

GEOGRAFÍA DE LA POESÍA ITALIANA DEL SIGLO XX

Alessandra Merlo*

Avevamo studiato per l'aldilà
un fischio, un segno di riconoscimento.
Mi provo a modularlo nella speranza
che tutti siamo già morti senza saperlo.

Eugenio Montale

En Italia el estudio literario siempre ha sido histórico, inclusive con anterioridad al siglo XIX, cuando la historiografía y la historicidad se hacen, podría decirse, necesarias y obligatorias (en los estudios literarios tenemos por lo menos que citar a De Sanctis y su *Historia de la literatura italiana*, publicada en el mismo año de la unidad de Italia, el 1870). Más de dos siglos antes que De Sanctis, Gianbattista Vico publicó *La scienza nuova* (1625) en donde por ciencia se entiende la *historia* no solamente de los hechos, sino sobre todo de los artefactos, de los “monumentos”, y en donde el monumento idiomático tiene un lugar de primer orden; así dice la degnitá LIX: “Gli autori delle nazioni gentili dovettero formare de loro prime lingue cantando” (“Los autores de las primeras naciones gentiles tuvieron que formar sus primeras lenguas cantando”).

Como en la relación entre sincronía y diacronía, entre eje sintagmático y eje paradigmático, también en el caso de la literatura y de la poesía se pueden considerar la *geografía* y la *historia* como perspectivas complementarias. Si la historia es la diacronía, la geografía es el substrato, el nivel subyacente, la sección diacrónica del estado actual (de cada época).

No me parece entonces un capricho hablar de *geografía* a propósito de la poesía italiana, ni es un deseo de crear oposiciones de términos o espejos, sino porque

* Exalumna de la maestría de Literatura

éste ha sido el problema inevitable de la literatura italiana y de su idioma, puesto que, si en la historia de la literatura italiana existe solamente un idioma, el italiano, en su geografía, es decir, en su existencia territorial, se dan una multiplicidad de idiomas, o dialectos (vale la pena citar al texto de Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967). El problema existe desde Dante, que trazó un mapa de los dialectos de Italia en su *De vulgari eloquentia*, y la situación no ha cambiado: el italiano, como idioma, es una *invención literaria*, mientras que, de otro lado, los idiomas, los dialectos, han sido la *realidad lingüística*; el texto de Dante, escrito en latín, trata de dar cuenta de los problemas lingüísticos considerando la situación italiana como caracterizada por dos polaridades: el latín, que es la *gramática* y el volgare, que es el lenguaje *natural* pero plural: el literato tiene que crear y usar un *volgare illustre* que no es necesariamente entrelazado con el idioma de uso. Este “volgare illustre” ha sido definitivamente codificado por Dante, Petrarca y Boccaccio y corresponde al dialecto toscano. Creer y esperar en una unificación ha sido una utopía o, tal vez, una obligación (como lo fue con la Accademia della Crusca que trató de fijar el idioma a partir de los textos clásicos y canónicos).

Dos ejemplos de la distancia entre un italiano oficial y literario, y un idioma, también culto, pero con características locales, son:

- La primera poesía en Italia que nace en Sicilia, en el siglo XIII, en la corte de Federico II, el emperador normando (Pier Della Vigna, Iacopo da Lentini, Stefano Protonotaro, que se considera como el inventor del *soneto*, y el mismo Federico II). Normalmente de estos poetas se conocían sonetos y canciones en “italiano” (toscano), pero hoy tenemos unos ejemplos (en el *Arte de rimare* de Gian Maria Barbieri) de los originales: la diferencia fundamental está en el sistema vocálico, con “y” e “u” tónicas que en italiano no se dan.

Todos los poetas “primitivos” (antes del *stil novo* y de Dante) tienen una versión con vocalismo regional, para así llamarlo, luego normalmente corregido: Jacopone da Todi, San Francesco d’Assisi (*Laudes creaturarum*: “Altissimu, omnipotente, bon signore...”).

- El segundo ejemplo quiere indicar hasta dónde llegó la fidelidad al italiano de Florencia, es decir al idioma oficial de la literatura: en el siglo pasado, Alessandro Manzoni escribió y publicó su novela. Él hizo tres ediciones: *Fermo e Lucia* 1823, *I promessi sposi*, 1827 y 1840-42. Entre la primera y la segunda versión hay diferencias estructurales y de contenido, mientras que entre la segunda y la tercera la diferencia es *lingüística*: Manzoni vivió en Florencia durante unos años exactamente para “lavare y panni in Arno”, para “lavar su ropa en el Arno”, para toscanizar su idioma.

