiali o volgari sono più presenti all'interno dei dialoghi che non nel corpo del romanzo stesso.

In *Io e te*, infine, si nota un'evoluzione stilistica ulteriore. Le espressioni ricercate aumentano e, in generale, si ha la tendenza ad una maggiore introspezione ed autoanalisi da parte dell'io narrante, che si riflette nel linguaggio.

Sarà utile, a questo punto, analizzare i colloquialismi a confronto con espressioni più auliche e ricercate nei tre romanzi in questione.

5.1. Colloquialismi vs. Linguaggio più alto in *Branchie*

Il testo del romanzo *Branchie* appare disseminato di colloquialismi e frasi di tipo gergale che, in certi casi, diventano addirittura volgari e molto esplicite. Ciò è dovuto sia al tono volutamente confidenziale e medio basso utilizzato dall'io narrante, quasi che il lettore a cui è destinata la storia fosse un suo compagno/a di scorribande e di avventure, che alla stessa scelta di narrare in prima persona, un veicolo narrativo che facilita l'identificazione o comunque l'avvicinamento tra lettore e narratore (per la familiarità del linguaggio cfr. Dardano, 2010)¹⁰. Il narratore, infatti, cerca chiaramente la comprensione/approvazione da parte del lettore, come è evidente nei numerosi appelli al lettore stesso, anzi ai lettori, che Marco chiama confidenzialmente "ragazzi" ed a cui si rivolge dall'inizio alla fine del romanzo: "Diciamocelo, pure, ragazzi, sono un alcolista del cazzo." (*Branchie*, ed. 2011, p.22); "Voi vi chiederete perché suoniamo per tipi del genere" (p. 73); "Siete contenti? La storia è finalmente finita" (p.179). Inoltre, attraverso questa "coloritura" linguistica, disseminata di volgarismi, parole forti ed espressioni gergali a volte esagerata, il narratore vuole creare un certo effetto comico-ironico, come se volesse intendere: "Ebbene, qui si parla di morte e di criminalità, di fughe ed azioni mirabolanti, ma, in fondo, è solo una realtà fittizia e, perciò, non è una cosa così seria". L'ironia è evidente in vari episodi, in particolare in quello in cui Marco, prigioniero nel Castello e nella clinica del perfido Subotnik, riconosce la madre ormai trasformata dall'infernale chirurgo in una giovane donna dalle apparenze esotiche. Riferendosi alla madre, Marco afferma: "Non posso guardarla, e poi, conciata in questo modo, sembra una puttana thailandese" (p.112). L'intento ironico è chiaro nell'appellativo "puttana thailandese", che, da un lato, si riferisce al macabro uso di parti prese da corpi di esotiche donne giovani, ma, dall'altro, vuole imprimere al testo una piglio quasi grottesco, dal sapore quasi comico. Più avanti, quando Marco rifiuta di farsi operare, è la madre che si inquieta:

"Mia madre si alza e comincia a passeggiare, sculettando per la stanza, poi sbotta:

- Basta! E che palle! Io sto facendo tutto questo per te e tu mi ringrazi così?

... Non fare i capricci, perdio, Marco. Con le buone o con le cattive ti farai operare.

Quando sarà finito tutto mi ringrazierai. E non ne voglio più parlare." (p. 113)

In queste righe è netto il contrasto tra la drammaticità degli eventi evocati – Marco che sarà operato con un trapianto di polmoni presi da poveri indiani ancora viventi ed al quale egli si rifiuta energicamente- con le descrizioni volutamente leggere della madre, "vestita come una puttana

tailandese” e che “*passeggia, sculettando per la stanza*”. Per un lettore italiano queste descrizioni richiamano al riso, ma il contrasto con l’atmosfera drammatica è stridente. Lo scopo di Ammaniti appare come quello di creare sensazioni estreme, sopra le righe, inclusa quella derivata dall’elemento buffonesco/grottesco.

D’altra parte, il linguaggio del romanzo appare a volte anche poetico e letterario, sfiorando addirittura il sublime (cfr. Casadei, 2013, p.29)¹¹. Le due parti, che sono intersecate tra di loro, si possono comunque dividere in questo modo:

a) Linguaggio colloquiale/medio a volte volgare che appare nel racconto primario delle avventure di Marco, nelle riflessioni che fa nei confronti degli avversari che incontra o dei momenti di pericolo che attraversa, nei dialoghi che ha con gli altri personaggi;

b) linguaggio più alto, a volte quasi aulico che si trova principalmente nelle descrizioni della natura e, in alcuni casi, nelle riflessioni meno immediate e più filosofiche che Marco stesso dispensa ai suoi lettori.

Di seguito si tenta una classificazione delle espressioni gergali e volgari che appaiono frequentemente nel romanzo, sia nella narrazione stessa di Marco Donati, che all’interno dei dialoghi tra Marco ed i suoi amici, e tra Marco e i personaggi a lui ostili, quali Mila, Oberton, Franco- scagnozzo di Subotnik, il cattivo della situazione, Subotnik stesso.

1. Verbi che indicano il “morire”, quali “*stirare*”, “*crepare*”, “*schiodare*.” In particolare notiamo sia “*stirare*” che “*stirare le zampe*”, usato nel senso di “morire”. Marco dice, riferendosi alla donna che lo aveva invitato in India a costruire un acquario: “Che è stirata?” = “morta”(p. 59). Anche Mila usa la stessa espressione, riferendosi a Franco, che non riesce a far respirare Marco nell’episodio che precede il rapimento del protagonista, e quindi dice: “Lo farai stirare” (p. 99). Marco dice di se stesso: “... a ferragosto dovrei aver stirato le zampe” = dovrei essere morto, prevedendo il peggioramento del suo tumore ai polmoni, e quindi della sua fine. Sempre con il significato di “morire” abbiamo le espressioni di un linguaggio più basso quali “*crepare*” e maggiormente gergali, quali “*schiodare*”, come nell’es. seguente: “Vai a vedere che sto per crepare. La vista mi si annebbia riempiendosi di macchie blu. Sto per schiodare!”(p. 171). In queste ultime righe Marco ha preso dei calci da uno degli affiliati del perfido Subotnik, prima che l’amico Deuter venga a salvarlo, e ad aiutare nella fuga Livia e gli altri compagni. Il colloquiale “*crepare*” seguito da “*sto per schiodare*,” in un crescendo di tipo iperbolico, accentua l’impatto

“Mollo” può indicare anche “Lascio”, come in “Mollo la presa”, riferito a Marco (p.56), mentre più avanti, sempre a (p. 56), Marco dice: “Le mollo un’altra ginocchiata”.

4. Mentre “crocca”, “stecca”, “pizza” sono tutti sinonimi di pugno, la parola “grugno”, riferita alla bocca, esprime di nuovo la forza brutale dell’attacco che diventa quasi animalesco. Il “grugno” legato al verbo grugnire richiama il maiale, e quindi aumenta il senso di fisicità quasi bestiale cui è sottoposto Marco. Notiamo, ad esempio, a p. 168: [Franco] “Si avvicina e mi molla una crocca sul grugno.” In questa frase il “grugno”, riferito a Marco, enfatizza il fatto che Franco consideri la sua vittima al pari di un qualsiasi animale. La parola “grugno” appare varie volte, con lo stesso significato, riferita sia a Marco, che a gli altri personaggi. Mila si “massaggia il grugno”(p.127). In tutto il testo, la parola “grugno”, sempre con lo stesso significato, appare 4 volte.

5. L’espressione “fregarsene” colloquiale e volgare per esprimere il “non importarsene” è usato in varie combinazioni: “Me ne frega.” (2 volte), dice Marco, riferendosi al fatto che non trova la presunta proprietaria della casa che l’aveva invitato in India per farsi costruire un grande acquario e che si interessa di questa sparizione (p. 60). Più avanti, nella stessa pagina, il più volgare “Che cazzo te ne frega?” (1 volta), si riferisce all’interlocutore di Marco, che è infastidito dalle domande insistenti del protagonista.

6. La parola “cazzo” appare 33 volte, all’interno di varie espressioni, come ad esempio: “Che cazzo vuoi”? , in cui Mila si rivolge a Marco (p.99), e “non sai fare un cazzo”, in cui Mila si rivolge a Franco (p.99). Le varie espressioni con questa parola, che è sparsa in tutto il romanzo, (interessante la visualizzazione della distribuzione) sottolineano il tono confidenziale, medio basso e comunque molto realistico della narrazione, in cui soprattutto nei dialoghi, ma anche nelle riflessioni dell’io narrante, appare questo volgarismo molto frequente nell’epoca in cui Ammaniti ha scritto “*Branchie*” ed ormai entrato nell’uso colloquiale comune. Questo affiorare di parole volgari e lasciarle trasparire senza remora nel romanzo in questione, oltre a fornirci un quadro realistico di alcune espressioni del linguaggio parlato di quegli anni, ne fornisce una sorta di “sdoganamento” a livello letterario, tipico anche di altri autori della stessa epoca, che mescolano con disinvoltura il linguaggio medio - basso con quello patetico e poetico (cfr. Casadei: p. 29).

7. Derivata da “cazzo” appare anche la parola “cazzate”, (4 volte), come a p. 60, usata dall’interlocutore di Marco che dice: “Senti, hai rotto, sono stanco di sentire le cazzate che spari”, in cui il verbo “sparare” assume il significato di dire qualcosa di esagerato, di senza senso. La frase

in questione appare nell'episodio in cui Marco cerca di appurare che cosa sia successo alla signora che, tramite lettera, l'aveva invitato a costruire un acquario in India.

8. Alcune espressioni che di per sé non hanno significato volgare, ma usano un elemento volgare come l'espressione "*farsi il culo*" nel senso di "*faticare*", es. : "In questo universo del cazzo sono i valori che permettono a milioni di persone di farsi il culo tutti i giorni ed essere felici di tornare a casa la sera sapendo di trovare qualcuno" (p. 26). In questa frase è evidente l'intento ironico – umoristico, ottenuto abbinando la riflessione filosofica sul lavoro dell'uomo e sulla fatica dell'universo con espressioni volgari quali "*l'universo del cazzo*" e "*farsi il culo*". La volgarizzazione dei valori attraverso la caduta del linguaggio non ne diminuisce il significato, ma ne sposta il tono, che diventa quindi ironico, sbeffeggiante.

9. Sempre nell'ordine delle parole volgari e offensive notiamo anche "*fottutissima*", "*vai a farti fottere*", "*Vaffanculo*" (2 volte). Livia dice a Subotnik, quando ne è prigioniera: "Vai a farti fottere!" e dopo poco: "Vaffanculo!" (p. 172). E' chiaro che queste espressioni volgari, usate sia dai protagonisti/eroi che dagli avversari/cattivi riflette l'esigenza da parte dell'autore di rappresentare con una certa vena realistica il linguaggio contemporaneo ed in particolare le espressioni estemporanee tipiche della lingua parlata.

10. Alcuni volgarismi appaiono anche nelle espressioni che riguardano la sfera sessuale, come il verbo "*scopare*" per esprimere l'atto sessuale, o la parola "*topa*", riferita all'organo sessuale femminile ("*topa*", p. 170). Stesso dicasi per l'espressione "*farsela*", riferito ad avere rapporti sessuali con una donna. Marco dice, all'inizio del romanzo, mentre guarda la prima fidanzata, Maria: "Ho voglia di farmela ed il pensiero mi intristisce un po'" (p. 13). In questa frase è interessante notare il contrasto tra il volgarismo – "*farmela*"- e la tristezza derivata dalla condizione di malattia del protagonista. Sempre nella sfera sessuale, appare anche il verbo "*arrapare*", inteso come "provare un forte desiderio sessuale", ma che, nel testo, assume semplicemente il significato di "piacere". Marco, infatti, mentre combatte contro i suoi nemici afferma: "Il suono che produce il mio mitragliatore mi arrapa, letteralmente" (p. 164). E' chiaro che, in questo ultimo esempio, Ammaniti vuole sottolineare una dimensione fumettistica e parzialmente ironica e buffonesca del testo. Marco vuole uccidere i cattivi, ma è anche afferrato da una sorta di amore estetico della "guerra", dell'uso della violenza, che gli appare, almeno attraverso il suono, come qualcosa di esteticamente piacevole. In questo senso Marco vuole apparire quasi come un eroe dei videogiochi, ma rimanda anche a tutti gli eroi della letteratura

precedente, in cui l'azione eroica, positiva, non era comunque scevra da un certo compiacimento estetico.

5.1.1 Colloquialismi e modi di dire del linguaggio popolare

Accanto alle espressioni decisamente volgari fin qui analizzate, troviamo nel testo anche colloquialismi e modi di dire, che anche senza essere triviali, avvicinano comunque il linguaggio usato da Ammaniti alla lingua parlata. Notiamo quindi:

11. Espressioni indicanti paura: Il verbo *“cagare”* abbinato al lemma *“strizza”*, colloquiale per paura, appare due volte, es.: *“Mi sto cagando sotto dalla strizza”*(p.118). L'espressione *“sto cagando sotto”* accentua in maniera quasi grafica la paura del protagonista, che è ulteriormente enfatizzata dal lemma *“strizza”*, colloquialismo con una valenza più forte rispetto al letterario *“paura”*.

12. Alcune espressioni riferite al fuggire, come l'espressione *“ce la battiamo”*, nel senso di *“scappiamo”*, riferita a Marco ed amici (p. 118). Anche in questo caso, *ce la battiamo*, invece che il più letterario *“scappiamo”* accentua il valore enfatico impresso allo stile del romanzo.

13. *“Scampare”*, nel senso di salvarsi, es. *“siamo riusciti a scamparla”*, riferito a Marco ed amici (p.179). Anche in questo caso *“scamparla”* rispetto al più letterario *“salvarci”* aggiunge una coloritura di tipo enfatico.

14. Espressioni colloquiali, usate abbastanza spesso nella lingua parlata, a livello idiomatico a) *“portare via baracca e burattini”*, nel senso di portare via tutto, es.: *“La bomba salterà in aria portandosi via baracca e burattini”* (p. 165). In questo caso, il *“baracca e burattini”* smorza la drammaticità degli eventi e porta l'azione eroica ad un livello più fumettistico e buffonesco.

b) *Prendere in contropiede*, sempre legato alla sfera del parlato, nel senso di *“prendere di sorpresa”*, es.: *“Mi ha preso in contropiede”*, dice Marco riferendosi a Mila, (p. 93). In questo caso, il *prendere in contropiede* smorza l'atmosfera di elettricità sensuale presente nel testo fino a poche righe prima.

15. Per quanto riguarda la lingua stessa, notiamo l'espressione: *“Bando alle ciance”* = non perdiamo tempo a parlare, usata da Livia quando Marco e gli amici cercano di scappare dal castello (p. 119). Sempre legata al significato di parlare, notiamo l'espressione *“andare a ruota libera”*, con il significato di *“parlare incessantemente senza un nesso logico”*, es. : *“Sto andando a*

ruota libera”, dice Marco, riferendosi all’episodio in cui descrive il primo incontro con Maria, la sua prima fidanzata (p.26).

