

VALERIA PASQUALI, *I diminutivi nella poesia di Giovanni Pascoli*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 4 (2004), pp. 83-98.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Valeria Pasquali

I diminutivi nella poesia di Giovanni Pascoli

1. Premessa

La poesia pascoliana appare già a un primo approccio attirata dal diminutivo, per motivazioni semantiche e contenutistiche. Non è forse Pascoli il poeta del *Fanciullino*, il poeta dell'infanzia o, meglio, della famiglia perduta lungo un romanzo che si forma nella storia della sua più celebre produzione? Ma soprattutto, non è questo il poeta delle cose, delle «piccole cose», individuato fin dai primi più perspicaci commentatori? E tuttavia va sottolineato lo scarso interesse della critica pascoliana per questo aspetto particolare della sua scrittura poetica. Alfonso Traina, nel suo imprescindibile saggio sul latino pascoliano, denunciando tale lacuna, anzitutto evidenzia che i diminutivi sono molto più frequenti nel Pascoli latino piuttosto che in quello italiano¹. Il poeta, infatti, nelle sue traduzioni sostituisce spesso il diminutivo latino con il positivo italiano. Il diminutivo latino, invero, è per lui prevalentemente affettivo: ne rintraccia alcuni nella classicità e assegna loro un nuovo significato che la fase antica di tale lingua non conosceva. Numerosi, ad esempio, sono i diminutivi catulliani utilizzati in una nuova versione di lingua dell'infanzia, spogliati dunque della connotazione erotica originaria. Non bisogna poi dimenticare che al diminutivo latino viene attribuito dal poeta anche valore intensivo (ad esempio: *pallidulum* di *Catullo calvos* 65, 6 tradotto con «pallido pallido»). Traina afferma inoltre che il diminutivo italiano in Pascoli assume prevalentemente valore minorativo, ma è evidente che tale risorsa della lingua non può essere racchiusa in un unico schema semantico: il diminutivo è dotato di più valori che si intersecano tra loro. I suffissi alterativi, rientrando nelle norme grammaticali della formazione delle parole, hanno una loro connotazione non solo morfologica, ma anche

¹ Cfr. A. TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze 1971, pp. 137-157.

semantica. È nota la distinzione di due assi semantici²: quello apprezzativo, che offre la possibilità di opporre positivo a negativo, e quello dimensionale, con l'alternativa grande/piccolo. Tali assi, incrociandosi, danno luogo a quattro valori fondamentali: diminutivo, vezzeggiativo, accrescitivo, peggiorativo. In realtà il valore puro è raro e molto più frequenti, invece, sono l'incrocio, la combinazione, la fusione tra di essi, per cui il grande può essere sentito come grandioso, forte, oppure come esagerato, fuor di misura; il piccolo come grazioso, oppure come mancante, povero. Questa complessità semantica è sfruttata dal poeta che predilige in effetti l'ambivalenza e l'indeterminatezza delle immagini e delle suggestioni: risulta quindi ancora da verificare se al prevalente valore minorativo vengano affiancate anche altre connotazioni semantiche.

Il diminutivo per Pascoli rappresenta poi una delle poche possibilità che la lingua offre per essere arricchita dal suo interno, servendosi delle regole e dei principî che le sono propri. Gianfranco Contini, nel suo illuminante saggio di critica pascoliana³, ha dimostrato come la sua rivoluzione linguistica sia caratterizzata dalla compresenza di più linguaggi: un linguaggio pre-grammaticale o anche agrammaticale; un linguaggio grammaticale; e un linguaggio post-grammaticale. Insomma, le innovazioni si svolgono in un'espressione nell'ordine prima della grammatica, durante la grammatica, dopo e oltre la grammatica, utilizzando le risorse dell'onomatopea e del fonosimbolismo, di una lingua con una propria struttura grammaticale, delle lingue speciali, dei gerghi, codici ristretti al di là dell'italiano tradizionale. Il diminutivo perciò ha grandi potenzialità, è uno dei pochi strumenti di crescita all'interno di una fase sincronica, è una evoluzione lungo la grammatica, durante la grammatica.

Il diminutivo, tuttavia, offre al poeta altre possibilità di suggestione legate prevalentemente ai suoi significanti. Si è discusso dell'interesse pascoliano per la costruzione fonica dei suoi testi, per l'elaborazione dei versi partendo talvolta da una trama di suoni su cui accordare successivamente tutta la testura: si è sottolineato come per Pascoli il suono sia in grado di

² Cfr. P. TEKAVČIĆ, *Grammatica storica dell'italiano*, Bologna 1972, pp. 90-108; S. SCALISE, *La formazione delle parole*, in L. RENZI (ed), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III, Bologna 1988-1995, pp. 473-514.