Un contra-ejemplo: testigo de la riqueza lingüística no toscana es una obra de la primera mitad del siglo XVI, el “Baldus” de Teofilo Folengo, un “Gargantúa y Pantagruel” escrito en hexámetros latinos y en un idioma definible a partir del latín, del mantovano y de una mezcla de otras lenguas (en donde se encuentran expresiones como: “historiam Baldi grassis cantare Camoenis” I,2, “slargare ganassas” I,52, “Baldus at in centro terrae, culoque diabli, clauditur...” V, 461-2, etc.).

Pier Paolo Pasolini, en su ensayo “La poesía dialettale del Novecento”, afirma que “i dialetti posseggono una tradizione non meno colta, anti-popolare di quella della lingua” (“los dialectos poseen una tradición no menos culta, anti-popular que la de la lengua”), distingue entre poesía popular y poesía dialectal que, desde el siglo pasado y por razones históricas, tiene raíces burguesas. Pasolini escribió también, en 1964 (“Nuove questioni linguistiche”, “Nuevas cuestiones lingüísticas”) un artículo muy claro, y también extremo por sus soluciones, en el cual habla del “lenguaje común o franco —esa koiné, que es inferiormente (en el sentido social) dialectalizada y que es superiormente latinizada—, que ha sido hasta ahora la sanctissima trinidad italiana y, por lo tanto, el idioma nacional” (pág. 31), y sobre todo “Así, si yo tuviera que describir sintéticamente y con viveza el italiano, diría que se trata de una *lingua no*, o de manera imperfecta, nacional, que cubre un cuerpo histórico-social fragmentario, en el sentido vertical (las diacronías históricas, su formación estratificada), así como en el sentido extensivo (los distintos acontecimientos histórico regionales, que produjeron *pequeñas lenguas virtuales*, los dialectos, que compiten entre sí: [...]) sobre esa cobertura lingüística de una realidad fragmentada y entonces no nacional, se proyecta la normatividad de la lengua escrita —usada en la escuela y a nivel cultural— nacida como lengua literaria, y entonces artificial, y entonces pseudo-nacional” (pág. 16).

En realidad, por lo menos hasta este escrito de Pasolini, el idioma hablado, personal, emotivo y expresivo, a todos los niveles sociales, era el dialecto, es decir, esa derivación mixta del latín con otras lenguas que dibuja el mapa de Italia en una infinidad de “regiones” (Dante consideró 14 dialectos italianos, pero cada pueblo tiene su lengua y cada río o cada cerro divide dos áreas distintas). La solución de unidad que plantea Pasolini es la que el desarrollo económico e histórico permite la creación de un idioma medio, de empresa, un idioma útil y nunca emotivo y, se podría decir, *no-poético*.

Esta es la situación de hace treinta años, por muchas razones ya superada. En todo caso, el problema sigue siendo el mismo.

Frente a esto, la poesía del siglo XX, por lo menos la poesía más consciente de sus tareas en el campo nunca fijo del lenguaje, ha expresado de manera clara este problema: hasta el final del siglo pasado, Italia no existía políticamente y, tal vez

por esto, sí existía como mito cultural y literario, con su idioma único, claro y diferenciado, el mismo idioma de Dante o de Petrarca [cuando escribe “Italia mia, benché ‘l parlar sia indarno...”]; pero, desde la unidad política de Italia, parecía no tener sentido reivindicar y esconderse detrás de un “italiano” que realmente no se hablaba y con el cual solamente se escribía.

Al problema universal de la poesía, que sería la lucha del poeta frente al lenguaje, se superpone otro problema, que es la discusión en torno al idioma. Si por ejemplo, Mallarmé crea otro lenguaje a partir del francés, los poetas italianos del siglo XX lo hacen a partir de un lenguaje que no existe (la “lengua-no” de Pasolini) o que, en el mejor de los casos, son muchos lenguajes. Hablamos del siglo XX porque antes el ideal (político-cultural) de una unidad de Italia hacía *creer* en la existencia de un lenguaje común.

Entonces, es necesario subrayar el valor *lingüístico* de los dialectos en Italia: históricamente cada región, en su alejamiento del latín, tuvo características distintas en todos los niveles: sintáctico, semántico, morfológico y fonético. Además, la situación política de Italia fue siempre de división: se dio entonces, desde el medievo, una unidad cultural, de idioma oficial y científico (el latín), de idioma literario (el italiano/toscano), pero también una diferenciación a nivel de población y de idioma hablado. Cuando, en 1915, en ocasión de la Primera Guerra Mundial, por primera vez se encontraron juntos los hombres de todas las regiones de Italia, el primer problema fue el problema comunicativo. Desde luego, fue exactamente con la Primera Guerra Mundial que empezó a existir el problema de un italiano común.