16. Sostantivi di origine gergale come la parola “*cristoni*”, con il significato di uomini imponenti e forti, appare 2 volte, come nell’esempio “Sopraggiungono un paio di cristoni e bloccano la mia povera piccola Livia” (p. 169). In queste frasi, la parola “*cristoni*” accentua il contrasto tra la forza e l’imponenza fisica dei cattivi e la fragilità di Livia, la fidanzata di Marco in India.

17. Espressioni collegate al cibo, come a) “*far fuori*” nel significato di “mangiare con gusto e completamente”, es.: “Beviamo un po’ di vin Santo e facciamo fuori un vassoio di dolci ...”, riferito a Marco ed amici (p. 152). L’episodio in questione si riferisce a Marco ed amici che banchettano prima dello scontro finale con Subotnik. Il “*far fuori*” enfatizza la voglia degli amici di riempirsi di cibo e di energia prima di accingersi alla dura impresa.

b) “*Pappare*” nel senso di “mangiare” es.: “Come mi papperei una bella parmigiana di melanzane e un paio di carciofi alla giudia” (p. 61). In queste righe Marco è da poco in India, il verbo “*pappare*” sottolinea la sua fame associata alla nostalgia del cibo italiano, “carciofi alla giudia”.

18. “*Non avere il becco di un quattrino*” riferito a “non avere soldi”, es.: “Sarà perché ho perso tutto, perché non ho più il becco di un quattrino” (p.61).

19. Espressioni legate alla lingua parlata, ma con una venatura poetica, come “*spaparacchiato*”, nel senso di disteso, es.: “Barche marce, spaparacchiate in quella piatta di melma tranquilla, sono abbandonate sulla riva” (p. 91). In questo esempio, la venatura poetica è accentuata dalla personificazione delle barche, che appaiono quasi come esseri umani in stato di riposo.

5.1.2 Espressioni originali di Ammaniti

1. Accanto a queste espressioni di tipo colloquiale, troviamo anche verbi usati da Ammaniti con valore enfatico e rafforzativo, come “*sparare*” riferito alla musica, per indicarne il volume molto alto, come notiamo nella seguente frase: “La musica spara fortissimo” (p. 27). Siamo all’inizio del romanzo, in una discoteca, e Marco con *sparare* vuole riferirsi alla musica assordante. Con valore enfatico sempre riferito alla musica troviamo il verbo *vomitare* riferito al volume ed alla velocità con la quale la musica riempie il locale: “Gli altoparlanti attaccati al soffitto vomitano musica tecno” (p. 14).

2. Il verbo “*fucilare*”, usato creativamente da Ammaniti, esprime il “fulminare con lo sguardo”, che così viene maggiormente enfatizzato, come nel seguente esempio: “Ecco Maria. Gira un po’ , lancia sguardi a destra e sinistra fucilando un paio di fighetti poi mi vede” (p. 13). Il lemma “*fighetti*” si riferisce a ragazzi snob. Il verbo “*fucilare*” usato invece del più comune “fulminare con lo sguardo” accentua la forza delle occhiate di Maria.

3. Una parola decisamente coniata da Ammaniti è *fulmicotone*, riferito alla musica che Marco e gli amici suonano di fronte agli indiani prima di affrontare il nemico: “ Il finale è al fulmicotone ...” afferma Marco, che indica con questa espressione la forza della musica suonata (p. 153).

4. Un altro verbo usato originalmente da Ammaniti, sempre riferito alla violenza della musica, è *stuprare* che normalmente indica una violenza fisica di tipo sessuale, ma qui indica il suonare la chitarra in modo violento da parte di Subotnik: “Suona come un disperato, stuprando la Fender che miagola e piange sotto le sue mani infami” (p. 163). Qui il lemma ha il duplice significato di indicare la violenza del suono e la violenza insita nel carattere dell’infame Subotnik. Non a caso, la chitarra viene personificata e *miagola* e *piange*, indicando la sofferenza dello strumento sotto le mani del mostro.

Questo uso di termini colloquiali, che a volte raggiungono la volgarità, corrisponde all’esigenza di un forte realismo narrativo, in cui il narratore scrive quasi “parlando” con il lettore e quindi usa espressioni e figure ricavate dal linguaggio parlato. L’effetto è dirompente e riflette la sperimentazione narrativa atta negli anni 80, quando fu scritto il romanzo (cfr. Casadei: p.29).

5.1.3 Lingue diverse dall'Italiano

In alcuni versi cantati da Cubeddu e il Gruppo Spurgo Fogne Appilate e da Marco appaiono frasi in lingua sarda¹². Sarebbe inutile esaminarle in questa sede, perché ciò richiederebbe una trattazione a parte. In ogni caso, Le frasi in sardo hanno una funzione puramente narrativa e sono legate alla trama. Infatti Marco, nella parte chiamata Il Castello, si trova a dover affrontare Cubeddu e gli altri, che combattono contro lui ed i suoi amici. Marco ha il lampo di genio di cantare in sardo, toccando così le corde di Cubeddu, che, riconoscendo in Marco un compaesano, termina le ostilità e diventa suo amico. L'uso del Sardo ha quindi uno scopo funzionale al racconto, quello cioè di sconfiggere alcuni nemici attraverso il riconoscimento di legami geografici e linguistici comuni. Il fatto di inserire il sardo nel testo, insieme a varie sfumature di linguaggio più o meno ricercato e a colloquialismi spinti, senza elementi di separazione fa parte della tendenza contemporanea alla commistione ed alla fluidità senza seguire rigidi schemi (cfr. Dardano, 2008, in cui si parla di "intrecci di voci", p. 17, facendo anche riferimento a (Segre, 1991)¹³.

5.1.4 Linguaggio poetico

Insieme a queste espressioni decisamente colloquiali e a volte volgari convivono brani in cui il linguaggio riflette una vena poetica più alta. Questi brani sono principalmente legati alle descrizioni della natura, ed hanno in comune la caratteristica della personificazione, nella quale elementi naturali sono legati a verbi che di solito si riferiscono a soggetti umani, come nel seguente esempio:

"E' una bella serata e il sole è lontano, basso sull'orizzonte.

Il cielo è tinto di rosa e l'aria è buona, sa di mango e papaia....

Man mano che ci allontaniamo dal centro le strade si svuotano

dalle carrozzette rumorose, dai taxi e dai torpedoni per dare spazio a buoi,

a cavalli stenti, alle greggi, alle mandrie. Corriamo sopra un mare di cavalli fiscali

sulla ferita d'asfalto che taglia i verdi campi. Molti pendolari camminano ai bordi

della strada, sulla testa grossi sacchi, tornano a casa" (*Branchie*, ed. 2011, p. 91).

Nel brano in questione, anche se notiamo un linguaggio moderno, di tipo paratattico e quindi apparentemente più semplice rispetto ad una prosa tradizionale, notiamo la presenza di termini ricercati, come “*stenti*” riferito ai cavalli per indicarne la stanchezza, inoltre l’espressione “*ferita d’asfalto*,” per indicare la strada che taglia i campi, è una metafora di sapore poetico che indica il contrasto tra natura e civiltà. L’espressione “*le strade si svuotano ... per dare spazio*” è un esempio di personificazione, riferito alle strade. Infine l’espressione “*sulla testa grossi sacchi*”, apposizione del soggetto pendolari, usata in senso assoluto, cioè senza verbo, accresce la dimensione poetica e fortemente visiva del brano.

Verso la fine della parte denominata *Il Castello*, notiamo ancora descrizioni poetiche in cui la natura è personificata. Nell’esempio seguente l’elemento gioioso richiama alla vittoria del bene sul male:

“Quando usciamo fuori il cielo è di un blu dolcissimo
e l’aria è aromatica e frizzante. La valle risplende,
tiepida, sotto i raggi gioiosi. ... I mandorli in fiore,
i pini collosi di resina, le olive acerbe si fondono
creando odori struggenti per i nostri cuori affaticati
La valle ci si spalanca davanti mostrando un paesino
di capanne tra due costoni rocciosi” (p. 135).

Si tratta di Marco e Livia, che dopo la festa con gli indiani, si accingono ad attaccare l’infame Subotnik. Questa pausa idilliaca, in cui i due protagonisti contemplano la natura, serve da riposo e da ispirazione per affrontare la fatica successiva.

Più avanti, Marco spiega che comunque il nemico non è definitivamente sconfitto: “Ma oltre i fuochi, oltre le nuvole soffici, spunta lontano il profilo grifagno del castello, arroccato sulle rocce scure. I nidi degli avvoltoi mi ricordano che il nemico è stato orribilmente ferito, ma non ucciso”. (p.135). E’ evidente che il linguaggio usato in questa descrizione si discosta dai colloquialismi e volgarismi esaminati precedentemente nel capitolo. Le nuvole, i fuochi vengono inquadrare in un’immagine in cui campeggia, seppur da lontano, il profilo del castello. In questa immagine il profilo del castello richiama il nemico da abbattere. L’aggettivo “*grifagno*”, cioè dalla faccia da grifo, aumenta il senso quasi fiabesco dell’impresa cui si accingono Marco ed i suoi amici.

Prima della battaglia finale contro il crudele Subotnik notiamo ancora: “L’odore dei mandorli in fiore è straziante, quasi troppo dolce. Silenziosi spettatori, ci affacciamo intimoriti a guardare il palcoscenico celeste, zeppo di astri luminosi” (p. 155). In queste frasi la natura è specchio delle emozioni dei personaggi, in particolare di Marco, l’aggettivo “*straziante*” rimanda all’ineluttabilità della morte, che lo colpirà anche se sarà vittorioso contro il perfido Subotnik.

Più avanti notiamo ancora: “Il cielo è nero e le nuvole sono gonfie d’acqua. La luna illumina un cirro colorandolo d’oro. Il temporale è imminente . Il vento caldo agita le cime degli alberi” (p. 158). Con questo sfondo temporalesco, Marco e i suoi amici si apprestano a scalare la montagna su cui si arrocca il Castello. Il temporale e la notte costituiscono il perfetto contesto per le loro imprese.

In certi casi la natura, oltre ad essere personificata, viene inserita in immagini originali contribuendo a creare una sorta di sensazione poetica: “Continuiamo al buio, rischiarati solo dalla candela e dai raggi di una luna, grande come tutto il cielo, che si infila dentro il tombino” (p. 69).

In questo esempio, la luna che si infila nel tombino rappresenta la proiezione che ne fa l’io narrante, il verbo “*infilarsi*” aggiunge drammaticità all’azione, la luna, attraverso la personificazione, diventa uno dei personaggi dell’intera scena.

Oppure: “Le nuvole viola come un livido corrono silenziose sull’enorme schermo della notte” (p. 157). In questo esempio sono le nuvole ad essere personificate. Il colore *livido* richiama alla drammaticità dell’azione, mentre lo sfondo notturno accentua la segretezza dell’impresa degli eroi, che, protetti dal buio, attaccheranno i nemici nel Castello.

Nelle ultime righe della parte *Il Castello* Marco e Livia si abbracciano sullo sfondo naturale: “Rimaniamo così, stretti a guardare le spirali di fumo, il volo dei falchi, i cirri gonfi ed il sole basso tra le nevi” (p. 176). Da tutti questi esempi, appare chiaro che la natura non solo è sfondo, ma anche specchio delle emozioni e dei sentimenti dei protagonisti. L’immagine finale con le nuvole ed il sole che illumina la neve porta un senso di speranza e di luce, di vita che trionfa sulla morte, dopo la buia esperienza all’interno del Castello. Il lemma “*cirri*,” di sapore ricercato, che indica piccole nuvole delicate, accentua la poeticità del momento.

Oltre alle descrizioni della natura, anche le riflessioni di Marco sono a volte più filosofiche e letterarie, molto lontane da quelle gergali in cui egli è volutamente grafico e volgare. Ad esempio egli dice: “Mila corre come una furia, muta , attaccata al manubrio. Ho paura e nello stesso tempo,

quando si piega, curva, si raddrizza, sento l'ebbrezza, la precarietà e soprattutto l'inutilità di questa corsa a pochi centimetri da terra" (p. 91). In queste frasi, Marco che corre con Mila verso una meta ignota, e riflette sulla precarietà della corsa che si riflette a sua volta sul concetto di precarietà della vita stessa.

Le riflessioni maggiormente poetiche dell'io narrante si riferiscono sia al suo fuggire dalla/ e poi affrontare la morte, ed al suo riflettere sulle azioni compiute insieme agli amici. Notiamo ad esempio: "La fantasia è crudele, si sovrappone alla realtà come carta velina" (p. 154). In queste righe Marco si riferisce al suo desiderio di vivere con Livia, una volta che il nemico sarà sconfitto, ma egli sa che dovrà morire a causa della sua malattia. Per questo chiama la fantasia "*crudele*" usando la metafora della carta velina per indicare quanto la fantasia sia sottile e possa spezzarsi di fronte alla cruda realtà.

Ancora, Marco medita sulle proprie gesta e sull'amicizia con Livia e gli altri, in termini più colti: "Che gesta gloriose ci hanno uniti in questa lunga giornata. L'amicizia, la solidarietà e la consapevolezza di appartenere tutti alla specie umana ci uniscono" (p. 135). In queste frasi termini astratti come "*amicizia*" e "*solidarietà*" confermano che i pensieri del protagonista possono discostarsi dall'immediato e dal triviale per assumere connotazioni più alte e filosofiche.

La morte, da cui Marco fugge sin dall'inizio del romanzo, e da cui si libera alla fine, viene identificata come "*la vecchia nera*", altra immagine poetica, che compare tre volte nel romanzo, come ad esempio: "Credo che tra poco la vecchia nera verrà a riscuotere il suo credito. Mi ha concesso tutto questo perché sa aspettare, perché sa che poi tutto diventa più triste, più difficile, e questo le piace, la fa impazzire di gioia" (p. 155). La morte è quindi personificata, come nella fiaba e nella poesia; inoltre, le vengono attribuiti sentimenti umani come quello del godere delle disgrazie altrui.

Alla fine del romanzo, quando l'avventura si è conclusa e Marco ci aggiorna sulle vite dei protagonisti dopo la separazione, il linguaggio diventa in generale più colto e meno colloquiale, ad esempio, riferendosi alla madre, egli scrive:

“Adele Donati, mia madre, si è convertita al buddismo.

Il suo interesse per il corpo e la bellezza è molto ridimensionato, soverchiato da una tensione spirituale alla penitenza, alla riflessione: qualità nascoste nel profondo del cervello, unico organo che sentiva ancora effettivamente suo” (p. 181).

Il participio passato “*soverchiato*” risponde ad un lessico decisamente più sofisticato rispetto alle pagine iniziali. Esso sottolinea il passaggio del personaggio dagli istinti più bassi, come il voler fermare la bellezza ed il tempo a tutti i costi, ad una concezione più spirituale, in cui la mente ha il sopravvento sul corpo.