³ Cfr. G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, pp. 219-245.

far scaturire immagini e come da queste si articolino le parole. L'alterato in esame può quindi costituire anch'esso nella sua fisionomia fonica il punto di partenza per suggestioni e implicazioni semantiche? La mia ipotesi è che i suffissi diminutivi, così come i singoli fonemi, abbiano una capacità evocativa se utilizzati in particolari contesti e in determinate situazioni fonico-ritmiche. Pascoli, infatti, sfrutta la musicalità di tutti gli strumenti a sua disposizione, dalle parole ai morfemi, ai fonemi, cioè fino ad arrivare a quelle che sono le cellule base riconosciute da ogni parlante una determinata lingua, per andare poi oltre fino ai foni, i puri suoni, che vengono prima della grammatica, e appartengono, magari, alla lingua degli uccelli così come viene percepita dall'uomo, alla lingua della natura così come noi la sentiamo. Penso che egli ritenga questi suffissi delle unità dotate di un significato «standard», da poter all'occorrenza utilizzare o evocare con elementi a essi simili: unità comunque scomponibili in sottounità capaci di una propria autonomia suggestiva. I diversi suffissi acquistano quindi un'altra potenzialità semantica, spesso parallela a quella codificata, sulla base della materia prima di cui sono costituiti.

La scelta del diminutivo non risponde a mera precisione descrittiva. Pascoli è, sì, poeta della natura, poeta, se vogliamo, realistico, talvolta anche mimetico; ma nella sua poesia «la mimesi è stato un punto di partenza non di arrivo»⁴. La scelta precisa dei vocaboli, l'apertura nei confronti di parole non tradizionalmente letterarie, hanno solo in parte lo scopo di allargare il lessico poetico per rispondere a evidenti esigenze espressive: anche la stessa utilizzazione di parole motivate in senso fonosimbolico non è volta alla semplice mimesi del reale. Tutto ciò è l'inizio della realizzazione di una fitta trama sonora che si articola nel semplice sintagma, nel singolo verso, lungo l'insieme delle sequenze. Il poeta muove, infatti, da una parola fonicamente significativa, magari tradizionalmente fonosimbolica, per poi accordare a essa tutta la testura: i fonemi di un particolare vocabolo acquistano da esso un significato, un potere evocativo e suggestivo, che si distende poi all'intero componimento. In questo modo, egli evidenzia l'assoluta arbitrarietà del linguaggio: i significati sono delle convenzioni accettate a scopo meramente comunicativo, per un semplice scambio nozionale, dalla comunità dei parlanti una medesima lingua, che diventa così un codice privo di reali giustificazioni. L'operazione pascoliana partendo dai significanti viene a

⁴ G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino 1975, p. 208.

toccare anche i significati: non attribuisce nuovi significati ai vocaboli, come non ne istituisce per i singoli fonemi, ma, traendo spunto dai dati materici del linguaggio, dall'involucro fonico della parola, realizza all'interno del componimento nuove possibilità espressive, spesso indeterminate, inconse. Così facendo, sostituisce ai legami sintattici tradizionali un sistema di ripetizioni ritmico-sintattiche, di allitterazioni, di assonanze, di consonanze, una trama che diviene nuovo sostegno del discorso. Tale articolazione dei significanti trova un'argomentazione teorica nella linguistica strutturalista⁵. Secondo questa prospettiva, infatti, nel testo poetico sono distintivi alcuni elementi che nella lingua naturale non vengono avvertiti come significativi, cioè come appartenenti all'impianto strutturale. Ogni testo è il risultato di un certo numero di elementi combinati tra loro, per cui è evidente come molti di essi si ripetano lungo la sequenza. Mentre solitamente tali ripetizioni, che si classificano sulla base degli elementi iterati in fonologiche, ritmiche e grammaticali, non godono di alcun valore semantico, in poesia esse acquistano un ordine e un significato specifici. Nel testo poetico, quindi, nessun fenomeno testuale rimane privo di una correlazione con il piano semantico della struttura. Anche le ripetizioni riguardanti il livello fonologico sono dunque forti di legami con il contenuto semantico. Il fonema pertanto diviene a sua volta segno linguistico e può essere così dotato di un significato sulla base della struttura semantico-lessicale del testo: è una parola vuota che aspetta di essere fornita di un contenuto dal contesto in cui si trova inserita. La ripetizione di esso può perciò creare nel testo delle correlazioni semantiche tra parole differenti, che nella lingua naturale non vengono sentite come significative.

Pascoli usa quindi il linguaggio poetico tradizionale e la stessa lingua convenzionale per creare possibilità comunicative alternative, capaci di veicolare messaggi inconsueti. E apre così la strada a un nuovo modo di fare poesia: le successive esperienze futuriste, le composizioni dei crepuscolari, la stessa figura di Montale non si potrebbero comprendere prescindendo dalle sue innovazioni. Sulla base di tali osservazioni, lo studio dell'alterazione nella poesia pascoliana non può essere affrontato senza far riferimento anche alla fondamentale categoria del significante. Si prenderanno quindi in considerazione nel testo pascoliano i suffissi diminutivi da una diversa prospettiva,

⁵ Cfr. J.M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. BAZZARELLI, Milano 1972, pp. 13-41 e 120-251.

nel tentativo di una comprensione più completa, oltre le regole linguistiche convenzionali.

2. Capacità evocativa dei suffissi diminutivi

Nella poesia pascoliana⁶ gli alterati più utilizzati sono i diminutivi, quasi a ribadire che la stessa è soprattutto delle «piccole cose»: molteplici effettivamente sono le loro implicazioni e le possibilità espressive a livello sia di significato sia di significante⁷. I suffissi diminutivi più frequenti sono *-ett-* (233 presenze), *-in-* (171 presenze), *-ell-* (149 presenze). Il diminutivo in *-ol-*, tonico e atono, pur identificandosi col nesso «vocale più liquida» animatore di molti contesti pascoliani, è scarsamente attestato (43 presenze). Poco più che sporadico risulta l'uso dei restanti suffissi diminutivi (*-att-*, *-ott-*).