Al hablar de la poesía italiana del siglo XX, me pareció necesario partir de una constatación que tiene que hacer quien se interese por este panorama:

- Por un lado, cada uno de nosotros tiene una idea unitaria y sólida de la cultura literaria italiana; por otro lado, si uno la observa de cerca encuentra una nebulosa más que un sistema de correspondencias.

Entonces, me pareció útil usar este término de *geografía* para indicar exactamente las dos principales causas de esta “poesía de la inconsistencia”.

Hablar de *geografía* de la poesía significa entonces considerar este término ante todo en su sentido *primario*, territorial, y después en su sentido *metafórico*, como constelación de experiencias aisladas, puesto que, después del “futurismo”, no se puede hablar de “escuela” o “tendencia” ni siquiera en relación con poetas que escribieron en la misma revista o que se reunieron en un mismo “grupo”.

Este aislamiento, en sentido lingüístico, ha querido decir experimentalismo a nivel personal, búsqueda de una forma que parte de la multiplicidad lingüística para llegar a la expresividad poética.

Como ya vimos, el poeta no puede reconocerse en aquel idioma que desde Petrarca ha sido el idioma de la poesía italiana, un idioma medio, ponderado, del cual los siglos han corroído su expresividad. El crítico Giancarlo Contini escribió que “Es un hecho que nosotros los modernos somos más fieles con el temperamento, el temperamento lingüístico, de Dante; pero es también un hecho que la *sustancia de nuestra tradición es más cercana a la cultura petrarquesca*” [“Preliminari sulla lingua del Petrarca”], cultura que es reductiva en el sentido del tono, del monolingüismo y de la no experimentalidad.

Este problema nos lleva al otro sentido primario del término de “geografía” de la literatura: a partir de la búsqueda de un idioma, la primera solución que se da es el uso literario del *dialecto*. Por un lado, realmente, el dialecto sigue siendo el idioma *expresivo* contrapuesto al idioma *comunicativo, oficial, escolástico* (el italiano). Por otro lado, como ya vimos que está implícito en la idea misma de *geografía* y de aislamiento geográfico, el dialecto tiene un área de comprensión muy pequeña. Más aún, porque el *idiolecto* puede ser el idioma que cada uno, por ejemplo el poeta, inventa para su uso. Este aspecto, en la poesía, se hace más importante, porque el dialecto, después de haber sido un idioma literario urbano (en el siglo pasado: Carlo Porta en Milano, Gioacchino Belli en Roma, y en este siglo por ejemplo Delio Tessa, también de Milano), ahora, el dialecto de Giacomo Noventa, Biagio Marín, Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini, Tonino Guerra es el dialecto de los pueblos, del campo, de las regiones más aisladas y remotas. Parece entonces que los términos *expresión, expresividad/comunicación* sean contrapuestos e inversamente proporcionales. Cuanto más sea expresivo, es menor el área que puede comprender este dialecto, comprenderlo por lo menos en su significado semántico; lo que no existe y no puede existir, es una koiné dialectal.

Por otro lado, sin embargo, estos poetas nunca quieren aislarse, ser provincianos, regionalistas (si miramos su biografía y su compromiso en este sentido, será aún más claro): el dialecto tiene una necesidad expresiva (también moral), no folclórica o colorística. Lo que dice Paz en *El arco y la lira* a propósito de la inaceptabilidad de un poema escrito en una lengua “muerta”, podría aplicarse perfectamente a la situación y a la ambigüedad de la cual estamos hablando: a partir del dialecto crear una lengua que conserve de éste la expresividad (la experimentalidad) y que logre ser, también, “hablante”, es decir, viva en todo el territorio nacional.

Realmente el tentativo “dialectal” es:

- *Primero*: hacer de un rincón del mundo el mundo entero. Pasolini, escribiendo a propósito de Biagio Marín, pone en evidencia cómo el poeta quiere “hacer de Grado —su ciudad— el cosmos” (quizá recordando el viaje que en el “Orlando furioso” Astolfo hace hasta la luna, viaje con el cual Ludovico Ariosto pone la corte de los Gonzaga (y su ciudad Ferrara) en directo contacto con el sistema celeste).
- *Segundo*: recuperar, a través de la poesía en dialecto, un idioma hablado, no escrito, una *poesía oral*. También aquí, no se quiere hacer un trabajo filológico, etnológico o folclórico, de tipo popular, sino dar voz a una tradición *vital*.
- *Tercero*: más allá del factor expresivo, se da un factor expresivo-emotivo. La recuperación del idioma dialectal es la recuperación de un origen, de un idioma *materno* (hecho de sonidos más que de significados). Zanzotto ha hablado, en el caso del poeta Giacomo Noventa, de *Ursprache, idioma original*, casi un intento por encontrar la palabra primitiva, es decir, un idioma original en donde la expresión y no el sentido —literal— trasmite el contenido comunicativo.
- *Tercero*: más allá del factor expresivo, se da un factor expresivo-emotivo. La recuperación del idioma dialectal es la recuperación de un origen, de un idioma *materno* (hecho de sonidos más que de significados). Zanzotto ha hablado, en el caso del poeta Giacomo Noventa, de *Ursprache, idioma original*, casi un intento por encontrar la palabra primitiva, es decir, un idioma original en donde la expresión y no el sentido —literal— trasmite el contenido comunicativo.
- A pesar de muchos ejemplos de poesía dialectal “bucólica”, los mejores escritores siempre trataron de usar el idioma para expresar los grandes temas y no para identificarse con un lugar geográfico marginal. Es interesante recordar la provechosa relación entre dialecto y cine (medio, este último, que va sin duda más allá del regionalismo): Tonino Guerra, poeta en “romagnolo”, ha sido el libretista de Federico Fellini, por ejemplo de la película “Amarcord” (Título dialectal traducible con “Me acuerdo”, en italiano “Mi ricordo”, en donde la forma orgánica del pronombre reflexivo y del verbo añaden al significado propio el acento de *amargura* y *amor* juntos en el recuerdo: *amarcord*). Por otra parte, películas como “La terra trema” de Luchino Visconti, tiene los diálogos en dialecto siciliano mientras que la obra literaria que la inspiró, “I Malavoglia” de Giovanni Verga, está en italiano, debido a un proyecto preciso de unidad nacional (que tenía taciones programáticas comprensibles al final del siglo pasado). Pasolini utilizó el dialecto en sus películas, pero, mientras “Accattone” o “La ricotta” son también de argumento popular, “borgataro”, “Il Decamerone”, que en parte es en napolitano, tiene un precedente literario italiano. Una breve consideración: sobre todo en este siglo, nace la necesidad de recuperar los idiomas periféricos, mientras que la filosofía de las obras del pasado buscaban exactamente el contrario, es decir la unidad (política) perdida.

El caso más significativo de poesía dialectal, significativo por lo menos porque no puede ser inculcado de regionalismo, es el de Pier Paolo Pasolini. Más allá de sus posiciones teóricas, en la práctica de la escritura poética, él considera como una exigencia ética la de *regresar* a un origen, a un punto de partida. La polémica intelectual alrededor de Pasolini se relaciona con su idea de *regreso al origen*, que no fue bucólica, sino urbana y proletaria —se podría decir— antiprogresista y antiburguesa. Origen que se tildó también, con demasiada facilidad, de reaccionaria. Su primera colección de poesías (“La meglio gioventú”, “La juventud mejor”, de 1954) es en un dialecto que —es necesario subrayarlo— no es el *suyo*, sino el de su madre (el friulano). La madre para él es el símbolo mismo del origen, un símbolo puro (alguien quizá se acuerda que en su película “Il vangelo secondo Matteo” el papel de la Virgen fue interpretado por su propia madre). Pasolini, para definir su idioma dialectal, usa un término que es casi un juego de palabras: él habla de “idioma de la madre”, que uno tiene que relacionar, pero en este caso no identificar, con el “idioma materno” (aquel que uno aprende cuando niño, el primero, tal vez el único). El idioma de la madre encierra una relación con algo ancestral, muy remoto, de tal manera que la expresividad se convierte en el *valor* de esta poesía, que es sin duda la más lírica de Pasolini, la no épica, la no política. El dialecto es algo que pertenece al poeta y es al mismo tiempo el lugar de una lucha contra la opacidad de la realidad. El friulano de Pasolini es de un lado un idioma difícil, desagradable, pero, de otro lado, es el idioma más dúctil, que permite la transformación: la voz que habla se hace el objeto hablado, Pasolini es la tierra (los “ciamps lontáns”), las flores (las “miris-cis”), una niña (una “fruta”), un joven (un “zuvín”).

de “Ciantis di un muárt” (Cantos de un muerto) en “La meglio gioventú”

Cui a vívia enciamó
par la strada di san Zuán
davóur di chej murs
pierdús ta l’ aria inglassada?
A bat na ciampana.
Y soj muárt.

[tr. it (de Pasolini): Chi vive ancora/ per la strada di San Giovanni,/ dietro quei muri/ persi nell’ aria agghiacciata?/ Batte una campana./ Sono morto.
¿Quién vive todavía/ en el camino de San Juan/ atrás de esos muros/ perdidos en el aire aterido?/ Toca una campana./ Yo estoy muerto].

de “Dansa de Narcís” (“Danza de Narciso”) en “La meglio gioventú”

Jo í soj neri di amóur
né frut né rosignóul

dut antéir coma un flóur
y brami sensa sen.

[tr. it. (de Pasolini): Io sono nero d'amore/ né fanciullo né usignolo,/ tutto intero
come un fiore/ desidero senza desiderio.