Anche Mila, che nelle pagine del libro appare sempre come fortemente sessuale e volgare, ora è associata a termini più raffinati. Marco dice: “Mila Oberton si è invaghita di Aniello Colascione, un commercialista di Avellino ... si è persa per gli occhi e per la chiarezza di intenti dell'avellinese.” Con queste frasi, Mila è associata per la prima volta a qualcosa di simile all'amore, anziché alla semplice sessualità che la caratterizzava precedentemente.

Per Marco, invece, abbiamo ancora un accenno alla *vecchia nera*: “Non sono morto.La vecchia nera dovrà aspettare ancora un po'” (p. 184).

In conclusione, il linguaggio colloquiale e quello più propriamente letterario si intersecano in *Branchie* senza fratturarsi né opporsi, l'unità fra i due linguaggi è costituita dal narratore, Marco Donati, che mischia con disinvoltura i racconti da bettola con le riflessioni più esistenziali e più colte. Alla fine ci si trova in una sorta di caleidoscopio, in cui la vita, la morte, la volgarità, la poesia si intrecciano in un gioco senza fine.

5. 2. Colloquialismi vs. linguaggio più alto in *Io non ho paura*

Nel romanzo *Io non ho paura*, anche se sono presenti alcuni colloquialismi e volgarismi, la loro frequenza è molto minore rispetto a *Branchie* e, in ogni caso, essi non costituiscono il linguaggio generale usato dal narratore in prima persona, ma appaiono occasionalmente. Inoltre, le espressioni volgari sono usate prevalentemente dai grandi, non dai ragazzi. Pertanto, possiamo distinguere il linguaggio dell'io narrante, che tendenzialmente è piuttosto poetico e letterario, da quello dei personaggi del mondo adulto, quali Felice, lo scagnozzo dei rapitori, Sergio, ex galeotto e capobanda di questo crimine infame, il padre stesso del protagonista (in certe occasioni), il cui linguaggio è caratterizzato da numerosi volgarismi, che sottolineano sia la loro estrazione sociale e personalità, che la brutalità delle loro azioni.

In ogni caso, possiamo identificare alcune parole volgari e metterle a confronto con quelle usate in *Branchie*:

1. La parola "cazzo", che in *Branchie* appariva 33 volte, in *Io non ho paura* appare soltanto 12 volte. Inoltre, come già accennato, viene pronunciata dai grandi, come ad esempio dal padre, quando si arrabbia con la madre di Filippo che appare alla televisione ed egli dice: "Che cazzo vuole questa bastarda?" (*Io non ho paura*, ed. 2011, p.95). Nell'esempio citato, l'espressione volgare del padre sottolinea la sua paura ed il senso di crescente impotenza di fronte ad un rapimento che potrebbe portarlo ad azioni ancora più gravi. La violenza del linguaggio mette anche Michele di fronte ad un lato sconosciuto del proprio padre, che gli fa paura. Anche l'aggettivo "incazzato" appare una sola volta, quando il Teschio, uno degli amici del protagonista, "se n'è andato tutto incazzato"(p. 113). In questo caso, l'espressione ben si addice al Teschio, una sorta di capobanda del gruppo degli amici di Michele e, decisamente, il più violento di essi.
2. *Fregarsene*, volgare per non importarsene, appare una sola volta nell'espressione: "Perché a mio papà non gli fregava niente di me, diceva che mi voleva bene ma non era vero" (p.144). La frase si riferisce all'episodio in cui Michele invidia l'amico Salvatore perché suo padre gli regala ogni anno un gioco con dei calciatori di plastica. Michele aveva chiesto varie volte questo gioco al proprio padre, ma senza ottenerlo. Nella frase, "a mio papà non gli fregava niente di me" il verbo enfatizza il senso di inadeguatezza di Michele di fronte all'amico ed il suo misurare l'affetto attraverso la rispondenza dei regali ai suoi desideri. (Il

padre gli aveva riportato un soprammobile da mettere sopra la TV, un oggetto da “grandi” che a Michele non piaceva).

3. La parola “*merda*” appare invece 21 volte, ma, nella maggior parte dei casi, si riferisce all’oggetto reale e quindi non è usata in senso volgare o dispregiativo, tranne in alcuni casi, come nel seguente esempio: “ Un giorno avevo chiesto a Salvatore come si stava dai frati. – Di merda- mi aveva risposto”(p. 61). In questo caso, il colloquialismo volgare si riferisce ad una domanda che Michele aveva fatto all’amico Salvatore sulla vita dai frati, presso i quali il padre minacciava di mandare Michele, se non si fosse comportato bene. E’ chiaro che l’espressione forte serve a qualificare un tipo di vita che sarebbe totalmente odiato dai ragazzi.
4. La parola “*fottuto*” appare una sola volta ed è usata dal vecchio Sergio, quando parla del figlio che è stato ingannato ed è morto a causa della moglie di lui : “Quei due insieme lo hanno fottuto” (p.127). In questo caso l’espressione volgare, oltre a qualificare il vecchio come una persona non certo elegante, mette anche in risalto l’amarezza ed il dolore che l’ex carcerato ed attuale capo-banda dei rapitori sente per la prematura scomparsa del proprio figlio.

5.2.1 Lemmi di carattere colloquiale, ma non volgare

5. Nel romanzo sono presenti anche alcuni lemmi di carattere colloquiale usati al posto del corrispondente più colto, ma i casi sono limitati:
Es.: l’espressione “*mi scocciava*” anziché “non mi andava, usata da Michele quando dice, riferendosi alla bicicletta nuova, che il padre gli aveva appena regalato: “mi scocciava provarla davanti a tutti” (p.176). In questo caso, il più familiare “*mi scocciava*” rispetto all’espressione più colta “non mi andava” ha un valore enfatico, serve cioè ad accentuare il sentimento di imbarazzo di Michele nel dover provare la bicicletta davanti agli amici.
6. “*cotto*”, invece che stanco, usata dal vecchio Sergio prima di andare a dormire: - Ahh ! Sono cotto – (p. 178). Anche in questo caso, il colloquialismo ha valore enfatico. Il vecchio Sergio non solo è stanchissimo, ma anche provato dalla situazione drammatica in cui si è messo.
7. “*Cacciare,*” al posto di mettere, usata, ad esempio, quando Michele mette in tasca un pezzo di torta da portare al suo amico Filippo, il bimbo rapito. Egli dice: “Senza farmi vedere ne ho

tagliata un'altra e me la sono cacciata in tasca" (p.134). In questo caso, "cacciare", anziché "mettere", oltre a dare una coloritura enfatica, aumenta anche il senso di velocità ed implica la segretezza dell'azione, dato che Michele non vuole essere visto dai genitori.

8. Alcune espressioni idiomatiche vengono usate per aumentare l'efficacia delle descrizioni , come, ad esempio, "ronzare in testa", usata per indicare un pensiero che viene spesso e può anche disturbare , come nella frase seguente : "La storia dei coccodrilli continuava a ronzarmi in testa" (p. 18). In questo caso, il verbo "ronzare", che normalmente si riferisce al suono prodotto da un insetto, esprime, in modo efficace, la molestia e l'insistenza del pensiero che si insinua nella mente del bambino, spaventandolo.

9. Ammaniti usa lo stesso verbo "ronzare", ma in modo personale, completamente diverso dall'esempio precedente, per descrivere l'atto di cercare di far pace con la madre, continuando ad andarle vicino, dopo che lei si era arrabbiata con il figlio la sera precedente : " Avevo ronzato intorno a mamma come una falena, per fare pace" (p. 91) In questo caso "ronzare" assomiglia più al verbo usato per l'ape, e indica il desiderio del bambino di rappacificarsi con la madre, che per lui, diventa come il miele per l'insetto.

Dagli esempi riportati, è evidente che, dal punto di vista dell'uso dei colloquialismi e volgarismi, il romanzo *Io non ho paura* presenta una certa evoluzione rispetto a *Branchie*. Mentre nel primo romanzo il largo uso di colloquialismi e volgarismi è volto a caratterizzare un mondo che, pur prendendo spunto dalla realtà, appare al limite del fumettistico e dell'iperreale, e mentre sempre in *Branchie* definizioni esageratamente volgari e spinte mirano ad un certo effetto che sfiora il comico ed il surreale, in *Io non ho paura* il tono è decisamente più realistico e drammatico. Le espressioni colloquiali , molto meno frequenti che in *Branchie*, mirano soltanto a caratterizzare alcuni personaggi, quali il vecchio Sergio o Felice, lo scagnozzo del gruppo di rapitori. Il linguaggio usato da Michele mantiene un tono medio, ma è molto più letterario di *Branchie*. Inoltre, le descrizioni della natura, ma anche quelle dei pensieri ed angosce di Michele riflettono un uso della lingua che sfiora spesso il drammatico ed il poetico.

5.2.2 Linguaggio poetico come specchio della natura

Nel romanzo *Io non ho paura* la natura diventa, insieme ai personaggi, protagonista della storia. A differenza di *Branchie*, in cui la natura serve da sfondo e da contrappunto saltuario ad alcuni episodi particolarmente importanti, in *Io non ho paura* essa coabita fin dall'inizio della storia con i ragazzi del piccolo villaggio Acque Traverse ed in particolare modo con Michele, il protagonista, che molto spesso la colloca come elemento fondamentale delle sue riflessioni. Essa viene spesso personificata, accentuando quindi la caratteristica poetica del linguaggio. In particolare la collina, luogo di scorribande degli amici di Michele ed anche luogo proibito, in cui la casa diroccata nasconde il bambino rapito, appare nel testo ben 40 volte. Notiamo nel seguente esempio:

“Era una collina. Sembrava un panettone. Un enorme panettone posato da un gigante sulla pianura. Si sollevava di fronte a noi a un paio di chilometri. Dorata e immensa. Il grano la copriva come una pelliccia. Non c’era un albero, una punta, un’imperfezione che ne rovinava il profilo. Il cielo, intorno, era liquido e sporco. Le altre colline, dietro, sembravano nani in confronto a quella cupola enorme” (p.16).

Siamo nelle pagine iniziali, l’immagine del panettone posato dalla mano di un gigante riflette la creatività della mente del bambino. La descrizione prosegue con frasi poetiche, in cui ogni elemento naturale ha il suo ruolo specifico: il grano, che copre la collina come una pelliccia, il suo profilo perfetto, la liquidità del cielo. Ogni lemma contribuisce a creare un’immagine originale e di sapore poetico, accentuato dalla personificazione della collina (si nota, a questo proposito, il verbo *si solleva*).

Più avanti, quando Michele ha promesso di non vedere più il bambino rapito, ma emotivamente ne sente il richiamo, la collina torna a cercarlo, quasi fosse un essere umano.

Notiamo:

“Anche quando mi aprivo un varco nei resti di quel mare di spighe destinato a essere stipato nelle balle e intorno non avevo che cielo, mi pareva che mille occhi mi guardavano. Non ci vado, state tranquilli. L’ho giurato. Ma la collina era là, e mi aspettava” (p. 182).

In questo brano, la psicologia del protagonista è espressa attraverso il suo immergersi nella natura, i cui mille occhi sembrano osservarlo come un monito a mantenere la sua promessa. Ma nell'ultima, drammatica frase, la collina torna ad essere personificata, e lo attende, ricordandogli che Filippo è nascosto là e non può essere dimenticato.

Anche il sole, con la sua calura, incombe sui personaggi, creando uno sfondo perfetto per il crimine commesso dai grandi. La parola "*sole*" appare nel testo 30 volte ed è sempre causa di forti reazioni, ad esempio: "Quella maledetta estate del 1978 è rimasta famosa come una delle più calde del secolo. Il calore entrava nelle pietre, sbriciolava la terra, bruciava le piante e uccideva le bestie, infuocava le case. ... Il sole ti levava il respiro, la forza, la voglia di giocare, tutto" (p. 6). In questo brano il calore del sole (i cui verbi di riferimento "*Sbriciolava*", "*uccideva*", "*bruciava*", "*ti levava il respiro*" sono esempi di personificazione), oltre a creare uno sfondo di disagio e sofferenza, introduce anche un senso di pathos che presto richiamerà il dramma del rapimento.

Il vento, altro elemento fondamentale della natura, appare nel romanzo 15 volte. E' spesso personificato, come nel brano seguente:

"A un certo punto ho cominciato ad assopirmi,
a ragionare più lentamente, mi sono fatto forza e mi sono detto
che se mi addormentavo sarei morto. Ho urlato, ho chiesto aiuto .
Mi ha risposto il vento". (p.30)

In questo brano Michele fa un salto in avanti nella storia e ricorda un episodio drammatico in cui, già da grande, era rimasto bloccato in una funivia. Il ricordo gli serve per introdurre il senso di paura che da bambino aveva provato nella casa sconosciuta, sulla collina. In entrambe le situazioni, egli è solo, e può contare solo su se stesso. La personificazione del vento, l'unico elemento che gli "*risponde*", accentua drammaticamente la sua solitudine.

La parola "*luna*" legata alla notte, in cui spesso Michele, il protagonista della storia, ha i suoi incubi oppure corre via da casa per salvare il piccolo amico prigioniero, appare 14 volte. Nell'esempio seguente, la luna fa da contrappunto al buio della notte, che spaventa Michele:

“Ero immerso nell’inchiostro. La strada la vedevo appena e quando non la vedevo, me la immaginavo. Ogni tanto il bagliore fioco della luna riusciva a diffondersi nella trapunta di nuvole che copriva il cielo e allora scorgevo per qualche istante i campi e le sagome nere delle colline ai lati della carreggiata” (p. 211).

Siamo nelle pagine finali, nelle quali Michele raggiunge il piccolo amico rapito per salvarlo dalla cattiveria dei “grandi”. Il buio è caratteristico della notte, ma in questo brano esso rappresenta anche l’ansia e la paura del bambino- “ero immerso nell’inchiostro”- il linguaggio originale ed immaginoso è riflesso nell’uso particolare di alcuni lemmi- la trapunta, che di solito indica una coperta- qui viene legata alle nuvole, che quindi diventano la coperta del cielo. La luna, seppure associata ad un “*bagliore fioco*”, rappresenta l’unica fonte di conforto in questa situazione piena di pericolo.

La parola “*nuvole*” appare 10 volte ed è spesso personificata, come nell’esempio seguente: “Quella mattina erano apparse le nuvole. Scorrevano veloci su un cielo stinto proiettando macchie scure sui campi di grano e si tenevano stretta la loro pioggia portandola chissà dove.” (p. 77) I verbi “*scorrevano*” e “*si tenevano stretta*”, chiari esempi di personificazione, aumentano la poeticità del brano e creano uno sfondo naturale che è partecipe delle avventure ed emozioni del protagonista.

La natura, infatti, spesso riflette ed amplifica i sentimenti e le paure del protagonista, soprattutto nella parte finale del romanzo. Notiamo ad esempio:

“C’era un’atmosfera pesante e il cielo aveva un colore innaturale, scarlatto.

Le nuvole, prima ammassate sull’orizzonte, ora si accalcavano sopra di noi e si spingevano una contro l’altra come orde di Unni prima della battaglia. ...