I principali suffissi alterativi italiani, e cioè i diminutivi *-ett-*, *-ell-*, *-in-*, sono quindi per il poeta i soli capaci di trasmettere il loro caratteristico valore affettivo-minorativo all'intera testura; dal loro significato principale se ne diramano altri, trasmissibili anch'essi alla trama dei significanti. Le consonanti geminate dei primi due e la vocale /i/ del terzo sono i suoni catalizzatori del contenuto fondamentale del suffisso: le sequenze che li contengono si armonizzano con questi. I fonemi costituenti tali suffissi sono a loro volta capaci di evocare molteplici sensazioni, in parte legate alla qualità articolatoria dei fonemi stessi, in parte al complesso delle unità lessicali della lingua naturale, attraverso alcuni procedimenti formali particolarmente amati da Pascoli, quali l'allitterazione, estesa anche alle parti interne della parola, e la riduzione timbrica a determinate vocali: entrambi questi espedienti possono articolarsi all'interno del singolo verso o lungo l'intera sequenza compositiva. Alcuni esempi potranno ora chiarire il particolare uso di tali risorse interne alla lingua.

⁶ Si sono indagate tutte le raccolte pascoliane nelle seguenti edizioni: *Poesie*, a cura di A. VICINELLI, Milano 1997; *Myricae*, a cura di G. NAVA, Roma 1991²; *Primi Poemetti*, a cura di N. EBANI, Parma 1997; *Canti di Castelvecchio*, a cura di G. NAVA, Milano 1996⁷; *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. EBANI, Firenze 2001; *Poemi Conviviali*, a cura di G. LEONELLI, Milano 1996.

⁷ L'uso di vezzeggiativi (*-ucci-*, o *-uzz-* nella variante settentrionale: 23 presenze in totale), di accrescitivi (*-on-*: 11 presenze) e di peggiorativi (*-acc-*: 8 presenze; *-astr-*: 1 presenza) risulta infatti assai limitato.

Il suffisso, propriamente diminutivo, *-ell*⁸ è il più antico tra quelli italiani. Appartiene già, nella medesima forma, alla lingua latina e, ancora in età repubblicana, sostituisce, proprio per la sua forza non solo consonantica, ma anche tonica, il suffisso *-ul-*, foneticamente più esiguo e per di più atono. Nell'ulteriore evoluzione linguistica anche *-ell-* perderà in parte le sue potenzialità espressive ed entrerà quindi in combinazione con altri suffissi, oppure ne subirà la concorrenza. Esso è legato alla sua funzione di diminutivo, spesso al limite del vezzeggiativo.

Pascoli ama evidenziare in modo particolare le liquide e le doppie. L'esibizione delle doppie «dà ai versi di Pascoli quello scatto e insieme quel legame sonoro (al combinarsi con varia allitterazione) inconfondibile»⁹. Il suffisso *-ell-* possiede entrambi questi connotati ed è perciò sfruttato dal poeta per accordare numerose testure. Spesso, infatti, tali alterati si trovano in combinazione con la locuzione «bel bello», la cui frequenza nei versi pascoliani (quattro volte in *Myricae*, cinque nei *Primi Poemetti*, quattro nei *Nuovi Poemetti*, cinque nei *Canti di Castelvecchio*, una volta in *Odi e Inni*, una nei *Poemi Italici*, una nelle *Poesie Varie*) è un'ulteriore prova della predilezione per le liquide e la geminazione. È questo il caso di «cestinelle» ne *Il ciocco* (vv. 149-154), dai *Canti di Castelvecchio*:

«Ho inteso dire ch'hanno i suoi poderi,
come noi. Sotto le città ben fatte
coltano un campo sodo: che bel bello
si fa lo scasso, e qua si tira dentro,
là si leva la terra, e si tramuta
con le pale o valletti e cestinelle ...»

in un contesto contrassegnato dalle doppie (*sotto, città, fatte*: v. 150; *bello*: v. 151; *scasso*: v. 152; *terra*: v. 153; *valletti, cestinelle*: v. 154) e dalle liquide (*bel bello*: v. 151; *là, leva, la*: v. 153; *le, pale, valletti, cestinelle*: v. 154); e anche di «cattivello» in *Paulo Ucello*, dai *Poemi Italici* (cap. VI, vv. 4-9):

«Ecco e dal colle tra le viti e i meli
Santo Francesco discendea bel bello
sull'erba senza ripiegar gli steli.
Era scalzo, e vestito di bigello.

⁸ Cfr. P. TEKAVČIĆ, *Grammatica storica dell'italiano*, cit., pp. 92-94.

⁹ G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, cit., p. 141.

E di lunge, venendo a fronte a fronte,
diceva: 'O frate Paulo cattivello!'.».