Yo estoy negro de amor/ Ni muchacho ni ruiseñor/ Todo entero como una flor/
deseo sin deseo...].

de “Romancerillo” en “La meglio gioventú”

Dut il me vivi
al é passát.
Jo eri nina,
tu ti eris muárt.

Ah parsé tórniu
adés tal sun
da tanciu áins
dismintiát?

Dut il me vivi
al é passát.
Tu ti sos nini,
Nu si insumián.

[tr. it (de Pasolini): Tutto il mio vivere/ é passato/ Io ero fanciulla,/ e tu eri morto./
Ah perché torni/ adesso nel sonno,/ da tanti anni/ dimenticato?/ Tutto il mio vivere/
é passato./ Tu sei fanciullo,/ e noi sognamo./

Todo mi vivir/ ha pasado/ Yo era niña, y tu estabas muerto.// ¿Ah, por qué vuelves/
ahora en el sueño,/ después de muchos años/ olvidado?// Todo mi vivir/ ha pasa-
do./ Tu eres muchacho,/ y nosotros soñamos.]

desde “De loinh” (“Desde lejos”) en “La meglio gioventú”

Adés sí ch'a éis
di scaturíssi
vuandánt fis,
par di lá dai dis,
il í ch'jo y eri
un frut, adés che chel frut veri
no soj pí jo,
e al sint ta li oreliis il piot
vif ta na ciera che nissún pí a no jot!

Adés sí ch'a ven
 di sigá fuárt
 jodínt, ta un recuárt
 che pí a no'l art,
 y vuj di un zóvin...
 un Friúl dulá ch'a no plóvin
 pí nencia ágrimis...
 e ch'a businin li sagris
 ta li me orelis coma ta ches di un altri...

Adés si ch'a revoca
 un plant di muárt
 parsé che il cialt
 e il fréit dal alt
 plan dal Friul
 son insembrás ta un azur
 di dis no pierdús,
 ma doventás di un altri; nus
 drenti di un timp sidín coma la lus.

[tr. it. (de Pasolini): Adesso sí che c'è/ da spaventarsi/ guardando fisso,/ al di lá dei giorni,/ il giorno in cui ero/ ragazzo, adesso che quel ragazzo vero/ non sono piú io,/ e sente nelle orecchie l'assiuolo/ vivo in una terra che nessuno vede.// Adesso sí che viene/ da gridare forte/ vedendo, nel ricordo/ che non arde piú,/ gli occhi di un giovane.../ un Friuli, dove non piovono piú/ neanche lacrime.../ e ronzano le sagre/ nelle mie orecchie come in quelle di un altro...// Adesso sí che scoppia/ un pianto di morte,/ perché il calore/ e la freschezza dell'alta/ pianura del Friuli/ si sono mescolati in un azurro/ di giorni non perduti,/ ma divenuti di un altro, nudi/ dentro un tempo silenzioso come la luce.

Ahora sí que hay/ de qué asustarse/ mirando fijo,/ más allá de los días,/ el día que fui/ muchacho, ahora que aquel muchacho verdadero/ ya no soy yo,/ y escucha en sus orejas el autillo/ vivo en una tierra que nadie ve.// Ahora si que se está/ al punto de gritar fuerte/ viendo en el recuerdo/ que ya no arde,/ los ojos de un joven.../ un Friuli, en donde ya no llueven/ tampoco lágrimas.../ y zumban las consagraciones/ en mis orejas como en las de otro...// Ahora sí que estalla/ un llanto de muerte,/ porque el calor/ y la frescura de la alta/ llanura del Friuli/ se han mezclado en un azul/ de días no perdidos,/ sino de otro, nudos/ dentro de un tiempo silencioso como la luz.].

“A na fruta” (“A una niña”) de “La meglio gioventú”

Lontán, cu la to piél
 sblanciada da li rosis,

y ti sos una rosa
ch'a vif e a no favela.

Ma quand che drenti al sen
ti nassará na vóus,
ti puartarás sidina
encia tu la me cróus.

Sidina tla sulisu
dal solár, ta li s-cialis,
ta la ciera dal ort,
tal pulvín da li stalis...

Sidina ta la ciasa
cu li peráulis strentis
tal cour romai pierdút
par un troi di silensi.

[tr. it. (de Pasolini): Lontana, con la tua pelle/ sbiancata dalle rose,/ tu sei una rosa/
che vive e non parla.// Ma quando nel petto/ ti nascerà una voce,/ porterai muta/
anche tu la mia croce.// Muta sul pavimento/ del solaio, sulle scale,/ sulla terra
dell'orto,/ nella polvere delle stale.// Muta nellla casa,/ con le parole strette/ nel
cuore, ormai perduto/ per un sentiero di silenzio.