Il sole era opaco e torbido come se un filtro lo schermasse. ... Dove non era passata la mietitrebbia, si formavano lunghe onde che spettinavano il grano. ...

Più mi avvicinavo alla collina più mi sentivo male. Un peso mi premeva sullo stomaco.

I resti della colazione mi rotolavano sulla pancia. Mi mancava l’aria. ...

Che stavo facendo? Ogni pedalata era un pezzo di giuramento che si sbriciolava” (pp. 190/191).

Siamo nelle pagine in cui Michele si appresta a rompere il giuramento fatto al padre di non andare più a trovare il bimbo rapito. La natura fa da sfondo ai sentimenti di ansia e di paura del bambino. I numerosi esempi di personificazione - [le nuvole] *“si accalcavano”*, *“si spingevano”*, [le onde mosse dal vento] *“spettinavano il grano”*- creano uno sfondo cupo e spaventoso – le nuvole infatti vengono paragonate a *“orde di Unni”*- il tutto amplifica la paura di Michele. Egli, infatti, sta per infrangere la promessa fatta al padre di non raggiungere più il bambino rapito ed è terrorizzato dalla sua azione. La personificazione continua con *“i resti della colazione”* che *“rotolavano sulla pancia”*, con un’immagine fortemente visiva ed efficace che prelude al *“mi mancava l’aria”*, sintomo finale della crescente ansia di Michele. Nell’ultima frase *“ogni pedalata era un pezzo di giuramento che si sbriciolava”* si intensifica e conclude il patos della situazione, accentuato dal verbo *“si sbriciolava”*. Infatti, nella lingua comune, l’espressione tipo è *“rompere un giuramento”*, in questo caso, il più forte *“si sbriciolava”* sinonimo di *“si faceva in mille pezzi”* rende ancora più materiale e forte l’azione di Michele.

Sono di tipo poetico anche le varie descrizioni del paese in cui vive Michele , Acqua Traversa, e delle varie case che egli visita nel corso del romanzo:

“Il mare non si vedeva. Si vedevano però le altre colline,
più basse, e la fattoria di Melichetti ... E , piccola, piccola,
si vedeva la frazione dove abitavamo. Acqua Traversa.
Quattro casette e una vecchia villa di campagna
disperse nel grano. Lucignano, il paese vicino,
era nascosto dalla nebbia” (p.20).

In questa descrizione le piccole case della frazione in cui abita il protagonista sono *“disperse”* nel grano, ad accentuare un mondo in cui la natura è prevalente sull’uomo. Il paese vicino, Lucignano, descritto come nascosto dalla nebbia, quantunque la storia si svolga in estate, enfatizza l’elemento di mistero che, fin dalle pagine iniziali, caratterizza il romanzo.

In conclusione, rispetto al contrasto linguaggio colloquiale vs linguaggio poetico, notiamo che in *Io non ho paura*, rispetto a *Branchie*, l’elemento colloquiale ed i volgarismi si assottigliano per lasciare posto ad un tipo di linguaggio poetico, immaginifico, ricco di metafore e di

similitudini. Il racconto da bettola, smargiasso ed esagerato di *Branchie* lascia spazio ad un linguaggio più emotivo, più intimo e con richiami più frequenti alla natura. Questo linguaggio rispecchia pienamente le emozioni e la personalità di Michele, il bambino protagonista della storia ed “io narrante”.

5. 3. Colloquialismi vs. linguaggio più alto *in lo e te*

Nel romanzo *lo e te*, quantunque il narratore ricordi fatti e sentimenti provati dieci anni prima, quando aveva quattordici anni, e quindi si riferisca ad una fascia d'età in cui il linguaggio gergale e colloquiale è usato ampiamente, le frasi in gergo ed in particolare le espressioni volgari diminuiscono rispetto a *Branchie* e rispetto a *lo non ho paura*. Come in *lo non ho paura*, le espressioni di tipo volgare sono usati prevalentemente da adulti, in particolare dalla sorella del protagonista, Olivia, che lo incontra casualmente nella cantina in cui si era nascosto. In ogni caso, possiamo notare alcune espressioni di tipo volgare quali:

1. “cazzo”, che appare nel testo 11 volte , come nella frase seguente: “Cazzo, erano qui. Non ci posso credere,” dice Olivia (Ammaniti, *lo e te*, ed. 2010, p. 61). In questo caso, l'espressione volgare, usata come semplice intercalare, si riferisce alla sorpresa della sorella che trova vecchi quaderni e foto. Da notare che l'espressione volgare è usata in questo contesto da Olivia, maggiore di Lorenzo di circa dieci anni. Il suo linguaggio risulta quindi più libero rispetto a quello canonico usato da Lorenzo.

2. “merda”, appare 8 volte ed è usato sia in senso letterale che in senso metaforico, come nella frase seguente: “Tanto non capisce. ‘Sta borghese di merda’”(p. 51). Siamo nell'episodio in cui la madre di Lorenzo viene apostrofata volgarmente da una coppia la cui macchina ha urtato durante una manovra di parcheggio. La frase volgare e l'imprecazione della donna sottolineano la sua appartenenza ad un ceto basso che si rispecchia anche nella sua bassa cultura. La madre di Lorenzo viene insultata proprio perché appartenente alla classe borghese e quindi ritenuta negativa in quanto tale. In questo esempio, come in altri casi, notiamo che i volgarismi si riferiscono piuttosto a personaggi minori e di una classe sociale più bassa rispetto a quella del protagonista. Tuttavia, in un caso, è Lorenzo stesso che usa questa espressione: “Ho sentito un groppo bollente in fondo alla gola, ho trattenuto le lacrime, ho stretto i pugni e le sono saltato addosso. – Vai via, drogata di merda!” (p. 83). Siamo nelle pagine in cui Lorenzo ha da poco scoperto che la sorella si droga e, nell'espressione forte e volgare, insieme alle sue lacrime ed al groppo in gola, egli esprime tutto l'orrore e la paura che una simile scoperta suscita in lui.

3. “Troia.”, 4 volte, insulto volgare, come nella frase seguente: “Che cazzo stai dicendo, troia?” (p. 49). Queste parole sono usate dal l'uomo volgare che litiga con la madre di Lorenzo per il posto nel parcheggio, e la apostrofa con queste parole insultanti. Anche in questo esempio la crassa

volgarità tratteggia in modo evidente il personaggio minore, che esprime nel suo linguaggio scurrile la sua mancanza di cultura e della più elementare gentilezza di comportamento.

4. *“Fottere”* nel senso di *“incastrare”* *“avere la meglio su qualcuno”*, appare 3 volte , come nella frase seguente: *“Non potevo credere che fosse così perfida. Mi aveva fottuto”* (p.68). In questa frase Lorenzo esprime la sua disillusione nei confronti della sorella che l’ha avuta vinta e potrà restare con lui in cantina per alcuni giorni, nonostante egli sia contrario, sia per l’invasione della sua privacy che per paura di essere scoperto dai genitori. Qui l’espressione volgare è usata da Lorenzo stesso, ma serve semplicemente ad enfatizzare il senso di sconfitta che egli prova nei confronti della sorella. Il verbo *“fottuto”*, decisamente più forte del semplice e più letterario *“sconfitto”* enfatizza con pregnanza le emozioni del ragazzo.

5. *“Incasinato”* da *“incasinare”* nel senso di *“confondere”*, 1 volta, es.: *“... era colpa degli zingari che gli avevano incasinato il ritmo veglia/sonno”* (p. 68). L’espressione è riferita a Nihal, il cameriere di Lorenzo, e si riferisce all’episodio del furto degli zingari che lo lascia scioccato e incapace a dormire come faceva prima. Anche in questo esempio l’uso dell’espressione colloquiale sottolinea il linguaggio giovanile usato in certi casi da Lorenzo e la sua familiarità nei confronti di Nihal, il giardiniere.

6. *“fregarsene”* nel senso di *“non importarsi”* come nell’esempio seguente: *“A me non doveva fregarmene niente, proprio niente, eppure quella maledetta curiosità, ... mi ha spinto a farmi indietro con la sedia per riuscire a sentire qualcosa,”* dice Lorenzo (p. 33). Siamo nella parte in cui Lorenzo scopre che alcuni dei suoi compagni di classe stanno progettando una gita a Cortina. L’espressione colloquiale e la ripetizione enfatica *“a me non doveva fregarmene niente”* accentuano sia la curiosità di Lorenzo che la sua piccola trasgressione costituita dall’origliare quello che dicono i compagni.

7. *“Stronzo”*, 5 volte , usata principalmente dalla sorella, come nel seguente esempio: *“Ha sollevato le mani come se si arrendesse- D’accodo, me ne vado. Sei troppo stronzo”* (p.74). Siamo nell’altalena incontro/scontro tra Lorenzo e Olivia. In questo caso, sembra vincere lui, e la sorella sottolinea il tutto con l’appellativo volgare, riferito a Lorenzo.

8. *“Stronzate”*., 1 volta.

9. *“Coglione”*, 1 volta, come nell’esempio: *“ – Perché devi fare il ragazzino? – Sei tu che mi tratti come un ... coglione. Mi ha fulminato. – Non dire parolacce. Lo sai che non lo sopporto. E non*

c'è bisogno di fare queste scene" (p. 17). Siamo nella parte iniziale del romanzo, durante un colloquio tra la madre e Lorenzo. Il ragazzo è imbarazzato perché la madre lo vuole accompagnare in macchina fino all'auto degli amici che partono per Cortina, ma Lorenzo vuole che lo faccia scendere prima, perché si tratta di una finzione. La parola volgare, che di solito non usa con la madre, serve ad esprimere il suo desiderio di indipendenza, a far vedere che è grande e non ha bisogno di essere preso per mano. La madre si arrabbia per la parolaccia, ma Lorenzo ottiene quello che voleva.

5.3.1 Espressioni di tipo colloquiale

Accanto ai volgarismi, decisamente meno frequenti rispetto a *Branchie*, ma anche a *Io non ho paura*, troviamo anche espressioni di tipo colloquiale, di uso comune, che servono principalmente a dare una coloritura di tipo enfatico al linguaggio del romanzo. Alcuni esempi sono:

1. "*cavarsela*" nel senso di "*riuscire a fare qualcosa*", che appare una sola volta: "Non era andata male, me l'ero cavata", dice Lorenzo dopo aver salutato la madre fingendo di partire per una gita in montagna (p.42). In questo caso l'espressione "me l'ero cavata" più colloquiale rispetto a "c'ero riuscito" – espressione nell'uso comune- serve, stilisticamente, ad accentuare il senso di sollievo provato da Lorenzo nel riuscire ad ingannare la madre.
2. "*farsi fuori*" nel senso di "*mangiare con voracità*", come nella frase seguente: "Ho aperto un barattolo di carciofini e me ne sono fatti fuori cinque" (p. 41). Siamo nelle pagine in cui Lorenzo è da poco finalmente solo, in cantina. In questo caso il "*farsi fuori*" nel senso di mangiare voracemente enfatizza il senso di libertà del protagonista, che, finalmente solo, può gestire la sua vita a proprio piacimento e quindi anche mangiare le provviste che fortunatamente ha trovato nel suo rifugio.
3. "*mollare*" nel senso di dare, come nella frase seguente: "mi ha mollato un ceffone" (p. 83). Siamo al culmine di uno degli scontri tra Lorenzo e la sorella che si conclude con lo schiaffo di Olivia. Anche in questo caso "*mollare*", più forte rispetto a "*dare*" esprime con forza la rabbia di Olivia nei confronti di Lorenzo.
4. "*beccare*" nel senso di "*trovare*", come nella frase: "Ma se lo beccavi d'estate al mare o a sciare era gentile e simpatico", 1 volta, riferito al padre di Lorenzo (p. 64). Il colloquialismo rende, in questo caso, il tono leggero del ricordo e puntualizza il contrasto tra il padre serio e compassato di sempre e la sua versione sbarazzina e simpatica durante le vacanze.

5. Rimanere “*spiazzato*” nel senso di “*rimanere fortemente stupiti*”, come nel seguente esempio: “Non si aspettava di trovare qualcuno ed è rimasta spiazzata”, riferito all’infermiera che si stupisce nel vedere Lorenzo accanto alla nonna, all’ospedale (p. 97). Il colloquialismo “*spiazzata*” è più forte del semplice sorpresa e rende molto bene la reazione psicologica della donna che non si aspettava di trovare un visitatore, a quell’ora, presso il letto della malata.

6. “*attaccarsi*” nel senso di “*bere*” o “*magiare con voracità*”, come nel seguente esempio:

“ ... Ti adoro, - ha detto e ha preso il coltellino svizzero,
ne ha stappate due e me ne ha passata una.
[birra] – A me la birra non piace ...
- Non importa. Dobbiamo festeggiare-.
Si è attaccata alla bottiglia e in un sorso se n’è fatta fuori metà.
... Io pure mi sono attaccato e ho fatto finta che non mi facesse schifo” (p. 105).

Il brano segna uno dei momenti in cui Lorenzo ed Olivia diventano amici. Egli le ha procurato due bottiglie di birra, rubandole al custode del palazzo. In questo caso, l’espressione colloquiale “*si è attaccata*” sottolinea l’avidità gioiosa con la quale la sorella beve la birra, che le piace molto. La frase è riecheggiata da Lorenzo - “anche io *mi sono attaccato*”- che, per puro affetto, finge di bere avidamente qualcosa che non gli piace affatto.

7. “*Attaccare*” nel senso di “*cominciare*”, come nell’esempio seguente: “*Ho attaccato a leggere Le notti di Salem* (p. 103), riferito a Lorenzo. Anche questo colloquialismo ha valore enfatico, più forte del semplice “ho cominciato a leggere”. Ancora una volta Lorenzo sottolinea il suo senso di libertà nella cantina, che gli permette di fare quello che vuole, anche leggere libri che fanno paura.

5.3.2 Lemmi usati in modo personale da Ammaniti

Accanto ai colloquialismi, Ammaniti usa anche, come in *Branchie* e *Io non ho paura*, alcuni lemmi, comuni in altri contesti, in modo originale, sempre per rafforzare alcune descrizioni o enfatizzare azioni o reazioni emotive dei personaggi. Notiamo ad esempio:

1. “*grugnire*” nel senso di “*parlare in modo forte e volgare, quasi animalesco*”, 1 volta es.: “Si è alzato in piedi, ha allargato le braccia e ha grugnito: - Che cazzo stai dicendo, troia?” (p. 49). L’espressione è riferita allo sconosciuto volgare che insulta la madre di Lorenzo. L’espressione “*ha*

grugnito”, anziché *“ha detto”* sottolinea, in questo caso, non solo la volgarità, ma anche la rabbia del personaggio e prelude all’appellativo ingiurioso che poi rivolgerà alla madre di Lorenzo.