Qui l'insistente «liquidità» rappresenta la leggerezza dei passi di San Francesco che puro spirito discende dal colle senza calpestare l'erba sotto i suoi piedi. La testura è omogenea nella ripetizione delle liquide (*dal, colle, le, meli*: v. 4; *bel bello*: v. 5; *sull'erba, steli*: v. 6; *scalzo, bigello*: v. 7; *lunge*: v. 8; *Paulo, cattivello*: v. 9), delle fricative sonore e sorde (*viti*: v. 4; *Francesco*: v. 5; *vestito*: v. 7; *venendo, fronte a fronte*: v. 8; *diceva, frate, cattivello*: v. 9), delle nasali seguite da una dentale o da una affricata (*Santo, discendea*: v. 5; *senza*: v. 6; *lunge, venendo, fronte a fronte*: v. 8). Più sotto nella medesima poesia (cap. X, vv. 1-6) si dà vita a un'altra efficace costruzione sonora, dove protagonista è «arbuscello»:

«E poi sparì. Poi, come fu sparito,
l'usignolo cantò da un arbuscello,
e chiese dov'era ito...ito...ito...
Ne stormì con le foglie dell'ornello,
ne sibilò coi gambi del frumento,
ne gorgogliò con l'acqua del ruscello».

Tale sonorità è frutto della ripetizione della /l/ (*l'usignolo, arbuscello*: v. 2; *dell'ornello*: v. 4; *sibilò, del*: v. 5; *l'acqua del ruscello*: v. 6), delle sibilanti (*sparì, sparito*: v. 1; *usignolo, arbuscello*: v. 2; *chiese*: v. 3; *stormì*: v. 4; *sibilò*: v. 5; *ruscello*: v. 6), delle fricative sorde e sonore (*fu*: v. 1; *dov'era*: v. 3; *foglie*: v. 4; *frumento*: v. 5) e infine della vocale /i/, tonica e non (*sparì*: v. 1; *ito...ito...ito*: v. 3; *stormì*: v. 4; *sibilò*: v. 5). L'allitterazione della liquida ha qui il chiaro compito di riprodurre la cristallinità del canto dell'usignolo, del resto imitato dalla triplice iterazione di *ito* al v. 3.

Propongo un altro esempio che evidenzia le possibilità espressive del nostro suffisso; si tratta del contesto in cui si trova «bambinelli» in *A Maria nel giorno dell'Assunzione* (vv. 9-12), dalla raccolta *Poesie Varie*:

«Dunque rimani ancora per molt'anni
ritenuta dal peso dei peccati;
non dar tante fatiche e tanti affanni
a quei celesti bambinelli alati ...».

In questi versi il ripetersi della nasale, geminata in rima (*rimani, molt'anni*: v. 9; *tante, tanti, affanni*: v. 11), nonché della fricativa sorda (*fatiche, affanni*:

v. 11), esprime la pesantezza dello sforzo e contrasta con la leggerezza del v. 12, resa dal timbro vocalico più aperto e dalla liquida (*celesti, bambinelli, alati*: v. 12), che imita il movimento celeste e alleggerisce l'insieme. I vv. 10 e 12 si uniscono in una rappresentazione, rispettivamente, del mondo terreno e di quello ultraterreno, in una sorta di ammonizione morale: a chiasmo «peso» si oppone ad «alati», il volo alla gravità; «bambinelli» a «peccati», l'innocenza alla meschinità umana, la sonorità alla sordità delle labiali.

«Vecchierella», invece, proprio con la gradevolezza della sua materia fonica, sdrammatizza la terzina di *Rossini* (Canto II, vv. 84-86), in cui si trova:

«Buonà anche lei, la nera ombra senz'orme,
la vecchierella che sa dir le fole,
trista bensì, ma che con quelle addorme!».

Il primo verso si prolunga, misterioso, nella ripetizione, in clausula, della vocale /o/, seguito dalla nasale in diverse combinazioni con altri fonemi («ombra senz'orme»: v. 84). L'ultimo si apre con una /i/ accentata (*trista*: v. 86), ritrovata anche in 4^a posizione (*bensì*), e si chiude con la dentale sonora geminata (*addorme*): la penetrante voce del racconto lascia posto al sonno indotto della *Morte*. In quello centrale, l'allitterazione della liquida (*vecchierella, fole*: v. 85; *quelle*: v. 86) anima il contesto fonico e dà contenuto sonoro al favoleggiare; la fricativa sonora, sorda in fine di verso (*vecchierella, fole*: v. 85), sembra imitare un racconto appena sussurrato.

Il suffisso alterativo *-ett-* deriva da *-itt-*¹⁰, comparso nel latino imperiale, ma non di origine latina: diverse sono le ipotesi sulla sua reale provenienza (celtica, germanica, greca, etrusca, basca). Le prime attestazioni sono ipocoristici di nomi femminili (*Epitta, Galitta, Iulitta, Suavitta*). Nella lingua italiana è anch'esso un suffisso propriamente diminutivo, pur con le riserve che tale astratta categorizzazione può suscitare. Come per *-ell-*, ne ho osservato l'uso poetico pascoliano, riservandomi la possibilità di descrivere alcuni fenomeni a mio parere ricorrenti mediante una esemplificazione che non vuole di certo essere definitiva e completa, ma sufficientemente esplicativa. Innanzitutto, diversa è la composizione fonica di questo suffisso: ciò influirà nella sua utilizzazione, all'interno e in accordo con texture differenti. La presenza di tale suffisso nel testo pascoliano non è priva, infatti, di implicazioni profonde che riguardano appunto le sue potenzialità espressive e