Lejana, con tu piel/ blanquecida por las rosas,/ tú eres una rosa/ que vive y no
habla.// Pero cuando en el pecho/ nacerá una voz,/ llevarás muda/ tu también mi
cruz.// Muda en el piso/ del desván, en la escalera,/ en la tierra del huerto,/ entre el
polvo de los establos...// Muda en la casa/ con las palabras apretadas/ al corazón
ya perdido/ por una carretera de silencio].

Como segundo ejemplo veremos a Andrea Zanzotto (1921) en donde no se podría hablar de regionalismo en el sentido de una clausura cultural y literaria. Zanzotto realmente es uno de los poetas más significativos de las últimas décadas: él mezcla una *enrarecimiento del significado* con un experimentalismo lingüístico que justamente ha sido llamado *polilingüismo*. Zanzotto, entonces, ha sido colocado dentro del grupo que se llamó de los "herméticos" y que recuperó el sentido casi mágico de la palabra rechazando completamente la arbitrariedad de los nombres de las cosas, hermetismo que ha afrontado el problema lingüístico por negación buscando una economía simbólica: el hermetismo de origen francés de Ungaretti, y que de todas maneras tiene su centro ideal en Florencia con Mario Luzi, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Salvatore Quasimodo, y tal vez Eugenio Montale. Además, si del hermetismo Andrea Zanzotto ha tomado la centralidad de la *afasia*, por otra parte, y como consecuencia, el atribuye esta afasia a la pérdida de un idioma propio, y habla de "la buena gente sin más dialecto", así que, en su poesía,

él recupera términos de lenguajes diferentes que indican, si se quiere, la estratificación de la lengua italiana: latinismos (el latín, que él llama el “idioma de la muerte... matriz lingüística del italiano”), tecnicismos, neologismos, palabras de la ciencia y finalmente el “*petél*”, término del dialecto veneto-friulano que indica el lenguaje infantil y que subraya, por otra parte, un regreso a la afasia, el límite entre el habla, el silencio y la pérdida del significado. Una vez más, el empleo de esta forma lingüística indica un recorrido diferente al “natural” porque el *petél* no es, como en la vida, el momento de aprendizaje sino, en el ejercicio poético y a la altura cultural y literaria de Zanzotto, representa un *regreso*, una trayectoria contraria, tal vez significativamente pesimista sobre las posibilidades de la lengua en Italia.

Desde el *petél* se llega hasta el balbuceo, el tartamudeo, las aliteraciones, los juegos etimológicos o pseudo-etimológicos.

En una entrevista de 1987 (publicada en 1993), él explica su polilingüismo a partir de “mi primer acercamiento a la palabra —cuando niño— ha sido fónico-rítmico [...] Si escuchaba palabras que no conocía, mi interés se multiplicaba [...] La duplicidad del lenguaje ha sido una especie de contracanto. En el dialecto se suma el máximo de lo cotidiano, de lo sencillo, de lo obvio diría, de lo afectuoso, y el máximo de lo profundo, de lo inalcanzable, de lo “manantial”. En el dialecto resuena el antiguo susurro de la lengua. No se sabe de dónde llegue. Desde el momento en el cual se lo aprende por ósmosis con el medio que nos circunda, de forma completamente inconsciente, como se aprende a respirar, representa una lejanísima fuerza originaria. Mientras que la lengua formal, el italiano, se concibe en las zonas más altas de la conciencia. Otra estimulación para mí ha sido el latín, como idioma del misterio, lengua que no se comprende, pero que tiene que significar algo, el latín de las mujeres que cantaban las letanías en la iglesia. Hacían disparates llenos de vitalidad. [...] Todo eso funcionó para mí como empuje para entender el enigma del lenguaje. Me formé en este “polverío”, tierrero, de lenguajes”.

de “Pasqua a Pieve di Soligo” (“Pascua en Pieve de Soligo”) en “Pasquas”

KAPH Dic nobis Maria: quid vidisti in via?
Ho visto attizzarsi consumarsi il mito del vedere.

Die nobis Maria: quid vidisti in via?
Ho visto trionfare le cose puttane, emarginarsi le vere.

[...]
Fa' o Signore che-ma il tuo fare cos'è?
Fa' o Signore che-ma non vedo perché.

[Dic nobis Maria: quid vidisti in via?/ He visto avivarse consumirse el mito del ver.// Dic nobis Maria: quid vidisti un via?/ He visto triunfar las cosas putas, marginarse las verdaderas.// [...]// Haz Señor que —pero tu hacer ¿qué es?/ Haz Señor que —pero no veo por qué.].

de “La perfezione della neve” (“La perfección de la nieve”) en “La beltá”.