2. *“Ringhiare”*, con il significato di *“parlare con violenza”*, con una connotazione anche qui animalesca, come nella frase seguente: “Ho allungato le braccia e l’ho spinta con violenza. Olivia è volata indietro, è inciampata e ha sbattuto con la spalla contro l’armadio. Si è paralizzata, a bocca aperta, incredula. – Che vuoi da me? Vattene! - Ho ringhiato. ” (p.83) Lorenzo e la sorella sono in cantina e Olivia fa troppo rumore. Lorenzo, che diventa violento solo se fortemente provocato, in questo esempio reagisce alle escandescenze della sorella che minacciano di rivelare il suo nascondiglio. Il suo *“ringhiare”* anziché *“gridare”* conclude con forza la scena in cui egli la spinge e denota con raffinatezza linguistica la sfumatura di rabbia e di intensità, senza però alterare il volume della voce, così da non farsi sentire da nessuno.

3. *“gorgogliare”*, nel senso di *“parlare con fatica”*, come nel seguente esempio: “Le ho messo una mano dietro la nuca e ho avvicinato ancora di più l’orecchio - Cosa? Cosa hai detto? Ha gorgogliato:- ... dei sonniferi ...”(p.102). In queste frasi drammatiche Lorenzo sospetta che la sorella stia morendo, ma, in realtà, è solo semi-addormentata perché ha preso dei sonniferi. Il verbo *“gorgogliare”*, di sfumatura onomatopeica, caratterizza la risposta esitante della sorella con la voce impastata dal sonno, ma, poiché semanticamente il verbo è di solito legato all’acqua, esso riporta in Lorenzo anche il senso che la sorella è ancora in vita.

5.3.3 Espressioni di carattere metaforico o poetico

A parte le sopraccitate espressioni gergali, e quelle semplicemente colloquiali, il linguaggio di *Io e te* è generalmente medio -alto e quindi più letterario rispetto a *Branchie*, ma anche maggiormente intellettuale rispetto a *Io non ho paura*. Mentre in *Io non ho paura* le espressioni più fortemente letterarie si riferivano infatti alle descrizioni della natura, che diventava in un certo senso uno dei protagonisti della storia, in *Io e te*, data anche la diversa trama, le descrizioni della natura sono meno frequenti. Tuttavia, il linguaggio si anima di metafore, soprattutto quando si riferisce al disagio esistenziale di Lorenzo ed alla sua difficoltà di esprimere rabbia od ira, soprattutto in certi momenti, nei quali è paralizzato dalla paura.

Notiamo ad esempio: “Ero seduto su un gigante di pietra che mi abbracciava e non mi lasciava andare” (p.50). Il gigante di pietra è una metafora che esprime magnificamente la paura ed il

sensu di impotenza che Lorenzo prova quando lo sconosciuto ne insulta la madre per un semplice disaccordo dovuto ad un problema di parcheggio. Più avanti:

“Mamma ha chiuso gli occhi e io ho sentito che il gigante
mi stringeva tra le sue braccia di pietra levandomi il fiato
e poi con un salto sfondava il tetto della macchina e io
e lui volavamo oltre quella gente, oltre il laziale,
oltre mia madre stesa sui sanpietrini, oltre il traffico,
oltre i tetti affollati di corvi, oltre le guglie delle chiese.
E sono svenuto” (p. 51).

In questo esempio notiamo come Ammaniti allarghi la metafora del *“gigante di pietra”*, che rappresenta la paura di Lorenzo, fino a creare una descrizione in cui il ragazzo è trascinato al di là del luogo in cui sta (la macchina della madre) e portato oltre la realtà esterna (il cui limite sono le guglie delle chiese) fino al punto di svenire. L’immagine, molto poetica ed efficace, serve a darci la misura dell’impossibilità di Lorenzo di intervenire a sostenere la madre contro lo sconosciuto, nonostante egli lo voglia fortemente.

Notiamo ancora:

“Steso sul letto fissavo il soffitto. C’era silenzio,
ma se smettevo di respirare sentivo Olivia in bagno,
le macchine che passavano sulla strada, il fruscio della scopa
del Cercopiteco in cortile, un telefono che squillava lontano,
il bruciare della caldaia, i tarli. E l’odore di tutta quella roba ammassata,
quello pungente del legno dei mobili, quello amaro dei tappeti umidi” (p. 81).

Il brano è decisamente poetico, basato sulle sensazioni di Lorenzo, che in una carrellata caratterizzata dalla sinestesia, passa dalla sensazione visiva – “fissavo il soffitto” – a quella uditiva “*sentivo*”, fino ad arrivare a quella olfattiva - “*l’odore*”. Le sensazioni di Lorenzo lo collegano prima alla sorella nel bagno, poi al mondo esterno con grande precisione, anche se lui è steso sul letto, in

cantina. E' così che egli descrive il fuori- il forte rumore delle macchine, quello più debole costituito dal fruscio della scopa, quello più lontano del telefono, ma anche il dentro- i tarli, il bruciare della caldaia, l'odore dei mobili e dei tappeti. Con una tecnica quasi cinematografica, costruita su rapidi flash, Lorenzo appare come un osservatore raffinato, poetico. Le tracce di linguaggio poetico sono accentuate dagli oggetti personificati- le macchine che passano - la caldaia che brucia, e dagli aggettivi "pungente" ed "amaro", usati con precisione descrittiva.

Un altro esempio di tecnica cinematografica è il seguente :

" Da lì sotto vedevo solo uno spicchio di pavimento. Ho sentito i passi e poi sono apparsi dei jeans e degli stivali neri da cow – boy.... Chi poteva essere? Chiunque fosse avrebbe visto che la cantina era abitata. Era tutto lì. Il letto, il cibo, la televisione accesa. Intanto gli stivali neri si aggiravano per la stanza come se cercassero qualcosa. Si sono avvicinati al mio letto e si sono fermati" (p. 58).

Ammaniti ci presenta il protagonista nascosto sotto il tavolo della cantina, perché ha sentito il rumore di qualcuno che ha forzato la porta d'ingresso, che lo ha spaventato. Ciò gli permette di limitare il campo visivo di Lorenzo, cosicché egli vede soltanto gli stivali del nuovo venuto. La scena è quindi costruita su una percezione uditiva –"*ho sentito i passi*"- seguita immediatamente da un primo piano a livello visivo–"*sono apparsi dei jeans* –" un esempio di metonimia che accresce la sensazione di suspense in cui si trova il personaggio. Il brano continua giocando ancora con la personificazione- "*gli stivali neri si aggiravano per la stanza*-" che accresce il senso di timore del narratore. L'immagine si chiude infine con il fermarsi degli stivali accanto al letto, con una tecnica simile al fermo-immagine del cinema. Per un po' non sappiamo ancora di chi si tratti, infatti Lorenzo prosegue dicendo: " Il proprietario degli stivali respirava con la bocca, come se avesse il raffreddore. Ha sollevato un barattolo dal tavolo e lo ha poggiato di nuovo. – C'è qualcuno?- Una voce femminile" (p.58) La tensione è mantenuta dal fatto che Lorenzo non vede completamente la scena, poiché è nascosto sotto il tavolo. Il vedere o sentire parzialmente cresce il timore di Lorenzo e crea contemporaneamente una tensione partecipativa nel lettore. La rivelazione finale appare alcune righe più avanti, quando l'intrusa incita Lorenzo ad uscire dal suo nascondiglio varie volte fino ad esplodere : " – Sei sordo? Esci fuori da lì. Forse era meglio capire chi era. Mi sono tirato su e come un cane beccato con il muso nel frigorifero sono strisciato fuori. Seduta sul letto c'era

Olivia.” (p. 59). Tutto il brano è costruito magistralmente, giocando sulla sorpresa di Lorenzo che si identifica con quella del lettore. Il sentire ed il vedere parziali del personaggio, giustificati dal punto di vista del realismo dal fatto che lui si è nascosto sotto il tavolo, sono accentuati stilisticamente dalla metonimia, seguita alla fine dalla similitudine molto efficace- “ come un cane *beccato* con il muso nel frigorifero”- che sottolinea l’imbarazzo di Lorenzo nell’essere sorpreso in quel luogo dalla sorella maggiore.

Nell’ultima parte del soggiorno in cantina insieme alla sorella, abbiamo una scena in cui Lorenzo, che odia ballare, si mette invece a danzare con Olivia. Anche in questo brano, il linguaggio si fa poetico:

“ Mi ha afferrato le mani e guardandomi con quegli occhi liquidi mi ha tirato verso di lei. ...
 Ho sbuffato e vergognandomi ho cominciato a ballare. Ecco la cosa che odiavo di più.
 Ballare. Ma quella sera invece ho ballato e mentre ballavo una sensazione nuova,
 di essere vivo, mi toglieva il fiato. Tra poche ore sarei uscito da quella cantina.
 E sarebbe stato tutto uguale. Eppure sapevo che oltre quella porta c’era il mondo
 che mi aspettava e potevo parlare con gli altri come fossi uno di loro.
 Decidere di fare le cose e farle. Potevo partire. Potevo andare in collegio” (p. 109).

Il brano si apre con l’invito della sorella a ballare. L’inquadratura si focalizza sulle mani, simbolo dell’unione nella danza e negli occhi di Olivia, definiti “*liquidi*”, aggettivo polisemantico che ne caratterizza sia la bellezza, che l’emotività che anche un sottofondo di tristezza. Lorenzo odia ballare, ma questa volta accetta e, sorprendentemente, ne prova gioia ed eccitazione – “mi *toglieva* il fiato”. E’ così che il ballo diventa metafora della vita stessa e di quanto essa possa evolversi in base alle nostre scelte. Accettando di ballare, e quindi di muoversi e di mettersi in gioco, Lorenzo capisce che si sta aprendo al mondo. Non sarà più prigioniero della sua solitudine solipsistica, ma affronterà gli altri ad armi pari- “*potevo parlare* con gli altri come *fossi* uno di loro”. La sua adolescenza si conclude simbolicamente in questa scena, egli è pronto ad orizzonti più ampi- “*Potevo andare in collegio*”- e tutto questo è merito dell’incontro con Olivia. Lo stile poetico riflette quindi il climax costituito dalle ultime pagine della parentesi in cantina, prima che la sorella se ne vada. Avvicinandosi e conoscendosi, i due fratelli cercano entrambi di migliorare se stessi. Lorenzo ci riuscirà , ma lo rivedremo soltanto dieci anni dopo, quando rivede Olivia morta a Cividale del Friuli.

In *Io e te* quindi prevale, come già accennato, un linguaggio di tipo letterario e poetico, in cui i volgarismi e i colloquialismi sono ridotti e servono soltanto ad accentuare o la bassa estrazione sociale dei personaggi o particolari momenti del narratore. Il registro del romanzo, quindi, e conseguentemente il suo stile, diventa tendenzialmente medio -alto, con una prevalenza di descrizioni intimistiche e poetiche, e si sposa perfettamente con la storia, evidenziando il cammino dell'io narrante dall'iniziale stato di disagio e sofferenza, attraverso un cammino di crescita spirituale, alla piena coscienza della propria identità.

Conclusioni Colloquialismi vs. linguaggio più aulico in *Branchie*, *Io non ho paura* e *Io e te*

In conclusione, dal punto di vista del registro e dello stile generale dei tre romanzi, notiamo una certa evoluzione. Infatti, come visto attraverso l'analisi dei lemmi più indicativi di un linguaggio medio basso vs un linguaggio più alto e poetico, vediamo come Ammaniti passa da una commistione di colloquialismi e volgarismi in cui si ha un "abbassamento del livello linguistico e una dis - eroicizzazione di personaggi e vicende" in *Branchie* (cfr. Dardano, 2010, p. 30) ad un linguaggio più coscientemente poeticizzato in *Io non ho paura* fino a raggiungere un linguaggio più intimo e consapevole in *Io e te*. Come ha notato Cerruti (2013) nell'italiano contemporaneo si nota l'opposizione tra la semplificazione e la complessità linguistica (Cerruti, 2013, p. 92). In Ammaniti, queste due tendenze si intrecciano in un tutto ibrido che ne va a caratterizzare lo stile peculiare.

La ricerca dell'autentico attraverso l'uso di ogni forma espressiva, particolarmente quelle medie, andanti, popolari, colloquiali, orali e volgari che aveva caratterizzato *Branchie* e che si era fortemente legata all'atteggiamento autoreferenziale, quasi smargiasso di questo romanzo, si è poi evoluta in un'indagine più emotiva e introspettiva che ha caratterizzato quindi lo stile, i personaggi ed in particolare l'io narrante di *Io non ho paura*, creando quindi un linguaggio più alto e poetico, pur rimanendo sintatticamente e morfologicamente vicino alla lingua parlata.¹⁴

Infine, in *Io e te*, la ricerca linguistica si è ulteriormente affinata con uno stile che ha messo insieme la necessità di un'indagine psicologica più approfondita e non solo del protagonista "io narrante", ma anche della sorella, ed ha caratterizzato, quindi, una ricerca lessicale che si è espressa spesso in metafore molto poetiche e pregnanti.

Come notato nell'analisi e nell'introduzione, il viaggio di Ammaniti nell'animo umano, ha seguito un percorso evolutivo, non solo nelle vite e nelle avventure dei personaggi e delle storie, ma anche nella continua creazione di una lingua e di uno stile sempre più alto e raffinato.

VI. Considerazioni finali

E' indubbio che l'analisi linguistica, anche con l'ausilio del metodo linguistico computazionale, abbia fornito elementi utili per un'indagine quanto più precisa e puntuale dei romanzi analizzati. La linguistica rappresenta, infatti, a pieno titolo, come accennato nell'introduzione, un forte strumento di ricerca nell'analisi del testo letterario (Dardano, 2010, p. 10). In questa sede, l'analisi linguistica ha stabilito i criteri e le statistiche su cui si sono basate le nostre riflessioni. Al termine del nostro lavoro si può affermare che:

1. I tre romanzi analizzati sono atti a collocare l'autore Niccolò Ammaniti nel novero degli sperimentatori a livello di narrativa della seconda metà del novecento e dell'inizio degli anni 2000. Essi si inseriscono infatti nel panorama della letteratura contemporanea, caratterizzato spesso da tecniche di enfattizzazione parodistica, mescolanza contrastiva di registri, echi di carattere granguignolesca. I romanzi in questione sono ricchi di "una pluralità di generi vecchi e nuovi a largo spettro" e si configurano come una commistione di modelli canonici, insieme a elementi ironici, parodistici e di *pastiche*. Nel *pastiche*, infatti, si mescolano elementi colti e plebeismi, esuberanze di sentimenti e sottili meditazioni, allontanamento/ avvicinamento dai/ai personaggi, con l'unità raggiunta attraverso la presenza dell'io narrante. (cfr. Spinazzola, 2007, p. 30, p. 55).¹ I romanzi contemporanei sono, inoltre, divulgatori di una forma del parlato, non ingenua ed immediata, ma filtrata con una certa stilizzazione (cfr. Antonelli, 1999, pp.685-86, Segre, 1991, pp. 3-11).² In tali romanzi, ed in particolare in Ammaniti, non è insolito trovare sequenze tipologicamente diverse (come ad esempio narrazione, seguita da discorso diretto e poi discorso indiretto libero, frammenti discorsivi ed elementi di metalinguaggio), il tutto fuso in un'unità contaminata tra forme, generi e culture. I lettori sono abituati a tale commistione ed a contaminazioni di ogni genere, inclusa la varietà dei registri. In tale contesto, il discorso narrativo può risultare frammentato e alludere "all'incapacità dell'io narrante di afferrare la realtà in toto" (cfr. Dardano, 2008, p.185).³ Ciò è riscontrabile soprattutto in *Branchie*. Infatti, in questo romanzo, la realtà, rappresentata come un sistema in continuo mutamento, e come un mondo che si allarga a dismisura, difficilmente può essere rappresentata in modo conclusivo. Altri aspetti, come notato da Siti, e verificabili particolarmente in *Branchie*, includono la velocità del tempo della narrazione nel romanzo contemporaneo, in cui "si ha la sensazione che tutto vada molto veloce. Inseguimenti,

innamoramenti fulminei, il brusco precipitare della violenza, l'istantaneità dell'informazione. Il primo movente è mimetico: nei romanzi si va veloci perché il mondo va veloce" (Siti, 2002, p.261).⁴ Infatti, in *Branchie*, più che negli altri due romanzi esaminati, si individua l'ansia dell'uomo contemporaneo, il suo male di vivere, la sua ricerca spasmodica del piacere immediato. E poi "sempre più spesso il romanzo contemporaneo sembra sfuggire alla narrazione per affidarsi alla descrizione, anche quando non si tratta di luoghi o di oggetti o situazioni o della vita stessa dei personaggi : vite descritte, non narrate". (ibidem, p.262) Ancora, prevalentemente in *Branchie*, assume sempre maggiore importanza il "qui " ed "ora", registrato così com'è dal mondo della narrazione attraverso la voce dell'io narrante.