¹⁰ Cfr. P. TEKAVČIĆ, *Grammatica storica dell'italiano*, cit., pp. 94 ss.

suggestive. In alcuni contesti si può, ad esempio, ipotizzare che i suoni di tale alterato vengano utilizzati a evocare un'impressione di precisione, di estrema pulizia visiva e sonora: la dentale sorda geminata sembra impiegata a tale scopo. Risultano allora esemplari alcuni contesti pascoliani. Il primo che desidero trattare è una terzina de *La lodola* (vv. 33-36), dai *Nuovi Poemetti*, per la presenza di «lodoletta»:

«E' ritornò più tristo, a capo chino.
Ed ecco, in mezzo al grande ciel sereno,
la lodoletta, uguale ad un puntino,
cantava ...».

Si nota, ad un primo sguardo, una certa coincidenza tra ritmo e sintassi. Tutti i versi presentano accenti sulla 4^a, 6^a e 10^a sillaba. L'allitterazione si svolge all'interno dei singoli versi, senza perciò legarli particolarmente tra di loro: il primo, diviso in due parti dalla virgola, presenta la ripetizione della dentale sorda nel primo emistichio (*ritornò, tristo*: v. 33), della velare sorda nel secondo (*capo, chino*: v. 33); quello centrale è caratterizzato dalla prevalenza della /e/ -/ɛ/ (*ed, ecco, mezzo, grande, ciel, sereno*: v. 34), tonica e non, a realizzare l'immagine dell'azzurra serenità del cielo; l'ultimo accosta all'allitterazione della liquida l'ulteriore ripresa della dentale sorda (*la, lodoletta, uguale, puntino*: v. 35), a disegnare la chiarezza con cui il piccolo volatile si staglia nell'immensità dell'orizzonte. A una maggiore legatura fonica contribuisce anche la ripetizione della /u/ (*uguale, un, puntino*: v. 35), sempre atona, che richiama, inoltre, l'intenzione di una maggiore precisione indicativa. Da notare, infine, l'accostamento dei due tipi di diminutivo («lodoletta», «puntino»), che si ritroverà anche in altre occasioni: la capacità definitoria della dentale sorda ben si accompagna alla perspicuità del timbro vocalico /i/ di *-in-*. Tale possibilità espressiva del suffisso è confermata da un altro passo caratterizzato dalla stessa ambientazione, in cui l'alterato «falchetto», ormai semanticamente specializzato ad indicare una particolare famiglia ornitologica, sembra essere utilizzato proprio per la sua consistenza consonantica. Sono alcuni versi (9-15) di *Benedizione*, da *Myrica*, caratterizzati da una forte ripetizione lessicale all'interno di ciascuno, a evidenziare, dunque, l'intenzione descrittiva:

«Ogni ramo, ogni uccellino
sì del bosco e sì del tetto,
nel passare ha benedetto:

anche il falco, anche il falchetto
 nero in mezzo al ciel turchino,
 anche il corvo, anche il becchino,
 poverino ...».

Sono due terne separate tra di loro; solo la seconda presenta tra i primi due versi un significativo *enjambement* che interessa sostantivo e aggettivo corrispondente («falchetto / nero»: vv. 12-13). Siamo di fronte a ottonari, probabilmente trocaici: l'accento sulla quinta sillaba è comunque di scarso rilievo. Ma Pascoli, che ama l'ambiguità, seppur nell'ambito della tradizione, rende possibile, almeno per quattro di questi versi (vv. 9-11-12-15), una scansione alternativa, cioè dattilica. La ricchezza consonantica caratterizza ciascuna terzina al suo interno, la geminazione della dentale sorda viene a collegarle. Il prevalere della /e/-/ɛ/ tonica al v. 13 (*nero in mezzo al ciel turchino*), che riprende quella dei vv. 2-4 (*passa il prete paziente: v. 2; ciò che vede e ciò che sente: v. 4*), è volta a mio parere a evocare la serenità della benedizione religiosa, nonché la pace del cielo serale. Il poeta, elencando gli elementi naturali che arricchiscono il paesaggio contemplato, nomina non solo il «falco» ma anche il «falchetto», specie appartenente a tale gruppo di uccelli. Certamente questa precisione descrittiva viene sottolineata dalla natura fonica di «falchetto» e, sul piano del significato, dall'aggettivo cromatico («nero») che si oppone all'altra definizione cromatica presente in questo verso («turchino»). Come nell'esempio precedente, il piccolo alato viene a evidenziarsi proprio in mezzo all'orizzonte celeste, e a rendersi visibile grazie alla precisione dei suoi tratti e contorni (il «falchetto nero» si staglia su uno sfondo chiaro, come la «lodoletta» paragonata a un «puntino»), sottolineati dai medesimi contesti fonici. Anche qui, invero, sono presenti alterati formati dal suffisso diminutivo *-in-* («uccellino»: v. 9; «poverino»: v. 15), i cui suoni si trovano anche nell'aggettivo «turchino» e nel sostantivo «becchino», pur entrambi al grado positivo. Non sembra un caso dunque che il suffisso *-ett-* compaia di preferenza quando, sul piano del contenuto, l'ambientazione è aerea, aperta fino ad altezze celesti, e, dal punto di vista formale, la nettezza dei suoi suoni si oppone ad uno sfondo fonico più effuso.

Tale alterato può essere impiegato a offrire altre possibilità evocative. Un primo spunto di riflessione viene da quei passi in cui la ricchezza consonantica sembra opporre alla tradizionale minorità semantica del diminutivo un senso di completezza e di soddisfazione. Pertanto, nei due passi seguenti

«campetto» e «cosette» sono accompagnati rispettivamente da «falcetto» e «carretto» che, sebbene abbiano perduto l'originario valore diminutivo assumendo un significato specifico, possono comunque contribuire al tessuto fonico ordito in tali contesti grazie alla loro composizione sonora. Ciò può costituire quindi un'ulteriore conferma dell'attenzione con cui il poeta utilizza il suffisso in esame, nonostante la risemantizzazione della parola, allo scopo di sfruttarne le potenzialità di suggestione. Un esempio significativo è rappresentato dai primi quattro versi de *Il piccolo mietitore*, da *Myricae*:

«Legge ... (la nonna ammira): ecco il campetto
bianco di grano nero in lunghe righe:
esso tutt'occhi, con il suo falcetto
a una a una miete quelle spighe».

Sono endecasillabi riccamente scanditi da accenti di 4^a, 6^a, 8^a, 10^a; i primi tre godono di un appoggio tonico anche sulla prima sillaba. Si osserva lungo tutta la sequenza in esame l'allitterazione della /n/ (nonna: v. 1; bianco, grano, nero: v. 2; con: v. 3; a una a una: v. 4). «Campetto» e «falcetto» si trovano in rima evidenziando però solo in parte il loro contenuto fonico: entrambi sono legati ai versi che seguono, offrendo così una lettura alternativa a quelle canoniche. La quantità di suoni duplicati sottolinea l'impegno, fuor di metafora, del piccolo lettore, nonché la completezza del suo sforzo mentale e visivo. In particolare, in alcuni segmenti la geminazione della dentale sorda, e non solo di essa, rende l'immagine della soddisfazione per il lavoro eseguito (*ecco il campetto; esso tutt'occhi, con il suo falcetto*).

Un bimbo è il personaggio principale anche di *San Michele* (vv. 8-12), dalle *Poesie Varie*:

«Ed oggi, o bimbo, hai fatto San Michele,
hai messi insieme i piccoli fardelli,
le tue cosette, a una a una, tutte?
E il tuo carretto è fermo lì, su l'ora
di mezzodi, con sopra la tua vita».

Come nell'esempio precedente, la frequenza di diminutivi ha motivazioni contenutistiche: il protagonista infantile spinge a scegliere gli usi linguistici prediletti dai bambini. Ciò che colpisce comunque di questi versi è la consistente presenza di consonanti duplicate: la dentale sorda (*fatto*:

v. 8; *cosette, tutte*: v. 10; *carretto*: v. 11), la sibilante (*messi*: v. 9), le affricate /g/ e /c/ (*oggi*: v. 8; *mezzodì*: v. 12), la /k/ (*piccoli*: v. 9), la liquida (*pardelli*: v. 9). Tale ricchezza fonica supplisce all'esigua consistenza degli oggetti e accompagna l'operazione di raccolta garantendole totale efficacia. Questi endecasillabi sono inoltre scanditi da una fitta trama di accenti: i vv. 8-10-11 portano accenti sulla 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a sillaba; il v. 9 sulla 2^a, 4^a, 6^a, 10^a; il v. 12 sulla 4^a, 6^a, 10^a. In particolare, al v. 10 il ritmo sostenuto, insieme con la ripetizione della /u/ tonica, sembra ripetere nella mente del fanciullo l'elenco dei propri averi, in apertura e in chiusura del verso nella loro totalità, nella parte centrale soffermandosi su ciascuno.

Passo ora all'ultimo tra i principali suffissi diminutivi italiani: *-in-*. È generalmente il più usato e anche il più affettivo, ma ricostruirne l'origine risulta molto più complesso rispetto agli altri, nonostante sia il meno antico. Il significato diminutivo, staccatosi dall'originario di provenienza, compare fin dal tardo latino, ma la sua completa stabilizzazione avviene durante il periodo romanzo. Diverse sono le ipotesi volte a spiegare questo processo. Per Wilhelm Meyer-Lübke e Gerhard Rohlfs¹¹ il passaggio dall'originario significato di provenienza a quello diminutivo non è poi così difficile: il concetto di provenienza sarebbe stato inteso come somiglianza, che è un'identità non completa ed equivalente, dunque, a un'inferiorità: il passo verso la diminuzione è, a questo punto, inevitabile. Rohlfs propone inoltre un probabile influsso greco (il greco possedeva un suffisso diminutivo *-inos*) e visigotico (anche questa lingua possedeva un suffisso *-eins* diminutivo). Amado Alonso parla anche di una possibile evoluzione dalla provenienza alla diminuzione, legata all'uso del suffisso per designare i piccoli degli animali. Come abbiamo più sopra accennato, esso è il più vitale tra i suffissi diminutivi italiani: certamente tale frequente utilizzazione è motivata dalla maggiore capacità della /i/, rispetto alle vocali toniche che compongono i suffissi di cui abbiamo già parlato, di legarsi a un significato e a una funzione prettamente minorativi. E anche l'uso pascoliano dell'alterato sembra motivato principalmente dalle possibilità espressive di questa vocale.

Diversi sono i tipi di contesti in cui il suffisso in questione viene utilizzato: esso appare anzitutto legato al suo principale significato e il suo ruolo rimane quindi il richiamo di una situazione diminutiva. Si consideri «musino» e i

¹¹ Cfr., per l'intervento di questi due studiosi e anche di Alonso citato più sotto, P. TEKAVČIĆ, *Grammatica storica dell'italiano*, cit., p. 95.

primi due versi (13-14) della sestina de *La servetta di monte*, dai *Canti di Castelvecchio*, in cui è inserito:

«Il musino aguzzo del topo
è apparito ad uno spiraglio».

Sono novenari trocaici, ed entrambi presentano la /i/ e la /u/ toniche, rispettivamente nella 3^a e 5^a sillaba; la /a/ e la /o/, ovviamente atone, in 4^a e 6^a posizione (*musino aguzzo*: v. 13; *apparito ad uno*: v. 14). Tale parallelismo vocalico contribuisce ad amplificare la funzione evocativa di ciascun suono: la /i/ è legata per sua natura alla diminuzione e l'allitterazione della /p/ è volta a concretizzare la presenza del piccolo roditore (*topo*: v. 13; *apparito, spiraglio*: v. 14). Un ulteriore collegamento può essere stabilito tra la materia fonica di «musino» e quella di «spiraglio»: la sibilante unita alla /i/ trasmette l'idea di una realtà rimpicciolita; l'inserimento, poi, della bilabiale sorda visualizza l'immagine di un pertugio che consente a malapena di essere violato. Decisamente funzionale alla riduzione vocalica al timbro /i/ risulta, infine, l'utilizzazione del participio passato di apparire, «apparito», antico e letterario, invece che «apparso», decisamente più comune. La scelta di tale variante si giustifica, inoltre, per la rima interna con «sparito» del verso successivo.

Esemplare, nell'analisi delle potenzialità fonico-suggestive del suffisso, è una quartina tratta dall'*Epistola a Ridiverde* (vv. 5-8), dalle *Poesie Varie*:

«Par ch'io la senta come già levata
desti la casa, e un canzoncino spicchi
tra l'assiduo fruscio della granata
e l'argentino acciottolio dei bricchi ...».

La costruzione fonica di questo componimento non finisce mai di stupire e di offrire nuovi spunti di riflessione. In primo luogo, è ricco di diminutivi di diversi tipi e tutti si accordano, quando non creano, una trama fonica di rilievo. Tornando alla quartina, è subito evidente che i versi si accompagnano a due a due, non tanto per la struttura alternata della rima, quanto per la natura del loro contenuto fonico e per le loro potenzialità espressive: il primo si abbina al terzo, il secondo al quarto. Da un punto di vista ritmico, accenti di 4^a, 8^a, 10^a, caratterizzano la seconda coppia, mentre la prima si presenta alquanto discordante nella scansione (v. 5: 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a; v. 7: 3^a, 6^a, 10^a). I vv. 6 e 8 sono i più concretamente sonori: possiedono

vocaboli che appartengono alla sfera sensoriale acustica e riproducono, col loro stesso involucro fonico, suoni e rumori. Sono uniti dall'allitterazione della velare sorda e dell'affricata, sorda e sonora, dal prevalere, nelle sedi d'accento, della /i/ (*canzoncino*, *spicchi*: v. 6; *argentino*, *acciottolìo*, *bricchi*: v. 8). Tale parallelismo, inoltre, favorisce uno scambio reciproco: se «l'argentino acciottolìo» serve ad aiutare l'espressività e il fonosimbolismo della vocina della «gaia giovinetta», «spicchi» riproduce il rumore prodotto dal riordinare i «bricchi». Il v. 5, con la /s/ di *sentà* e la /v/ di *levata*, presenta il gesto del risveglio della giovane fanciulla; il v. 7, con la ripetizione delle sibilanti, la vibrante, preceduta prima dalla /f/, poi dalla /g/ (*assiduo*; *fruscìo*; *granata*), riproduce il rumore della scopa di saggina sul ruvido pavimento. Nella prima coppia di versi la sensazione acustica è di fatto meno precisa e, a evocarla, vengono usati strumenti fonicamente meno raffinati; nella seconda, si parla di suoni ben definiti (un piccolo ritornello, il cristallino scontro delle stoviglie) e perciò l'evocazione viene affidata a fonemi dall'articolazione più completa.

«Campanellino» in due diverse terzine de *L'albergo* (vv. 22-24 / 37-39), dai *Primi Poemetti*, riproduce il frinire delle cavallette «in mezzo alla radura»:

«Pende un silenzio tremulo, opalino,
su la radura: dondolano appena
le cavallette il lor campanellino.

...

Silenzio. Solo il ronzio grave e piano
s'ode in disparte, e qualche cavalletta
che scuote il suo campanellino invano».

La prima è caratterizzata anzitutto dall'allitterazione della bilabiale sorda e delle dentali sonore, sole o precedute da una nasale (*pende*, *silenzio*, *opalino*: v. 22; *radura*, *dondolano*, *appena*: v. 23), a suscitare la suggestione del pesante silenzio serale; poi dalla ripetizione della /k/ e delle liquide (*le cavallette il lor campanellino*: v. 24) a evocare un suono cristallino. Tale impressione è sottolineata dalla rima in *-ino* tra il v. 22 e il v. 24 («opalino-campanellino»). La seconda presenta l'allitterazione della sibilante e della /ts/ (*silenzio*, *solo*, *ronzìo*: v. 37; *s'ode*: v. 38) a proporre un sordo rumore nella pace del bosco; della /k/, della liquida e della vocale /i/ in fine di verso (*qualche*, *cavalletta*: v. 38; *che*, *scuote*, *campanellino*, *invano*: v. 39), a ribadire l'impegno sonoro dei piccoli insetti.

3. Conclusioni

Dall'analisi condotta e dai passi pascoliani scelti tra i tanti possibili, a semplice scopo esemplificativo, si può affermare che Pascoli prediliga i diminutivi principalmente per le loro peculiarità foniche, poi per il significato che a esse tenacemente si lega. La facilità compositiva e l'innata musicalità sono alla base della poesia pascoliana che, come sottolineato da Pier Vincenzo Mengaldo, può nascere da appunti in prosa o da una traccia di poche parole, spesso parole-rima rare e preziose (come *Nunzio*, *Il cuore del cipresso*, *Lavandare*, *Temporale*, tutte da *Myrica*)¹². In questo secondo caso il poeta elabora prima di tutto suoni, e questi vengono poi legati a contenuti spesso occasionali e organizzati successivamente in una struttura narrativa esteriore, ma senz'altro pacificante.

Pascoli riesce dunque a suscitare specifiche suggestioni collocando di volta in volta i diminutivi nelle posizioni più funzionali, prevalentemente all'interno del verso. Il ruolo della rima, infatti, viene ridimensionato dalla sintassi franta che consente scansioni metriche alternative. Le potenzialità espressive della rima sono perciò eluse dal costituirsi di un ritmo secondario, nascosto oltre i limiti consueti del verso. La rima stessa viene quindi a trovarsi all'interno di nuove unità metriche in cui perde la rilevanza della sua posizione originaria e parte della musicalità che le è propria nella tradizione poetica. Nell'accostamento di singoli frammenti sintattici e metrici si costituisce un'altra armonia, una trama fonica che si distende lungo tutta la testura e affianca segmenti separati. Pascoli dunque non ritiene necessario evidenziare i diminutivi destinandoli alla fine del verso, dal momento che la sua concezione metrico-ritmica priva la rima delle sue potenzialità fonico-semantiche. Il finale del verso rimane comunque una collocazione da sfruttare all'occorrenza.

A conferma di ciò, il suffisso diminutivo *-ett-* è usato preferibilmente all'interno del verso (in cui si trova 180 volte, mentre solo 53 in rima). Tale alterato è in grado di accordare la testura al proprio materiale fonico, richiamando all'interno della sequenza non solo l'originario valore minorativo, ma anche particolari significati. La dentale sorda geminata permette, infatti, di evocare immagini nette, precise nei tratti («lodoletta»: *Nuovi Poemetti*, *La lodola*,

¹² Cfr. P.V. MENGALDO, *Un'introduzione a «Myrica»*, in P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze 1987, p. 104.

v. 35; «falchetto»: *Myricae, Benedizione*, v. 12). Il poeta, che, come ho già ricordato, predilige le consonanti geminate, non trascura di fare largo uso di questi diminutivi.

Il suffisso *-in-*, dopo *-ett-*, è il più frequente, per le probabili potenzialità fonosimboliche della vocale /i/. I diminutivi da esso costituiti, così come gli altri, sono presenti particolarmente all'interno del verso (123 casi contro 48 in rima). Essi sono però a tal punto connotati dalla vocale tonica che riescono a diffondere l'atmosfera minorativa nei dintorni. Intendo dire che questi suffissi più degli altri sono in grado non solo di accordare al loro vocalismo la testura, ma anche di esprimere maggiormente la sensazione di una realtà diminuita («musino»: *Canti di Castelvecchio, La servetta di monte*, v. 13).

Pure *-ell-* si conforma alla tendenza di cui sopra (87 presenze all'interno contro 62 in rima). La liquida è uno dei suoni più amati dal poeta e per questo si può affermare che, pur essendo meno frequente del suffisso precedente, *-ell-* entra sempre in accordo con le testure in cui è inserito, emanando significati e acquisendone di nuovi. La grazia tipica della sua struttura fonica si accompagna al valore diminutivo, ma spesso esprime con efficacia anche suggestioni aggiuntive.

Mi sembra di poter concludere, dunque, che dell'alterazione Pascoli prediliga principalmente l'articolazione fonica, facilmente correlata ai tanti contenuti familiari, popolari, quotidiani della sua poesia, concepita senza l'autorizzazione lessicale della tradizione e capace di accogliere la congerie di diminutivi che le è effettivamente propria. Così, in una stretta connessione tra significato e significante, il poeta riesce a conferire alle sue composizioni il valore tradizionale del diminutivo, le connotazioni secondarie da esso implicate, la semantica del significante puro.