Quante perfezioni, quante
 quante totalità. Pungendo aggiunge.
 E poi astrazioni astrificazioni formulazione d' astri
 assideramento, attraverso sidera e coelos
 assideramenti assimilazioni
 nel perfezionato procederej
 piú in lá del grande abbaglio, nel pieno e nel vuoto,

[Cuántas perfecciones, cuántas/ cuántas totalidades. Picando añade./ Después astracciones astrificaciones formulaciones de astros,/ aterimiento, a través de sidera y coelos/ aterimientos, asimilaciones/ en el perfeccionado procedería/ más allá del grande deslumbramiento, en el lleno y el vacío...].

El último caso que yo quisiera mencionar es el de una de las pocas poetisas italianas, por lo menos de su generación. Se trata de Amelia Rosselli, nacida en 1930, hija de madre inglesa y de Carlo Rosselli que, con su hermano Nello, fue un importante personaje del antifachismo, de la política y de la cultura, ejecutado por voluntad de Mussolini en 1937. Amelia nació en París y vivió mucho tiempo en París, Londres y Nueva York. De cualquier manera ella heredó la condición de exiliada, que fue la condición del padre y del tío, de manera que su cultura puede decirse “italiana” solamente en parte (una apátrida o, con el término griego que para ella usó Pasolini, una “apólide”). Además, también su actividad no tiene un lugar preciso puesto que su condición de poetisa se mezcla con otras: fue traductora y en general trabajó y participó en actividades editoriales, participó, de manera voluntariamente marginal, en el grupo de vanguardia 63. Otra actividad importante fue aquella de músico, actividad que se mezcla al hacer poesía, como capacidad de escuchar los *ruidos* y los *sonidos*. A partir de sus amistades con los compositores Dallapiccola y Petrassi, y de sus estudios en Darmstadt, su interés musical pertenece a la tradición dodecafónica: en un breve ensayo, “Spazi Metrici” (“Espacios Métricos”) publicado en su libro “Variazioni Belliche” y por consejo de Pasolini, Amelia Rosselli escribe que “mi rítmica era musical hasta los últimos experimentos del poswebernismo [...], de la tradición bartokiana y de la música no influenciada por el racionalismo leibitziano del Sei-Settecento”, rítmica en donde la unidad no es ni la letra ni la sílaba, “sino más bien la palabra entera, de cualquier género. Las palabras siendo todas de igual valor y peso...”: artículos, conjunciones, nombres tienen el mismo valor. Lo que aquí interesa subrayar es su

condición frente a la lengua, puesto que le fue negada, en este caso, *la lengua del padre*. Su trabajo poético se divide en los versos en inglés y en los versos (los más recientes) en italiano.

Los versos en italiano representan un trabajo de búsqueda de una forma en su totalidad: la semántica de las palabras, la gramática, la sintaxis, es decir, la búsqueda de las formas elementales de un idioma, las que se aprenden de manera natural, en la primera infancia. Ella, entonces, intenta recuperar una forma que sea también un tiempo (el tiempo negado). Y si es ya difícil, aún cuando sea voluntario, ser más ciudadana del mundo que ciudadana de *un* país, es aún más difícil en la condición de escritora, puesto que la escritura y su lenguaje pertenecen necesariamente a un territorio. Será posible escribir en cualquier sitio cuando en *los* idiomas el escritor buscará *un* idioma, el más personal y el más hondo, o como dice, por su experiencia, Amelia Rosselli: “la lengua en la cual escribo de vez en vez es una sola lengua, mientras que mi experiencia sonora lógica asociativa es sin duda aquella de todas las poblaciones, y está reflejada en todos los idiomas”.

Por estas razones sus poesías están escritas utilizando una serie de casos-límite, como lapsus (ha sido Pasolini quien ha hablado de “lapsus”), innovaciones y voluntarias violaciones de las reglas, al lado de palabras latinas, de palabras arcaicas y pseudoarcaicas o áulicas, junto con galicismos, anglicismos, etc. Esto no quiere decir que la poesía de Amelia Rosselli sea polilingüística; al contrario, todos estos elementos, mezclados con citas implícitas de sus “autores” (Dante, Leopardi, Montale, Rimbaud y el “poét maudit” italiano, Camapana), forman un idioma de la *economía*: una poesía-idioma-mundo cerrado en continuas autorreferencias, como si las palabras encontraran una isla de voluntario exilio.

Además, ella llega también a esa discontinuidad que hay entre palabra y escritura, así que ella literalmente “trascibe” los sonidos, reinventando una grafía personal en la cual los términos se modifican a propósito y en donde los términos se funden en palabras nuevas. El experimento de Amelia Rosselli, tan distante del experimentalismo “oficial” porque nunca se vuelve un juego, es el de conquistar la tierra de la escritura, en donde se dan dos territorios sobrepuestos: el idioma y su escritura. Esta dificultad para *acceder* al idioma, lejos de ser un obstáculo, se hace por el contrario la razón de esta poesía que ella misma ha llamado de la “continuitá a singhiozzo” (“continuidad interrumpida”) por su necesidad de repetir (casi para afirmar con mayor fuerza), y que parece desgarbado, sin gracia y por eso visceral e inolvidable, un lenguaje construido, que le hace declarar “¡Pudiera yo tener la levedad de la prosa!”.

de “E poi si adatterá...” (“Y después se adaptará...”) en “Variazioni belliche”.

E poi si adatterá, alle mie cambiate contingenza, car
io ho cambiato residenza, non sono piú il fiore

timido appeso dove erano y salici e non voglio le tue tenerezze
che crudele combatto perché io non ho piú
tenerezza. [...].

[...]Non vi fosse piú questa mia e di altri crudeltá non vi
fossero quelle allungate gambe, quei dorsi nudi e gracili
sotto l'erba. L'intento tuo non raggiungerai, prima che tu
passi per ii miei canali stretti e duri.

[Y después se adaptará a mis variadas contingencias, car/ yo he cambiado residen-
cia, ya no soy la flor/ tímida colgada en donde están los sauces y no quiero tus
ternuras/ que yo combató, cruel, porque ya no tengo/ ternura... [...]/[...].no hubiera
esta mia y de otros crueldad, no/ hubieran aquellas extensas piernas, aquellas es-
paldas desnudas y gráciles/ bajo la yerba. El intento tuyo no lo alcanzarás, antes
de que tu/ pases por mis canales estrechos y duros].

de "Propongo un incontro col teschio" ("Propongo un encuentro con la calavera")
en "Documento".

Ogni giorno della sua inesplicabile esistenza
parole mute in fila.

[Cada día de su inexplicable existencia/ palabras mudas en fila].

"Tutto il mondo é vedovo..." ("Todo el mundo es viudo...") en "Variazioni belliche".

Tutto il mondo é vedovo se é vero che tu cammini ancora
tutto il mondo é vedovo se é vero! Tutto il mondo
é vero se é vero che tu cammini ancora, tutto il
mondo é vedovo se tu non muori! Tutto il mondo
é mio se é vero che tu non sei vivo ma solo
una lanterna per í miei occhi obliqui. Cieca rimasi
dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
non é che notte per la tua distanza. Cieca sono
che tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini
e il mondo é vedovo e il mondo é cieco se tu cammini
ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

[Todo el mundo es viudo si es verdad que tu caminas todavía/ todo el mundo es
viudo si es verdad! Todo el mundo/ es verdad si es verdad que tu caminas todavía,
todo el/ mundo es viudo si tu no mueres! Todo el mundo/ es mio si es verdad que
tu no estás vivo sino eres solamente/ una linterna para mis ojos oblicuos. Ciega
me quedé/ desde tu nacimiento y la importancia del nuevo día/ no es más que
noche por tu distancia. Ciega soy/ que tu caminas todavía! Ciega soy que tu cami-

nas/ y el mundo es viudo y el mundo es ciego si tu caminas/ todavía colgado a mis ojos celestiales].

Bibliografía

CONTINI, GIANCARLO.

“Preliminari alla lingua del Petrarca” en *Varianti de altra linguistica*, Einaudi, Turín, 1970.

DIONISOTTI, CARLO.

Geografia e storia della letteratura italiana. Einaudi, Turín, 1967.

PASOLINI, PIERPAOLO,

“Nuove questioni linguistiche” en “Rinascita” N° 51 (diciembre 26 de 1966), “La poesia dialettale in Italia” en *Passione e ideologia*, Einaudi, Turín, 1985.

PAZ, OCTAVIO,

El arco y la lira, FCE, México, 1956.

VICO, GIAMBATTISTA.

La scienza nuova. Ricciardi, Nápoles, 1947-48.

ZANZOTTO, ANDREA.

“Romanzo di formazione”, entrevista de Alberto Papazzi, en “Leggere” N° 48 (marzo de 1993).

Referencias bibliográficas de los textos poéticos:

MONTALE, EUGENIO.

De *Xenia*, en *Tutte le poesie*, Mondadori, Milán, 1984.

PASOLINI, PIERPAOLO.

“La meglio gioventú” en *La nuova gioventú*, Einaudi, Turín, 1975.

ROSSELLI, AMELIA.

Documento 1966-1973, Garzanti, Milán, 1976.

- *Sleep*, Garzanti, Milán, 1992.
- *Variazioni belliche*, Garzanti, Milán, 1964.

ZANZOTTO, ANDREA.

La beltá, Mondadori, Milán, 1968

- *Pasque*, Mondadori, Milán, 1973.