2. La sperimentazione di forme e generi è attuata, in Ammaniti, con una forte impronta di carattere linguistico, come possiamo notare a vari livelli:
 - a. Sintattico, con una scelta decisa di paratassi piuttosto che ipotassi, con una serie di frasi brevi, scandite da punti o liniette di sospensione, a volte costituite da una sola parola, spesso di carattere esclamativo. Tali caratteristiche tendono ad avvicinare la lingua scritta al parlato.
 - b. Morfologico, con una netta preponderanza di indicativi piuttosto che congiuntivi-tendenza, come la precedente, rilevata sempre più spesso nella lingua parlata(cfr. D'Achille, 2003).⁵ Questo uso allinea la lingua di Ammaniti ad un tipo di racconto che vuole avvicinarsi ad uno stile confidenziale, narrato appunto ad un lettore con il quale l'autore vuole comunicare in maniera immediata, quasi senza filtri.
 - c.1) Lessicale- lessemi verbali. Attraverso l'analisi dei lessemi verbali, si è individuato un contrasto tra i personaggi e l'io narrante, quest'ultimo subisce un'evoluzione e presenta una tipologia maggiore di lessemi riferiti al Processo Mentale, con prominenza dei verbi di *reazione* in *Branchie*, dei verbi di *cognizione* in *Io non ho paura* e di *cognizione e percezione* in *Io e te*. Egli quindi si presenta come il filtro tra la storia e la narrazione, esprimendo forti sentimenti di piacere e odio in *Branchie*, un atteggiamento di ricerca della verità (cognitivo) in *Io non ho paura* ed una forte caratterizzazione della realtà percepita e finalmente conosciuta in *Io e te*.
 - c.2) Lessicale, relativa all'analisi del lessico che risulta essere una commistione di termini "medi" (Cerruti, 2009)⁶ a volte anche "bassi" insieme ad un linguaggio più aulico e quindi

più legato alla tradizione. Il linguaggio “antiletterario, eversivo, gergale” (Dardano, 2010, p.29) si coniuga ad una spinta giovanilistica sentita come necessaria dall’autore e notata soprattutto in *Branchie*. In questo senso Ammaniti si inserisce nel gruppo di autori che rivoluzionano i canoni tradizionali del romanzo, creando un ibrido tra “cronaca”, “diario”, “racconto”(cfr Casadei, 2007)⁷. L’ibridismo di queste forme, oltre che in *Branchie*, può essere notato, seppure con una certa linea evolutiva, anche in *Io non ho paura* e *Io e te*.

d. Temporale. L’autore coniuga un uso particolare dei tempi in connessione con il narratore in prima persona. Se infatti a livello puramente linguistico teorico le distinzioni temporali appaiono alquanto generali (la distinzione primaria sembra essere quella di passato vs non-passato, cfr. Scalise, Bisetto, 2008),⁸ tuttavia nella tradizione scritta, anche recente, persistono canoni di uso temporale quali il “preterito” o “passato remoto” che è privilegiato dalla narrazione scritta e usato quindi come tempo narrativo in congiunzione con l’imperfetto, contro il “passato prossimo”, tipico della lingua parlata, usato per commentare eventi compiuti (Weinrich, 1978-2004)⁹. Similmente, il presente viene generalmente usato nella lingua parlata per commentare eventi di cronaca o eventi che si sentono particolarmente vicini. (presente storico). Come abbiamo visto, l’uso preponderante del Presente usato in *Branchie* come tempo principale della narrazione, lo avvicina decisamente al parlato. Ciò avviene anche negli altri due romanzi esaminati, in quanto in entrambi l’uso del passato prossimo, unito alla narrazione in prima persona, crea un tipo di racconto che vuole comunicare con immediatezza e semplicità (ma non semplicisticamente) con il lettore, creando in esso un senso di naturalezza ed empatia.

e. Diatesi attiva e passiva. Anche se i romanzi esaminati contengono una prevalenza di forme attive, come di norma nella lingua italiana parlata e scritta, è stato interessante approfondire l’analisi delle forme passive. La spinta innovativa impressa dallo stile di Ammaniti si smorza per quanto riguarda l’uso del passivo che, pur essendo contenuto nelle quantità numeriche, resiste a livello di costruzione morfologico- sintattica, apparendo, non sorprendentemente, nell’uso assoluto di participi passati a livello descrittivo, ma, più marcatamente, sia nelle forme perifrastiche che nel passivo agentivo. Da questo punto di vista la lingua di Ammaniti si mantiene più vicina all’uso letterario e scritto, in cui il passivo è usato più largamente che non nella lingua parlata,

poiché riflette strutture morfologico - sintattiche più complesse rispetto a quelle della forma attiva. Come si è visto nell'analisi, l'uso del passivo riflette principalmente un'esigenza non tanto numerica, quanto qualitativa ed esprime, nei vari romanzi, la tendenza verso la "passività" di alcuni personaggi (Marco, Filippo, Olivia) o di alcuni mondi della contemporaneità (Oriente sottomesso dall'Occidente, persone distrutte dall'abuso di droghe).

A queste caratteristiche marcatamente linguistiche fanno riscontro elementi contenutistici o "temi ricorrenti" che evidenziano la modernità dei romanzi presi in esame:

- a) Presenza della televisione che appare sia a livello simbolico che come uso dei linguaggi (cfr. Dardano, 2010, p. 22, Rajewsky, 2003, p. 383).¹⁰ In *Branchie* il televisore ed il programma guardato dal protagonista si immettono prepotentemente nelle prime pagine mischiandosi alla narrazione, creando un parallelo tra la malattia di Marco e quella del ragazzo del programma televisivo che lui guarda (Ammaniti, *Branchie*, ed. 1997, pp. 8-9). In *Io non ho paura* la televisione appare come rapporto tra i rapitori ed il mondo esterno ed è, allo stesso tempo, una specie di "quadro magico" che rivela a Michele che il bimbo da lui trovato è stato rapito e proprio da suo padre e dai suoi complici. (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, pp. 94-95) In *Io e te* la cantina /rifugio è dotata di un "piccolo televisore, la playstation, tre romanzi di Stephen King e un po' di fumetti Marvel". (Ammaniti, *Io e te*, ed. 2010, p. 23). Anche qui la televisione appare come un quadro magico per passare il tempo.
- b) Presenza della cultura pop, soprattutto sotto forma di canzoni, non solo come citazioni, ma anche come interi brani che fanno il loro ingresso in toto nell'ambito della storia, come la canzone *Parole, Parole* cantata e mimata da Felice, uno degli aguzzini del piccolo Filippo (Ammaniti, *Io non ho paura*, ed. 2011, p. 111) in *Io non ho paura*, similmente alla canzone popolare *O Bella ciao* cantata da Barbara quando fa il bagnetto al cane nello stesso romanzo (ibidem, p. 105). In *Branchie* i pulitori di fogne cantano le loro canzoni sarde conosciute anche da Marco, i versi cantati da entrambi saranno fonte della loro possibilità di comunicazione. (Ammaniti, *Branchie*, 1997, pp. 132-133) In *Io e te* la madre di Lorenzo canticchia una canzone di

Battisti *Ancora tu* nella scena del tamponamento, i versi irrompono, anche in questo caso, nel racconto, costituendo non soltanto uno sfondo alla storia narrata, ma anche un richiamo immediato alla cultura di massa, in cui si può identificare anche il lettore (Ammaniti, *Io e te*, p.45).

- c) La società in cui vivono i personaggi, in tutti e tre i romanzi, appare a sprazzi, frammentata nella coscienza del narratore, in *Io non ho paura* il quaderno di Filippo trovato da Michele gli mostra, brevemente, frammenti di un mondo allargato, in cui si muove il padre di Filippo, in cui sono presenti l'America, il giardiniere, strani animali ed un mondo grande, ricco, lontano dal piccolo povero paese del sud in cui abitano Michele e i suoi genitori (op. cit., pp.131-132) In *Branchie gli arancioni*, che riflettono un mondo orientale diventato di moda negli anni ottanta, e rappresentanti di una tendenza alla trascendenza ed alla meditazione, sono invece utilizzati in modo deviante da Ammaniti come esempio di corruzione e di crudeltà in quanto sono i primi aguzzini di Marco (op. cit.,pp. 51-54) In *Io e te* la tormentata figura di Olivia rappresenta il tema della dipendenza da droghe che si presenta traumaticamente nella vita di Lorenzo e pone questioni di scelta sia al personaggio che al lettore.

Appare evidente che lingua e stile sono fusi in modo indissolubile e che confermano le ipotesi formulate nell'introduzione: nei tre romanzi la lingua scritta si avvicina fortemente alla lingua parlata rispondendo ad un'esigenza di comunicazione e modernizzazione del mezzo letterario. Nello stesso tempo innovazioni come l'uso dei tempi in modo deviante rispetto alla norma caratterizzano in modo marcato lo stile personale dell'autore.

- d) Omologazione dei personaggi con elementi di cultura di massa quali videogame e elementi di fiabe moderne. Particolarmente in “[*Branchie ...*] l'io narrante è come un omino dei video game, a cui può capitare di essere pestato a morte, ma gli basta di ingoiare una sorsata di liquido verde (una via di mezzo tra Popeye e le pozioni magiche dei poemi cavallereschi) e torna più in forma di prima”. (Siti, 2002, p. 263).¹¹ Viceversa, nella storia raccontata da Lorenzo alla nonna, il robottino puliscipiscina divenuto killer seriale paventa una società futura in cui gli automi sopraffarranno gli esseri umani.

VI. 1. Evoluzione stilistica nei tre romanzi

I romanzi scelti in quest'analisi sono legati a tre periodi della produzione di Ammaniti: *Branchie*, il primo romanzo, (1997) *Io non ho paura*, scritto successivamente (2001) e *Io e te*, pubblicato nel 2010.

A parte le già citate caratteristiche comuni, notiamo anche una certa evoluzione di lingua e temi narrativi nei tre romanzi, con la conseguente creazione di uno stile sempre più ricercato e consapevole, derivato dalla fusione di questi elementi.

a. livello lessicale: Pur tenendo presente che il linguaggio "medio", prepotentemente spinto dall'influenza del parlato, persiste in tutti e tre i romanzi, in *Branchie* si ha la frequenza maggiore

di colloquialismi ed espressioni di tipo "basso", incluse le frequenti imprecazioni che tendono a dare una certa coloritura stilistica alla narrazione. La scelta lessicale è legata al personaggio/personaggi da un lato ed alla familiarità che si intende stabilire con il lettore dall'altro. Le parti poetiche di un linguaggio più aulico, anche se presenti, fanno più da contorno/contrasto al resto della narrazione piuttosto che costituirne un elemento dominante. Ammaniti, infatti, principalmente, intende imprimere ad essa un piglio familiare, complice, a tratti quasi da linguaggio da bar o da bettola. È chiaro che l'autore vuole conferire alla narrazione un elemento colloquiale, quasi che il lettore diventasse un suo confidente, un amico, a cui sciorinare senza filtri i propri problemi, anche i più intimi, particolarmente quelli legati alla sfera sessuale. Dato che il tema principale del romanzo è la fuga dalla morte, è evidente che la sfera sessuale ed il cibo si pongono come forti richiami alla vita. La scelta di utilizzare un registro di tipo informale è quindi legata alla ricerca, da parte del protagonista, di soddisfare i suoi bisogni primari. In questo senso, il cibo diviene una sorta di immagine – icona, il romanzo, la letteratura si consumano rapidamente, come il cibo, non si assaporano lentamente ed il cibo tende ad avere sapori robusti, popolari (cfr. Dardano, 2010, p.23).¹²

Negli altri due romanzi, pur mantenendo un linguaggio di tipo "medio", l'autore si discosta dagli usi che aveva impiegato in *Branchie*. In *Io non ho paura* il linguaggio poetico, metafisico, legato ad elementi naturali aumenta in maniera consistente rispetto a *Branchie* e ciò è dovuto non soltanto alla trama, ma anche ad un'evidente evoluzione stilistica. Gli elementi legati alla trama sono soprattutto da riferire all'io narrante che in *Branchie* era un trentenne navigato, della Roma dei quartieri alti, mentre in *Io non ho paura* è un ragazzino di appena nove anni, di bassa estrazione

sociale. Il linguaggio più colto e maggiormente poetico di questo secondo romanzo sembrerebbe quindi incongruente con l'io narrante, tuttavia sappiamo che il racconto è un lungo flash-back nella memoria del protagonista e che egli lo scrive dopo circa ventidue anni che i fatti narrati sono avvenuti. Sappiamo anche che il protagonista ha lasciato la sua città natale per stabilirsi al "nord", dove ha studiato. Il linguaggio, quindi, riflette l'evoluzione del personaggio che, pur narrando in un passato prossimo i fatti avvenuti, è ormai un giovane adulto e quindi possiede una cultura ed una capacità espressiva maggiore rispetto all'età che egli aveva al momento in cui si sono verificati i fatti narrati. Possiamo concludere che il sogno del padre di allontanarsi dal piccolo paese del sud si è avverato, anche se ciò non viene esplicitamente detto nel corso della narrazione.

Coerentemente con la trama e le caratteristiche del protagonista, troviamo in *Io non ho paura* anche la ricerca di una narrazione volta a ritrovare il nesso uomo/natura, come si vede dalle varie descrizioni della campagna, che spesso è usata per esprimere a livello metaforico le emozioni e paure dei personaggi. Le emozioni ed i sentimenti ricevono uno spazio maggiore rispetto a *Branchie*, in cui il protagonista, pur sfuggendo alla morte, fa sfoggio di sentimenti fugaci, registrati a livello di pelle, qui invece si analizzano i sentimenti a livello più profondo, principalmente perché l'io narrante è più interiormente in rapporto con il mondo (il gruppo di amici, il bambino nascosto dopo il rapimento e da lui ritrovato, gli adulti). I rapporti tra il protagonista ed i genitori sono espressi in modo profondo ed efficace. Se il Marco di *Branchie* si dava alla malinconia in modo immediato, senza filtri, e spesso metteva in luce un certo narcisismo da rilevare nei vari episodi in cui egli vinceva contro improbabili antagonisti (gli "arancioni", il chirurgo/assassino, la sua stessa madre), Michele di *Io non ho paura*, spesso attraverso metafore, ci rende partecipe di sfaccettature e sfumature delle sue emozioni: paura, amore, generosità, sacrificio, desiderio di fuga. Inoltre, l'io narrante incontra il piccolo prigioniero e, pur nella limitazione del loro scambio verbale dovuto soprattutto alla condizione di estrema debolezza e shock del bimbo rapito, riesce tuttavia sia a salvare il giovane amico che a trionfare sul male in una lotta senza quartiere.

L'evoluzione stilistica si nota anche nel rapporto con il lettore: in *Branchie* c'era una costante ricerca di aggancio, con i vari appelli espliciti al lettore, quali "ragazzi", "ci crederete", ecc., in linea con le "ossessioni psicosociali contemporanee" legate anche al mondo giovanilistico (Spinazzola, 2007, p.55), qui siamo per contro immersi nel racconto e la partecipazione consiste nell'identificazione con il protagonista, non in quanto tale - un bambino di nove anni - ma in quanto essere umano alla ricerca di verità e giustizia.

In *Io e te*, pur persistendo lo schema narrativo della prima persona, che evidentemente è una scelta costante di Ammaniti, l'esperienza dell'io narrante viene scissa in due, attraverso il rapporto con la sorella.

Lorenzo, protagonista ed ancora una volta io narrante, è un ragazzo adolescente, figlio di una famiglia alto-borghese (madre gallerista, padre professionista), che ha studiato in scuole private. Il suo linguaggio, essenzialmente scarno, immediato, morfologicamente e sintatticamente legato alla lingua parlata (prevalenza di indicativi e di frasi paratattiche) ha comunque una vena più raffinata ed artistica, che si riflette soprattutto nella scelta lessicale, nelle immagini legate a descrizioni della città (*il cielo grigio pesava sopra i tetti*, p.14, *un gabbiano era appollaiato sullo scheletro di un albero ricoperto di buste di plastica*, p.15) o a quelle usate per delineare con brevi tratti la solitudine del protagonista (lampada, specchio in camera) o per richiamare sempre in brevi tratti la presenza della madre (i tacchi, il vestito elegante, poi sporcato nell'episodio dell'incidente, *si era messa la gonna e la giacca grigia che usava quando faceva le cose importanti. Il golf girocollo. Le perle. E le scarpe blu con i tacchi alti*, p. 12). In questo esempio sono da rilevare anche le frasi nominali che visualizzano efficacemente la raffinatezza della madre-*le perle, le scarpe blu con i tacchi alti*. La novità e lo sviluppo sostanziale dello stile narrativo di questo terzo romanzo è costituito da un consistente cambiamento tematico rispetto ai precedenti. Mentre negli altri due romanzi l'io narrante, pur circondato dagli altri era comunque "solo", in *Io e te*, dal capitolo 5 in poi il protagonista si affianca ad un altro, da cui il titolo, e vive la sua maturazione attraverso l'incontro con questo "altro", cioè la sorella maggiore. Il monologo/narrazione dei primi due romanzi (con brevi interludi di dialogo tra Michele ed il bambino, Michele ed i genitori, Michele e gli amici) in *Io non ho paura* e brevi dialoghi tra Marco e gli altri personaggi in *Branche* si trasforma quindi in un lungo e proficuo dialogo, dal momento in cui nella buia cantina in cui si era rifugiato Lorenzo appare la sorella Olivia.

La lunga conversazione tra i due fratelli è fonte dell'apertura di Lorenzo alle problematiche della vita ed elemento da cui scaturisce la sua maturazione. Poiché il tratto fondamentale del romanzo è la passività della sorella, che è vittima della droga ed è sottolineata dall'uso dei passivi ad essa riferiti, questa caratteristica spinge Lorenzo a crescere, nel tentativo di aiutare la sorella e quindi lo fa uscire dal suo solipsismo per entrare nel mondo. Non ci sono sostanziali diversità di linguaggio tra i due fratelli, nonostante Olivia sia di molti anni maggiore di Lorenzo, a riprova del fatto che nel dialogo permane la caratteristica del linguaggio medio neo-standard, utilizzato da

entrambi, e che Olivia si pone allo stesso livello di Lorenzo, per comunicare più facilmente con lui.
(per riferimenti al neo –standard cfr. Moretti, 2011, p. 59).¹³

VI. 2. Conclusioni generali

Il nostro viaggio nell'analisi dei tre romanzi di Ammaniti ci ha condotto inevitabilmente a confermare i legami indissolubili tra lingua e stile, la scelta di Ammaniti di utilizzare una lingua vicina al parlato e quindi di tipo medio, lo colloca nella tendenza a sperimentare dei romanzieri da Baricco in poi (cfr. Casadei, 2007). La decisione di utilizzare esclusivamente il narratore in prima persona caratterizza in modo inequivocabile lo stile dei romanzi di Ammaniti, che già da questo elemento si pongono come "veritieri" da un lato (io narro, racconto ciò che è realmente accaduto) e confidenziali dall'altro, "io" mi pongo come dialogante con il "tu", il lettore.

E' chiaro, inoltre, che l'autore privilegia la narrazione di momenti di passaggio che portano all'acquisizione del protagonista di una coscienza di sé, riallacciandolo alla tradizione del *Bildungsroman* o romanzo di formazione, nel quale il protagonista passa dall'alveo protettivo della famiglia all'accettazione delle responsabilità del mondo adulto, più marcatamente in *Io non ho paura* e *Io e te*, ma, in un certo senso, anche in *Branchie*: qui, infatti, l'uomo-pesce ha trovato un modo per continuare a vivere, passando quindi dalla fuga dalla morte ad una nuova forma di vita, in *Io non ho paura* l'avventura di Michele lo porta alla conoscenza del mondo e del rapporto a volte scioccante tra bene e male ed allo scatto che lo farà diventare grande e "giusto" nella stessa misura. Infine, in *Io e te* l'avventura di Lorenzo ed, in particolare, l'incontro con la sorella lo portano a maturare ed a vincere la paura del confronto con il resto del mondo (per il rapporto *Bildungsroman*/ romanzo contemporaneo cfr. Spinazzola, 2007, p. 42)¹⁴.

A questo punto, riallacciandoci alle domande formulate nell'introduzione, dopo aver analizzato le caratteristiche che identificano lo stile peculiare di Ammaniti, proviamo a rispondere se l'autore influenza in qualche modo altri autori della stessa epoca o se sono tutti influenzati dal sostrato culturale della società in cui vivono. Sarebbe molto difficile rispondere a questa domanda con un'indagine dei corpus dei vari romanzi contemporanei a quelli di Ammaniti, data l'enorme produzione letteraria a cui assistiamo, ma, a livello di indagine linguistico-testuale, possiamo riferirci all'immagine delle branchie dell'uomo pesce che vengono riprese da Baricco, come notato da Dardano (op. cit., p. 22). Per quanto riguarda la scelta dell'uso costante dell'io narrante, anche questa è una tendenza del romanzo contemporaneo, spesso caratterizzato dalla storia di un "protagonista individuale contro un antagonista collettivo" (Spinazzola, 2007, p. 56). La scelta dell'io narrante è utilizzata da molti autori contemporanei o posteriori alle opere di Ammaniti analizzate in questa sede, come Francesco Piccolo in *Storie di primogeniti e figli unici* (1996),

Paolo Giordano nella *Solitudine dei numeri primi* (2008), e Margaret Mazzantini in *Non ti muovere* (2002). Sembra chiaro che in una tendenza alla moltiplicazione dei testi ed una creazione di casi letterari, accompagnati da una rielaborazione a livello cinematografico, le influenze reciproche o di semplice temperie culturale sono indubbiamente da tenere in considerazione. In ultima analisi, a parte questo rapporto, il nostro viaggio ha comunque confermato l'ipotesi che l'elemento fondamentale della narrazione è, in ogni caso, la creazione di uno stile. Come infatti ha rilevato Dardano, citando in traduzione propria le parole di Sartre: "Non si è scrittori perché si è scelto di dire certe cose, ma perché si è scelto di dirle in un certo modo". (Dardano, 2010, p. 9). La lingua scelta genera quindi lo stile proprio di ogni autore e l'evoluzione linguistica e narrativa riflettono la ricerca individuale dello stesso e, come in uno specchio, l'evoluzione storico-sociale dell'epoca in cui sono stati creati.

Il linguaggio è quindi l'espressione indissolubile di queste caratteristiche e sancisce così il rapporto tra letteratura e vita: nei romanzi di Ammaniti l'io narrante, con i suoi tre viaggi letterari, fa approdare il lettore a momenti sempre più intimi della conoscenza dell'animo umano e di come esso si rapporta all'avventura incessante che gli viene posta dalla vita stessa.

VI. 3. Questioni e spunti per ulteriori ricerche

Uno degli elementi fondamentali emersi nella nostra ricerca è stato il rapporto fra gli elementi innovatori della lingua usata da Ammaniti (soprattutto l'influenza della lingua parlata nella stesura dei romanzi) ed elementi più conservatori (quali, ad esempio l'uso abbastanza diffuso di espressioni poetiche o di strutture linguistiche complesse, come ad esempio, la forma passiva rispetto all'attiva). Da questa analisi emerge la scelta da parte di Ammaniti di usare uno stile originale che, dal punto di vista linguistico, si riflette in un linguaggio ibrido, cioè caratterizzato, spesso anche nella stessa pagina, da espressioni più alte o più basse (registri diversi fusi in una sola narrazione) e da strutture morfo-sintattiche più semplici o più complesse, quali l'uso prevalente dell'indicativo al posto del congiuntivo (più semplice) o, viceversa, l'uso abbastanza diffuso della forma passiva di tipo perifrastico (più complesso, di solito preferito nella lingua scritta) rispetto alla forma con il verbo attivo collegato al *si passivante* (più semplice, di solito preferito nella lingua parlata). Tali spunti potrebbero essere approfonditi in un'ulteriore ricerca, che metta ad esempio a confronto l'uso del passivo in narratori contemporanei, o che metta a confronto diverse tipologie di lingua scritta, quali la saggistica e la narrativa, sulla base di campioni e corpora. Si potrebbe, infine, mettere a confronto testi o campionatura di testi narrativi contemporanei con testi più antichi. (cfr. Cresti, 1999).¹⁵

In un senso più generale, è evidente che la nostra ricerca ha confermato il legame indissolubile esistente tra temi, lingua e stile in un autore. Una ricerca ulteriore che utilizzi le categorie linguistiche come approccio critico e scientifico nell'analisi dei romanzi, potrebbe aprire nuove prospettive future.

Per quanto riguarda la categoria verbale dell'Aspetto, sembra piuttosto interessante la scelta di Giordano (2008) di usare quasi esclusivamente *l'imperfetto* come riferimento temporale nel suo romanzo *La solitudine dei numeri primi*. Una ricerca su tale argomento potrebbe fornire ulteriori elementi al discorso sullo sperimentalismo linguistico effettuato dagli autori contemporanei usato in questa sede come base per l'analisi dei temi e dello stile.

Similmente, altri tipi di indagine linguistica, quali un'accurata ricerca lessicale, volta anche a determinare il tipo di registro usato dagli autori, potrebbe gettare una nuova luce sull'analisi stilistica dei testi letterari. Come precedentemente affermato, il rapporto lingua/stile è indubbiamente un fattore determinante nell'indagine letteraria e la ricerca di tipo linguistico e il

suo riscontro porterebbero, oltre che all'aggiornamento ed alla catalogazione di nuovi modelli espressivi, anche alla comprensione sempre più articolata e profonda del testo esaminato.

Note all'Introduzione

1. Dardano (2010) cita in traduzione propria le parole di Sartre in: Sartre, J. P. "Qu'est-ce-que la littérature?" in (1948) *Id, Situations*, II, Paris, Gallimard, p.75.
2. si utilizzeranno per il raffronto testi normativi della lingua italiana, in particolare Renzi, Salvi, Cardinaletti, 1991 ; Sensini et al., 1985 ; Dardano, Trifone, 1995 ; Scalise, , Bisetto , 2008; D'Achille, 2013.
3. in (a cura di) Tortarolo E. (2006) *Forme di Storia*, White, H. *Il valore della narrazione*, pp. 37-61. White parla in particolare, di due elementi caratteristici della narrativa contemporanea che possiamo riscontrare anche in Ammaniti, il fatto che la narrativa non è tanto intesa come forma di rappresentazione, ma come modo di parlare degli eventi e che, in molti casi, nella narrativa si verifica la sospensione tra il reale e l'immaginario.
4. Dardano, M.(2010) *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana di oggi*, Roma, Carocci. Nel capitolo 2 Dardano parla di intreccio tra lingua, stile e testualità. Utilizzando il criterio della "predominanza", individua motivi, temi, punti di vista, che caratterizzano l'insieme dei tratti della lingua e dello stile.
5. cfr. Halliday, M.A.K.(1992),*Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia, pp.116-117
- 6.cfr. D'Achille (2013),*L'italiano contemporaneo*, Bologna, IL Mulino, pp.195-196
7. cfr. Casadei, A. (2007), *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino

Note al I Capitolo: I Lessemi verbali

1. cfr. Halliday, M.A. K. (1970), nell'articolo *Linguistic Function and Literary Style*, (in J. Lyons, *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England
2. Sensini, M. (1997), *La grammatica della lingua italiana*, Milano, Mondadori, p. 240

Branchie

3. Siti, W. (2002), *Il tempo veloce nel romanzo contemporaneo*, in (a cura di) Casadei, Bologna, Pendragon.
4. Dardano, M., op. cit., p. 22
5. Rajewsky, I. O. (2003), *Intermediales Erzaelen in der Italienischen Litteratur der Postmoderne. Von der "giovani scrittori" der 80er zum "pulp" der 90er Jahre*, Narr, Tübingen, p. 383

Io non ho paura

6. Sensini M., *Il sistema della lingua, dalle parole al testo*, 1996, Mondadori, Milano, p. 507
7. Dardano, op. cit., p.29

Io e te

8. Siti, W., op. cit., p.262
9. Sensini, M., op.cit., p. 507

Paragone tra i tre romanzi

10. cfr. Halliday, M.A.K. (1970), op. cit., i lessemi vengono commentati in base alla caratteristica della "prominenza", che è squisitamente qualitativa e serve ad evidenziarle caratteristiche semantico - funzionali del testo preso in esame. Se in un testo prevalgono i verbi di processo mentale e questi sono riferiti al narratore, è chiaro che esso avrà un atteggiamento riflessivo - commentativo nei confronti della realtà narrata.

Note al Secondo Capitolo: Il tempo

1. cfr. Benveniste, E (1968), *Il linguaggio e l'esperienza umana*, sta in: A.A.V.V. *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, (trad. italiana), pp. 5-16
2. cfr. Bertinetto, P.M., (1991), "Tempo, aspetto e azione nel verbo" in *Grande grammatica Italiana di consultazione* (a cura di Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A.) Bologna. Il Mulino. Pp. 13
3. cfr. Renzi, L., Salvi, G., Cardinaletti, A.,(1991) *Grande Grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino
4. cfr. Scalise, S., Bisetto A. (2008), *La struttura delle parole*, Bologna, Il Mulino.
5. Sensini, op. cit., p. 260
6. D'Achille, op.cit., p. 240
7. Weinrich, H. (1978-2004). *Tempus: le funzioni dei tempi nei testi*. Bologna, il Mulino. (trad. italiana). Il testo di Weinrich è fondamentale per chi si appresta ad analizzare il tempo nella sua esplicazione letteraria. La distinzione fra tempi del discorso e tempi della narrazione è un'osservazione che Weinrich sfrutta per analizzare come esempi letterari anche alcune novelle di Pirandello. Pertanto l'analisi e rilevanza dell'uso dei tempi può essere un punto di partenza per chi intende analizzare, come in questa sede, testi della letteratura italiana.

Branchie

8. Il livello tematico (influenza della televisione nel protagonista) si riflette anche nell'uso del tempo, dato che il presente, usato come tempo principale della narrazione, trasforma la storia in "cronaca", proprio come avviene nei programmi televisivi. L'influenza della televisione in *Branchie* è trattata da Dardano, M. (2010). *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana di oggi*. Roma, Carocci. Inoltre, Dardano sottolinea come negli autori contemporanei si assista "alla demolizione delle gerarchie tradizionali del tempo della narrazione e dei personaggi", p. 176.
9. l'uso del tempo come un avvicinamento della narrazione al lettore ricorda l'inquadratura cinematografica, il mondo del cinema e della televisione ritorna spesso nei romanzi di Ammaniti ed è anche trattato da Raiewsky (2003) con particolare riferimento all'influenza televisiva in Raiewsky (2003). *Intermediales Erzählen in der Italienisch Literatur der Postmoderne. Von den "giovani scrittori" der 80er zum "pulp" der 90er Jahre*, Narr, Tübingen.

10. cfr. Casadei, A. (2007), op. cit., p.21, in cui si evidenzia come, in certi romanzi contemporanei, le espressioni del male sconfinino nell'orribile.

Io e te

11. cfr. D'Achille (2013) op. cit., p.140

12. Per Il tempo influenzato dal linguaggio cinematografico e televisivo, cfr. anche Dardano, M. (2010), op.cit., e Rajewsky (2003), op.cit.

Conclusioni

13. Cfr. Siti, W. (2002), op.cit., p.261

14. cfr. Dardano, M. (2010), op.cit.

Note al Terzo Capitolo: l'Aspetto

1. Sensini, M. (1997), op. cit., p.258

2. Scalise, S., Bisetto A., (2008) *La struttura delle parole*, Bologna, Il Mulino

3. Cfr. Bertinetto, M. (1986) *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca.

4. cfr. Banfi, E., & Bernini, G. (2003). "Il verbo", in A. Giacalone Ramat (a cura di), *Verso l'italiano*, Roma, Carocci, pp.70-115.

5. Sensini, M. (1997), op.cit., p. 260

6. D'Achille, P. (2013) *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.

Note al Quarto Capitolo: La Diatesi

1. cfr. Scalise, Bisetto, 2008, p. 152

2. Berretta, M. (1995), "Ordini marcati dei costituenti maggiori di frase: una rassegna". In *Linguistica e filologia*, 1, pp. 125-70.

3. cfr. Sensini, 1997, 245 sg.

4. (Bazzanella, C. (1991) "Il passivo nella produzione scritta e orale : forme e funzioni", in: C. Lavinio/A.

- Sobrero (ed.), *La lingua degli studenti universitari*, Firenze, pp. 189-212).
5. Halliday, M.A. K, (1992) *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia
 6. Halliday, M.A.K. (1970), *Language structure and language function*, in (a cura di) Lyons, J. (1970-72) *New Horizons in Linguistics*, Harmondsworth, Middlesex , Penguin Books, pp. 140-165
 7. Cresti, Arianna (1999), *Il passivo in italiano. Occorrenze e funzioni nel parlato e nello scritto*, in "Romanische Forschungen", 111/ 2: pp. 161-67. Nel lavoro la Cresti paragona tre campionature di corpora, rispettivamente , *parlato*, *testo narrativo coevo* (De Carlo, 1981) e *testi di genere saggistico-argomentativo*. Inoltre, estende la sua indagine introducendo due testi narrativi (campionatura) del secolo scorso (*Mastro Don Gesualdo e Storia di una capinera* di Giovanni Verga) .
 8. Infatti , soprattutto nella lingua parlata si ha la tendenza ad usare forme attive e scegliere la collocazione a sinistra piuttosto che il passivo, dato che dal punto di vista morfologico è più complesso da usare. Cfr. Berretta, 1995, p.143 e *Le funzioni del passivo agentivo*, in *Vox Romanica*, 66 (2007), pp.32-598

Note al Quinto Capitolo. Stile: il registro (colloquialismi vs linguaggio più aulico)

1. Per tale definizione funzionale del registro cfr. Halliday, M. A. K. (1992). *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 116-117
2. Per ulteriori approfondimenti cfr. Berruto, G. (1974). *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna.
3. Cfr. Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, (poi Carocci, Roma, 1998).
4. Moretti. (2011) "I fondamenti del formale" in *Formale e Informale* (a cura di Cerruti., Corino., Onesti), Roma, Carocci. Pp 57-67.
5. Cerruti, M. "Varietà dell'italiano", in Gabriele Iannaccaro (a cura di, 2013), *La linguistica italiana all'alba del terzo millennio* (1997-2010). Bulzoni, Roma, pp. 91-127. Reperibile in: http://www.academia.edu/1557849/Varietà_dellitaliano
6. Cfr. D'Achille, P. (2003) *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
7. Cfr. Dardano, M. (2010). *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana di oggi*, Roma, Carocci. L'autore parla di scrittori che si prodigano di imitare "una espressività bassa" e "di rifare il verso a parlanti marginali", p. 176. Queste caratteristiche si possono applicare soprattutto a *Branchie*.

8. Cfr. Dardano, M.(2008) *Leggere i romanzi. Strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci. Dardano vede nel romanzo contemporaneo la sostituzione dell'unità con un intreccio di voci e quindi di registri.
9. Siti, W. (2002) *Il tempo veloce nel romanzo contemporaneo* in Casadei, pp. 261-265. Casadei analizza vari temi, oltre al tempo, anche la presenza in *Branchie* di elementi fumettistici e volgari.

Colloquialismi in: *Branchie*

10. Dardano (2010) fa anche riferimento al testo di Segre, C. (1991) *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi. Dardano in *Stili provvisori...* parla anche di rifare il verso di Ammaniti a parlanti marginali e cita Turchetta ,G. (2010), *Nei bassifondi della lingua*, in Spinazzola (a cura di)(2010), *Tirature, 10, Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore. pp.16-22.
11. Casadei, A. (2007), op.cit., p.29
12. Il Sardo è una lingua neo-latina, come il francese, l'italiano e lo spagnolo, e non un dialetto. Esiste una tradizione scritta documentale che risale in epoca giudiciale, dopo la fine dell' influenza neo-latina. (cfr. Wagner, M.L., 2001). *La lingua Sarda*, Nuoro, Ed. Illisso.
13. Dardano, M. (2008), *Leggere i romanzi...*, op. cit, Roma, Carocci

Conclusioni Colloquialismi

14. Per il registro cfr. Cerruti, M. (2013), *Premesse per uno studio della variazione di registro in italiano*, in "Rivista italiana di dialettologia", 33, pp. 267-82, e Moretti, B., *I fondamenti del formale* (a cura di)Cerruti, Corino, Onesti (2011), *Formale e informale, la variazione di registro nella comunicazione elettronica*, Roma, Carocci; cfr. inoltre Moretti, B. (2011) *I fondamenti del formale*, in (a cura di) Cerruti, Corino, Onesti (2011) *Formale e informale*, Roma, Carocci, p. 59

Capitolo VI: Note alle considerazioni finali

1. cfr. Spinazzola, V. (2007) *l'egemonia del romanzo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
2. cfr. Antonelli, G. (1999) *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, in Borsellino, N., Pedullà, W. *Storia generale della letteratura italiana*, XII, pp. 682-711, Milano, Motta, cfr. inoltre Segre, C. (1991), *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 3-11
3. Cfr. Dardano, M. (2008), *Leggere i romanzi. Strutture testuali da Verga a Veronesi.*, Roma, Carocci.
4. Siti, W. (2002), *Il tempo veloce nel romanzo contemporaneo*, in (a cura di) Casadei, A., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, pp. 261-265
5. cfr. D'Achille, P. (2013) *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
6. cfr. Cerruti, M. (2009), *Premesse per uno studio della variazione di registro in italiano*, in "Rivista italiana di dialettologia", 33, pp. 267-82
7. Casadei, A. (2007), *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
8. cfr. Scalise, S., Bisetto, A. (2008), *La struttura delle parole*, Bologna, Il Mulino
9. cfr. Weinrich, H. (1978-2004), *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, (trad. italiana), Bologna, Il Mulino
10. Dardano, M. (2010), *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana di oggi*, p. 22, cfr. anche Rajewsky (2003), p. 383.
11. Siti, W. (2002), *Il tempo veloce nei romanzi contemporanei*, in (a cura di) Casadei (2002), p. 263

VI. 1 Evoluzione stilistica nei tre romanzi

12. cfr. Dardano, (2010), p.23
13. cfr. Moretti, B. (2011) *I fondamenti del formale*, in (a cura di) Cerruti, Corino, Onesti

In *Formale e informale*, Roma, Carocci, p. 59

VI. 2 Conclusioni generali

14. cfr. Spinazzola, op.cit., p.56

VI. 3 Questioni e spunti per ulteriori ricerche

15. Cresti, Arianna (1999), *Il passivo in italiano. Occorrenze e funzioni nel parlato e nello scritto*, in "Romanische Forschungen", 111/ 2: pp. 161-67.

Bibliografia

A. Romanzi e opera di narrativa citati

- Ammaniti, N. (1997)*Branchie*, Torino, Einaudi
- Ammaniti, N. (2000-2011), *Io non ho paura*, Torino, Einaudi
- Ammaniti, N. (2010), *Io e te*, Torino, Einaudi.
- Asimov, I.(1983),*La fondazione*, Milano, Mondadori
- Giordano,P.(2008),*La solitudine dei numeri primi*, Milano, Mondadori
- Manzoni, A., *I promessi sposi*, ed. Firenze, 1987 , pp. 11-163
- Mazzantini, M. (2001), *Non ti muovere*, Milano, Mondadori
- Mazzantini, M. (2008)*Venuto al mondo*, Milano, Mondadori

B. Testi sui romanzi / Testi di Linguistica / Grammatiche di riferimento

- Antonelli, G.(1999), *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni settanta a oggi*, in Borsellino N., Pedullà, W. (1999),*Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, Milano, Motta, pp.682-711.
- Bazzanella, C. (1991)“Il passivo nella produzione scritta e orale : forme e funzioni”, in: C. Lavinio/A. *La lingua degli studenti universitari*,Firenze, Sobrero, pp. 189-212).
- Berretta, M.(1995), “Ordini marcati dei costituenti maggiori di frase: una rassegna.” in *Linguistica e filologia* 1, 125-70.
- Benveniste, E. (1968), *Il linguaggio e l'esperienza umana* , sta in: A.A.V.V. *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, (trad. italiana), pp. 5-13
- Bertinetto, P.M., (1991), “Tempo, aspetto e azione nel verbo” in *Grande grammatica Italiana di consultazione* (a cura di Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A.) Bologna. Il Mulino. Pp. 13 sg.
- Bisetto, A., Scalise, S. (2008).*La struttura delle parole*. Bologna, Il Mulino
- Casadei, A.(2002) (a cura di)*Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon.

- Casadei, A. (2007), *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- Cerruti, M., Corino, E., Onesti, C. (2011) *Formale e informale. La variazione di registro nella comunicazione elettronica*. 2011, Roma, Carocci.
- Cerruti, M. "Varietà dell'italiano", in Gabriele Iannaccaro (a cura di, 2013), *La linguistica italiana all'alba del terzo millennio (1997-2010)*. Bulzoni, Roma, pp. 91-127. Reperibile in:
http://www.academia.edu/1557849/Varietà_dellitaliano
- Cresti, Arianna (1999), *Il passivo in italiano. Occorrenze e funzioni nel parlato e nello scritto*, in "Romanische Forschungen", 111/ 2: pp. 161-67.
- D'Achille, P.(2013), *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino
- Dardano, M. Trifone, P.(2002), *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli
- Dardano, M. (2002) , *Grammatica italiana con nozioni di Linguistica*, Bologna, Zanichelli
- Dardano, M. (2008)*Leggere i romanzi, strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci
- Dardano, M. (2010), *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana di oggi*, Roma, Carocci
- Halliday, M.A. K. (1992) *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia
- Halliday, M.A. k. (1970) "Linguistic Function and Literary Style", in Lyons, J. (1970), *New horizons in Linguistics*, Middlesex, Harmondsworth, Penguin Bks Ltd
- Enery T. & Wilson, A.(2001), *Corpus Linguistics*, Edinburgh U. Press
- Moretti. *La standardizzazione del linguaggio: Il caso italiano. 2001-2003 (309-346)*, in (a cura di) Cerruto, Corino, Onesti (2011)
- Mengaldo, P.V.(1994) *Il Novecento in Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino
- Renzi, L., Salvi, G., Cardinaletti, A.(1991), *Grande Grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino
- Sensini, M. (1997) *Grammatica della lingua italiana*, Milano, Mondadori.
- Sensini, M. (1996-2000) *Il sistema della lingua. Dalle parole al testo*, Milano, Mondadori

Siti, W. (2002), *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in (a cura di) Casadei, 2002 (pp. 261-265)

Segre, C. (1991), *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi

Spinazzola, V. (2007) *L'egemonia del romanzo*, Milano, Mondadori

Wagner, M., L. (2001), *La lingua sarda*, Nuoro, ed. Illisso

Weinrich, H. (1978-2004) *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino

White, H. (2006), *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci