

Facultad de Filología
Departamento de Filología Moderna
Área de Italiano



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**El papel del dialecto en la literatura
italiana culta: funciones y casos
paradigmáticos**

TESIS DOCTORAL

Autor: Mattia Bianchi

Director: Vicente González Martín

SALAMANCA, 2020

Esta Tesis Doctoral ha sido
realizada bajo la dirección del
profesor D. Vicente González
Martín.

El autor de la Tesis, Mattia
Bianchi

A lo largo de estos últimos años he contado con el impagable apoyo de algunas personas a las que no puedo dejar de agradecer y dedicar esta Tesis.

En primer lugar, al profesor Vicente González Martín, por guiarme con dedicación y paciencia y por haber confiado en mí a lo largo de mi carrera profesional.

En segundo lugar, a la profesora Emmanuela Tandello, que me permitió realizar una valiosa estancia de investigación en la Universidad de Oxford, la cual enriqueció infinitamente esta Tesis. Gracias por su tiempo y generosidad.

Por último y a nivel personal, agradecer a mi padre su ejemplo y amor incondicional, a Azahara su ayuda y apoyo moral y a Elía, por el tiempo que dejé de dedicarle para finalizar este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. DIALECTO Y LITERATURA DIALECTAL: CUESTIONES	19
PRELIMINARES	
I.1. ¿QUÉ ES EL DIALECTO?	21
I.2. EL COMIENZO DE UNA LITERATURA ITALIANA <i>EN DIALECTO</i>	28
I.2.1. El florentino lengua nacional	29
I.2.2. La letteratura dialettale riflessa	35
I.2.3. Bembo y la lengua literaria italiana	41
I.3. LAS CAUSAS DE LA <i>DIALETTALITÀ</i> ITALIANA	54
I.4. EL DEBATE SOBRE EL DIALECTO Y LA LITERATURA DIALECTAL	57
I.4.1. ¿Dialectofobia o dialectomanía?	61
I.5. CRONOLOGÍA DEL DIALECTO EN LITERATURA	65
II. FUNCIONES HISTÓRICAS DEL DIALECTO EN LA LITERATURA ITALIANA Y CASOS PARADIGMÁTICOS	71
II. 1. LA LENGUA DE LA REALIDAD	73
II.1.2. Realismo y mimesis	82
II.1.3. Realidad y oralidad	95
II. 2. LA FUNCIÓN CÓMICA	103
II.2.1. La parodia del campesino, del inculto, del <i>otro</i>	107

II.2.2. Del realismo a la deformación cómico-grotesca: el ejemplo de la prostituta	113
II.2.3. <i>Er parlà cciovile o parla come mangi</i>	116
II.2.4. El <i>heroicómico</i> dialectal	123
II.2.5. Entre parodia y crítica formal: Ruzzante	126
II.3. LA LENGUA DEL <i>PUEBLO</i>	129
II.3.1. Los caminos de la <i>popularización</i>	133
II.3.2. Dialecto y populismo	140
II.4. FUNCIÓN CENTRÍFUGA	146
II.4.1. <i>Katabasis</i> temático-estética: <i>carnavalesco</i> , obscenidad y anticonformismo	149
II.4.2. Alternativa lingüístico-identitaria y resistencia ideológico-política	156
II.4.3. De la búsqueda expresiva al expresionismo	169
II.5. LA FUNCIÓN POÉTICA	172
II.5.1. La búsqueda de un idiolecto poético: Pasolini y Biagio Marin	175
III. EL DIALECTO ANTE EL OCASO DE LOS DIALECTOS	183
III.1. <i>LA NUOVA GIOVENTÙ</i> : APERTURA Y CIERRA DE LA POESÍA <i>NEODIALECTAL</i>	185
III.2. UNA PANORÁMICA SOBRE EL NUEVO PAPEL DEL DIALECTO	189
III.2.1. La poesía <i>neodialettale</i> : un breve <i>excursus</i>	201

III.2.2. Una mariposa sobre la cruz del sepulcro: Anna Maria Bacher	214
CONCLUSIONES	235
BIBLIOGRAFÍA	245

INTRODUCCIÓN

Si hacia finales de la década de los '40 del siglo pasado, Mario Sansone todavía se quejaba de la escasez de antologías y estudios críticos sobre autores y obras *dialectales* italianos, y lo mismo seguía haciendo, veinte años después, Pier Vincenzo Mengaldo, hoy en día podemos afirmar, sin miedo a ser desmentidos, que la atención del mundo académico con respecto al dialecto ha cambiado radicalmente, haciendo caer asimismo, al menos en los ambientes especializados, buena parte de los prejuicios y falsos mitos que históricamente habían envuelto a las hablas municipales.

A partir del '900, tras la tan original como necesaria antología pasoliniana de poetas dialectales (1952) y los pioneros estudios de eruditos adelantados a sus tiempos como Benedetto Croce y Gianfranco Contini, ha ido aumentando de manera paulatina pero constante el interés de la crítica por el dialecto empleado con fines artísticos y hemos asistido a la recuperación e inédito ensalzamiento de numerosos autores vernáculos antes subestimados o arrinconados, y que ahora, por fin, pueden formar parte con pleno derecho del olimpo literario italiano. Entre los nombres más conocidos: Ruzzante, Cortese, Basile, Maggi, Meli, Porta, Belli y Tessa.

No obstante, a pesar de la proliferación de estudios monográficos sobre los más relevantes escritores dialectales y también de investigaciones mayormente articuladas, que ofrecen un cuadro de las singularidades que caracterizan las manifestaciones literarias cultas de una determinada ciudad, región o zona más o menos amplia del país – por ejemplo, la literatura milanesa, la literatura piemontesa, en napolitano etc. –, no son aún suficientes las obras que intentan abarcar la temática en su totalidad.

De hecho, en la gran mayoría de ocasiones, dichos trabajos se convierten en meros puzzles cuyas piezas son constituidas por historias literarias regionales sin conexión real, que toman el dialecto como eje, pero sin proponer una verdadera panorámica global y de alguna manera unitaria de este fenómeno, absolutamente representativo del contexto cultural italiano y que no tiene comparación en las demás literaturas europeas y occidentales.

Además, los pocos académicos capaces de adoptar una visión de conjunto coherente y fundamentada suelen proceder del ámbito universitario italiano o anglosajón, mientras que el mundo ibérico carece de una investigación exhaustiva que trate esta temática de manera transversal, desvinculándose, aunque sea parcialmente y sin obviarlo, del factor geográfico, que se encuentra en la base del famoso acercamiento *dionisottiano* a la literatura italiana.

Precisamente empujados por el deseo de subsanar esta laguna, hemos decidido plantear el presente estudio. Un estudio que, sin embargo, no se propone como una suerte de improbable historia universal de la literatura italiana escrita en dialecto – tarea imposible de abarcar en el espacio propio de una Tesis doctoral y que poco aportaría al estado de la cuestión –, sino como un recorrido *sui generis* en el que nos interrogamos sobre el hecho dialectal en su relación dialéctica con la lengua italiana del canon, con el fin de individuar patrones comunes y, en definitiva, entender el papel que este ha ido desempeñando dentro del espacio literario italiano.

Nuestra hipótesis, de hecho, es que, a partir de que en el ‘500, con Bembo y la publicación de las *Prose della volgar lingua*, se va definitivamente conformando un canon literario italiano de matriz claramente florentina, desde el punto de vista lingüístico, y áulica, desde el punto de vista estilístico, codificado según modelos ilustres y muy rígidos, los demás vulgares de la península *se rinden* ante la hegemonía toscanocéntrica para ir adquiriendo funciones literarias específicas que son recurrentes y catalogables.

A la hora de analizar dichas funciones no podemos prescindir totalmente del elemento geográfico, pero tampoco debemos subordinar nuestros razonamientos al mismo. De igual manera ocurre, aunque con ciertos matices aclaraciones, con las cuestiones diacrónicas y también con los aspectos relacionados con las características formales propias de los diferentes géneros literarios: todos factores que por supuesto hay que tener muy en cuenta, pero que no se presentan, en principio, como criterios apriorísticos y preponderantes cuando nos enfrentamos a un texto caracterizado por el fenómeno dialectal.

Si partimos del concepto elaborado por Benedetto Croce de literatura dialectal *riflessa* y tomamos, por tanto, el elemento vernáculo como una desviación consciente respecto a la norma establecida, es posible, en nuestra opinión, construir un esquema, una suerte de paradigma que sirva potencialmente como método de análisis eficaz de cualquier texto italiano en el que el dialecto aparece o bien como código expresivo único – o por lo menos dominante –, o simplemente como un rasgo muy marginal de la selección lingüística de los autores.

De esta forma sería posible unir obras y autores, a pesar de que se encuentren muy alejados en el tiempo y en el espacio, y agruparlos en una misma categoría que nos revele algo fundamental sobre el porqué – o los porqués – de la opción vernácula escogida por un poeta, un narrador o un dramaturgo.

Queda claro, pues, que el objeto de estudio de esta Tesis no es la que comúnmente denominamos literatura en dialecto, sino, tal y como sugiere su título, el dialecto y su valor dentro de la historia literaria de Italia.

Si tomamos como acertadas las reflexiones de McLuhan sobre el médium, las de Auerbach sobre las relaciones entre estética e ideología, y las tesis del relativismo lingüístico, podemos entender el elemento vernáculo como un instrumento que adquiere ciertas connotaciones que iremos evidenciando y delineando a lo largo de nuestra investigación. Unas connotaciones que resultan a menudo implícitas ya en la propia elección lingüística, en cuanto los dialectos, en literatura mucho antes que en el plano del uso, fueron lenguas vencidas y de los vencidos.

Para comprobar empíricamente la validez de nuestro planteamiento y construir nuestra propuesta basada en una categorización de las funciones del dialecto, hemos escogido la siguiente metodología.

Primero, hemos partido de un resumen y análisis crítico de las principales teorías y aportaciones de los estudiosos que, con más o menos acierto, han tratado de enfocar la temática de las relaciones lengua/dialecto y dialecto/literatura italiana con una aspiración generalista – Ferrari, Croce, Contini, De Mauro, Stussi, Beccaria y Brevini etc. – para ir haciéndonos con el estado de la cuestión y encontrar valiosas indicaciones.

Después, hemos tenido que establecer un marco temporal muy amplio y en cierta medida hasta simbólico que, siguiendo principios propios de la sociolingüística, nos ayudase a definir de manera más estable el concepto de dialecto dentro del sistema literario italiano.

A continuación, hemos seleccionado un corpus amplísimo y en constante redefinición de autores italianos para estudiar en ellos el uso de las hablas locales. Tal y como hemos ya explicado, no se trata de literatos necesariamente catalogables como dialectales, sino cualquier escritor que haya empleado conscientemente el dialecto con fines expresivos, estilísticos y/o ideológico-políticos.

Los autores y los textos que hemos considerado más significativos se han convertido en los casos paradigmáticos que hemos sacado a colación y comentado a lo largo de la Tesis para sustentar nuestras reflexiones y demostrar la solidez de nuestra catalogación que, de todos modos, no pretende presentarse como rígida y unívoca, sino como una mera propuesta, una especie de brújula útil para orientarnos dentro del complejo sistema literario italiano: un sistema en el que lengua y dialecto se manifiestan como elementos inescindibles, interdependientes, pero a la vez capaces de general polarizaciones y tensiones que nunca han sido meramente literarias, sino que son el reflejo de la intrincada historia sociopolítica de Italia.

Tal y como se podrá apreciar, el trabajo se presenta dividido en secciones que corresponden a las que hemos individuado como posibles funciones y subfunciones del dialecto en la literatura italiana culta. En cada sección no hemos podido ni querido profundizar demasiado en el estudio de ningún autor, sino que hemos comentado los aspectos sobresalientes y más relevantes de su arte en cuanto al uso del dialecto.

Sin embargo, hemos hecho una excepción con la autora en dialecto walser Anna Maria Bacher, a la que se ha dedicado un estudio monográfico en cuanto no existían investigaciones previas sobre su poesía, y su tan peculiar elección lingüística nos ha parecido merecedora de una atención especial.

Por último y a modo de nota aclaratoria, en cuanto a los textos dialectales citados en la Tesis, queremos recalcar que siempre que ha sido posible hemos optado por

respetar los originales y que únicamente se ha recurrido a una traducción de cosecha propia, cuando el dialecto empleado por el autor resulta muy diferente al italiano y, por ende, difícil de entender. En otras ocasiones, en concreto en el caso de los poemas contemporáneos, se aporta la traducción al italiano que ofrece la propia versión bilingüe original.

I. DIALECTO Y LITERATURA DIALECTAL:
CUESTIONES PRELIMINARES

I.1. ¿QUÉ ES EL *DIALECTO*?

Una de las características más peculiares de la literatura italiana¹ es sin duda la presencia, junto con una ingente y a menudo aclamada producción en *lingua*, de una vasta y en muchos casos igual de válida – aunque habitualmente menos conocida – producción en *dialecto*. Un fenómeno tan importante que representa un *unicum* entre las literaturas románicas, y en general entre las de toda Europa occidental², hasta el punto de llevar a algunos de los mayores expertos en la materia a hablar de un *segundo canon*.³

Afirmaciones como las anteriores, con las que se ha elegido dar comienzo al primer capítulo de esta Tesis doctoral, son de las más empleadas por los críticos, con el fin de romper el hielo, cuando deciden enfrentarse a la temática del dialecto dentro de la historia literaria italiana.⁴

Si bien se trata de afirmaciones totalmente ciertas e irrefutables, tanto que podríamos clasificarlas casi como apodícticas, esto no nos exime – especialmente a la luz de los objetivos y las premisas expuestos en la introducción – de abordar una serie de cuestiones preliminares, absolutamente fundamentales para cimentar las bases del presente estudio.

¹ Sobre el significado de literatura *italiana* se podría abrir un largo paréntesis. Nos limitamos a subrayar que, en esta sede, el término habrá de entenderse en todo momento, siguiendo la lección de eruditos del del prestigio de Contini y De Mauro (crf. De Mauro, 1979: 177-178), como literatura escrita por autores italianos. De no tomar como referencia esta acepción, toda nuestra investigación carecería de sentido y, mucho más grave, el canon literario italiano no podría reivindicar como totalmente propias obras magistrales como el *De vulgari eloquentia* de Dante o el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, por el simple hecho de haber sido escritas en latín. De la misma manera, quedaría excluido, en un limbo de difícil colocación, también todo ese patrimonio en dialecto que es el objeto de este trabajo.

² Sobre este argumento cfr. el ensayo *Letterature nazionali e letterature dialettali nell'Europa occidentale* (Elwert, 1970: 169-192).

³ Véase, a modo de ejemplo, el emblemático título de la obra del académico Hermann W. Haller *The Other Italy. The Literary Canon in Dialect* (1999).

⁴ Cfr. la introducción que el mismo Haller realiza para su estudio citado en la nota anterior (3) o también las palabras de Gian Luigi Beccaria que abren la introducción a su conocida recopilación de ensayos *Letteratura e dialetto* (1975: 1).

En efecto, parece imposible, además de metodológicamente inapropiado, empezar una investigación cuya finalidad sea interrogarse sobre el papel del dialecto, sobre sus *funciones* dentro del sistema literario italiano, sin llevar a cabo previamente una aclaración semántica sobre el objeto de nuestro análisis, sobre todo poniéndolo en relación con otro término clave, que normalmente debe ser tomado en consideración por contraste cuando se piensa en el *dialecto*, como es el de *lingua*, el cual – y no es ninguna casualidad, tal y como se demostrará en breve – se ha tenido que traer a colación ya desde las primeras líneas de este estudio. Por lo tanto, habrá que tratar de contestar, antes que nada, a la aparentemente fácil pregunta que sirve de título al presente epígrafe, conscientes de que todo lo que se desarrolle a posteriori se verá inevitablemente marcado por la respuesta que se ofrezca a continuación. Y habrá que hacerlo, *ça va sans dire*, no de forma abstracta y genérica, sino llevando el discurso al contexto histórico-lingüístico italiano; lo cual significa sumergirse de pleno en la interminable *Questione della lingua*.

No es infrecuente que las definiciones teóricas proporcionadas por expertos lingüistas en manuales y estudios especializados, por muy fundamentadas que sean, no consigan disipar todas las dudas espontáneas que surgen cuando nos enfrentamos a conceptos como *dialecto* y *dialectal*, y no sean suficientes, pues, para indicarnos un acercamiento al tema que resulte cómodo y unívoco. De hecho, tal y como subraya Gianna Marcato (2012: 33) en relación a la posibilidad de delinear el campo semántico de la palabra *dialecto*, “le definizioni da manuale, i luoghi comuni, i proclami politicizzati sembrano aver creato una strana sinergia, che ha contribuito a rendere il concetto vago, confuso”. Con respecto sobre todo a la parte que más debería interesar a un escrito de corte académico, esas *definizioni da manuale*⁵, esto ocurre por varias razones, que podríamos probablemente concretizar en dos cuestiones principales.

⁵ Representativa en este sentido la entrada correspondiente a *dialecto* en el *Dizionario di Linguistica* Einaudi (Beccaria, 1994: 219), realizada por el dialectólogo Tullio Telmon, en la que se introduce la siguiente premisa: “per quanto riguarda invece il significato della parola non esiste un valore semantico univoco ed assolutamente non ambiguo, né a livello di uso comune, né a livello vocabolaristico, né a livello di impiego scientifico”.

En primer lugar, tenemos que lidiar con el extenso recorrido histórico del vocablo *dialecto* y los múltiples matices que ha ido adquiriendo no solo a lo largo de los siglos, sino sobre todo en los diferentes países e idiomas. Por ejemplo, recuerda De Mauro (1979: 19) que el término *dialecto*, procedente del griego antiguo *diálektos* – dónde tenía un significado muy amplio y neutro, *grosso modo* correspondiente a *manera de hablar* –, en la época contemporánea suele emplearse para hacer referencia a,

nei paesi di lingua francese e inglese, ciò che in Italia e in sedi specialistiche chiamiamo piuttosto varietà regionale: i *dialectes* francesi o i *dialects* anglosassoni sono il modo di parlare il francese o l'inglese in una certa regione. In Francia, quando in alcuni paesi e zone vi sono parlate notevolmente diverse dal francese, esse non si chiamano *dialectes*, ma *patois*⁶.

Es evidente que esta definición no se podría aplicar con rigor científico a la multitud de hablas muy variadas – y en muchos casos tan alejadas estructuralmente del italiano por lo menos como otras lenguas románicas propiamente dichas (cfr. De Mauro, 1979: 20 y De Mauro, 2011: 21-23) – que hasta hace pocas décadas han representado los idiomas maternos de la inmensa mayoría de la población italiana. Además, cabe recalcar que tampoco desde el punto de vista genealógico, los denominados *dialectos* italianos, bajo ningún concepto, pueden entenderse como desviaciones de la norma originadas de algún estadio evolutivo del que hoy en día es el idioma oficial de Italia (cfr. De Mauro, 2011: 307-308). Tanto el florentino – base lingüística del italiano contemporáneo – como los demás *dialectos* han surgido en paralelo del latín, o mejor dicho del latín vulgar, y por ende deberían gozar de la misma dignidad lingüística. En otras palabras, los distintos vulgares itálicos, incluido el italiano, serían todos lenguas, en principio, o todos dialectos, pero respecto a su madre común: el latín.

El razonamiento planteado a raíz de la cita de De Mauro nos introduce ya, de manera automática, a la segunda fuente de problemas intrínsecos que conlleva la

⁶ Término que tiene una connotación despectiva, implícita en su propia etimología.

delimitación del concepto de dialecto, especialmente en el contexto italiano, es decir, la cuestión de la *perspectiva* o de la *disciplina*.

En el estudio anteriormente sacado a colación, Marcato apela a la oportunidad de llegar a una definición basada en términos lingüísticos, dejando al margen argumentos extralingüísticos⁷. Sin embargo, es bien sabido que para la *lingüística*, *maxime* para el generativismo imperante hoy en día, un dialecto no es más que la variedad de una *lengua*, sin ningún otro tipo de connotación añadida, y desde el punto de vista puramente estructural no existe distinción entre los dos términos. Al respecto, se pueden señalar las tajantes palabras de Luca Serianni, quien nos recuerda que “la distinzione tra dialetto e lingua è del tutto convenzionale. Anche il dialetto è in realtà una lingua: lo dimostra il fatto che alla base dell'italiano c'è un dialetto – il fiorentino – elevato poi a lingua nazionale”. (Serianni & Antonelli, 2011: 63). Por lo tanto, no se hallan razones lingüísticas sustanciales por las que deberíamos designar, por ejemplo, el italiano con el apelativo de lengua a todos los efectos y el piemontés o el napolitano⁸ con el de simples dialectos.

Marcato, con el fin de justificar su postura y demostrar su legitimidad, hace hincapié en una característica que individua como inequívocable de los dialectos italianos, es decir, el estar vinculados estrechamente al ámbito de la *oralidad* y a la transmisión directa, de generación en generación, en pequeñas comunidades muy definidas a nivel local, lo cual implicaría una menor rigidez normativa y una mayor libertad innovadora por parte de los hablantes (2012: 33-35). Esta apreciación, aunque

⁷ “[...] l’opportunità di sottolineare le peculiarità resta fondamentale, così come resta fondamentale, all’interno dell’italo-romanzo, giungere ad una definizione di dialetto in termini non extralinguistici, ma linguistici” (Marcato, 2012: 33).

⁸ Se han escogido adrede dos *casos extremos*, es decir dos idiomas que, incluso hoy en día, a pesar de la creciente atracción ejercida por el italiano estándar, sería muy difícil reconducir al *continuum* dialectal de la lengua italiana. Tanto es así que, a pesar de la heterogeneidad interna que inevitablemente los caracteriza, suelen ser clasificados por muchos lingüistas con la expresión de *lenguas minoritarias*. De todos modos, la diatriba meramente terminológica entre *dialecto* y *lengua minoritaria*, a menudo no inmune a las visiones políticas sesgadas, resulta del todo inútil de cara al discurso planteado en esta investigación, ya que ambos conceptos se delinearán, como veremos definitivamente enseguida, en posición de antítesis respecto al de *lengua*.

muy importante y que desde luego no carece de fundamento⁹, no parece suficiente de cara a la consecución de una definición de *dialecto* inequívocable y que lo separe netamente de *lengua*. Esto porque, en primer lugar, no sería aplicable de manera uniforme y rigurosa al conjunto de todos los variados dialectos italianos, entre los que figuran casos como el del véneto o de los ya citados napolitano y piamontés, que han gozado históricamente de una, aunque relativa, normatividad, garantizada por una notable tradición literaria escrita y por una prestigiosa tradición de diccionarios, gramáticas y estudios descriptivos, además de por un uso cotidiano que en tiempos pasados ha tocado todos los contextos y los niveles lingüísticos, incluso los más elevados e institucionalizados¹⁰. El lingüista Tullio De Mauro tiene las ideas bastante claras al respecto, tal y como se puede constatar en el siguiente fragmento tomado de su célebre *Storia linguistica dell'Italia unita* (2011: 309):

(...) giova rammentare che i dialetti non sono, anzitutto, il vergine regno della libertà. Essi, non meno di una lingua, impongono severi limiti al parlante. Limiti anzitutto sul piano della realizzazione fonica: è entrata nelle macchiette televisive la famiglia napoletana che soffre e protesta per ogni minima deviazione dalla norma di realizzazione delle parole di questa o quella canzone napoletana.

En segundo lugar, tampoco es posible acoger la distinción de la estudiosa porque se correría el riesgo de vincular el concepto de *lengua* solo al uso escrito, al muy

⁹ De hecho se volverá sobre ella para aprovecharla más adelante, en el capítulo II, cuando nos adentremos en concreto en el análisis de las funciones del dialecto en la literatura italiana. De todos modos, es preciso destacar que las características individuadas por Gianna Marcato como peculiares de los dialectos italianos no pertenecen en realidad a una esfera puramente lingüística - más aún si nos ceñimos a una concepción generativista de la disciplina - sino que hacen referencia a una suerte de sociolingüística *interna*. (Cfr. Beccaria, 1994: 220).

¹⁰ La lengua empleada por las calles de Venecia, pero también en los debates políticos y en los juicios es exclusivamente el véneto, por lo menos hasta la caída de la Serenísima República (cfr. Ferguson, 2007: 36-37). Asimismo, como es bien sabido, los altos cargos piamonteses del nuevo Parlamento italiano y hasta el rey Vittorio Emanuele II tenían mucha dificultad para expresarse en italiano y preferían el dialecto o, en todo caso, cuantos lo dominaban con suficiente propiedad, el francés.

subjetivo criterio del número de hablantes o al aún más frágil factor de la estabilidad del sistema proporcionada por la presión de un aparato normativo externo que actúe como fuerza centrípeta¹¹.

Llegados a este punto, parece ya bastante evidente que la ayuda que buscamos para conseguir el objetivo que nos habíamos propuesto de delimitar los confines de lo que consideramos *dialecto* y separar este concepto de lo que llamamos *lengua* ha de encontrarse definitivamente *fuera* de la lengua misma, puesto que, como sugiere Cortelazzo (2000: 5), “la lingua assume uno status superiore solo per ragioni assolutamente extralinguistiche”¹². Lo que significa, por supuesto, escoger un acercamiento a la cuestión que parta directamente desde la *sociolingüística*, única disciplina capaz de ofrecernos los parámetros adecuados y necesarios a nuestra tarea.

Bajo esta nueva luz, los dialectos de la península italiana van revelándose por lo que realmente son: lenguas potenciales que por razones solo extrínsecas no han llegado a merecerse este estatus o, en muchos casos, lo han perdido por el camino¹³. En este sentido, resulta muy efectivo el famoso apotegma habitualmente atribuido a Max Weinreich, “Una lengua es un dialecto con un ejército y una marina”, el cual pone claramente de relieve que nuestra percepción de un determinado código comunicativo como *lengua* o bien como *dialecto* es, a fin de cuentas, bastante arbitraria, en cuanto depende de factores totalmente externos tales como el reconocimiento político de sus hablantes, entre otros.

Sin embargo, el supuesto aforismo de Weinreich podría resultar engañoso si se toma al pie de la letra y se aplica al caso italiano sin un mínimo de conciencia histórica. De hecho, si pensamos en la atávica situación de fragmentación política que caracterizó la península italiana hasta 1861 y en las relaciones de fuerza entre

¹¹ Siguiendo el razonamiento de Marcató, sería lícito afirmar, por ejemplo, que ningún hablante del pueblo gitano dispone, por su propia actitud y predisposición hacia el lenguaje, de una lengua a todos los efectos sino tan solo de códigos dialectales (Cfr. De Mauro, 1992: 206-212).

¹² Cfr. también las consideraciones de Guido Lepschy (1996: 1-2).

¹³ Desde luego muchos vulgares lo tuvieron, en el ámbito de la escritura literaria, para perderlo, todos, precozmente ante el progresivo auge del florentino, como se verá en las próximas páginas.

los diferentes reinos y entidades estatales presentes en su territorio, es notorio que, por ejemplo, la flota naval de la República de Venecia fue durante siglos mucho más potente que la del Gran Ducado de Toscana, y que finalmente sería la iniciativa militar piemontesa la que permitió llegar a la unificación bajo la égida de los Saboya. Queda patente, pues, que el triunfo del vernáculo florentino como matriz lingüística del italiano no fue consecuencia de una supremacía política de la ciudad de Florencia – que acabó tan pronto como el sueño expansionista de los Médicis –, sino más bien de su prestigio literario y de la hegemonía cultural ejercida por los intelectuales toscanos y filo-toscanos¹⁴.

Esta última aclaración resulta de especial importancia porque, mediante la introducción de algunas palabras como *trionfo* y *prestigio*, pero sobre todo del término *hegemonía* – tomado prestado directamente del vocabulario gramsciano – nos va acercando definitivamente a la clave para entender completamente en qué medida y bajo qué premisas es posible aproximarse a las hablas italianas locales – y a los textos literarios para los que han sido empleadas en el tiempo –, colocándolas en un espacio que pueda delimitarse sin objeciones como *dialectal*.

Como subraya Ivano Paccagnella (1994: 495)¹⁵, lo que parece poner de acuerdo a la moderna dialectología científica es que “il tasso stesso di dialettalità si definisca e si misuri contrastivamente sul piano del possesso di varianti generali comunemente accettate come standard”. Esto conlleva la asunción de un postulado tan simple como fundamental, es decir, que si es perfectamente posible y aceptable, por lo menos a nivel teórico, que existan lenguas sin dialectos, no podría darse en ninguna circunstancia el caso contrario, en cuanto cualquier dialecto se define en función de una lengua determinada (Haugen, 1966)¹⁶, estableciéndose entre ellos una relación

¹⁴ Esta aseveración, lejos de ser falsa, será retomada y debidamente matizada a lo largo de este primer capítulo.

¹⁵ Cfr. También el ya citado diccionario de Beccaria, 1994: 219.

¹⁶ En detalle, véase, en la p. 923, el siguiente fragmento: “«Language» as the superordinate term can be used without reference to dialects, but «dialect» is meaningless unless it is implied that there are other dialects and a language to which they can be said to «belong». Hence every dialect is a language, but not every language is a dialect”. En la misma dirección van también los estudios de Caprettini

que podríamos denominar de *diglosia*. Esta afirmación tiene un valor añadido en el específico contexto italiano, donde la oposición antitética lengua/dialecto sigue vigente hoy “sia nella funzione di serbatoio che i secondi costituiscono per la prima, sia nella direzione limite, il più delle volte inattingibile se non a prezzo della perdita della propria identità, che la prima fornisce ai secondi” (Paccagnella, 1994: 495).

Por fin, parece que las diferentes hablas italianas – galoitalianas, vénetas, toscanas, meridionales, más los grupos lingüísticos más aislados como el sardo en sus diferentes variedades y las lenguas retorrománicas –, tanto los dialectos *stricto sensu* como las *lenguas minoritarias* – *de facto*, supuestas o *de iure* –, del milanés al siciliano, del napolitano al casarsese, del patois valdostano hasta el veneciano adquieren todas un carácter incontestablemente *dialectal*, más o menos acentuado en función del prestigio social de cada una, de los distintos contextos y épocas, las circunstancias comunicativas, las intenciones de los autores literarios o de los simples hablantes que las han empleado y siguen empleando, y, por supuesto, de las perspectivas de quienes pretenden definir estos idiomas. Y esto ocurre solo desde el momento en el que el florentino se eleva al rango de lengua, convirtiéndose en una presencia constante y reconocible, en un referente claro y cada vez menos cuestionable.

I.2. EL COMIENZO DE UNA LITERATURA ITALIANA EN DIALECTO

Habiéndose determinado que es preciso hablar de *dialecto* solo y exclusivamente a raíz de una situación de diglosia, la cual se manifiesta a partir del asentamiento de un modelo ilustre, capaz de adoptar una posición de referencia, y que dicho modelo es, por supuesto, el italiano de matriz florentino-literaria, el siguiente paso sería comprender desde cuándo ocurre esto en Italia para así trazar los límites cronológicos de nuestra investigación.

(1978) y Cortelazzo (1980), en los que aparece claro que la misma noción de dialecto se forja en función de una relación opositiva.

I.2.1. EL FLORENTINO LENGUA NACIONAL

Obviamente, no es posible, ni imaginable, establecer una fecha exacta, un momento en el que, de repente, todos los vulgares italianos juntos pasan de ser percibidos como lenguas por la totalidad de sus hablantes a convertirse en dialectos.

Lo que sí sabemos y podemos afirmar sin miedo a equivocarnos es que ya desde el siglo XIV el florentino empieza a adquirir la fuerza suficiente como para intentar postularse como base para una posible lengua nacional, y eso gracias, sobre todo, al indudable prestigio de las tres coronas: Dante, Petrarca y Boccaccio (cfr. De Mauro, 2011: 23-24).

Sin embargo, las razones de la expansión de este vulgar van más allá de la influencia, sin duda efectiva, de las obras de los tres grandes autores toscanos en las cortes y en los ambientes cultos de la península. Por ejemplo, como pone de manifiesto De Mauro (1979: 29-30), aunque es cierto que la suerte que le tocó al florentino – el haber sido el idioma de la patria de Dante y que justo él y no un napolitano o un milanés fuera el autor de una obra de tanta trascendencia como la *Divina Commedia* – habría podido tocarle perfectamente a cualquier otro dialecto, no se puede pasar por alto otra característica intrínseca de ese vernáculo, que representó una clara ventaja a la hora de su difusión y aceptación más allá de los límites regionales. De Mauro se refiere a la mayor cercanía al latín del florentino, y en general de los vernáculos toscanos, respecto a cualquier otro dialecto italiano, exceptuando por supuesto las aisladas hablas sardas, de las que ya el mismo Dante Alighieri, en el *De vulgari eloquentia*, había apuntado el asombroso parecido con la que él llamaba *gramatica*¹⁷. Precisamente esta comprobada cercanía habría permitido que la lengua usada por Dante para componer sus versos – y posteriormente por Petrarca y Boccaccio – fuera más comprensible, en particular para aquellas personas cultas que tuvieran un dominio más o menos afianzado del latín.

¹⁷ Así Dante en el capítulo XI del primer libro del *De vulgari*: “Sardos etiam, qui non Latii sunt sed Latiis associandi videntur, eiciamus, quoniam soli sine proprio vulgari esse videntur, gramaticam tanquam simie homines imitantes: nam domus nova et dominus meus locuntur” (1996: 26).

En este sentido, resulta imposible no recordar al paduano Antonio da Tempo quien, en su tratado de métrica *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332), se interroga sobre el por qué se escribía en toscano también en su región, el Véneto, y a la hora de articular una respuesta afirma que “lingua Tusca magis apta est ad literam sive literaturam quam aliae linguae, et ideo magis est communis et intelligibilis”, confirmando tanto la efectiva y precoz penetración de ese idioma, por lo menos en la Italia nororiental, como su inteligibilidad por parte de escritores no nativos (cfr. Rosada, 2011: 352).

Asimismo, hay otro importante elemento que tener en cuenta y es que el precoz auge literario florentino de los siglos XIV y XV se corresponde a un periodo en el que la Toscana no es una región central únicamente desde el punto de vista artístico-cultural, sino también – e incluso principalmente – desde el punto de vista económico y político. Esto es algo ya ampliamente aceptado por todos los que se enfrentan a cuestiones relacionadas con la historia de la lengua italiana y queda patente en el siguiente pasaje de Robert A. Hall Jr., quien sostiene que:

During the period following Dante’s lifetime, the use of Florentine as a literary language was spread, despite the political disunity of Italy, by Tuscan activity and supremacy in two fields: literary and economic. The work of the great three – Dante, Petrarch, and Boccaccio – had established a corpus of material for literary imitation; and Tuscan and especially Florentine manufacturing, commercial and banking activity carried Tuscan speech and literature to the rest of Italy (1942: 4)¹⁸.

Aún más esclarecedoras, en este sentido, resultan algunas reflexiones tajantes de Antonio Gramsci, quien anticipa las consideraciones de Hall haciendo todavía más hincapié en el factor económico, del que la hegemonía lingüística sería una consecuencia directa:

¹⁸ Cfr. también De Mauro, 1979: 31.

Proprio fino al 500 Firenze esercita l'egemonia culturale, perché esercita un'egemonia economica (papa Bonifacio VIII diceva che i fiorentini erano il quinto elemento della terra) e c'è uno sviluppo dal basso, dal popolo alle persone colte. Dopo la decadenza di Firenze, l'italiano è la lingua di una casta chiusa, senza contatto con una parlata storica. Non è questa forse la questione posta dal Manzoni, di ritornare all'egemonia fiorentina e ribattuta dall'Ascoli che, storicista, non crede alle egemonie linguistiche per decreto legge, senza la struttura economico-culturale? (1975: 82).

Partiendo de estos presupuestos, quedaría patente, asimismo, que “the *Questione della Lingua*”, lejos de poderse entender como una simple diatriba nominalista o, a priori, como una lucha de egos académicos encerrados en su burbuja literaria, “must be regarded rather as an effect than as the cause of the rise of the *koinè*, and as a faithful reflection of the problems facing the standard language at the various critical points in its history” (Hall, 1942: 1)¹⁹.

Por otro lado, como ya se ha destacado anteriormente, las razones de carácter económico-político no son suficientes para justificar y explicar por sí solas no tanto el auge del florentino, sino sobre todo el hecho de que se haya confirmado y mantenido en su lugar privilegiado también después de la caída de los fugaces sueños de gloria de la

¹⁹ Las palabras de Robert A. Hall sugieren una interpretación de la *Questione della lingua* que parece ir en la misma línea, marcadamente política, que la realizada por Gramsci y que queda perfectamente resumida en un famoso y significativo fragmento de sus *Quaderni del carcere*: “Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale” (1975: 2346). Sin embargo, esto no significa en absoluto que los eruditos comprometidos en los debates lingüísticos estuviesen intentando encontrar una lengua común para el vulgo, un idioma que pudiera hablarse, en la cotidianidad, en toda la península. Su interés – se deduce también por la cita de Gramsci de la página anterior (1975: 82) – se mantuvo, a partir del Renacimiento y durante siglos, en un plano meramente retórico-literario y sus esfuerzos iban dirigidos al ámbito exclusivo de la escritura. Esto valdría también ya para el Dante del *De vulgari eloquentia* y la situación no cambia por lo menos hasta Manzoni, el primero en transferir la querrela a un nivel propiamente sociolingüístico y en dejar de preguntarse, “come avevano fatto i suoi predecessori, in quale lingua scrivere, ma quale lingua lo scrittore potesse condividere con i parlanti della nuova Italia” (Brevini, 1999: XXIX).

familia Médicis. A esto cabría añadir, además, que entre los mayores sostenedores de la causa florentina hubo intelectuales procedentes de áreas no toscanas, el veneciano Pietro Bembo *in primis*. De hecho, una vez que el florentino asciende al rango de idioma común, su posición no será nunca realmente puesta en cuestión por teóricos de la lengua, gramáticos y autores, independientemente de su región de origen. Prueba de ello es que hasta en la eclosión de las polémicas renacentistas sobre el vulgar, tanto la línea arcaizante bembiana, como la realista de Machiavelli e incluso la más excéntrica corriente cortesano-italianista de Castiglione y Trissino proponían, todas, modelos lingüísticos cuya base era evidentemente toscano-florentina²⁰. Desde esta perspectiva, y por lo menos en esta fase, sí se podría decir que la disquisición nominalista – ¿cómo había que referirse a esta lengua común? – se convierte en un aspecto primordial, aunque no fin a sí mismo, de la *Questione della lingua*.²¹

De todos modos, si tuviéramos que atenernos a la realidad histórica y sociolingüística del territorio italiano, dividido desde el punto de vista político y geográfico, resulta casi superfluo subrayar que tanto las diatribas intelectuales alrededor del tema del vulgar como también la necesidad de una suerte de idioma pan-italiano²² para los negocios de una muy reducida clase burguesa son algo que toca muy de lejos a los estamentos más bajos, periféricos e incultos de la sociedad, y esto se mantiene por lo menos hasta la dominación napoleónica – cuando por primera vez se registra un impulso concreto hacia la creación de instituciones de enseñanza primaria dirigidas a las masas populares – y, sobre todo, hasta la unificación política del Reino de Italia (De Mauro, 2011: 36-45). Es decir, desde que, recuperando y parafraseando una famosa

²⁰ Al respecto cfr. Vivaldi, 1925: 34.

²¹ Para una detallada panorámica acerca de los diferentes nombres de la lengua común entre Edad Media y Renacimiento cfr. Giovanardi 1998: 75-109. En general, es importante poner de manifiesto con De Mauro (Camilleri & De Mauro, 2014: 30-31) que encontrar un apelativo para designar la lengua nacional fue un asunto bastante espinoso, sobre todo para los académicos de la Crusca – los principales encargados de custodiarla y enderezar su desarrollo –, quienes se mostraron muy reacios a la hora de referirse a ella con un adjetivo concreto, como se evidencia en la publicación de la primera edición de su *Vocabolario* (1612). Esto es debido a que *italiano* no habría puesto en primer plano la ciudad de Florencia, mientras que *fiorentino* no habría sido capaz de otorgarle ese carácter nacional que había logrado gracias, sobre todo, a las obras de las tres coronas.

²² Ese italiano *mercantile* o *itinerario* del que hablaba Foscolo (cfr. Trifone 1998: 211).

frase atribuida a Massimo D'Azeglio²³, hecha la nueva Italia había llegado la hora de hacer a los italianos, en primer lugar, sacándolos forzosamente de sus estrechos límites dialectales, a través del aprendizaje de la lengua de Dante.

Hasta entonces, el italiano es para la mayoría de la población poco más que una entidad etérea, algo que sin duda influye, de forma a menudo inconsciente y para nada homogénea, sobre los dialectos²⁴, pero que incluso en los grandes centros no plantea un problema real de inserción social.²⁵ De hecho, el italiano, fuera de la Toscana y de Roma, se mantiene prácticamente como lengua solo escrita, un idioma extranjero y artificial que nadie utiliza en las relaciones cotidianas, ni siquiera la gente de cultura que, en todo caso, por lo menos en Piamonte, Lombardía y Véneto, prefiere acudir a otro idioma de comprobado prestigio y para ellos mucho más vivo y cercano: el francés. Es emblemático, en este sentido, el tan citado dato del 2,5% que, según los cálculos de De Mauro (2011: 43), representaría el porcentaje de los italianos que, alrededor de 1861, podían tener un verdadero dominio de la *lingua del sì*. Pero quizás

²³ Frase que, en realidad, ha de considerarse una síntesis no demasiado fiel de unas consideraciones de D'Azeglio formuladas en *I miei ricordi*, y que, sin embargo, ha llegado hasta nosotros gracias a Ferdinando Martini.

²⁴ Baste con pensar en la influencia temprana que el florentino ejerce sobre el área véneta, región donde, a través de la literatura, el futuro idioma común penetra hasta en las calles, insinuándose en los discursos de los habitantes locales. Esto ocurre por toda una serie de factores, entre los que figura la imponente actividad editorial de Venecia, ciudad en la que, entre 1526 y 1550, se imprimen el 74% de los libros publicados en la península (Infelise, 2013: 654). De todos modos, esta presión no fue suficiente para determinar cambios sustanciales que atrajesen de forma más clara y tangible el veneciano hacia el florentino (De Mauro, 2011: 22-23), y durante mucho tiempo, además, las contaminaciones fueron más bien recíprocas (Ferguson, 2007: 23).

²⁵ Al respecto, véase lo expuesto en la nota 10, o también tómese como ejemplo el caso de la burguesía milanesa: totalmente dialectófono en su vida diaria, incluso el gran paladín de la lengua italiana, Alessandro Manzoni, quien tuvo que reconocer en varias ocasiones lo mucho que le costaba expresarse en aquel idioma *extranjero* aprendido a base de lecturas de los clásicos toscanos (cfr. Camilleri & De Mauro, 2014: 34-35). En este sentido, resulta definitiva la siguiente cita sacada de su célebre ensayo/informe de 1868 *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*: “Ma tra di noi, invece, i vecchi e vari idiomi sono in pieno vigore, e servono abitualmente a ogni classe di persone, per non esserci in effettiva concorrenza con essi una lingua atta a combatterli col mezzo unicamente efficace, che è quello di prestare il servizio che essi prestano” (Manzoni, 1990: 614). Diferente, sin embargo, sería el discurso solo para el área romana, donde sí el uso del dialecto conllevaba claramente, ya en época anterior a la unificación, un estigma social (cfr. De Mauro, 1979: 35-36 y De Mauro, 2011: 24-27): tema sobre el que, de todos modos, se volverá más adelante.

aún más significativa resulta la exhaustiva antología editada por el lingüista Francesco Bruni, *L'italiano nelle regioni* (1994). Leyendo los ejemplos ofrecidos en esta obra, queda patente que la victoria del florentino es algo tan incuestionable como a la vez relativo, por lo menos si nos focalizamos en la efectiva realidad lingüística del país. Y esto no solo en el ámbito de la expresión oral, sino también si se toman en consideración toda una serie de textos escritos, no poéticos y en principio no destinados a la publicación, tales como cartas privadas, edictos, informes, etc., que demuestran claramente la existencia prolongada en el tiempo de un amplio espectro de koinés regionales de matriz no toscana, perfectamente válidas para la escritura y de hecho empleadas a diario con ese fin, en diferentes zonas de la península.

Sin embargo, no se puede olvidar que el presente estudio está dedicado exclusivamente al espacio literario y que el uso del dialecto que se pretende analizar es el que hacen los autores en sus obras artísticas. Esto implica ceñirnos a un ámbito restringido, al que acceden únicamente personas de elevada cultura, es decir, los protagonistas visibles que fomentan la *Questione della lingua* y que a su vez están influenciados por los resultados de la misma.

Por consiguiente, el asunto, de cara a nuestro objetivo, no es comprender cuándo el idioma común de matriz florentino-literaria, ya por fin italiano a todos los efectos²⁶, se convierte, aunque sea en el plano de las intenciones, en el código privilegiado de una clase burguesa teóricamente pan-italiana desde el punto de vista lingüístico y cultural – el plantearse de la diglosia dialecto/italiano a nivel social y *real* –, sino entender cuándo se establece y asienta como lengua hegemónica bien definida para la producción de textos literarios en toda la península. Lo cual implica, por tanto, remontarnos al momento en el que surgiría una práctica de las hablas municipales en literatura que Benedetto Croce bautizó, en su famoso ensayo de 1926²⁷, con la expresión *letteratura dialettale riflessa*. Mediante dicho concepto, el filósofo idealista

²⁶ Cfr. nota 21.

²⁷ “La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico”, texto publicado sucesivamente (1927) también en la obra *Uomini e cose della vecchia Italia*, I; referencia completa en la bibliografía final.

pretendía hacer referencia a un uso del dialecto que fuera intencionado y mediado, no espontáneo o popular; un uso que presupone, pues, la existencia de un código estándar reconocido y compartido, en definitiva, de un tipo de literatura entendida como canónica y nacional, respecto a la que la escritura dialectal quiere proponerse como *otra*, distanciándose por lo menos formalmente de ese modelo, aun sin necesariamente rechazarlo. Una utilización del dialecto por consiguiente culta, absolutamente consciente de su condición alternativa más o menos marcada y que representa el verdadero punto de partida de este estudio, ya que – nos reiteramos, esta vez traduciendo y parafraseando unas palabras muy acertadas de Pasolini (1960: 11) – la literatura dialectal²⁸ se define precisamente y casi exclusivamente en la relación que establece con la literatura en lengua²⁹.

I.2.2. LA LETTERATURA DIALETTALE RIFLESSA

Ya en el mismo título³⁰ de su estudio, Benedetto Croce nos ofrece su opinión acerca del momento en el que habría que fijar el nacimiento de la *letteratura dialettale riflessa*, es decir el *Seicento*. Como es bien sabido, en este periodo, en la cultura occidental triunfa la estética del Barroco y su gusto acentuado por lo deforme, lo exagerado, lo extraño y, en general, por todo lo que podría oponerse al equilibrio normativo renacentista. Por lo tanto, en un siglo caracterizado por tales presupuestos estilísticos, y

²⁸ Nos parece oportuno especificar desde ahora que, por una cuestión sobre todo de comodidad, en el presente estudio el término *dialectal* y la locución *en dialecto* son y serán usados, en línea general, como sinónimos y de forma neutra, alejándonos de la distinción, en cierto sentido pertinente, planteada por Pancrazi (1937), para quien existe una connotación peyorativa en el adjetivo *dialectal*. De todos modos, estamos convencidos de que los diferentes matices que pueden adquirir ambas expresiones serán debidamente aclarados durante el desarrollo de este trabajo, sin que se tenga que ahondar en este aspecto de manera explícita.

²⁹ Es exactamente el mismo discurso que se ha planteado en nuestra búsqueda del significado de la palabra *dialecto*. Siguiendo este razonamiento, una literatura en dialecto, oral o también escrita, pero popular y espontánea no podría ni siquiera clasificarse como *dialectal* en cuanto faltaría, como ha quedado demostrado, el otro término necesario para darle un sentido pleno y acabado a ese adjetivo (cfr. Croce, 1927: 225-226). Es precisamente por eso por lo que nuestro estudio se interroga sobre las funciones del dialecto en la literatura culta, porque solo en ese contexto podría proponerse y justificarse.

³⁰ Cfr. nota 27.

en el que ya se ha afianzado definitivamente el papel principal del florentino dentro del panorama literario italiano, según Croce comenzaría la literatura en dialecto propiamente dicha, colocándose justo en esta línea de desviación puramente formal, para acompañar de ahí en adelante a la literatura nacional en lengua, aunque manteniéndose en una posición de pacífica subordinación: una suerte de integración nada marginal, pero sí inevitablemente minoritaria; un constante reflejo, casi frívolo y principalmente cómico-paródico (cfr. De Mauro, 1992: 226 y Paccagnella, 1994: 498).

Ahora, si bien es cierto que en la primera mitad del siglo XVII se produce una verdadera explosión dialectal en las letras de la península itálica, cuyos mayores exponentes – ya identificados por Croce en su ensayo – son probablemente los escritores del área napolitana Giambattista Basile y Giulio Cesare Cortese, salta inmediatamente a la vista que, aceptando un límite tan cercano a nuestros días, quedarían excluidos de una hipotética historia de la literatura italiana en dialecto nombres de autores demasiado importantes y que sin duda realizan un uso razonado y culto del dialecto, *in primis* el de Ruzzante³¹.

Uno de los críticos que más ha trabajado para rectificar la fecha propuesta por Croce, hasta ofrecer una solución radical y a su manera revolucionaria, ha sido Gianfranco Contini. En su célebre *Introduzione alla Cognizione del dolore* de Carlo Emilio Gadda, el filólogo originario de Domodossola desplaza esa frontera imaginaria primero precisamente hasta Ruzzante, “il più antico dialettale raggiunto dal canone” (Contini, 1963: 612), para luego bajarla aún más hasta sentenciar que “l’italiana è sostanzialmente l’unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscridibilmente corpo col restante patrimonio” (611). El origen de la literatura dialectal se hallaría, pues, “all’inizio stesso della letteratura nazionale, nessun momento della quale è scevro d’una polarizzazione bilingue”

³¹ Seguramente, la razón que llevó a Croce a proponer una datación tan tardía para la *letteratura dialettale riflessa* y que no tuviese en cuenta, por lo menos, de las manifestaciones dialectales del siglo XVI debe reconducirse a su amplio conocimiento de la historia napolitana y a su inclinación a valorar la cultura de esa tierra, para él una segunda casa.

(Contini, 1988: 13). La genial intuición de Contini consiste esencialmente en haber entendido antes que nadie el precoz afirmarse en la literatura italiana de una línea cómico-paródica y plurilingüe antitética respecto a la tradición trágico-sublime y monolingüe. Esto resulta en la oposición sistemática de las dos categorías denominadas *función Dante* y *función Petrarca*, conceptos de los que volveremos a recurrir a lo largo de esta exposición y de cuyo antagonismo surgiría también la conocida *función Gadda*, indispensable para enfocar correctamente la visión continiana sobre la literatura en dialecto. De hecho, siempre según Contini, sería en la corriente plurilingüe, que de la experiencia del ingeniero autor del *Pasticciaccio* se hace camino *à rebours* hasta la *Divina Commedia* e incluso más atrás, donde habría que situar los ejercicios de “quella poesia dialettale che surge, almeno da noi, esattamente a un tempo con la poesia in lingua” (Contini, 1988: 16).

Contini ha sido uno de los mayores interpretes de la obra dantesca, y como insigne experto del arte del sumo poeta florentino no podía no fijarse en los ejemplos traídos a colación en el primer libro del *De vulgari eloquentia*, los cuales evidencian claramente un temprano uso paródico – y por ende culto y consciente – de las hablas *vernáculos* en la incipiente literatura vulgar. Dichos *exempla*³² han sido muy estudiados por la crítica y efectivamente, tal y como subraya Brevini (1999: 10-11), más que como *specimina* lingüísticos propios de una investigación dialectológica han de entenderse como “un frammentario repertorio delle letterature municipali, guidato da un intento di tipo comico-caricaturale”³³.

Siguiendo en esta misma dirección, el filólogo Arrigo Castellani, en su comentario al *Indovinello Veronese* – fragmento que se puede datar hacia finales del siglo VIII – llega a afirmar que la adivinanza en cuestión “parla d’un «rustico», d’un «bifolco», e si diverte a fargli il verso; ciò che ne resulta potrebbe quasi essere considerato un testo di letteratura dialettale riflessa” (1973: 29).

³² Recordamos, entre todos, la denominada *Canzone del Castra*, citada en el capítulo XI del primer libro, en cuanto el mismo Dante (1996: 26) afirma explícitamente que pertenece a aquellas “cansiones quamplures” compuestas *in improprium*, en este caso de las poblaciones de Ancona y de Spoleto y de su peculiar forma de hablar.

³³ Cfr. también Paccagnella, 1994: 500-501.

Sin embargo, acogiéndonos a esta forma de razonar, correríamos el riesgo de identificar la literatura dialectal *riflessa* con el registro cómico-paródico³⁴ y con el estilo expresionista *contaminatorio*. Esto sería muy equivocado desde el punto de vista metodológico, y lo que deberíamos limitarnos a poner de relieve es simplemente que “la letteratura medievale sperimenta una serie di procedimenti, fra cui il contrasto delle lingue, l’*improperium*, la satira contro il villano, la pastorella, che diventeranno gli strumenti privilegiati della futura poesia in dialetto” (Brevini, 1999: 9).

Lo que falta a los casos citados – y a muchos otros que se podrían ofrecer, como la famosa canción de Auliver y varias obras medievales de carácter satírico – para ser incluidos con pleno derecho en la literatura dialectal italiana es una norma lingüística fija e institucionalizada – o por lo menos percibida como tal – en el plano literario, que sirva de referente³⁵. Con esto no se quiere decir que las conclusiones de Contini acerca del plurilingüismo intrínseco en la literatura italiana sean de alguna forma erróneas, sino que desde un punto de vista terminológico y científico no sería adecuado, en una primera fase todavía sin datar³⁶, hablar de *dialectos* y *literatura dialectal*, por todos los motivos alegados anteriormente. Tanto es así que la baja Edad Media, hasta la primera mitad del *Trecento*, es a todos los efectos la época de la búsqueda, en toda la península, de un vulgar ilustre – que es lo que intenta el propio Dante, de manera sistemática, en su tratado de retórica ya varias veces mencionado – que consiga alcanzar el latín y

³⁴ En realidad, tal y como se tratará de demostrar en el capítulo II del presente trabajo, el efecto paródico es solamente una de las *funciones* – aunque probablemente entre las principales – desempeñadas por el dialecto en la historia de la literatura italiana. Y tampoco se puede vincular así a la ligera, sin matizaciones y aclaraciones, el dialecto al género cómico ni, por supuesto, a un uso puramente expresionista.

³⁵ Baste con pensar que uno de los casos que suele considerarse, por cuantos siguen la línea continiana, entre los primeros ejemplos de literatura dialectal *riflessa* es el contraste de Cielo d’Alcamo, *Rosa fresca, aulentissima*, también mencionado por Dante en el *De vulgari*. Sin embargo, la contraposición en este texto es únicamente entre niveles de estilo, áulico frente a popular (Mengaldo, 1978: 292), mientras que la lengua sigue siendo en realidad la misma: el siciliano. Y aunque quisiéramos identificar en las partes caracterizadas por dicho registro bajo un vernáculo concreto – quizás el de Messina, pero contaminado por rasgos meridionales populares generalizados –, la relación antagónica se plantearía entre un habla local rústica y el siciliano ilustre, no el italiano. Con todo esto queremos decir que, durante los primeros siglos de la literatura italiana, un idioma puede entenderse y utilizarse perfectamente tanto como *dialecto* que como *lingua*, dependiendo de la voluntad y la percepción del escritor que lo emplea.

³⁶ Este punto será solucionado a continuación.

sustituirlo en la producción de textos poéticos³⁷. El resultado es una disputa entre diferentes idiomas que se proponen, en la práctica, como posibles candidatos a una supremacía a esas alturas aún por decretar. El mismo Alighieri, de hecho, recuerda el gran valor de la escuela siciliana reunida alrededor de la corte del emperador Federico II, cuyo prestigio lo llevó a sentenciar, en el capítulo XII del primer libro de su *De vulgari*, que “nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur” (Alighieri, 1996: 28). Del mismo modo, también vulgar, y para nada dialectal, se debería considerar el lombardo-véneto usado por Ugucione da Lodi en el siglo XIII (cfr. Beccaria, 1975: 4) o la koiné lombarda, aunque quizás cubierta por un barniz municipal, que Bonvesin de la Riva empleó para componer sus versos alejandrinos poco más tarde.

En definitiva, como sugiere con acierto Alfredo Stussi (1993: 6) – y es lo que venimos sosteniendo ya desde unos cuantos párrafos –:

“sul piano storico-letterario (...) non c’è dubbio che sarebbe ragionevole parlare di volgari italiani e non di dialetti, fino a quando non si crea uno strumento comunicativo comune, anche solo scritto e solo per un ristretto gruppo di persone colte. Però questa contrapposizione viene percepita nelle varie parti d’Italia con cronologia e intensità non omogenee, per cui, a rigore, in un posto si scrive ancora in volgare, in un altro già in dialetto, senza contare che nella stessa zona ci possono essere prese di coscienza differenti da scrittore a scrittore”.

A pesar de que, como se pone de manifiesto con la cita de Stussi, resulta muy complicado, o hasta absurdo, marcar un momento preciso en el que establecer, *tout court*, el principio de la literatura en dialecto, Franco Brevini – seguramente el máximo experto en la materia – sostiene en su estudio fundamental *La poesia in dialetto* (1999:

³⁷ Una victoria que parecía alcanzada precisamente gracias a Dante y luego Boccaccio y Petrarca, pero que, paradójicamente, será puesta en discusión y aplazada por la labor de los humanistas, que pretendían recuperar y descubrir de nuevo la gloria del latín clásico, cuyo antecesor es precisamente el mismo Petrarca.

5-6) que sería conveniente remontarnos a la segunda mitad del '400, más precisamente en la Florencia de Lorenzo el Magnífico, ambiente en el que la práctica dialectal *stricto sensu* quedaría inaugurada, bajo una insignia paródica, por *La Nencia da Barberino* y por las logradas sátiras lingüísticas de Burchiello y de Luigi Pulci.

Queda patente, pues, que Brevini se decanta por un término medio³⁸, anticipando de este modo en casi dos siglos la datación propuesta por Benedetto Croce, pero a la vez rechazando la hipótesis continiana, en su opinión demasiado vinculada a una aproximación *endotextual* y centrada por lo tanto en un análisis puramente estilístico, sin tener en cuenta el contexto sociolingüístico en el que se mueven los autores y se generan las obras (8-9).

En este trabajo se ha decidido insistir en los acertados planteamientos de Brevini, aunque finalmente hemos preferido posponer de unas pocas décadas el comienzo, no tanto de la historia de la literatura en dialecto – no demasiado relevante para nosotros –, sino de nuestra particular investigación. En concreto, hemos tomado como referencia, aunque no estricta, el 1525, año en el que ve la luz un texto absolutamente clave para el desarrollo de la lengua literaria italiana como las *Prose della volgar lingua*, del cardenal veneciano Pietro Bembo.

Ahora bien, esta datación tan exacta, y aparentemente tardía³⁹, ha de entenderse

³⁸ En verdad, a la hora de fijar el origen de la literatura dialectal hacia finales del siglo XV, Brevini no deja de rastrear ejemplos - en muchas ocasiones ya tratados por Contini y a menudo procedentes del área véneta - también anteriores a dicho periodo, con el objetivo de construir una suerte de prehistoria y protohistoria del dialecto en poesía (9-59) que logre “documentare appunto come la letteratura dialettale venga preparandosi in tutta una serie di esercizi risalenti al XIII e al XIV secolo” (9).

³⁹ No debemos olvidar todo lo que hemos afirmado anteriormente acerca del papel del florentino, que por lo menos a partir de la segunda mitad del siglo XIV, gracias sobre todo a la influencia de Dante, y aún más en el siglo XV, debido al incipiente fenómeno del petrarquismo, es capaz de convertirse en la base para la lengua literaria en Italia – y, por supuesto, por razones también extra literarias ya mencionadas, en cimiento para la *teórica* lengua nacional, cuya fantasmática presencia, sin embargo, apenas consigue tocar la vitalidad e independencia de los dialectos –. No obstante, como se tratará de explicar, dicha expansión del florentino literario, además de nada uniforme, no quita que en la lengua usada por los autores no toscanos actúen tendencias centrífugas, tanto conscientes como inconscientes, que se verán aniquiladas solo a partir del Renacimiento y de la publicación de las tesis bembianas. Desde ese momento, por tanto, será más sencillo identificar el rol del elemento lingüístico local empleado con fines específicos y, en general, hablar de literatura dialectal *riflessa* en los términos delineados por Croce y recuperados por Brevini.

esencialmente como simbólica, aunque en realidad sí que es posible encontrar algunos argumentos más tangibles que sustentarían nuestra elección y que detallaremos en el siguiente apartado. Dicho esto, en ningún momento se pretende desmentir la tesis del profesor Brevini⁴⁰, tan solo escoger un camino que difiere, en principio, exclusivamente respecto a su punto de partida, apenas aplazado, nunca en los presupuestos. Un trayecto que, además, nos parece quizás menos problemático si lo recorremos con la *brújula* bembiana en el bolsillo. En otras palabras, sería lícito afirmar que la asunción de esta fecha por nuestra parte es, en cierto sentido, una manera razonable y no descabellada de obviar la diatriba virtual entre Croce, Contini y Brevini y no de aportar una solución alternativa.

I.2.3. BEMBO Y LA LENGUA LITERARIA ITALIANA

Nadie discute que la reforma lingüística actuada por Pietro Bembo haya supuesto un antes y un después en la historia literaria italiana. El calado de su codificación es incuestionable y su propuesta tan nítida e inflexible como acreditada: Francesco Petrarca, “maestro non solo di lingua, ma anche di stile” (Stussi, 1993: 22), se coloca como el ejemplo que había que seguir para la poesía, mientras que la lengua elevada del marco del *Decameron*⁴¹ se convierte en el prototipo para la escritura en

⁴⁰ Además, los esfuerzos de Brevini han sido generalmente dirigidos a estudiar la poesía, o de todos modos la literatura, en dialecto, mientras que nuestro trabajo pretende ahondar, como hemos dicho, en los usos del dialecto en literatura, y sus posibles funciones. La perspectiva no es, por tanto, exactamente la misma.

⁴¹ Por supuesto no la lengua de las *novelle*, demasiado *baja* en cuanto caracterizada por el empleo continuado y consciente de variedades locales y populares, con el fin de explorar registros diversos y jugar con la variabilidad diastrática. En este sentido, parece como mínimo paradójico que un autor como Giovanni Boccaccio, tan dispuesto a la experimentación lingüística y estilística, haya sido escogido como arquetipo para la construcción de un canon que, lo veremos enseguida, se presentaba como totalmente monolítico, estático y encerrado en un monolingüismo rígido e impermeable a la contaminación. Esta reconocida faceta plurilingüe de Boccaccio, además que en el *Decamerón* – donde toca su punto álgido –, es visible ya en la *Commedia delle lingue fiorentine*, en el *Ninfaie fiesolano* y, en particular, en la *Epistola napoletana*, perfecto ejemplo de un uso de un *vulgar* diferente al propio, o de todos modos al reconocido como de mayor prestigio – en este caso, diferente al florentino literario del siglo XIV –, con intenciones paródicas (Paccagnella, 1994: 512-514).

prosa. Como hemos dicho, se trata de dos modelos ilustres, ya consagrados en el panorama literario, cuyo límite principal es, obviamente, el representar patrones recuperados de una etapa lingüística anterior, con un siglo y medio de antigüedad. El defendido por Bembo es, lógicamente un instrumento expresivo condenado, ya desde su nacimiento, a resultar obsoleto y poco dúctil para los que, de ahí en adelante, quisieron dedicarse a la práctica literaria, sobre todo para los escritores no toscanos, que lo percibirán durante siglos directamente como una lengua extranjera artificial, una especie de esperanto difícil de aprender y de manejar con soltura.

Sin embargo, esta aparente debilidad de la línea bembiana es presentada hábilmente por el cardenal veneciano como su mayor fuerza. Y a cuantos objetaban que alejarse tanto de la situación lingüística del momento significaba emplear una *lengua de los muertos*, – “il metterci a comporre in quella del loro, ché si potrebbe dire, messer Carlo, che noi scriver volessimo a’ morti piú che a’ vivi” (Bembo: 1966: 35) – Bembo contesta que quienes hablaban con los muertos eran precisamente los que utilizaban la lengua contemporánea, efímera y popular, puesto que solo la perfección de los modelos antiguos ofrecía un código, elevado y atemporal, que permitiría comunicar con la posteridad:

A’ morti scrivono coloro, le scritte de’ quali non sono da persona lette giamai, o se pure alcuno le legge, sono que’ tali uomini di volgo, che non hanno giudizio e così le malvagie cose leggono come le buone, perché essi morti si possono alle scritte dirittamente chiamare, e quelle scritte altresí, le quali in ogni modo muoiono con le prime carte. (39)

A los ojos de intelectuales como Bembo y Giovanni Francesco Fortunio – bembista *ante litteram* – no había, pues, otra apuesta plausible si se quería hallar una lengua deseosa de resultar, además de imperecedera, de alguna forma, común y aceptable para todos los hombres de letras, y que por lo tanto debía mantenerse *super partes*: abstracta e inmune a la realidad lingüística demasiado heterogénea de la península, incluso, por supuesto, de la Toscana. Una realidad donde, además, Florencia había

dejado de ser percibida como el centro económico y de mayor influencia política presente en Italia, y donde también todas las demás cortes principescas habían entrado o estaban definitivamente entrando en crisis frente a la presión de las grandes monarquías europeas. A este doble declive se corresponde y se debe, en buena parte, el fracaso de las otras dos grandes propuestas, ya mencionadas, que intentaron competir con la presentada en las *Prose della volgar lingua*: la solución realista que defendía una lengua literaria más cercana al florentino contemporáneo⁴² y la línea cortesana⁴³.

Asimismo, otro factor decisivo que contribuyó a la fortuna de la tesis clasicista arcaizante es que Bembo entendió la importancia de realizar una regulación gramatical de la lengua, acompañada de una atenta reforma ortográfica, que eran indispensables para el vulgar en su lucha contra el latín, cuya gramática había sido fijada durante siglos de gloriosa tradición y cuyo esplendor había vuelto a reavivarse gracias al trabajo de los humanistas y a su esfuerzo por redescubrir los grandes clásicos en su versión original. Precisamente la irresuelta – durante todo el *Quattrocento* – disputa entre el latín y el vulgar por la hegemonía en ámbito literario representaría una razón por la que se considera oportuno posponer al 1525 el comienzo oficial de nuestro estudio. Prueba tangible de la inmadurez y fragilidad del vulgar antes de esta fecha es el estruendoso fracaso del *Certame Coronario* organizado en Florencia en 1441 (cfr. Rossi, 1933: 114-115). Solo a partir del Renacimiento la cuestión quedará zanjada para siempre, y esto gracias a que Bembo apuesta por un código ilustre dotado de todas las armas necesarias para plantarle cara a la lengua de cultura humanista.

⁴² Tesis que, desde una perspectiva bembiana, conllevaba un mayor peligro de contaminación con los elementos más locales y populares de la lengua, sobre todo para los mismos escritores toscanos, los únicos que pudieron seguir viendo y viviendo la lengua literaria como un código parcialmente cercano.

⁴³ Principales *defectos* de la lengua cortesana – una entidad más bien abstracta y teórica si se planteaba a escala nacional – eran su falta de homogeneidad y rigor respecto al sistema bembiano, además de su estrecha conexión con un ambiente muy real, demasiado para los clasicistas. A esto, se añade la imposibilidad de apoyarse en una tradición consolidada y en un prestigio literario que, sin embargo, representaban el punto fuerte de las teorías expuestas en las *Prose*.

La propuesta bembiana, lo hemos ido apuntando, resulta muy elitista y caracterizada por un estilo áulico monocorde recuperado, mediante una operación declaradamente sesgada, en el eminente pasado toscano como vía para llegar a la eternidad, a la inmutabilidad, igual que el latín clásico, lengua cristalizada en un *hyperuranion* que le otorgaba un aura de perfección. Y si consigue todo esto es justamente por haberse acogido al principio clásico de la *imitatio* de ejemplos venerables⁴⁴, entre los cuales, sin embargo, la corona más grande, es decir, la de Dante Alighieri, tenía que ser relegada a un segundo plano, en cuanto el autor de la *Divina Commedia* emplea un estilo viciado por un léxico a menudo demasiado *bajo* y variado: la famosa *función Dante* traída a colación por Gianfranco Contini para configurar el plurilingüismo originario de la literatura italiana. Para Pietro Bembo y para todos aquellos que sostienen una rígida concepción clasicista de la lengua, únicamente la literatura áulica y sublime es la que merece atención y respeto, porque esta es la única que sobrevivirá *ad infinitum*.

Con el fin de conseguir dicho registro *sublimis*, uno de los preceptos que había que seguir era rechazar cualquier elemento vinculado a un uso demasiado popular o cercano a las costumbres de la lengua hablada, lo cual conlleva que la *oralidad* quedara excluida rotundamente de la apuesta bembiana. Estos aspectos resultan perfectamente visibles en el siguiente pasaje de las *Prose* y volveremos a recuperarlos más adelante para introducir determinadas funciones del dialecto:

(...) e Virgilio meno sarebbe stato pregiato, che molti dicitori di piazza e di volgo per avventura non furono, con ciò sia cosa che egli assai sovente ne' suoi poemi usa modi del dire in tutto lontani dall'usanze del popolo, e costoro non vi si discostano giamai.

⁴⁴ De hecho, Petrarca y Boccaccio son equiparados a Virgilio y Cicerón. En este sentido, hace notar correctamente Beccaria (1975: 7), la posición de Pietro Bembo no era para nada reaccionaria ni mucho menos a-histórica, sino que se apoyaba en una ideología que había cobrado fuerza en época humanista y que tenía entre sus postulados justamente la imitación de la tradición como input indispensable para el acto creativo. También muy acorde a la *forma mentis* humanista era el rechazo de lo particular en favor de lo universal, lo cual que se traduce, en cuanto a teoría lingüístico-literaria, en la animadversión por los dialectismos y los rasgos más vinculados a una realidad local.

La lingua delle scritture, Giuliano, non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità non perde grandezza; che altramente ella discostare se ne dee e dilungare, quanto le basta a mantenersi in vago e in gentile stato. Il che avviene per ciò, che appunto non debbono gli scrittori per cura di piacere alle genti solamente, che sono in vita quando essi scrivono, come voi dite, ma a quelle ancora, e per avventura molto più, che sono a vivere dopo loro: con ciò sia cosa che ciascuno la eternità alle sue fatiche più ama, che un breve tempo. E perciò che non si può per noi compiutamente sapere quale abbia ad essere l'usanza delle favelle di quegli uomini, che nel secolo nasceranno che appresso il nostro verrà, e molto meno di quegli altri, i quali appresso noi alquanti secoli nasceranno; è da vedere che alle nostre composizioni tale forma e tale stato si dia, che elle piacer possano in ciascuna età, e ad ogni secolo, ad ogni stagione esser care; sí come diedero nella latina lingua a' loro componimenti Virgilio, Cicerone e degli altri, e nella greca Omero, Demostene e di molt'altri ai loro; i quali tutti, non mica secondo il parlare, che era in uso e in bocca del volgo della loro età, scriveano, ma secondo che pareva loro che bene lor mettesse a poter piacere più lungamente. (Bembo, 1966: 35-36).

De aquí que el refinado monolingüismo petrarquista – la *función Petrarca* – sea presentado como la mejor solución posible para hacer poesía. Cada fenómeno que se salga del recinto angosto planteado por Bembo queda inevitablemente centrifugado y esto vale tanto para los dialectos como para los elementos vernáculos toscanos e incluso para el latín. Desde ese momento, el florentino – en su versión áulico-trecentesca – consigue, por fin, oficialmente, erigirse como la lengua literaria hegemónica en Italia, y lo hace excluyendo rotundamente, *maxime* en la lírica⁴⁵, cualquier desviación formal, todo tipo de experiencia plurilingüe y contaminadora. Se

⁴⁵ En la prosa, Bembo se demuestra ligeramente más permisivo. Sin embargo, cabe poner de relieve como la historia de la literatura italiana haya sido dominada, más que otras literaturas europeas, por el género de la poesía, y en particular por la lírica, por lo menos hasta avanzado el siglo XIX. Lo había notado ya Alessandro Manzoni, quien habla claramente de “stima preponderante per la poesia” (1887: 169).

crea entonces un canon literario de carácter totalitarista, lo que nos parece otro motivo en favor de esperar a la publicación de las *Prose* para decretar la victoria final de un modelo lingüístico monolítico y reacio a los localismos, que relegará aún más al resto de los vulgares a un papel subordinado, a un rol clandestino que, como veremos, será preponderante a la hora de analizar e interpretar el papel del dialecto en la escritura literaria.

Rinaldo Rinaldi (1990: 15) subraya que el nacimiento de la distinción entre *maggiori* y *minori* se debe precisamente al establecimiento de una norma unívoca: una distinción que no implica tanto un juicio de valor, sino más bien el respeto obsequioso de la norma misma. De aquí surgiría una larga serie de prejuicios contra los dialectos – la famosa *dialectofobia* de la que se hablará más adelante – los cuales han provocado que incluso autores excelentes, como los milaneses Delio Tessa y Carlo Porta o el romano Giuseppe Gioachino Belli, fueran arrinconados, hasta hace relativamente pocos años, en los márgenes de los manuales de literatura italiana bajo la etiqueta de *poetas menores* y *dialectales*, como si servirse de las hablas municipales y regionales convirtiera automáticamente un texto en un producto de menor categoría. Por lo tanto, a la hora de enfrentarse al tema del *dialecto*, el punto de inflexión representado por la obra bembiana es algo ineludible y, de hecho, también Brevini afirma, acerca de su magistral trabajo – ya citado y al que seguiremos haciendo referencia con regularidad – *La poesia in dialetto* (1999: XV), que “la centralità della codificazione del Bembo è il presupposto critico su cui si fonda”⁴⁶.

⁴⁶ Por honestidad intelectual, hay que especificar que esta declaración no supone para nada una contradicción en el seno del discurso de Brevini. Simplemente, la codificación de Bembo es tomada por el profesor de la Universidad de Bérgamo como momento en el que se decreta la predilección del canon italiano por el monolingüismo petrarquista, pero eso no quita que, desde su punto de vista, el florentino – eso sí, todavía no el delineado con esas características tan rígidamente definidas por la línea bembiana – fuera *de facto*, ya en la segunda mitad del siglo XV, lengua de referencia para los hombres cultos del Italia que tenían intención de practicar la escritura en vulgar. Y esto sobre todo si se recuerda que Brevini indica el nacimiento de la literatura dialectal justo en la Florencia de los Médicis, y poco después en la Nápoles de Sannazaro y de la Academia Pontaniana con los *gliommeri* y *farse cavaiole* (1999: 63); es decir, en contextos muy concretos donde la consciencia de la norma lingüística sedimenta antes que en otros lugares más periféricos de la península.

Una razón añadida muy útil para continuar explicando tanto la victoria bembiana como nuestra elección de proponerla como posible principio del presente estudio está sin duda ligada a las condiciones cambiantes del mercado del libro en el *Cinquecento*. Unas condiciones renovadas que, por supuesto, son consecuencia directa de la invención de la imprenta y de su rápida exportación, ya desde los años '60 del siglo anterior, a todos los mayores centros culturales italianos, y de manera especial Venecia, capital editorial de la península en esta primera fase y durante mucho tiempo⁴⁷.

La implantación del nuevo sistema de difusión de textos representa, como es bien sabido, uno de los agentes fundamentales que han contribuido a reforzar el prestigio del toscano literario y a su irradiación entre una élite de usuarios mucho más amplia respecto a los restringidos círculos de lectores de los manuscritos medievales (Trovato, 1994: 20-22 y Trovato, 1998: 170).

Asimismo, en Italia, la tecnología fruto de la genial intuición de Johannes Gutenberg empujó de manera decisiva a la estabilización gráfico-lingüística, en particular debido al trabajo realizado por los correctores tipográficos, que se ocupaban de la revisión de los borradores que iban a imprimirse (cfr. Trovato, 1991 y Trifone, 1993).

Si bien es verdad que ya hacia finales del siglo XV es posible rastrear casos evidentes que certifican los efectos reguladores de esta actividad (Trovato, 1991: 111), la homogenización derivada del proceso de impresión se intensificó notablemente solo a raíz de la reforma bembiana⁴⁸. En este sentido, cabe recordar que el propio Bembo era un aclamado editor de la importantísima tipografía veneciana de Aldo Manuzio, a quien podemos considerar uno de los padres de los

⁴⁷ Al respecto véase, entre muchos, el ya citado – en la nota 24 – Infelise, 2013: 654.

⁴⁸ Tanto es así que el propio Paolo Trovato constata que la práctica editorial, durante todo el *Quattrocento* y antes de la codificación gramática bembiana, implicaba inevitablemente la introducción por parte de los correctores de elementos lingüísticos locales distintos en función del lugar donde se encontraba el laboratorio tipográfico: “Se a Napoli la stampa di un testo toscano (mettiamo il *Decameron*) implica la proliferazione di meridionalismi non necessariamente inconsci, a Venezia correggere un testo mediano o meridionale significa spesso costellarlo di venetismi” (1991: 112).

cánones del libro moderno. Es precisamente en la figura de Bembo, filólogo y teórico del vulgar, pero a la vez colaborador editorial experimentado, donde queda patente la estrecha conexión entre tipografía y gramática y, por consiguiente, la lógica necesidad para el vulgar común de un registro de la grafía y de una normalización de los signos de puntuación y de la separación de palabras⁴⁹. Con un pie en ambos mundos – tipografía y debate lingüístico –, Bembo se convierte en el intelectual adecuado para llevar a cabo una teorización tan fundamentada de la lengua literaria que, por un lado, le garantizará el éxito de su sistema y, por el otro, – como ya hemos ampliamente subrayado – determinará el afirmarse del modelo *trecentesco* de matriz monolingüístico-petrarquescas precedentemente descrito.

El polimorfismo de las letras italianas, que se manifiesta como una característica todavía preponderante a lo largo del siglo XV, se encuentra perfectamente puesta de relieve en el importante ensayo de Maurizio Vitale *Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento* (1987)⁵⁰. En el estudio, Vitale presenta toda una serie de ejemplos detallados que demuestran como elementos dialectales⁵¹, y en general excéntricos, siguen teniendo cabida en textos provenientes tanto del Norte como del Sur de la península, dando lugar a un hibridismo todavía legítimo, y de hecho a menudo conscientemente buscado⁵², el cual no parece producir ningún conflicto en los autores. Escribe al respecto Vitale:

⁴⁹ Se debe a Bembo, por ejemplo, la introducción del apóstrofe en la escritura italiana.

⁵⁰ El discurso de Vitale está, como se deduce por su elocuente título, planteado exclusivamente para la poesía. Sin embargo, valdría también y aún más para la prosa, ya que esta, junto con la poesía narrativa, es un género donde la *toscanización* de las formas y los modos sigue un proceso más lento e incierto (cfr. Serianni, 1994: 451-577 y Stussi, 1993: 15).

⁵¹ Casi siempre mitigados y *desprovincializados*, por lo menos en los intentos literarios más cultos y elevados, en sintonía con el espíritu humanista, anti municipalista y globalizador, predominante en la época.

⁵² Acerca de la mayor o menor presencia e intensidad de los rasgos dialectales, Vitale subraya que “(...) è vero altresì che in alcune scritture, specie di marca non tipicamente letteraria, soltanto l'imperfetto possesso del tipo linguistico toscano-fiorentino, imitato ed assunto nello sforzo di allontanamento dal provincialismo formale e di elevazione culta della dicitura, era il diretto responsabile della sopravvivenza di tanti fenomeni locali, come comprova il fatto che l'accentuarsi della conoscenza letteraria incrementava l'adozione dei modi toscano-fiorentini” (9).

Il modelo tosco-fiorentino (...) non rappresentava, per i rimatori *cortigiani* del Quattrocento, un dato assoluto di arrivo da conquistarsi nella sua completezza – come sarebbe avvenuto, per radicalmente diversa concezione retorica, più tardi – ma un semplice mezzo, se pur nobilissimo, di elevazione e depurazione linguistica: il tosco-fiorentinismo letterario dei grandi poeti concorre, congiuntamente con il latinismo e il dialettismo non municipale, ad attuare la preziosa e compiaciuta varietà linguistica della poesia cortigiana. Pare quindi esagerato, se non incauto, affermare che esistano nel ‘400 una serie di *koinè* provinciali e una lingua aulica petrarcheggiante da quella distinta e, ancor più, che nel secondo Quattrocento si conosca la fine del dialetto come ingrediente della lingua letteraria (1987: 9).

En resumen, se puede decir, como sostiene una vez más Vitale, que el dialecto “non è un episodico dato di sopravvivenza in un disegno ordinato e disposto soprattutto alla uniformità tosco-fiorentina; il dialetto, infatti, si evidenzia come cospicuo ineliminabile elemento della lingua poetica del secondo Quattrocento” (28).

Una presencia, la del dialecto, fruto, en la mayoría de los casos de más alto nivel – lo acabamos de apuntar –, no de un inadvertido, “irriflesso affioramento delle singole naturali competenze linguistiche”, sino más bien “di un proposito artistico dei rimatori che volutamente non hanno attuato una integrale conversione al petrarchismo linguistico” (9).

Está claro, pero quizás no esté demás recalcarlo, que esta parcial, y a veces incluso tenue, aunque siempre reconocible, patina dialectal, por muy consciente e intencionada que fuera, no tiene que ver con el concepto de *letteratura dialettale riflessa* y por ende con los objetivos de nuestro trabajo.

En los casos traídos a colación por Vitale, con la finalidad de justificar su razonamiento, no hay en absoluto una disposición *dialectal*⁵³ de los autores, quienes

⁵³ Aquí sí la matización entre *dialectal* y *en dialecto*, apuntada a raíz de la distinción de Pancrazi (cfr. nota 28), puede resultar útil para transmitir, mediante la elección del adjetivo, una connotación de subordinación y de carácter periférico aplicable a los vulgares italianos tras la coronación del florentino como lengua literaria hegemónica.

colorean la lengua poética con tintes regionales, cultos y estandarizados, para dar lugar a un producto armónico, sin juegos estilístico o desviaciones temáticas que puedan representar, bajo ningún concepto, una alteridad, ni siquiera formal, respecto a unos modelos literarios imperantes, a esas alturas aún no rígidamente encauzados hacia la dirección monolítica que tomarían posteriormente. Los ingredientes dialectales, por tanto, no desempeñan ninguna función expresiva particular más allá de la que puedan tener los elementos propiamente toscano-florentinos más cercanos a la norma en vía de consolidación: elementos con los que se integran para generar un hibridismo lingüístico coherente, una policromía elástica perfectamente aceptable antes de la llegada de la corriente bembiana⁵⁴.

Esas claras influencias centrífugas – es preciso enfatizarlo – no desmienten y ni siquiera relativizan la importancia del florentino en la escritura vulgar con fines artísticos. Ya páginas atrás, se ha dejado patente que, después de Dante y posteriormente Petrarca, la base de la lengua literaria italiana, en todas sus manifestaciones cultas, tiene un molde florentino incuestionable y que los ejemplos de estos extraordinarios autores hacen escuela por encima de cualquier otro, hasta convertirse naturalmente en los modelos seguidos y paulatinamente más imitados en el *Quattrocento*. Sin embargo, el propósito de Vitale – y el nuestro al citar su investigación – es simplemente el de subrayar como únicamente a raíz de las *Prose della volgar lingua* se produce un cambio drástico en la literatura itálica. Una inflexión que en el *Cinquecento* toca también la prosa y de la que ya se había percatado, en su momento, el gran filólogo Bruno Migliorini (cfr. Beccaria, 1975: 7), quien reconocía que con respecto a textos del ‘400 era todavía posible, y de hecho bastante fácil, adivinar el origen de su autor, pero no ya en el ‘500, siglo en el que la pujanza del florentino literario se convierte en una experiencia totalizante.

⁵⁴ Interesante, al respecto, el testimonio de Gasparo Visconti, poeta cortesano de inspiración petrarquesca, con el que Vitale abre su ensayo (1987: 7) y que Dionisotti (1968: 55) considera el primer texto de la *Questione della lingua* y el más significativo. En una carta, datada 1 de junio 1498 y dirigida a Leonardo Aristeo, Visconti ponía de relieve la irregularidad y la variedad del uso del vulgar en sus tiempos, manifestando paralelamente su deseo por un orden y una homogeneidad que de hecho no tardarían en llegar gracias al efecto de las *Prose della volgar lingua*.

En consecuencia – volviendo una vez más a las primeras páginas de esta tesis y a la relación diglósica lengua/dialecto –, es perfectamente lícito, desde muchos puntos de vista, hablar de una lengua literaria hegemónica de matriz toscana, y de manera especial florentina, operante ya en el ‘400; algo que nosotros mismos hemos remarcado en más de una ocasión. Sin embargo, este código se presenta todavía muy permeable a las influencias regionales y también a los latinismos y extranjerismos de distinta procedencia. Esto significa que el espacio poético no es, en esta fase, monopolio absoluto del florentino y que el canon lingüístico no se ha determinado aún de forma unívoca, rígida y discriminadora. Lo que implica, como se acaba de evidenciar, la posibilidad – por supuesto no la exclusividad⁵⁵ – de un uso del dialecto sustancialmente neutro.

Otra prueba tangible de la fuerza del tratado de Bembo y de cómo su propuesta resulta central a la hora de abordar un discurso sobre el dialecto y la literatura dialectal la encontramos en el famoso caso de la reedición del *Orlando Furioso* por parte de su autor, Ludovico Ariosto. En la última y definitiva versión de este poema épico-caballeresco, la de 1532, el literato ferrarés de adopción se decanta de manera nítida por el sistema elaborado por Pietro Bembo y lleva a cabo una atenta revisión lingüística de su obra adoptando de forma más estricta el modelo petrarquesco.

Evidencia clarísima (cfr. Marazzini, 2006: 293) de la atracción florentina sufrida por el *Orlando* son, entre otras muchas, las correcciones que Ariosto efectúa en la octava 78 del canto I, en el verso número 6. En ese mismo punto, en la edición de 1516, se puede leer “e volge tutto in odio il primo amore”, mientras que en la de 1521, el autor decidió cambiar el verso introduciendo una referencia al *hielo*, una metáfora petrarquesca muy común. Sin embargo, en esta modificación se coló una forma palatalizada típicamente padana, es decir *giaccio*, que fue rectificada solo en la edición de 1532 – es decir con posterioridad a la publicación de las *Prose* –, donde el verso 6 alcanzó su forma definitiva, completamente fiel al gusto petrarquista y

⁵⁵ Valgan de ejemplo los textos de Pulci, Burchiello, *La Nencia*, y los *gliommeri* citados por Brevini, de los que no se pone en duda ni mucho menos la componente dialectal *riflessa*.

también a la dicción toscana, con el sonido oclusivo-velar restablecido: “e volge tutto in ghiaccio il primo ardore”⁵⁶.

En realidad, algo similar ocurre ya con el poeta partenopeo Jacopo Sannazaro, mucho más alejado de las diatribas lingüísticas renacentistas que Ariosto, pero igualmente dispuesto a acercar la que pasará a la historia como su obra cumbre, la *Arcadia*, al canon *florentinocéntrico*, a pesar de ser también, por otro lado – como ya se ha recordado (cfr. nota 46) –, uno de los autores que, de acuerdo con Brevini, sería posible colocar en los albores de la literatura propiamente dialectal⁵⁷.

Tras las primeras redacciones repletas de rasgos napolitanos y meridionales, Sannazaro opta por una limpieza en clave toscana de su novela pastoril, que en la primera edición oficial, la *summontina* de 1504, debido, entre otras causas, al trabajo autónomo de los correctores (cfr. Stussi, 1993: 21-22), queda despojada de esos elementos tan marcadamente regionales.

Como se puede fácilmente deducir por este dato, ya algunos años antes de que la famosa obra bembiana vea la luz, se empieza a percibir una tendencia centrípeta de las letras italianas, un deseo, cada vez más mayoritario, de ir hacia una homogeneidad florentina⁵⁸ que las *Prose de la volgar lingua* se limitarán a decretar definitivamente bajo una insignia *trecentesca* y rigurosamente monolítico-petrarquesca.

De la misma manera – y no es ningún absurdo ni una paradoja jocosa –, incluso antes de Bembo, o de todas formas casi contemporáneamente a su celeberrima publicación, se registran elevadísimas e imprescindibles manifestaciones poéticas *anti*

⁵⁶ Para profundizar en este y todos los demás casos de variaciones de autor en el *Orlando* véase, en particular, Ariosto, 1960; a cargo de Santorre Debenedetti y Cesare Segre según la edición de 1532 y que incluye también las variaciones de 1516 y 1521. Referencia completa en la bibliografía final.

⁵⁷ Lúcido ejemplo de la producción de Sannazaro donde es posible registrar un uso del dialecto como recurso para alcanzar un registro lingüístico bajo contrapuesto al vulgar elevado (cfr. De Blasi & Varvaro, 1988: 279) es el *gliommero Licinio*, se *'l mio inzegno*. En este texto (Brevini, 1999: 216), el código dialectal-popular sirve para confeccionar un discurso que intenta reproducir el habla de la calle, y que, además, queda enmarcado en un contexto lingüístico alto de inspiración toscano-petrarquista, dando lugar a un choque estilístico que nos sugiere claramente las intenciones del autor.

⁵⁸ Recuérdese en este sentido el testimonio de Gasparo Visconti citado en la nota 54.

bembianas que costaría descartar a la hora de encuadrar el signo del dialecto en la literatura italiana.

Nos referimos en concreto al primer Ruzzante – el de la *Pastoral*, compuesta seguramente antes de 1520⁵⁹– y a la apuesta macarrónica de Teofilo Folengo, sobre todo a su poema *Baldus* – primera aparición datada 1517 –, que se insertan con pleno derecho, cada uno a su modo, en esa línea plurilingüe y expresionista que ha sabido manejar con provecho el dialecto, convirtiéndolo en un instrumento privilegiado, consciente y culto, para una exploración lingüística cuya meta principal no ha sido tanto la experimentación en sí misma, sino trazar un camino alternativo, por lo menos en apariencia, respecto al pedante clasicismo de la lengua italiana literaria⁶⁰.

El pequeño desfase cronológico que se acaba de evidenciar es justamente lo que más nos obliga a reafirmar que la opción de 1525 escogida por nuestra parte tiene inevitablemente un componente simbólico y es, en general, el espíritu bembiano, del que las *Prose* representan únicamente el epítome, lo que desencadena el proliferar sistemático, y según determinadas directrices, de un empleo *riflesso* del dialecto por parte de muchos autores italianos. Un uso cuyas finalidades se pueden analizar y reconducir a unos patrones, como se tratará de detallar en el segundo capítulo de esta tesis.

Sin embargo, antes de dar paso a esta tarea y entrar así en el punto crucial de nuestra investigación, nos parece oportuno puntualizar unos cuantos aspectos preliminares más – hasta ahora tocados solo de pasada o directamente obviados –, que son a su manera todos relevantes y hasta fundamentales para configurar correctamente el papel del dialecto.

El primero de estos aspectos, en realidad, se presenta como algo casi descontado – aunque quizás no lo sea del todo – y, además, nos exige retroceder en nuestra exposición. Se está hablando de las razones por las que precisamente en Italia, y no en otros países occidentales, se ha producido semejante situación de fragmentación

⁵⁹ Al respecto cfr. Paccagnella, 1994: 519 y Stussi, 1993: 26, o también la cronología completa de las obras de Ruzzante realizada por el crítico teatral Ludovico Zorzi (Ruzante, 1967).

⁶⁰ Por supuesto se volverá sobre este aspecto para desarrollarlo y enfocarlo debidamente en el capítulo II.

lingüística, sobre todo teniendo en cuenta lo dicho acerca del temprano auge del florentino ya desde la etapa final de la Edad Media. En efecto, en la primera parte de este estudio, nos hemos dedicado más bien a explicar por qué el toscano asume el papel de lengua nacional, tratando la *dialettalità* como un hecho dado, un presupuesto necesario de la historia italiana.

Luego habrá que preguntarse también si esas mismas razones que se hallan detrás de la abundancia dialectal a nivel social tienen que ver y en qué medida con el hecho de que en la península italiana, durante siglos, se haya mantenido, viva y vital, una tradición literaria en dialecto – junto con un uso *ad hoc* de elementos dialectales – hasta en ambientes cultos y abiertos a las influencias hegemónicas centralizadoras, incluso después de la implantación de un modelo común muy claro y reconocido como canónico.

I.3. LAS CAUSAS DE LA *DIALETTALITÀ* ITALIANA

Uno de los motivos que con más frecuencia son traídos a colación con el objetivo de arrojar luz sobre las posibles causas de una fragmentación lingüística tan acentuada y duradera en Italia está sin duda ligada a la división político-territorial – a la que ya se ha hecho referencia con anterioridad –, que caracterizó ininterrumpidamente la península desde el siglo V d. C. y hasta 1861.

Muchas cortes, muchos centros culturales, económicos y políticos, además de la opresión de potencias extranjeras como Francia, España y Austria han contribuido, por supuesto, a que faltara ese polo de irradiación lingüística a 360 grados que han sido, por ejemplo, París para el estado francés o Londres para el Reino Unido.

Es verdad que Florencia, durante un tiempo relativamente breve, tuvo aspiraciones de dominio en la península, y que su influencia como centro económico-comercial avanzado fue potente hasta el siglo XV; sin embargo, ya se ha señalado que el sueño de los Médicis no llegó nunca a realizarse y que Florencia no consiguió ocupar esa posición que sí alcanzaron París, Londres y Madrid en sus respectivos países. La capital toscana, de hecho, se convertirá pronto en un centro secundario y marginado en comparación con otras grandes ciudades italianas como Milán o Venecia, mucho más abiertas al resto de Europa y al progreso desde todos los puntos de vista.

No obstante, gracias al enorme prestigio de su literatura y a la posterior codificación de Bembo, el florentino consigue mantener su estatus hegemónico, aunque limitado en la práctica – como se ha podido ver – al reducido círculo de los literatos y de los hombres de cultura, convirtiéndose, lejos de Florencia, en un código absolutamente apartado de la realidad, una lengua extranjera artificial⁶¹ que no valía para la comunicación diaria y que solo podía ser aprendida a base de lecturas de los grandes clásicos.

Solo para la Toscana y la ciudad de Roma – tema ya abordado en la nota 25 – el idioma de la alta burguesía florentina se mantiene como referente lingüístico operante en la sociedad y que podía servir como puente para acercarse a la lengua literaria canónica descrita en las *Prose*.

Sin embargo, la fragmentación de *lo Stivale* en muchos reinos pequeños, víctimas de influencias centrípetas internas y externas, no puede ser la única explicación para justificar la jungla dialectal italiana, sobre todo si se piensa en la situación muy similar vivida por Alemania, también dividida en estados a todos los efectos, que hasta 1933 tuvieron concordatos separados con la Santa Sede, pero donde faltaron tanto un panorama marcadamente plurilingüe como la aparición de una significativa literatura en dialecto.

Según aclara De Mauro (cfr. De Mauro, 2011: 16-17 y Camilleri & De Mauro, 2014: 24-25), la unificación lingüística en área germánica tuvo que ver principalmente con dos factores. Por un lado, el efecto de la Reforma protestante, que favoreció la implantación de una educación obligatoria para todos con la finalidad de difundir la lectura de la Biblia, traducida por Martín Lutero en una especie de código burocrático interdialectal que se convertirá en modelo de referencia homogeneizador accesible al pueblo, directamente llamado a involucrarse en la polémica religiosa. Por otro lado, un agente económico, es decir, la unión aduanera que enlazó *de facto* los diferentes estados del área germánica con mucha antelación respecto a la unificación política por obra del Reino de Prusia.

⁶¹ Recuérdese la descripción efectuada acerca de la propuesta clasicista bembiana.

Dichas circunstancias faltaron en la Italia católica, donde las sagradas escrituras se mantuvieron en un latín incomprensible para la gran mayoría de los fieles y donde las débiles y heterogéneas entidades políticas del territorio sufrían atávicos enfrentamientos, enfatizados por las diferentes monarquías extranjeras que sobre ellas ejercían su influencia. No hubo, por lo tanto, ningún evento determinante que llevara a la consolidación de un polo capaz de funcionar como input lingüístico constante y allanador de las diferencias locales o, mejor dicho, lo hubo solo en ámbito literario-culto.

Llegados a este punto, y para trasladar nuevamente la cuestión desde el plano de la realidad social al ámbito literario que nos atañe, parece bastante evidente que, si bien la división política y la ausencia de un eje lingüístico unitario consiguen justificar el perdurar y el prevalecer, en la Italia real, de los dialectos frente a un código común, con respecto, sin embargo, a la escritura artística y a los círculos intelectuales, donde sí existía una idea de unidad – perfectamente visible ya en Dante, Petrarca y Machiavelli⁶² – y un referente prestigioso compartido – el configurado por Bembo –, deberíamos decir, de acuerdo con cuanto afirma Wilhelm Theodor Elwert precisamente haciendo una comparación del caso italiano con el de Alemania (1970: 169-192), que “il regionalismo non comporta affatto necessariamente il sorgere di letterature dialettali”. Esto es algo que tendremos que tener muy en cuenta a la hora de estudiar las manifestaciones dialectales. Algo que, además, ha de ser interpretado a la luz de textos plurilingües en los que el dialecto no es ni mucho menos la lengua materna del poeta o fenómeno lingüístico recogido de su entorno más próximo.

⁶² En este sentido, imposible no recordar los versos 76-78 del canto VI del Purgatorio dantesco “Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave sanza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie, ma bordello!” o el capítulo XXVI de *Il Principe* de Machiavelli, titulado “Exhortatio ad capessendam Italiam in libertatemque a barbaris vindicandam” y cerrado con la elocuente cita poética petrarquesca “Virtù contro a furore / Prenderà l’arme, e fia el combatter corto; / Ché l’antico valore / Nell’italici cor non è ancor morto”. Ahora bien, esta idea no debe ser confundida con una suerte de *telos* hacia el que la historia, la cultura y las letras italianas en su totalidad se habrían dirigido siguiendo un camino recto y unívoco. Esto es algo ya definitivamente asumido por lo menos desde la publicación, en 1967, de *Geografia e storia della letteratura italiana*, magistral obra de Carlo Dionisotti.

Por otro lado, esto no quita que el policentrismo y por ende el factor regionalista hayan influido y mucho – la lección de Dionisotti (cfr. nota 62) – en el desarrollo de las literaturas dialectales y en las elecciones efectuadas por los autores que conforman el corpus en el que se apoya esta investigación; simplemente no puede ser este el único punto de partida para emprender un análisis.

I.4. EL DEBATE SOBRE EL DIALECTO Y LA LITERATURA DIALECTAL

Como ya señalamos en páginas anteriores, al introducir el concepto de *letteratura dialettale riflessa*, se ha tratado de delinear, aunque muy por encima, el rol que Benedetto Croce le otorgaba a la literatura dialectal dentro del canon italiano. Este rol será confirmado posteriormente por otro gran crítico e historiador de la literatura del ‘900 como Mario Sansone⁶³, quien coincidía con Croce en considerar las obras en dialecto como un mero reflejo, por lo general minoritario y de tono irónico, de la producción en lengua, con la que, sin embargo, compartirían modos y visiones. Únicas diferencias serían, por lo tanto, a nivel estilístico – la degradación del sublime – y temático, lugares donde quedaría relegada toda la originalidad, y las funciones, de la literatura dialectal.

Las reflexiones de Croce van en dirección diametralmente opuesta respecto a las conclusiones sobre el tema a la que había llegado, casi un siglo antes, Giuseppe Ferrari – y que serían retomadas, en época más reciente, por Antonio Piromalli (cfr. Piromalli & Scafoglio, 1977) –, reflexiones que, de hecho, constituyen el input expresamente declarado para los razonamientos del filósofo idealista⁶⁴ (cfr. Paccagnella, 1994: 497).

Ferrari, en su conocido ensayo *De la littérature populaire* (1839)⁶⁵, establecía una ecuación programática, muy viciada por la ideología populista-romántica y el espíritu del *Risorgimento* (cfr. Frabotta, 1971: 460-479 y Croce, 1949: 78), entre las

⁶³ En concreto cfr. Sansone, 1948.

⁶⁴ En su ensayo sobre la literatura dialectal *riflessa* (cfr. nota 27), Croce cita varias veces a Ferrari con el objetivo de tomar distancia de sus afirmaciones.

⁶⁵ Texto posteriormente traducido y ampliado en 1852 bajo el título *Saggio sulla poesia popolare in Italia*; referencia completa en la bibliografía final.

categorías de *dialectal* y *popular*⁶⁶, y encontraba en el fenómeno de la literatura dialectal una suerte de protesta de las hablas vernáculas contra la lengua nacional, que a su vez pondría de manifiesto, según él, los síntomas de una actitud antiunitaria de los autores (cfr. De Mauro, 1992: 226 y Paccagnella, 1994: 496). Siguiendo esta deducción, la literatura en dialecto habría de describirse como un hecho, en buena medida, autónomo, independiente y antagónico con respecto a la literatura italiana del canon.

Nuestro propósito, en este trabajo, es recoger lo mejor de ambas tesis y ofrecer una panorámica de conjunto equilibrada y objetiva. Algo parecido intentó hacer, en su momento, Gianfranco Contini, quien, una vez más, participó en la discusión con todo su ingenio para aportar una solución novedosa.

El filólogo piamontés, apelándose al plurilingüismo que él había reconocido como intrínseco en la literatura italiana, estaba convencido del lazo indisoluble que ligaría literatura en dialecto y literatura en lengua, pero, a diferencia de Croce y Sansone, no planteaba la primera como un fenómeno sucedáneo y bajo ningún concepto subordinado. Para Contini, como bien subraya Franco Brevini (1999: 6), precisamente por ser la polarización bilingüe algo esencial y propio de las letras italianas, no existiría ninguna “Serie A, né serie B (...). Semmai la condizione minore della letteratura dialettale discenderebbe dal suo afferire al registro comico, invece che a quello tragico-sublime”.

No obstante, tampoco podemos aceptar como totalmente válida esta teoría, ya que Contini deja de lado un hecho incuestionable y que, sin embargo, Brevini sí evidencia perfectamente, en toda su importancia, hasta el punto de elevarlo a presupuesto de su teorización sobre la literatura dialectal.

El profesor de la Universidad de Bérgamo recuerda oportunamente que (6-7):

I dialetti sono stati lingue sconfitte, dapprima letterariamente, poi sul piano dell'uso.

Adottandoli, non si potevano dire certe cose, non perché essi non fossero in grado di

⁶⁶ Una relación sobre la que se volverá con detenimiento en el segundo capítulo para matizarla y, en buena parte, refutarla.

dirle, ma semplicemente perché non erano normalmente utilizzati per dirle. Di più: perché essi costringevano a dirne altre. I vincitori, cioè i fautori del modello linguistico bembesco che si imporrà alla nostra tradizione letteraria, avranno buon gioco a dipingere i dialetti come codici inferiori. Sostenendo una falsità, si trovavano inaspettatamente a cogliere un aspetto della verità.

Lo que podemos fácilmente deducir por esta cita es que, para Brevini, la posición diglósica de inferioridad sufrida por los dialectos, en ámbito literario antes que social, ha marcado radicalmente el desarrollo de su uso, que se ha especializado, como se verá mejor más adelante, ocupando todos esos espacios, esos rincones oscuros históricamente olvidados o incluso despreciados por la literatura de matriz áulico-bembiana. No se trata tanto, o no únicamente, de una especialización temática como, más bien, de una visión particular de la realidad, una *Weltanschauung* generada desde una perspectiva distinta, propia de quien mira el mundo desde abajo o desde fuera, en fin, desde la periferia.

Todo esto no significa ni mucho menos que los autores dialectales no hayan intentado frecuentemente emular los resultados más elevados de la literatura en lengua o que no la hayan tenido como un referente constante y una fuente de inspiración positiva, sino que el dialecto, para seguir *justificando* y reafirmando su presencia en la escritura literaria de la península, a menudo ha tenido que reciclarse como una especie de *sermo humilior*, con características, potencialidades y horizontes bien alejados de la lengua italiana.

Un código, el dialecto, lo venimos diciendo casi desde el principio, obligado a una posición excéntrica, dejado en la sombra por la hegemonía del florentino y que por supuesto condenaba quien decidía emplearlo como única vestimenta para sus obras a un éxito limitado, en el sentido de vinculado irremediablemente a su municipio o a su región y, por ende, a un público más circunscrito. Esto es algo que no sería correcto ni útil negar, ni siquiera para los más entregados y facciosos defensores de la literatura en dialecto, en cuanto precisamente la aceptación y explotación de esta posición subalterna ha sido la fuerza de los mayores poetas dialectales. Añade, de hecho, Brevini (7-8):

I Ruzzante, i Porta, i Belli e i Tessa si sono impegnati in una scommessa: fare letteratura di serie A con gli strumenti della serie B. Non hanno fatto finta di usare il dialetto come fosse la lingua (...) ma hanno dimostrato che anche con il dialetto si potevano ottenere risultati, se non identici, certo qualitativamente non inferiori a quelli accessibili con la lingua codificata. Si sono insomma fatti carico di un vincolo in più, come scrivere un pezzo musicale rinunciando alla modulazione o fare un quadro con i sacchi di Burri. E subito dopo hanno rivendicato con orgoglio la possibilità di rappresentare, entro i loro spazi più angusti e servendosi delle lingue dei vinti, realtà cui la lingua dei vincitori non avrebbe mai saputo dare voce.

Está claro, paralelamente, que la conciencia y admisión de la condición de *dialectales* no es ningún dogma o un hecho asumido de forma siempre neutral y pacífica, y tampoco es algo que se pueda aplicar indiferentemente a todos y cada uno de los dialectos y poetas, sin distinciones o contextualizaciones. Como se intentará demostrar con más detenimiento a lo largo del presente estudio, el rigor y la exactitud de esta consideración varían considerablemente de un caso a otro – tal y como admite el propio Brevini (7) –, encontrándose su veracidad máximamente visible, sin lugar a duda, en el vernáculo romano⁶⁷, en particular en el romanesco de los sonetos de Giuseppe Giocachino Belli.⁶⁸ Por otro lado, los ejemplos del milanés o del veneciano, mucho más nobles, porque dignificados por un uso extendido tanto a nivel literario como social, incluso en contextos cultos y formales, imponen ciertas matizaciones y aclaraciones que, sin embargo, no invalidan sino que incluso refuerzan la proposición de Brevini, la cual queremos suscribir de principio a fin.

⁶⁷ A este respecto, recuérdese lo afirmado (cfr. nota 25) acerca del dialecto en la capital, único centro fuera de la Toscana donde el uso del idioma local – considerado muy vulgar y grosero – en la vida diaria conllevaba una connotación diastrática peyorativa.

⁶⁸ El mismo literato romano, en la introducción a los *Sonetti romaneschi*, describe con estas elocuentes palabras la lengua usada para componer sus versos: “Io qui ritraggo le idee di una plebe ignorante, comunque in gran parte concettosa ed arguta, e le ritraggo, dirò, col concorso di un idiotismo continuo, di una favella tutta guasta e corrotta, di una lingua infine non italiana e neppur romana, ma romanesca” (Belli, 1991: 7).

De todos modos, lo más significativo y relevante de este discurso es que frente a la lengua de Bembo, hecha a medida para mantenerse en un empíreo platónico en el que rememorar amores puros o relatar increíbles hazañas de héroes trágicos, los dialectos aparecen naturalmente como el código perfecto para trasladar a la página en blanco todas esas facetas más prosaicas y cotidianas de la vida humana, unas realidades que clamaban la oportunidad de ser incluidas en el espacio literario. Seguramente, justo ahí reside uno de los gérmenes de la literatura dialectal, en esa tarea de recuperación y dignificación. Pero ya nos hemos adelantado demasiado y estas últimas afirmaciones tienen que ser demostradas en el siguiente capítulo con el apoyo de ejemplos concretos y esclarecedores.

I.4.1. ¿DIALECTOFOBIA O DIALECTOMANÍA?

A lo largo de la historia cultural y lingüística italiana han existido, y todavía persisten, dos tendencias, ambas igualmente dañinas y difíciles de extirpar, que suelen interponerse en los trabajos de los críticos y estudiosos que deciden acercarse al tema del dialecto. Nos estamos refiriendo a la *dialectofobia* – a la que ya se ha aludido anteriormente – y, por supuesto, a su contrapartida populista y romántica, la *dialectomanía*. Es preciso que nos enfrentemos ahora a las falsas creencias que subyacen a estas dos visiones contrapuestas con el objetivo de desmitificarlas de una vez y así desterrarlas de nuestro análisis.

La dialectofobia ha sido, sin duda, un mal muy extendido en la población italiana a lo largo del siglo XX. Desafortunadamente, las instituciones italianas, en su afán por alfabetizar a los habitantes del nuevo estado unitario bajo los preceptos manzonianos, y todavía arrastradas por ciertos ideales del *Risorgimento*, no han hecho mucho para reconocer a los dialectos su papel de idiomas efectivamente hablados por la gente de la península en su vida cotidiana⁶⁹. Esto sin contar el largo paréntesis del Fascismo, periodo en el que, según el principio *cuius regio, eius*

⁶⁹ En realidad, se movieron en una dirección completamente opuesta, tratando de solucionar la cuestión lingüística condenando y ridiculizando el uso de los dialectos, forzados a quedarse en las puertas de los colegios italianos (cfr. De Mauro, 2011: 88-105 y De Mauro, 1979: 13-18).

sermo descrito por De Mauro (cfr, 1992: 123) y para cumplir con el lema del *primato nazionale italiano*, la intolerancia hacia los dialectos se convirtió en una guerra abiertamente declarada, que terminó por traducirse en una serie de ordenanzas y directrices de vario tipo, dirigidas a evitar que siguiera proliferando el uso de las hablas vernáculas entre el pueblo⁷⁰ y, con respecto al ámbito literario, que se diera importancia en la prensa a publicaciones en dialecto o a las antologías que las recogiesen (cfr. De Mauro, 2011: 357-358 y Brevini, 1999: XLIV)⁷¹.

Sin embargo, como hemos apuntado, las semillas de la dialectofobia literaria se pueden rastrear desde mucho tiempo más atrás – ¿acaso no eran Bembo y los bembistas unos dialectofóbicos? –, aunque a nivel social se empieza a extender sobre todo a partir del *Ottocento*, difundiéndose progresivamente⁷² la idea del dialecto como *mala hierba*, es decir, como corrupción ridícula y basta de la más pura y noble lengua italiana, algo que había que erradicar (cfr. De Mauro, 1979: 13-14; De Mauro, 2011: 307-308 y 357-362).

Varios e ilustres hombres de letras fueron contagiados por esta creencia absurda y contribuyeron a fomentarla. Entre los que expresaron su aversión hacia el dialecto, podemos citar a Pietro Mastri, con su célebre intervención *La malerba dialettale*

⁷⁰ Véase, por ejemplo, la abrogación de la reforma Gentile, que estaba basada en una concepción pedagógica liberal de influencia ascoliana, y que por lo tanto mostraba una mayor apertura y tolerancia hacia el uso de los dialectos en las aulas.

⁷¹ Cabe recordar que el comportamiento del Régimen con respecto a los autores dialectales fue, en realidad, bastante ambiguo y oportunista, probablemente debido a su carácter en esencia *strapaesano*. Especialmente en los primeros años, a una intolerancia de fachada se acompañaba en la práctica una sustancial imparcialidad. Recuerda Brevini (1999: XLIV) que todavía en 1937 podía ver la luz la antología de Filippo Fichera *Il Duce e il Fascismo nei Canti dialettali d'Italia*. En esta misma línea van los recuerdos de Andrea Camilleri, un autor que el Fascismo lo vivió en primera persona, el cual afirma que “nelle circolari del MinCulPop si diceva: è proibito mettere in scena rappresentazioni in dialetto, fatta eccezione per il dialetto veneto di Goldoni, il napoletano dei fratelli De Filippo, il siciliano di Angelo Musco... e allora? Dove c'erano bravi autori dialettali o bravi attori valeva e per gli altri, poveracci, no? Insomma un modo un po' partigiano di considerare la cosa” (Camilleri & De Mauro, 2014: 14). Para una panorámica más detallada sobre las relaciones entre la dictadura y los dialectos y, en general, sobre las políticas lingüísticas del Régimen cfr. Coveri, 1984: 117-132; Cortelazzo, 1984: 107-116; Klein, 1986; Raffaelli, 1983.

⁷² A la vez que se establece la diglosia italiano/dialectos a nivel real y para todos los estratos sociales.

(1903), y, casi un siglo antes, en pleno apogeo de la querrela clasicistas contra románticos, a Pietro Giordani⁷³, con el que entrarán en abierta polémica Pietro Borsieri y, por supuesto, uno de los máximos poetas dialectales, Carlo Porta, quien contestará a Giordani sobre todo mediante el poder de su arte⁷⁴.

Igualmente peligroso y rechazable es el mito del dialecto *toccasana* (cfr. De Mauro, 1979: 13), es decir la concepción de un dialecto entendido a priori como lengua pura, virgen y libre⁷⁵; una forma de hablar más auténtica, prístina, estrechamente vinculada al pueblo y hasta surcada por un espíritu rebelde y revolucionario, lo que habría llevado, en diferentes momentos históricos, a movimientos políticos de inspiración izquierdista y pseudo separatista⁷⁶ a aprovecharse de los dialectos como importante recurso propagandístico.

Este segundo acercamiento sesgado al hecho dialectal está ligado a una concepción populista, de derivación típicamente romántica, según la cual el italiano representaría, tanto en el desarrollo social como en campo literario, una manifestación coercitiva y reaccionaria⁷⁷, convirtiendo por tanto las hablas vernáculas en elementos progresivos y, en cierto sentido, emancipadores, sobre todo en cuanto expresión genuina del genio popular y de su supuesta superioridad ética.

⁷³ En 1816 un volumen de Domenico Balestrieri inaugura la *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, dirigida por Francesco Cherubini. A raíz de esta publicación, Giordani escribiría su famosa reseña de la obra en el periódico literario *Biblioteca italiana* (1816: 173-179), llegando a afirmar con respecto a los dialectos: “Io già non li disprezzo; nè antipongo l’uno all’atro: tutti li credo belli, o brutti quasi ugualmente; tutti sufficienti all’uso domestico: tutti inetti anzi nocivi alla civiltà e all’onore della nazione. I dialetti mi paiono somiglianti alla moneta di rame; la quale è pur necessaria al minuto popolo, e alle minute contrattazioni”.

⁷⁴ En particular a través de los irreverentes *Dodes sonitt all’abaa Don Giavan*, publicados inmediatamente después, estos también en la revista *Biblioteca italiana*.

⁷⁵ Sobre este punto véase el pasaje ya citado de De Mauro (2011: 309) y en general todo lo que hemos ido exponiendo en las primeras páginas de este I capítulo a raíz de las afirmaciones de la profesora Gianna Marcato.

⁷⁶ El último, en orden cronológico, es el caso de la Liga Norte, por lo menos hasta su inesperado giro estatista.

⁷⁷ Algo que podría parecer válido, aunque con los debidos matices ya traídos a colación, en la época de la dictadura de Mussolini.

En realidad, como ya se ha recordado – y como se verá más detenidamente en el segundo capítulo –, la ecuación entre *dialectal* y *popular* no es ni mucho menos un postulado que podamos tomar como base para todos nuestros razonamientos sobre el tema. Asimismo, cabe subrayar que los dialectos han desempeñado en muchas ocasiones y en diferentes contextos una función más bien regresiva o incluso reaccionaria. Esto queda patente si pensamos en el italiano como a la lengua de elección, en la península, de un proyecto *humanista* homogeneizador y civilizador frente al que los dialectos han representado a menudo una alternativa cuando no un obstáculo. En este sentido, De Mauro (2011: 310) recuerda que incluso en la Roma dominada por una burguesía históricamente anti dialectal, cuando las puertas de la ciudad se abrieron *ob torto collo* a la nueva Italia, unificada y liberal, “i «papalini» reagirono, tra l’altro, proprio riesumando l’uso pubblico del dialetto nei giornali reazionari come «La frusta» e «La vera Roma»”. Y si queremos quedarnos en Roma, pero ciñéndonos ahora al ámbito estrictamente poético, ¿no resulta de alguna forma reaccionaria, o como mínimo antiprogresista, la elección romanesca de Belli? Una elección que aparece, además, nada populista, sobre todo si se considera la descripción que el autor hace de la lengua del vulgo romano y la visión tan cínica y desencantada del mismo que se ofrece en sus sonetos (cfr. nota 68).

Algo similar se podría decir también acerca de Porta, cuyo retrato de personajes populares milaneses es bien distinto al de Belli, pero con él comparte una apuesta lingüística que se puede entender como regresiva. De hecho, en la diatriba entre Porta y Giordani, es el segundo quien fundamenta todo su discurso clasicista y pro italiano en el principio ilustrado del progreso civil y cultural⁷⁸.

⁷⁸ Recuérdese la cita de Pietro Giordani transcrita en la nota 73 y añádase otra, siempre tomada de su reseña antidialectal, en la que leemos: “Domando quanto sia veramente utile e a ciascun paese in particolare, e a tutta l’Italia universalmente il porre cura ne’ dialetti” (1816: 173). Queda claro, a la luz de estas palabras, que su intención es llevar a cabo una crítica al uso del dialecto para nada efímera y tampoco basada en argumentos meramente estéticos. Lo que mueve a Giordani es un criterio de utilidad y un patriotismo que ve en los idiomas locales una amenaza al proceso de civilización y de identificación unitaria.

En definitiva, el dialecto por sí mismo, no es más que una lengua como cualquier otra, en principio, y si bien es verdad que las hablas locales adquieren un carácter peculiar más o menos común – el de idiomas vencidos – frente al establecimiento de la hegemonía florentina y del rígido canon purista, no son admisibles tomas de posición no ponderadas y debidamente justificadas.

Por lo tanto, es preciso evitar inoportunos y apresurados maniqueísmos – como son, en su esencia, la dialectofobia y la dialectomanía – que nos hacen ver el mundo con opciones radicalmente excluyentes: el blanco o el negro.

Al fin y al cabo, aunque parezca una mera tautología o un pleonasma excesivamente redundante, lo más importante es no olvidar que la literatura es siempre, en primer lugar, literatura y, tal y como recuerda sabiamente el mismo Carlo Porta en uno de sus célebres sonetos escritos para hacer apología del uso del dialecto con fines poéticos: “I paroll d’on languagg, car sur Gorell, / hin ona tavolozza de color, / che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell / segond la maestria del pittor” (Porta, 1980: 322).

I.5. CRONOLOGÍA DEL DIALECTO EN LITERATURA

Estamos firmemente convencidos de que todas las cuestiones expuestas hasta aquí resultan fundamentales para entender de una manera correcta el análisis específico que presentaremos en el capítulo siguiente y, de hecho, haremos constantemente referencia en él a las consideraciones realizadas en esta primera sección a punto de concluir.

No obstante, antes de comenzar con la categorización de las funciones del dialecto en literatura, nos queda pendiente un último nudo crucial, que tiene que ver otra vez con la cronología de la literatura en dialecto y, por consiguiente, con el marco temporal planteado por nuestra parte, que hemos decidido abrir con el momento de afirmación del *bembismo* y que ahora vamos a tener que dividir.

Ya desde la introducción se ha dejado claro que nuestra intención no era trazar una historia de la literatura dialectal ni tampoco efectuar una panorámica del papel del dialecto que siguiera un orden temporal linear y progresivo. Sin embargo, sabemos perfectamente que sí es posible, y además aconsejable, individuar ciertas

coyunturas que han influido de manera determinante en el desarrollo del papel desempeñado por el dialecto dentro del sistema literario italiano. De estas, una en particular no hemos podido obviarla ni subordinarla a nuestro acercamiento personal al hecho dialectal, hasta el punto de que constituirá el principio del tercer y último capítulo de esta tesis.

Por tanto, si bien al resto de momentos de inflexión y varios agentes condicionantes externos se hará mención siempre y solo a partir de las distintas funciones encontradas, con el fin de encuadrarlas y justificarlas, no podíamos hacer lo mismo con este. Y ello por que su calado es tan trascendente como para convertirse en una especie de hito para los estudios especializados – y más aún en relación con los objetivos específicos del presente trabajo –: un hecho ineludible que sin duda marca un punto de no retorno en el camino del dialecto en literatura, sobre todo en poesía. Así lo hemos recogido y evidenciado en nuestra investigación, tal y como se acaba de apuntar.

Nos estamos refiriendo, por supuesto, a esa fase histórica en la que se verifica una suerte de *salto* sociolingüístico por el que el italiano se convierte, por primera vez, en una lengua *real* para todos los habitantes de la península italiana. Un idioma ahora finalmente válido en cualquier contexto comunicativo tanto para escribir poemas y novelas como para hablar de los argumentos más banales de la vida diaria.

Como es bien sabido, si esto ocurre es gracias a una larga serie de factores que van desde la disminución de la tasa de analfabetismo, logro fruto de los esfuerzos de un sistema educativo que paulatinamente fue acogiendo más estudiantes – consiguiendo limitar, asimismo, el abandono escolar temprano –, hasta los efectos homogeneizadores de la inmigración interna por la que del Sur y de las zonas más rurales del país un número creciente de personas se fue mudando a las grandes ciudades industrializadas del Norte en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Pero determinante fue, por encima de todo, la repentina difusión, en la Italia del boom económico, de los medios de comunicación de masa, especialmente la televisión⁷⁹, que ha tenido el indudable mérito de hacer llegar a las casas de los

⁷⁹ Sobre el impacto de la televisión y, en menor medida, de la radio en la italianización lingüística y cultural de la población italiana después de la Segunda Guerra Mundial – y más en concreto a partir de

ciudadanos de la república recién nacida modelos lingüísticos mucho más accesibles que los impartidos en las escuelas a base de lecturas dantescas. Solo después de ese momento, pues, fue cuando las personas de cualquier capa social y nivel cultural empiezan a ser expuestas de forma consistente a una lengua que en relativamente pocos años pasará de ser patrimonio exclusivo de una restringida aristocracia intelectual a bien de uso común cada vez más dúctil y fácil de manejar.

Obviamente, el dialecto ha seguido teniendo una relevancia incuestionable ⁸⁰, y en los entornos más aislados el proceso de apertura al italiano resulta inevitablemente más lento y problemático, pero lo que nos importa aquí es que finalmente podemos constatar, con Pier Paolo Pasolini, el nacimiento del italiano como lengua nacional (2000a: 20).

Esta declaración fue efectuada por el poeta de las cenizas en una audaz y estruendosa intervención de 1964 titulada *Nuove questioni linguistiche*⁸¹, sucesivamente incluida en su famosa recopilación de ensayos *Empirismo eretico* (1972). Las polémicas que generó fueron numerosas y vibrantes, llegando por diferentes partes, como de costumbre cuando se trata de una figura tan controvertida como fue Pasolini.

1954, año de la llegada al país de los primeros aparatos televisivos – véase, entre otros, De Mauro, 2014: 92-101.

⁸⁰ Una relevancia que, en parte, sigue teniendo incluso hoy en día a pesar de la constante atracción hacia el italiano sufrida por las hablas regionales. Los datos (cfr. De Mauro, 2014: 113) revelan que todavía en 2006 solo el 45,5% de la población empleaba exclusivamente el italiano para comunicarse oralmente. El resultado más tangible de esta *resistencia dialectal* ha sido la consolidación de unos italianos regionales caracterizados por residuos dialectales activos a diferentes niveles de la lengua, que son el mejor testimonio de la intrincada historia sociolingüística y sociocultural de este país. Por lo tanto, podemos afirmar tranquilamente que la homologación que Pasolini temía, por lo menos en lo que concierne a la lengua, no se ha producido en los términos y tiempos profetizados en *Empirismo eretico* y que también se apresuró Gaetano Berruto (1994: 18) cuando sentenció la agonía de los dialectos. Sin embargo, que el italiano sea, desde hace décadas, un hecho afianzado – a pesar de sus múltiples variedades locales –, tampoco es cuestionable. Tanto es así que, en 2006, las personas que usaban cotidianamente el italiano junto con el dialecto constituían el 44,1% de la población, que sumado al 45,5% anteriormente mencionado nos dice que casi un 90% de los ciudadanos sabe manejar y en efecto utiliza la lengua nacional para desenvolverse en la vida cotidiana. Mientras que, paralelamente, los hablantes mayoritariamente dialectófonos van desapareciendo, quedando únicamente un 5,4% de hablantes que emplean siempre el dialecto en cualquier circunstancia.

⁸¹ Publicada por primera vez ya en diciembre de 1964 en la revista *Rinascita*.

En esta sede, no podemos ni debemos valorar en profundidad las teorías pasolinianas sobre el supuesto matriz tecnológico y tecnocrático de esa lengua italiana nacional incipiente, sino simplemente queremos apoyarnos en su implantación para subrayar un hecho evidente, es decir, que, debido a la globalización y al desarrollo tecnológico, el italiano, desde la década de los años sesenta y setenta del siglo pasado, empieza a sustituir a los dialectos en su papel de lenguas efectivamente usadas por el pueblo. Un italiano, por tanto, finalmente liberado de su condena a ser percibido como una lengua extranjera en patria; ya no un código comunicativo artificial y de carácter esperantista, sino idioma materno perfecto para vehicular con inmediatez también las emociones más básicas y conversar sobre cualquier tipo de tema, incluso los más triviales y cotidianos.

Cómo influye en concreto ese cambio en la literatura dialectal y en el uso que hacen los autores de los elementos vernáculos es algo sobre lo que tendremos que profundizar en el tercer capítulo de esta tesis. De momento nos limitamos a recordar que sus efectos han sido estudiados por diferentes especialistas, siendo de nuevo Franco Brevini quien seguramente ha sabido encuadrar la situación con más criterio y equilibrio, sobre todo en lo que respecta al ámbito de la poesía.

De hecho, precisamente en el campo de la lírica es donde se produce, justo en los años en los que se registra, en el plano del uso, la *crisis* de los dialectos descrita anteriormente, una solo aparentemente paradójica e inesperada explosión dialectal: un fenómeno catalogado por la crítica con la etiqueta de poesía *neodialettale* (cfr. Brevini, 1990) o *postdialettale* (cfr. Brevini, 1994: XXXIV) y también, aunque mucho menos frecuentemente, *neovolgare* (cfr. D'Elia, 1989).⁸²

⁸² En realidad, no es solamente en la poesía donde el dialecto alcanza un imprevisto auge que a primera vista choca con su decadencia a nivel de uso. Como veremos más adelante, las hablas locales consiguen recortarse espacios importantes también en el teatro – baste con pensar en el pastiche lingüístico con base padana forjado por Dario Fo – e incluso en la narrativa, para la que podemos señalar el ejemplo temprano de Luigi Meneghello; aunque en este género, históricamente hostil a los dialectos (Haller, 2002: 61), la revancha dialectal se consolidará más tarde, encontrando un terreno fértil sobre todo en el *giallo* (De Blasi, 2014: 16), probablemente debido al éxito de la fórmula expresiva hallada por Andrea Camilleri en los años '90.

Emblema de ese restablecido interés – en realidad nunca abandonado⁸³ – por el dialecto y paradigma para comprender su renovado papel en la literatura italiana podría considerarse la publicación, en 1975, de *La nuova gioventù*.

Esta obra pasoliniana – la última publicada en vida por el autor – recoge en un único volumen, además de una sección llamada «Tetro entusiasmo» – un guiño a Dostoevskij –, tanto a los poemas friulanos reunidos en 1954 en *La meglio gioventù* como a su asombrosa refundición *La seconda forma de “La meglio gioventù”*⁸⁴.

Justamente esta significativa deformación que Pasolini realiza de sus juveniles versos en dialecto nos pareció perfecta para cerrar de algún modo una era de la literatura dialectal *riflessa* e inaugurar una etapa distinta, que requiere un discurso diferenciado visto el inédito panorama sociolingüístico, pero también cultural y económico, del país. Un panorama que proporciona inevitablemente un nuevo sentido al dialecto y a sus usos con fines artísticos.

Como para el caso de las *Prose della volgar lingua*, también en esta ocasión – y seguramente aún más – el límite escogido ha de considerarse fundamentalmente simbólico⁸⁵ ya que prescinde de cualquier demostración empírica exacta y, fácil de intuir, no permite trazar de ninguna manera una línea que separe la totalidad de las experiencias anteriores a la fecha respecto a las posteriores. Y tampoco sería posible pensar que, desde ese momento, las funciones *clásicas* del dialecto que detallaremos en el capítulo II dejasen de ser válidas, de golpe, en los diferentes géneros literarios, para ceder espacio a otras posibilidades sin ni tan siquiera una mínima solución de continuidad y sin intersecciones⁸⁶.

⁸³ Como demuestra la famosa antología de poetas dialectales publicada en 1952 por Pasolini y Dell’Arco: *Poesia dialettale del Novecento*; obra que volveremos a citar porque es imprescindible para entender algunas funciones alcanzadas por el dialecto en literatura.

⁸⁴ Escrita ya en 1974.

⁸⁵ Otra idea que habíamos barajado era hacer recaer nuestra elección, por ejemplo, en 1964 y en la declaración pasoliniana antes mencionada acerca del nacimiento del italiano como lengua nacional: prueba igualmente representativa del escenario completamente renovado en el que se proyectan y deben ser analizados los fenómenos dialectales más recientes.

⁸⁶ De hecho, el mismo Brevini emplea el término *neodialettale* para referirse a una generación de autores nacidos entre 1920 y 1930 y literariamente activos ya en los años ’60 (cfr. 1994: XIV y XXVIII). Asimismo, como subrayan el propio Brevini (1994: XXVIII-XXIX) y muchos otros

No obstante, la decisión de Pasolini, justo en esa época, de retomar el casarsese, pero cambiando la intencionalidad de su propuesta estético-lingüística original – sobre todo en su redefinida relación con el italiano – y arrojando una luz nueva, *crepuscular* y trágicamente nostálgica sobre los horizontes poéticos de los vernáculos puede representar, para la estructuración de nuestra investigación, una apuesta conscientemente metafórica, pero acertada, al menos para hacerle justicia a un autor que, probablemente mejor que nadie, ha conseguido interpretar lúcidamente, a la vez que lo influenciaba, el destino del dialecto en la literatura, y cuyo ejemplo, tanto en poesía como en prosa, es una presencia constante, a veces latente, otras más evidente, como en el caso del poeta Franco Scataglini o incluso en el fenómeno editorial Roberto Saviano.

críticos como Pier Vincenzo Mengaldo (1994: 19-20), el giro decisivo, lírico, exquisito y *anti dialectal*, tomado por la poesía vernácula ya desde principios del '900 – recogido y ejemplificado por la misma antología pasoliniana anteriormente citada (cfr. nota 83) – constituye un claro antecedente de la experiencia neodialectal, contribuyendo, además, a explicar sus características esenciales. Sin embargo, para nuestro estudio, no vinculado al género poético y dirigido principalmente a un análisis del papel del dialecto, resulta mucho más eficaz y operativo realizar nuestra partición en la segunda mitad del siglo XX.

II. FUNCIONES HISTÓRICAS DEL DIALECTO
EN LA LITERATURA ITALIANA Y CASOS
PARADIGMÁTICOS

II.1. LA LENGUA DE LA REALIDAD

Que el dialecto haya representado en la literatura italiana, antes que nada, una *lingua de la realidad* es algo difícilmente cuestionable y que, de hecho, ha sido recalado por cuantos se han enfrentado a esta temática (cfr. Chiesa & Tesio, 1978).

Sin embargo, dicha definición, *lingua de la realidad*, no debe ser entendida simplemente como mero sinónimo de *realismo* – que también – y su alcance merece una explicación detallada, sustentada por ejemplos concretos esclarecedores.

En primer lugar, sería oportuno volver a sacar a colación la descripción realizada en el capítulo anterior sobre el código bembiano y la lengua literaria italiana que se conforma precisamente a raíz del calado de las *Prose della volgar lingua*. Si hemos afirmado que justo el cardenal veneciano “è in larga misura responsabile dell’estraniamento dalla realtà della nostra lingua letteraria” y esto porque su modelo común, abstracto y arcaizante, “favorisce quel formalismo che è inevitabile quando manca il continuo fiancheggiamento della lingua parlata” (Stussi: 1993 22-23), sería lógico pensar que una vía para volver a conectar con la realidad y huir del rígido e inflexible empíreo bembiano sea justamente recurriendo a los dialectos categóricamente exiliados del sistema propuesto en las *Prose*.

A diferencia del florentino literario, los dialectos, incluso cuando son empleados por autores cultos para escribir textos poéticos, mantuvieron un estrecho, aunque variable, vínculo con la dimensión oral de la lengua, en cuanto estos sí eran códigos mucho más cercanos a los idiomas efectivamente hablados en las calles, en las plazas, en los mercados, en las tabernas y, por supuesto, también en los salones aristocráticos de toda la península. Esta puerta abierta a la *oralidad* propia de las hablas vernáculas era despreciada por los bembistas porque según su perspectiva resultaba demasiado vinculada al uso *popular* y por tanto no podía tener cabida en las páginas con fines literarios elevados que, como ilustrado, debían optar por un estilo áulico y sublime monocorde siguiendo el modelo Petrarca.

Esta percepción del dialecto frente a la lengua como instrumento expresivo más apegado a la realidad cotidiana, a lo material e incluso a un estrato más profundo de las cosas ha proliferado en el tiempo hasta llegar al siglo XX y es algo fácilmente

rastreado en diferentes autores que, en mayor o menor medida, se han acercado al hecho dialectal a lo largo de sus trayectorias artísticas.

Por ejemplo, en un artículo de 1909 titulado *Teatro siciliano?*, Luigi Pirandello deja patente su concepción del dialecto, llegando a decir básicamente que la palabra vernácula era la “cosa stessa”, ya que con ella se podía comunicar el sentimiento de algo, mientras que la lengua solo consigue expresar su concepto (cfr. Camilleri, 1999: 439-450).

En la misma dirección parecen ir estas significativas líneas tomadas de *Libera nos a Malo*, genial obra de Luigi Meneghello, escritor capaz de crear sugerentes efectos expresivos empleando el dialecto véneto:

C'è un nocciolo indistruttibile di materia, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è sempre incavicchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, percepita prima che imparassimo a ragionare, e imm modificabile, anche se in seguito ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua. (1963: 37)

Volviendo a retroceder en el tiempo, podemos recurrir también al poeta Giovanni Pascoli, el cual, como se explicará mejor cuando llegue el momento oportuno, desempeñó un papel fundamental en la legitimización del dialecto en la esfera lírica.

Es algo sabido que, para el autor oriundo de San Mauro de Romaña, uno de los límites, a nivel formal, del gran Giacomo Leopardi había sido precisamente su incapacidad de mantenerse cercano a la realidad a la hora de seleccionar el léxico para sus composiciones, edificando así un universo poético, al fin y al cabo, todavía genéricamente abstracto, indeterminado y convencional.

Si bien es verdad que el intelectual de Recanati, lejos de presentarse como un purista integérrimo, tras haber constatado y rechazado él mismo toda la aridez de la lengua literaria (cfr. Leopardi, 1937: 817-828), fue uno de los primeros autores *canónicos* en tratar de incluir en sus versos palabras y expresiones pertenecientes al lenguaje cotidiano – emblemática la apertura de *Il sabato del villaggio* “La donzelletta vien dalla campagna, / in sul calar del sole, / col suo fascio dell'erba; e reca in mano /

un mazzolin di rose e di viole” –; Pascoli pudo encontrar en él el ejemplo perfecto para criticar *in toto* una literatura italiana que había decidido encerrarse en sí misma, justo como aquel “fanciullo che si rifiutava di guardare così bello e lontano accavallamento di monti, la valle e il fiume, e si faceva riparo d’una siepe di sterpi per veder più lungi, in una lontananza senza fine” (Pascoli, 1907: 84).

Paseando por Recanati y recordando precisamente los primeros versos de *Il sabato del villaggio* que acabamos de citar, Pascoli se había percatado, gracias a sus refinados conocimientos de botánica, de un supuesto error leopardiano, es decir, el haber mezclado en el ramo de la “donzelletta” violas y rosas, flores que brotan en dos momentos distintos del año:

Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era proprio “di rose e di viole”! Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d’una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere. A questa, viole di marzo, a quella, rose di maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il poeta non doveva qui ricordarsi. Perché il poeta qui rappresenta a noi cose vedute e udite in un giorno, anzi in un’ora; e bene le rappresenta, come non solevano i poeti italiani del suo tempo e dei tempi addietro (58).

El Leopardi enfocado por Pascoli es el mismo que se manifiesta en los endecasílabos de *L’infinito*: un joven eternamente escondido detrás de aquella romántica “siepe, che da tanta parte dell’ultimo orizzonte il guardo esclude” y quien siempre prefirió buscar la inspiración en su vasto mundo interior – o en todo caso en los volúmenes de la biblioteca paterna – antes que echar de verdad la mirada hacia la realidad exterior que lo rodeaba y que hablaba una lengua muy diferente a la de los clásico que solía fagocitar en su notorio “studio matto e disperatissimo” diario.

Muy diferente, en cambio, es el camino poético-lingüístico escogido por el propio Pascoli, cantor de las pequeñas cosas, cercanas y humildes, que en su deseo de huir de la inquietante complejidad burguesa se refugió en un más sencillo y libre entorno rural, protegido por otra *siepe* cuyo significado simbólico queda muy alejado del que

sugiere el célebre seto leopardiano. Para conseguir su objetivo, Pascoli se mostró dispuesto a introducir en sus líricas, además de tecnicismos y onomatopeyas, vocablos vernáculos, muy concretos y específicos, a menudo relacionados con la cotidianidad del mundo campesino y con el reino animal y vegetal. Para esas palabras, que nunca antes habían alcanzado el derecho a asomarse al espacio lírico, no se habría podido encontrar un término correspondiente en italiano y de ahí la necesidad de recurrir de forma sistemática al dialecto.

Esta predilección vernácula queda especialmente patente en el poema *La morte del Papa*, donde voces como “recchia”, “ricotto”, “borracciòl”, “rapacchiotto”, etc... (Pascoli, 1909: 47-61) colorean el texto de tal manera que su lectura se hace complicada sin una traducción al italiano. Y cómo no citar el sorprendente *incipit* de *L'alba*, “Allor che Rosa dalle bianche braccia / aprì le imposte, piccola e lontana / dal cielo la garrì la cappellaccia” (Pascoli, 1907b: 5), en la que un término absolutamente dialectal y popular – y por ende antipoético según la estética clásica – como *cappellaccia*⁸⁷ es empleado para construir una rima con una referencia homérica áulica muy manida: un oxímoron estilístico atrevido e irrespetuoso hacia la tradición.

Quizás aún más significativa resulte la siguiente cita pascoliana, donde el poeta explica toda su animadversión hacia la convención literaria italiana y su lengua abstracta y vaga⁸⁸, volviendo a hacer mención, además, al despiste botánico de Leopardi:

“la campagna è stata troppo tempo descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati *rose* e *violenze*... un po' di botanica e di zoologia non farebbe male” (en Ojetti, 1899: 150).

⁸⁷ Pequeña ave parecida a la alondra cuyo nombre científico es *galerida cristata*.

⁸⁸ Una vaguedad y una total ausencia de apego a la realidad que se hacían particularmente evidentes en las descripciones de los escenarios líricos y, en general, en la relación que los poetas establecían entre lengua y naturaleza.

La exigencia de Pascoli de reformar un lenguaje poético desde hacía tiempo estancado en su superficialidad retórica, y justo entonces más en crisis que nunca, se insinuó también en el otro eximio interprete del decadentismo italiano, Gabriele D'Annunzio, quien, sin embargo, optó por una solución diametralmente opuesta⁸⁹, la cual preveía la construcción de una suerte de super lengua áulica, hedonista y exuberante, pero igualmente capaz de eludir la atávica indeterminación del código literario a su disposición mediante el uso de cultismos, palabras exóticas y neologismos frecuentemente acuñados a partir del léxico latino. Después de todo, “non omnes arbusta iuvant humilesque Myricae”⁹⁰.

Por otro lado, el dialecto ha sido, máxime para los autores no toscanos, una lengua de la realidad también en cuanto recurso comunicativo más cercano y espontáneo, un idioma casi indispensable para resultar *verdaderos* y mantenerse fieles a uno mismo. Podríamos decir, para resumir: una lengua de la propia realidad interna además de, por supuesto, externa.

Memorable, por ejemplo, la relación cuanto menos problemática que mantuvo con la *lingua del sì* uno de los novelistas a la vez más modernos y periféricos de la literatura italiana del *Novecento*, Italo Svevo, para quien el dialecto no fue nunca una opción lingüística perseguible de manera consciente, sino más bien lo contrario. Como recuerda oportunamente Alfredo Stussi (1993: 54), el sustrato residual, alemán y triestino, que aflora de su escritura debe considerarse un fenómeno involuntario, en ningún momento achacable a motivaciones de carácter literario ni mucho menos ideológico⁹¹.

⁸⁹ Con el fin de resaltar y explicar las antagónicas soluciones de los dos literatos, se pueden traer a colación las eficaces expresiones de *sublime d'en bas*, más presente en Pascoli, frente a *sublime d'en haut*, más propia del estilo de D'Annunzio.

⁹⁰ Las intenciones estilísticas de D'Annunzio fueron prontamente encuadradas por Pascoli, quien respetaba al *Vate* y valoraba su búsqueda lingüística, aunque le achacaba precisamente el haberse olvidado de las posibilidades expresivas ofrecidas por el vernáculo, tal y como se puede apreciar en esta cita: “Quanto al vocabolario di Gabriele io ti dirò che lo credo ottimo; solo vorrei veder vivificato quel suo carattere aulico da qualche buona infusione di dialetto” (en Ojetti, 1899: 149).

⁹¹ No obstante, es preciso subrayar que el dialecto en Svevo, si bien aparentemente rechazado como recurso lingüístico explícito, representa, por lo menos en *La coscienza di Zeno*, una *ausencia* fundamental en realidad muy *presente* en su universo diegético. Podríamos definirlo incluso como *la*

El autor triestino consigue traducir todas sus frustraciones lingüísticas y ponerlas en boca de uno de sus personajes mejor logrados, Zeno Cosini, inolvidable protagonista de *La coscienza di Zeno*. De esta obra, publicada por primera vez en 1923, hemos sacado este emblemático pasaje:

Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perchè le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! E' proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto (Svevo, 1930: 495).

El drama de Aron Hector Schmitz⁹² es parecido al que sufrieron muchos otros escritores de la península; el *italianísimo* Manzoni *in primis*, para el que el italiano, como ya hemos ampliamente recordado, siempre representó una conquista intelectual y jamás un talento natural: algo perfectamente ejemplificado por la famosa “risciacquatura dei panni in Arno”, con la que el literato lombardo concluyó una intensa y atormentada búsqueda formal.

lengua latente de toda la novela, en cuanto hablada por los diferentes personajes, aunque siempre censurada o reconvertida al italiano por el autor. Son muchos, de hecho, los momentos en los que el dialectismo de los protagonistas se declara a los lectores, entre los cuales podemos citar la escena en la que Zeno intenta emborrachar a la enfermera Giovanna para que esta le deje fumar unos cigarrillos: “Non saprei ripetere esattamente quello ch’essa mi disse, dopo aver ingoiati vari bicchierini, nel suo puro dialetto triestino, ma ebbi tutta l’impressione di trovarmi da canto una persona che, se non fossi stato stornato dalle mie preoccupazioni, avrei potuto stare a sentire con diletto” (30). Rarísima – prácticamente única – ocasión en la que el dialecto es empleado de forma consciente y manifiesta en las páginas de esta obra es en la cancioncilla triestina entonada por Carla Gerco durante el relato de la aventura clandestina del protagonista con la misma joven: “Fazzo l’amor xe vero / Cossa ghe xe de mal / Volè che a sedes’ani / Stio là come un cocal...” (288).

⁹² Verdadero nombre de Italo Svevo.

Sin embargo, las palabras de Cosini/Svevo – especialmente la frase conclusiva –, sobre todo si puestas en relación con el discurso pascoliano y las demás citas propuestas en la apertura de este segundo capítulo – denotan un trauma que va incluso más allá de las inquietudes estéticas manzonianas con respecto a *I promessi sposi*, en cuanto implican un desdoblamiento psicológico que vive y crece – aun en los casos en los que se mantiene un presupuesto latente o una posibilidad inexplorada – en paralelo con esa dualidad lingüística designada por Contini como la característica fundamental de la historia literaria de Italia. Precisamente esta tensión bipolar nos sugiere que la palabra dialectal, lejos de poderse entender como una mera vestidura superficial, ha representado, para los autores que – a diferencia de Svevo y, en buena parte, de Manzoni – han querido aprovecharse plenamente de ella, la clave para alcanzar todo un universo semántico-conceptual inaccesible al italiano de matriz bembiana; un espacio ontológico claramente más cercano a la esfera terrenal y a unas experiencias vitales y emocionales decididamente próximas y reconocibles como verdaderas, en fin, reales.

Asimismo, que el dialecto fuera crucial para, de alguna manera, encontrar una mayor exactitud expositivo-expresiva⁹³ y, por ende, para acercarse a la realidad – aquí también en su acepción de *verdad* – queda igualmente evidenciado en otro conocido fragmento tomado de *La coscienza di Zeno* (508):

Se ne avessi parlato sarebbe stata una nuova difficoltà nella mia esposizione già tanto difficile. Quest'eliminazione non è che la prova che una confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera. In un deposito di legnami ci sono varietà enormi di qualità che noi a Trieste appelliamo con termini barbari presi dal dialetto, dal croato, dal tedesco e qualche volta persino dal francese (*zapin* p. e. e non equivale mica a *sapin?*). Chi m'avrebbe fornito il vero vocabolario? Vecchio come sono avrei dovuto prendere un impiego da un commerciante in legnami toscano?

⁹³ En este sentido, recuérdense las reflexiones expuestas sobre la poética pascoliana.

Justamente este pasaje podría llevar a la conclusión de que el triestino Zeno, amparándose en su difícil relación con la lengua italiana, haya omitido muchas informaciones al *Dottor S.* o que incluso le haya mentido deliberadamente a lo largo y ancho de sus confesiones, deformando los hechos de su vida de la misma forma que la lengua deforma y tergiversa realidades *dialectales* cuando intenta incluirlas, sin acudir a los dialectos, en su sistema codificado y acostumbrado a traducir solo referentes pertenecientes a una dimensión muy distinta respecto a la que, como estamos viendo, ha sido la privilegiada por los vernáculos.

Ahora bien, si es cierto que Svevo no constituye un ejemplo práctico de literatura dialectal *riflessa stricto sensu*, y que Manzoni experimenta un proceso corrector que toma una dirección en principio opuesta a la que se pretende estudiar en esta sede; hay otros autores que hablan abiertamente del dialecto, a la vez que lo emplean en la práctica literaria, como un instrumento cargado de una naturalidad, espontaneidad y veracidad que el italiano literario no ofrecía. Entre ellos están, sin duda, Carlo Maria Maggi (1630-1699), Carl'Antonio Tanzi (1710-1762) y Giuseppe Parini (1729-1799), poetas reconocidos por el mismo Carlo Porta como tres de los “Cinqu omenoni proppi de spallera / Gloria del linguagg noster meneghin” (Porta, 2008: 159).

Si Maggi escribía (1964: 820) sobre su propio dialecto que “l'è ona lengua correnta, averta, e ciaera, / Che apposta la pær faè / Par dir la veritàè”; Parini, siguiendo por esa misma línea, afirmaba que el milanés, frente al florentino, era idioma *natural* porque era “quella lingua più pura e incorrotta, parlata spezialmente dal popolo, mantenutasi lungo tempo e formatasi non già dall'arte, ma originatasi dalla natura” (Parini, 1913: 55).

Tanto Parini como Tanzi, además de a través del ejemplo concreto de sus versos en milanés⁹⁴, optaron por sostener la causa del dialecto y delinear sus características sobre todo a nivel teórico. Muy conocida, en este sentido, es la polémica que se generó entre estos literatos y un grupo de puristas del que formaba parte también el padre barnabita Paolo Onofrio Branda, quien había exteriorizado sus teorías

⁹⁴ Escasas en número y menos relevantes, en realidad, las de Parini.

dialectofóbicas en sus *Dialoghi della lingua toscana* (1759-1760)⁹⁵. En respuesta a las infundadas acusaciones de Branda y en defensa del dialecto se pronunció Tanzi a través de una carta titulada *La nuova antibrandiana* (1760). A diferencia de Branda, quien en sus ataques empleó a menudo argumentos que carecían de cualquier fundamento científico y cuyo objetivo era poner en ridículo el dialecto y la realidad milanesa de manera sustancialmente acrítica, Tanzi se demostró mucho más lógico en su disertación, la cual partía justo de una confutación socrática de las provocadoras afirmaciones del padre barnabita (cfr. Collins, 2019: 5).

Igualmente equilibrado en sus juicios sobre la relación lengua/dialecto fue también Parini (cfr. Stussi, 1993: 36), quien reconocía a la primera una gran importancia como instrumento de cultura y de comunicación interregional, mientras que del segundo subrayaba la inmediatez expresiva, el carácter espontáneo y la capacidad de comunicar las cosas en su esencia, tal y como se puede ver en el siguiente fragmento:

Avviene delle lingue quel che di tutte le mondane cose, cioè che esse non si rassomiglian giammai così perfettamente fra loro, che qualche differenza non ci corra; e questa differenza è ciò che chiamarsi il «carattere» della tale o della tale altra lingua. Il carattere principale del nostro dialetto è, s'io mal non mi appongo, lo stesso che quello della nostra nazione; anzi è da questo originato. Noi milanesi siamo presso le altre nazioni distinti per la semplicità e per la schiettezza dello animo e per quella nuda ed amorevole cordialità, che è il più soave legame della società umana [...]: la nostra lingua è sembrata spezialmente [...] inchinata ad esprimere le cose tali e quali sono, senza aver grande bisogno in qualunque argomento di sostenerla con tropi e traslati ed altre maniere artifiziose del dire, che nate sono o dalla mancanza dell'espressioni proprie e naturali, o dall'arte di sorprendere il cuore ferendo l'immaginazione (Parini, 1913: 71).

⁹⁵ Para un análisis más detallado de la polémica enteramente lombarda entre el purista Branda y los liberales Tanzi y Parini – diatriba que involucró también a Domenico Balestrieri, por supuesto en el bando dialectófilo – cfr. Salinari, 1944-45: 61-92.

II.1.2. REALISMO Y MÍMESIS

Ya se ha hecho hincapié en que una de las facetas principales de la expresión *lengua de la realidad* es, por supuesto, el *realismo*, objetivo perseguido por muchos autores, en todos los géneros literarios aunque en dosis diferentes y partiendo de presupuestos variables, también mediante la utilización del dialecto. Sin repetirnos y sin quedar atrapados en inútiles tautologías, nos limitaremos a proponer y analizar algunos ejemplos para sustentar algo que a estas alturas debería parecer casi descontado.

Como es bien sabido, el afán realista fue uno de los estímulos más incidentes en el proceso de escritura de Alessandro Manzoni, quien declaró su lealtad a lo *Verdadero* ya desde su producción juvenil, algo que se hace evidente en el poema *In morte di Carlo Imbonati* (1805), donde leemos la emblemática frase “il santo Vero mai non tradir” (Manzoni, 1881: 707): una suerte de lema que para el autor de *I promessi sposi* se convertirá luego en dogma irrenunciable. Un dogma reafirmado, además, en la carta enviada al marqués Cesare Taparelli d’Azeglio el 22 de septiembre 1823, en la que destaca la célebre declaración: “Il principio, di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso mi sembra poter esser questo: che la poesia e la letteratura in genere debba proporsi l’utile per iscopo, il vero per soggetto e l’interessante per mezzo” (Manzoni, 1986: 338).

Es precisamente en la búsqueda de lo verdadero que Manzoni se decanta por la novela histórica; subgénero al que, en un principio⁹⁶, reconoció una legitimidad ética y que le permitía crear personajes de fantasía y un relato *verosímil*, pero colocándolos en un contexto minuciosamente dibujado y lo más fiel posible a la realidad de los hechos.

Sin embargo, las ideas lingüísticas de Manzoni fueron, en muchos sentidos, un impedimento para la consecución de un efecto realista logrado en *I promessi sposi*.

⁹⁶ Posteriormente Manzoni renegará de esta elección y de su obra maestra en el ensayo *Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d’invenzione*, publicado finalmente en 1850 (cfr. Vittorini, 1950: 157). En este texto, el escritor juzgaba negativamente todas las obras que no estuvieran basadas por completo en la verdad, poniendo por lo tanto la historiografía por encima de cualquier escrito literario contaminado por elementos ficcionales.

De hecho, si bien es incuestionable que el intelectual lombardo fue uno de los primeros en intentar hallar una lengua literaria que pudiera presentarse como nacional, pero a la vez “viva e vera”⁹⁷, el resultado final no deja de provocar cierto extrañamiento derivado del idioma puesto en boca de los humildes protagonistas de la historia. Unos personajes sacados de la realidad rural lombarda del *Seicento*, por lo tanto muy alejados de la bella lengua toscana y de sus referentes culturales.

A la luz de estos razonamientos, especialmente cómico y poco creíble aparece el intenso lirismo del “Addio monti” recitado en su interior por Lucia Mondella – en el capítulo VIII de la novela – mientras ella y su prometido Renzo, siguiendo las indicaciones de padre Cristoforo, abandonan en barco el pueblo natal para tratar de escaparse del malvado don Rodrigo. Así se manifiestan los primeros pensamientos de la joven disfrazados con la vestidura lingüística florentino-manzoniana de la *Quarantana*:

Addio, monti sorgenti dall’acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l’aspetto de’ suoi più familiari; torrenti, de’ quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! [...]
(Manzoni, 1840: 163).

En dialecto esa despedida habría sonado de forma totalmente distinta y probablemente más acorde a la realidad psico-lingüística de una mujer de la extracción social de Lucia, originaria de los alrededores de Lecco.

Con esto no se está poniendo en discusión – faltaría más – la calidad literaria del trabajo manzoniano; ni tampoco somos tan ingenuos como para no saber que traducir fielmente a la página blanca de una novela el habla real de los seres humanos, sean quienes sean, es siempre una quimera, y que desde luego esta no era

⁹⁷ El florentino culto hablado por la burguesía de la capital toscana; un modelo del que Manzoni quiso empaparse en su famosa “risciacquatura in Arno”.

la intención del autor⁹⁸. Simplemente se está apuntando cómo en ese pasaje y en todos los demás diálogos y monólogos interiores de la obra – “e a voi doveva io parlar di questo? Pur troppo lo sapete ora!” (48), otro ejemplo del toscano limpio y refinado que nunca habría podido salir de los labios de una Lucia cualquiera – es la voz culta de Manzoni la que sobresale del relato, nunca la de sus humildes criaturas dialectales y dialectófonas.

Partiendo de estas simples consideraciones sobre la lengua manzoniana, no es demasiado difícil deducir en qué términos el dialecto haya representado una vía para aproximarse a la *realidad* lingüística y cultural de la península, en particular a la de los individuos más periféricos y pertenecientes a las capas inferiores de la sociedad⁹⁹.

Así, con el fin de imitar, aunque sea parcialmente o por momentos, los idiomas efectivamente hablados por la gente común, varios autores han acudido al dialecto: algunas veces como simple nota de color expresiva en su prosa o como fácil recurso para caracterizar sus personajes – sin salir, por lo tanto, de un estéril *bozzettismo* –; otras, sin embargo, porque han individuado en él el único instrumento formal a su disposición para emprender una suerte de *katabasis* mimética que para algunos ha supuesto un meticuloso trabajo filológico dirigido a recoger y reproducir la verdadera lengua de la calle. Se podría decir, en resumen, que estos literatos han conseguido disimular su propia voz culta y refinada vistiéndola con los trapos sucios – o por lo menos no tan refinados como las telas bembianas – del vulgo.

En este sentido, ya se ha citado en el primer capítulo el caso del romano Giuseppe Gioachino Belli (cfr. nota 68) – otro ejemplo perfecto de bipolarismo lingüístico que

⁹⁸ De hecho, Manzoni emplea otros mecanismos para evidenciar los diferentes niveles socioculturales de los personajes, como en el capítulo II, cuando don Abbondio hace gala de sus conocimientos del latín con el semianalfabeto Renzo con el fin de eludir las preguntas del joven. Algo muy parecido ocurre también en el capítulo III en el diálogo entre el mismo Renzo y el doctor Azzoeca-garbugli.

⁹⁹ Pero no solo ellos, ya que, tal y como hemos recordado en más de una ocasión, prácticamente la totalidad de población italiana, exceptuando la Toscana y Roma, ha sido dialectal en su vida diaria por lo menos hasta comienzos del siglo XX, incluso los hablantes de nivel económico y sociocultural más elevado.

se convierte hasta en esquizofrenia literaria – y la introducción a sus 2279 sonetos dialectales, donde el propio poeta nos detalla y explica sus objetivos estéticos, ofreciéndonos así las claves para entender su elección. Leemos en ese emblemático texto:

Esporre le frasi del romano quali dalla boca del romano escono tuttodi, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il parlator romanesco usi egli stesso: insomma cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso, ecco il mio scopo (Belli, 1991: 4-5).

Queda claro, pues, que la intención de Belli es desaparecer como autor, “nascondendomi perfidamente dietro la maschera del popolano”, y limitarse a transmitir la pura realidad que lo rodea en cuanto “il popolo è questo; e questo io ricopio, non per proporre un modello, ma sì per dare una immagine fedele di cosa già esistente e, più, abbandonata senza miglioramento”. Esta última afirmación supone una distancia abismal entre el autor romano y el contemporáneo Manzoni, quien en *I promessi sposi*, también a través de su propuesta lingüística utopista, quería ofrecer una imagen del pueblo de cómo debía ser según su visión ilustrada de la sociedad, y no de cómo objetivamente era.

No obstante, Belli quiere reafirmar su papel artístico y su genio creador, remarcando que, si bien el código empleado es el ofrecido por el pueblo, “Io non vo' già presentare nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia” (5).

De hecho, el entero proceso de escritura es un trabajo culto, propio de alguien que ciertamente pretende utilizar una materia natural, cruda y basta, pero manejándola con manos de intelectual afianzado a las formas y modos de la poesía canónica. Alguien consciente, además, de que en la misma acción de transcribir un habla que carece de gramática y ortografía reside un inevitable momento de separación respecto a esa materia verbal que solo una mimesis total y absoluta puede tratar de reducir:

Nel mio lavoro io non presento la scrittura de' popolani. Questa lor manca; né in essi io la cerco, benché pur la desidero come essenziale principio d'incivilimento. La scrittura è mia, e con essa tento d'imitare la loro parola. Perciò del valore de' segni cogniti io mi valgo ad esprimere incogniti suoni (9).

Con el fin de alcanzar su propósito, Belli lleva a cabo una atenta y escrupulosa tarea de recopilación y análisis de fenómenos lingüísticos de la que nos hace partícipes en la sección conclusiva de su introducción, donde se intenta explicar la grafía escogida para representar los sonidos de las calles de la capital, creando, además, un documento dialectológico de gran interés ya que constituye un testimonio de la verdadera habla romana de entonces. Aquí un pequeño extracto de los comentarios fono-ortográficos ofrecidos por el poeta (9):

Dalle vocali si avrà discorso più tardi. Parliamo intanto delle consonanti.

La b tra due vocali si raddoppia, come abbito (abito), la bbella (la bella), debbitore (debitore) ecc.

La b dopo la m si cambia in questa: cammio (cambio), cimmalò o cèmmalo (cembalo), immasciata (ambasciata), limmo (limbo), palommo (palombo), gamma (gamba), ecc.

Sin embargo, un aspecto fundamental que cabe recordar acerca de los sonetos romanescos es que la voz narradora sufre a menudo oscilaciones diastráticas, moviéndose desde tonalidades que pretenden representar a los pueblerinos más brutos y vulgares, pasando luego por el “parlà cciovile”¹⁰⁰ de los incultos que querían imitar, como podían, el italiano, hasta alcanzar el habla de “er dottoretto”. Así, aun partiendo de un vernáculo crudo y bajísimo, Belli llega a tocar zonas

¹⁰⁰ Del que encontramos muestras en los sonetos *Er zervitor-de-piazza ciovile* y *Er parlà cciovile de ppiù*, en los que se pueden apreciar ejemplos, evidenciados en nota por el propio Belli, de torpes intentos de imitación – que a veces desembocan en episodios de ultracorrección – tales como “abbaglia”, “guadambio” y “deselto”.

dialectales más pulidas, medio-burguesas, un código muy próximo al italiano donde se produce la identificación entre quien habla y quien escribe.

Tanto es así que es el mismo Belli quien nos revela – desmintiendo, en principio, a Nikolái Gógol y a cuantos definieron *trasteverino* el dialecto empleado en los sonetos romanescos (cfr. Landolfi, 2011: 101) – que:

[...] errato andrebbe chi giudicasse essersi da me voluto porre in iscena questo piuttosto che quel rione, ed anzi una che un'altra special condizione d'uomini della nostra città. Ogni quartiere di Roma, ogni individuo fra' suoi cittadini dal ceto medio in giù, mi ha somministrato episodii pel mio dramma: dove comparirà sì il bottegaio che il servo, e il nudo pitocco farà di sé mostra fra la credula femminetta e il fiero guidatore di carra. Così, accozzando insieme le varie classi dell'intiero popolo, e facendo dire a ciascun popolano quanto sa, quanto pensa e quanto opera, ho io compendiato il cumulo del costume e delle opinioni di questo volgo, presso il quale spiccano le più strane contraddizioni (Belli, 1991: 8).

Esas variaciones por el eje diastrático no hacen otra cosa que demostrar aún más la atención de Belli a la realidad social y lingüística de su ciudad. Una realidad que plasmó en sus diferentes sabores y matices, aunque por supuesto manteniéndose siempre en el submundo dialectal.

El envilecimiento ínsito en el vernáculo romanesco y en sus hablantes es el ingrediente básico que le permite a Belli retratar ambientes y situaciones dispares, explorando con total libertad y honestidad una variedad temática necesariamente ajena a la poesía en lengua italiana.

Precisamente ese contenido tan heterogéneo y efervescente le otorga a su producción romanescas un carácter multiforme – o mejor dicho amorfo – que choca con la rigidez áulica de la estructura métrica escogida, contribuyendo a crear un efecto grotesco, lo cual prueba que la operación realista belliana no es un fin en sí mismo, sino el fruto de una intensa experimentación dirigida a testar en profundidad el potencial del dialecto en literatura.

Es así que el poeta descubre la utilidad del vernáculo como instrumento para representar la pluralidad del teatro social a través de un filtro que tiende espontáneamente a lo cómico¹⁰¹ y que, sin embargo, resulta formidable para captar los aspectos más trágicos del drama humano. Emblema de esa dualidad tragicómica es el célebre soneto *La vita dell'Omo* (328), donde Belli enumera con punzante ironía, en los catorce versos a su disposición, las muchas penas físicas y existenciales a las que todo hombre de baja condición socioeconómica se tiene que enfrentar en su vida antes de llegar a la única conclusión posible: la muerte y la prosecución del sufrimiento en el infierno del más allá.

La vita dell'Omo

Nove mesi a la puzza: poi in fassciola
tra sbasciucchi, lattime e llagrimoni:
poi p'er laccio, in ner crino, e in vesticciola,
cor torcolo e l'imbraghe pe ccarzoni.

Poi comincia er tormento de la scola,
l'abbeccè, le frustate, li ggeloni,
la rosalia, la cacca a la ssediola,
e un po' de scarlattina e vvormijjoni.

Poi viè ll'arte, er diggiuno, la fatica,
la piggione, le carcere, er governo,
lo spedale, li debbiti, la fica,

er zol d'istate, la neve d'inverno...

E pper urtimo, Iddio sce bbenedica,
viè la Morte, e ffinisce co l'inferno.

¹⁰¹ Más adelante se analizará esta otra función clave del dialecto en literatura.

El degradado y caleidoscópico espectáculo ofrecido por la urbe romana se convierte en el verdadero protagonista de la obra de Belli. Una obra, por tanto, coral y sin duda impregnada de un *cinismo*¹⁰² que solo el impacto directo y sin protecciones con una realidad dura y cortante podía proporcionar, y que es la marca más evidente del antipopulismo del poeta.

Pero no todo en Belli es desfachatez, humor negro y gusto por lo grotesco. Su apego a la realidad y su deseo de verdad se traducen, a veces, también en una aproximación a lo cotidiano acompañada por una actitud menos barroca y de algún modo más pacífica, como en el caso de *La bbona famijja*, *La notte de pasqua bbefania* o *La matina de pasqua bbefania*. En estos textos el Belli más gamberro y polémico deja espacio a una faceta distinta y complementaria a la que parece predominar en su poética: una cara semiescondida que le hace capaz de realizar retratos humildes y que transmiten una comicidad tierna, vinculada a la dimensión doméstico-familiar y enfatizada, en los últimos dos casos, por la bulliciosa presencia de los niños:

La notte de pasqua bbefania

«Mamma! mamma!». «Dormite». «Io nun ho ssonno».

«Fate dormí cchi ll'ha, ssor demonietto».

«Mamma, me vojje' arzà». «Ggiú, stamo a letto»

«Nun ce posso stà ppiú; cqui mme sprofonno»

«Io nun ve vesto». «E io mó cchiamo Nonno».

«Ma nun è ggiorno». «E cche mm'avevio detto
che cciamancava poco? Ebbè? vv'aspetto?»

«Auffa li meloni e nnu' li vonno!»

¹⁰² En este sentido, Belli se muestra muy diferente, por ejemplo, respecto a otro grande poeta *realista* como Carlo Porta, el cual parece empatizar mucho más con los personajes que pueblan sus versos milaneses.

«Mamma, guardat'un po' ssi cce se vede?»
«Ma tte dico cch'è nnotte». «Ajo!» «Ch'è stato?»
«Oh ddio mio!, m'ha ppijjato un granchio a un piede».

«Via, statte zzitto, mò attizzo er lumino».

«Sì, eppoi vedete un pò cche mm'ha pportato
la bbefana a la cappa der cammino» (720).

La mimesis de Belli, de carácter verista – y en cierto sentido anticipadora de la propuesta de Verga, solo en apariencia incompatible con la del poeta romano –, y su intención de desaparecer de la escena sin ceder a tentaciones autobiográficas o a intrusiones del yo poético son confirmadas por su decisión inicial de firmar algunos de sus sonetos con el pseudónimo “Peppe er tosto”¹⁰³; una suerte de alter ego cómico-dialectal.

Sin embargo, de algún modo, el mimetismo antilírico belliano más que una lograda estrategia literaria parece casi una obligación intrínseca en la misma elección lingüística. El romanesco – una no-lengua o una anti-lengua – no podía ser percibido por el autor como plenamente propio y, en sus momentos más bajos, ni siquiera como cercano:

I nostri popolani non hanno arte alcuna, non di oratoria, non di poetica: come niuna plebe n'ebbe mai. Tutto esce spontaneo dalla natura loro, viva sempre ed energica perché lasciata libera nello sviluppo di qualità non fattizie. Direi delle loro idee ed abitudini, direi del parlare loro ciò che non può vedersi nelle fisionomie. Perché tanto queste diverse nel volgo di una città da quelle degl'individui di ordini superiori? Perché non frenati i muscoli del volto alla immobilità comandata dalla civile educazione, si lasciano alle contrazioni della passione che domina e dall'affetto che stimola; e prendono quindi un diverso sviluppo, corrispondente per solito alla natura dello spirito che que' corpi informa e determina. Così i volti diventano specchio dell'anima (3).

¹⁰³ Como ocurre, por ejemplo, en el soneto *Campa, e lassa campà*, con fecha 19 de febrero de 1830.

En este último fragmento queda patente como, en Belli, mimesis no equivale a ponerse en la piel del pueblo romano, conjunto social antropológicamente muy diferente y aislado en cuanto no sujeto a los efectos uniformadores de la civilización. Belli no es Porta; quiere imitar sin tratar de acercar al lector culto la sustancia que retrata en sus poemas, dejando al margen, pues, cualquier intento empático o idealista.

Asimismo, en la cita se puede ver que el autor reconoce al dialecto una espontaneidad acentuada que le queda impresa por el incontenible ímpetu de sus hablantes. Sin embargo, resulta difícil entender esa característica como un trazo totalmente positivo; algo que ocurría, por ejemplo, con Parini y Tanzi.

Aun así, a pesar del distanciamiento y el aparente desprecio que se desprende de las consideraciones bellianas con respecto al vulgo romano, su trabajo, como él mismo afirma, no deja de ser un “monumento” erigido a esa plebe. Y los monumentos se hacen a las cosas y personas que merecen la pena ser recordadas y cuya esencia se quiere cristalizar para que dure en el tiempo.

Por ende, aunque lejos de populismos y romanticismos empalagosos, podríamos decir que también Belli, incluso más que Porta y los demás poetas milaneses del *Settecento* y primer *Ottocento*, percibe en el idioma que escoge – y en esa plebe que del romanesco es la última depositaria – una gran oportunidad que reside precisamente en la naturalidad y en la fuerza rompedora de ese vernáculo. Una lengua, decíamos, que Belli no puede sentir como suya, pero que le viene muy bien para expresar ideas y feroces ataques que en italiano no se atrevería nunca a formular.

Es así que el pueblo belliano y su idioma se convierten en el instrumento adecuado para desenmascarar la hipocresía del poder, tanto laico como religioso, y la corrupción que prolifera entre los altos cargos del vaticano: un cáncer que solo una lengua enferma y corrupta hubiera podido captar con eficacia realista.

La denuncia de Belli resulta especialmente efectiva porque es lanzada con una voz que parece venir desde abajo, desde el vientre de aquellos que no tienen intelecto ni astucia suficiente como para hacer cálculos maquiavélicos o disfrazar sus engaños. Y se realiza, además, mediante la métrica del soneto, lo cual permite un choque estruendoso entre forma y contenido capaz de erosionar desde dentro los mecanismos

de dominio. Contenido obsceno expresado en una lengua antirretórica frente a una forma rígida y sublime: metáfora perfecta para dibujar una Roma rancia y sucia, envuelta por aquel gran contenedor constituido por el contradictorio poder temporal de la iglesia.

Sin embargo, no son solo el sistema eclesiástico y los detentores del poder político el único blanco de los sonetos romanescos, sino todo el moralismo¹⁰⁴ y las incongruencias de los biempensantes de la capital, los cuales quedan derrumbados debajo de los golpes arrojados por Belli desde la caótica e instintiva periferia romana.

En este sentido, la operación dialectal belliana podría asemejarse, en parte, a la que efectuó, más de un siglo después, Pier Paolo Pasolini en sus dos novelas *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959), donde el dialecto es, por un lado, el camino para adentrarse en la realidad de las *borgate* de Roma y, por el otro, el manifiesto de una *alteridad* que pretendía cuestionar la *forma mentis* burguesa. Alteridad conseguida gracias a un código lingüístico tan primitivo e incivilizado que representa el polo opuesto a la lengua.

Tanto Pasolini como Belli critican sin reparos la sociedad en la que viven, destacando su falsedad y su corrupción, pero manteniéndose en una posición ambigua y que podríamos definir sustancialmente como reaccionaria¹⁰⁵, por lo menos en la medida en que ambos no creían en el progreso liberal y veían en los movimientos que empujaban en esa dirección un peligro más que una oportunidad de palingenesia sociocultural.

Lo que importa ahora es que también el intelectual nacido en Boloña, con el fin de plasmar en sus novelas *romanas* la realidad¹⁰⁶ de los barrios subproletarios de la capital, emprendió una verdadera búsqueda filológica de la mano de uno de sus inseparables

¹⁰⁴ Moralismo del que, en la vida real, el propio Belli fue víctima y que le empujó a renegar de su trabajo dialectal, publicado en su totalidad solamente *post mortem*.

¹⁰⁵ Sin duda antiliberal, pero aparentemente más progresista, la de Pasolini, aunque quizás sería conveniente releer sus textos romanos a la luz de su posterior y definitivo alejamiento de la doctrina gramsciana, que dio lugar a la fase más decadente y desencantada de su trayectoria artística.

¹⁰⁶ Precisamente *realidad* es una palabra recurrente del vocabulario pasoliniano, además de un concepto clave para entender el desarrollo artístico de este autor.

compañeros, Sergio Citti, quien lo ayudó a familiarizarse con aquel dialecto que se convierte en el mejor instrumento para conseguir el *discurso indirecto libre* y alcanzar la identificación entre la voz del autor y la de sus ínfimos protagonistas.

Por supuesto, Pasolini no se limita a registrar datos lingüísticos para introducirlos en su escritura ya que en la base de su operación residen evidentes exigencias de tipo estilístico, exactamente como ocurría en Belli. El afán mimético de ambos autores está vinculado a su respectivo cometido realista¹⁰⁷; una inmersión total en la realidad magmática de un *milieu* sociocultural que no es traicionada ni tampoco comprometida por las intervenciones e interpretaciones lingüísticas autorales absolutamente necesarias al objetivo prefijado.

Bajo estos presupuestos, Pasolini puede entablar un proceso realista-expresionista mezclando el registro medio-alto de su prosa con un registro más bajo, perfectamente permeable al submundo dialectal de la periferia romana, que se revela a través de calcos estructurales del habla dialectal y, a menudo, mediante la introducción de términos jergales y vernáculos puros:

Percorse sbiellando dalla stanchezza la Strada Bianca, che diaftti era tutta bianca di polvere e di sole, sotto il cielo che tornava a offuscarsi, e arrivò rincoglinito sulla Casilina. [...] Allumava le bancarelle dei fruttaroli, e qualche persica e due o tre mele riusci a fregarle: se le andò a mangiare in un vicoletto. (Pasolini, 1972: 169).

Sin embargo, es obviamente en los diálogos donde la urgencia realista se hace más patente y el dialecto sale a la luz con mayor fuerza, contribuyendo así a la experimentación lingüística y al juego de la contaminación estilística:

¹⁰⁷ Un *realismo* claramente subordinado, en el Pasolini romano, a la faceta ideologizada del autor, la cual, en estas dos novelas, se hace más patente que nunca y, quizás, lo va acercando de manera sospechosa a los principios gramsciano-comunistas canónicos, tal y como subraya con acierto Alberto Asor Rosa en el extenso capítulo dedicado precisamente a Pasolini, con el que decide cerrar su celeberrima obra *Scrittori e Popolo* (1965).

Armandino fece «pzt» con la lingua alzando con aria di compassione le sopracciglia: – ‘N c’ha manco n’anno, – disse.

– Mbè? – fece il Roscetto. – Che deve da tené paura de n'antro cane?

– Ma quale paura, sì paura! Me fai rabbia me fai, – sbottò Armandino (181).

No es demasiado relevante, en esta sede, determinar si el intento pasoliniano pueda de verdad considerarse logrado o no. De hecho, quizás tenga razón Asor Rosa (1988: 352-353) cuando afirma que la fractura entre la voz culta del narrador y la de sus humildes personajes resulta insanable. Es esto algo que se podría achacar, posiblemente, al mayor narcisismo del *Poeta de las Cenizas* respecto a Belli más que a su menor talento literario. O quizás también a la constante necesidad pasoliniana de conocer poseyendo – aunque sin dominar – física e intelectualmente a los sujetos que intenta abrazar con su escritura. Pero esto no restaría nada a las intenciones del autor y a su deseo de empaparse de esa realidad de la que acaba erigiendo – ideología a parte – un monumento de reminiscencias bellianas, aunque edificado bajo la sombra de Gadda y cargado de un hedonismo difícil de ocultar.

Lo que queda claro, en definitiva, es que la matriz del trabajo pasoliniano, a pesar de su intención de documentar fielmente una realidad lingüística y social bien determinada y periférica, no es reconducible a una marca únicamente neorrealista y encierra toda una serie de implicaciones que, en parte, serán desglosadas en sucesivos epígrafes de la presente investigación.

Precisamente el Neorrealismo, que se acaba de sacar a colación, podría emplearse para seguir comentando la función del dialecto como lengua de la realidad. Son muchísimos los ejemplos de narradores más o menos cercanos a esta corriente que han acudido al dialecto como médium para aproximarse al mundo de los *últimos* y trasladar de manera objetiva y auténtica a la página en blanco la realidad cotidiana y las míseras condiciones sociales del pueblo italiano tras la Segunda Guerra Mundial. No obstante, estamos convencidos que seguir en esta dirección resultaría redundante y que ya se ha conseguido demostrar con suficiente claridad nuestra primera hipótesis.

II.1.3. REALIDAD Y ORALIDAD

Cualquier lengua natural nace siempre en el ámbito de la oralidad y su escritura implica inevitablemente una progresiva codificación que se puede enfocar e interpretar como un mayor grado de abstracción y, por ende, como distanciamiento de la realidad que es la materia prima de la que se nutren los idiomas.

En el caso de la lengua literaria italiana de matriz bembiana, forjada en una repulsión por la dimensión oral y por todos aquellos elementos más vinculados con el habla, no resulta complicado entender que esa distancia entre escritura y realidad se haya dilatado mucho más respecto a los otros idiomas románicos. Ante semejante tendencia, precisamente el dialecto ha representado una vía privilegiada para reconducir las letras italianas hacia una oralidad rechazada y olvidada.

Hermann W. Haller (1999: 54), para explicar cómo las hablas vernáculos han sido empleadas sobre todo en el género teatral y en poesía frente a un escaso uso en la prosa narrativa, hace referencia a la naturaleza prevalentemente oral del dialecto:

To write a narrative prose text has instead always been a marginal pursuit, not only in Italy's dialect canon but also in that of other literatures. The spoken nature of the dialect led to literary artefacts intended to be recited and performed, which explains the pre-eminence of poetry and plays. The dialects' characteristics internal variation lent itself to the poetic art; their musical cadences and expressionistic potential made them suitable for the theatre.

Estas consideraciones van en paralelo con las de Gianna Marcato que hemos traído a colación en apertura del primer capítulo de esta tesis. Tanto la estudiosa italiana como Haller individúan en la *oralidad* la característica principal de las hablas dialectales¹⁰⁸. Un rasgo que, si bien no es suficiente, tal y como se ha demostrado, para establecer una separación lingüística neta entre *dialecto* y *lengua*, no deja de presentarse como un atributo que es preciso destacar y analizar, especialmente para

¹⁰⁸ Una característica evidentemente más tangible en los dialectos con características más propiamente *vernáculos* y un menor cultivo literario.

comprender las diferentes implicaciones del teorema *dialecto como lengua de la realidad*.

Con respecto a la obra dialectal de Belli, su marcada conexión con la dimensión oral ha sido demostrada y magistralmente explicada en todos sus matices por Pietro Gibellini en su ensayo *Microfono in versi: oralità dei Sonetti* (2011: 149-166)¹⁰⁹. Esta conexión, sin embargo, ya había sido intuita por Carlo Emilio Gadda quien, en un ensayo titulado *Arte del Belli*, originariamente publicado en 1945 en la revista *Poesia*, llegó a decir que “il dialetto, nonmeno di certo dialogo di Dante, è prima parlato o vissuto che ponzato o scritto” (en Gadda, 1991: 560).

De todos modos, el carácter oral de la poesía belliana es corroborado de entrada por las anotaciones que el propio autor deja como útiles sugerencias para la ejecución vocal de sus textos (cfr. Gibellini, 2011: 158-161), una práctica a la que él mismo solía dedicarse en presencia de amigos y conocidos (cfr. 150-151).

Es también gracias a esta apuesta por la oralidad ínsita en el romanesco que Belli consigue su mimesis con el mundo popular. Como ya hemos ampliamente recalado, su presencia lírica se pierde en los meandros de la periferia romana y su obra adquiere un alma teatral muy acentuada, menos diegética y narrativa respecto, por ejemplo, a la de Carlo Porta.

Pasando ahora de la poesía a la narrativa, está claro que la necesidad de acercarse a la oralidad se ha hecho más urgente sobre todo en las partes dialogadas – lo acabamos de ver concretamente gracias al ejemplo de las prosas romanas de Pasolini¹¹⁰ – y, en general, en cualquier momento en que los autores han querido dejar espacio a la voz real de los protagonistas de sus relatos. No obstante, la mayor o menor atención a la dimensión oral del lenguaje es algo que afecta a los textos en prosa en su totalidad.

¹⁰⁹ Gibellini abre este texto con una afirmación emblemática y que parece confirmar nuestro planteamiento: “L’oralità è connaturata alla poesia in dialetto: risulta difficile pensare, almeno prima di certe estenuazioni novecentesche, a un dialetto per gli occhi anziché per gli orecchi [...] le tre corone del nostro Ottocento dialettale impongono la voce alta: una voce sciolta nella narrativa del milanese Carlo Porta, una voce melodante nella lirica del napoletano Salvatore Di Giacomo, una voce arrochita nella ‘commedia umana’ di Giuseppe Gioachino Belli” (149).

¹¹⁰ Una afirmación cuya validez cobra fuerza y se hace más patente en toda experiencia literaria de matriz naturalista.

Sin lugar a duda, los primeros narradores que consiguieron ofrecer una propuesta sólida, aunque quizás no del todo madura, al problema planteado por Manzoni acerca de la desconexión entre lengua italiana literaria y lengua efectivamente hablada por el pueblo fueron los escritores veristas.

Si el autor de *I promessi sposi*, en su desesperada búsqueda de una lengua real que pudiera servir como base para el futuro del italiano, se decantó por aquel idioma que fue a aprender directamente de la alta burguesía florentina; unas pocas décadas más tarde, Giovanni Verga apostó por una solución más atrevida y, sobre todo a la luz del posterior desarrollo sociolingüístico de la nación, de mayor alcance.

Al igual que Manzoni, el literato siciliano intentó llegar a una lengua lo más unitaria posible y que, a pesar de las críticas recibidas, prescindiera de un uso evidente y superficial del dialecto. Aun así, su gran aportación a la lengua literaria de la península fue la de construir hábilmente un código lingüístico por supuesto literario y culto, pero a la vez rebajado de un tono y por ende mucho más popular y creíble que la lengua mediante la que se habían plasmado Renzo y Lucia y a través de la que ellos mismos tuvieron que expresar sus penas. Se podría hasta decir que el dado por Verga fue el primer paso valiente en la dirección que llevaría, en los años, al surgir de los italianos regionales.

Sin embargo, tal y como acabamos de apuntar, el dialecto se mantiene en Verga como un recurso sustancialmente latente, una estructura oculta, y lo que aflora en sus líneas son más bien elementos populares genéricos y rasgos típicos de la comunicación oral reelaborados por el genio creativo del escritor e insertados en esa aún inexistente pero posible lengua *real* que él mismo iba conformando. Esto se debe, en primer lugar, a la firme voluntad de Verga – en este sentido del todo cercano a Manzoni – de no quedarse confinado en los estrechos límites de la isla trinacria.

Esto no significa ni mucho menos que el autor de *I Malavoglia* no tuviera en cuenta la realidad lingüística de su tierra o que quisiera de alguna forma enmascararla, sino simplemente que más fuerte era su deseo de comunicar, de resultar entendible a nivel panitaliano.

Una generación después, otro gran escritor de corte verista como Federico De Roberto, precisamente gracias al camino abierto por su ilustre predecesor y a una mejor perspectiva respecto a los cambios lingüísticos que se estaban empezando a producir a nivel social tras la unificación, pudo alcanzar soluciones expresivas más dúctiles, en las que es posible rastrear un uso más consistente de calcos de expresiones vernáculas, de regionalismos e incluso de palabras y segmentos dialectales puros para la caracterización diastrática de los personajes y también con el fin de recrear con eficacia en la página esos colores y ritmos típicos de la lengua hablada (cfr. Coletti, 2001: 327), prosiguiendo así en ese acercamiento a la oralidad – y por ende a la realidad – que fue uno de los *leitmotiv* principales de la experimentación lingüístico-literaria en la narrativa italiana entre los siglos XIX y XX.

Es así que en *I Viceré* (1894), obra maestra del autor, se encuentran, por ejemplo, términos sicilianos como *palmeno* (De Roberto, 2013: 173) y *sciara* (207); los personajes comen *timballo di maccheroni* y la *cassata gelata* (214), y se juega al *tocco* (479). Asimismo, en el texto destacan calcos de estructuras dialectales y deformaciones fonéticas típicas de ese italiano regional *in fieri* que empezaba a hablarse en contextos semicultos de la época: una serie de fenómenos que quedan perfectamente ejemplificados por la manera de expresarse de ciertos logrados protagonistas derobertianos y que abundan, sobre todo, en las cartas escritas por el sirviente Baldassarre, tal y como se puede ver en el pequeño pero significativo fragmento que presentamos a continuación:

“a So Maistà Francisco secundo, insieme con So Paternità don Placito Gerbini. So Maistà abbia parlato a So Eccellenza della Siggilia e dei signori sigiliani che abbia conosciuto in Napoli e in Pariggi. So Eccellenza ci ha baciato le mani, e So Maistà gli arregalato il suo ritratto, dicendoci che ci deve tornare un'altra volta, per appresentarlo a So Maistà la Reggina.” (542)¹¹¹.

¹¹¹ Nótese en concreto, entre los más evidentes, la sonorización y geminación de los sonidos velares sordos (“sigiliani”, “Siggilia”, “Pariggi” y “Reggina”) y, a nivel morfosintáctico, el uso del pronombre

Sin embargo, los trabajos donde De Roberto más explota el potencial del dialecto para buscar esa conexión con la dimensión *oral* y popular es en las denominadas *Novelle di guerra*: una serie de textos publicados por el autor casi todos en revista entre 1919 y 1923, y que solo en 1979 consiguieron ver la luz en un único volumen gracias a la importante edición de Sarah Zappulla Muscarà¹¹².

En estos relatos, fruto de los esfuerzos intelectuales de un De Roberto ya muy maduro y prácticamente al final de su trayectoria literaria, el escritor ofrece una suerte de *pastiche* que se podría describir casi como *gaddiano ante litteram*, en el que el juego estilístico y las inclinaciones realistas se combinan perfectamente para dar lugar a unas obras que, por lo menos desde el punto de vista de las elecciones lingüísticas, representan un verdadero tesoro.

No es para nada casual que De Roberto haya alcanzado el punto álgido de sus experimentaciones plurilingües precisamente en esos escritos que giran alrededor del tema de la *Grande Guerra*, pues es bien sabido que este dramático acontecimiento de la historia europea representó un momento crucial para los horizontes socioculturales italianos ya que, en las trincheras, militares de toda la península tuvieron que aprender a convivir y a comunicar, acelerando de alguna forma el proceso de unificación lingüística emprendido por el país.

De Roberto, del que ya hemos subrayado su capacidad de observación de la realidad y su atención a los fenómenos lingüísticos en desarrollo, decide representar en las *Novelle di guerra* toda esta caleidoscópica confluencia dialectal, y si bien lo hace con finalidades dispares, el denominador común de las múltiples elecciones vernáculas y jergales parece ser el deseo de construir un retrato eficaz del conflicto, pintado usando las tintas necesarias para plasmar con crudeza – y con la proverbial ironía grotesca – todos sus matices.

Es así que, por ejemplo, en *La Paura*, sin duda el más célebre y logrado de estos escritos, nos encontramos con una acentuada polifonía dialectal, que se hace

ci generalizado en lugar del correcto pronombre indirecto de tercera persona (“*ci ha baciato le mani*” y “*dicendoci*”).

¹¹² Referencia completa en la bibliografía final.

especialmente vistosa – como no – en los fragmentos dialogados, cuya función es trasladar a la página las palabras pronunciadas, en sus propias lenguas maternas, por los protagonistas de la tragedia bélica: un teatro del absurdo en el que incluso el *interventista* De Roberto reconoce abiertamente a los soldados el papel de víctimas frente a los “lontani Comandi” y a los “pezzi grossi ben tappati al sicuro da ogni pericolo”:

“I luserton dàn i orden, e nu se ghe lassa la pell!”.

“Perché a ven nen sì a vèdde ch’nt còl post a l’è nen pòssibil d’riparesse?”.

“Chi sta bene nun se move!”

“Dura la guerra, che mi resisti!”.

E molti ripeterono, ridendo amaro:

“Dura la guerra, che mi resisti!” (De Roberto, 1979: 222).

A estas alturas, resulta casi superfluo subrayar de nuevo que, más que la poesía o la narrativa, es la literatura dramática la que tradicionalmente más se ha apoyado en el dialecto, porque precisamente con este género, pensado para convertirse en representación teatral a través de la escenificación, se hace prácticamente imposible prescindir de la dimensión oral del lenguaje; y aún más cuando nos enfrentamos al subgénero de la comedia¹¹³, demasiado vinculado a la realidad y a la cotidianidad.

En un contexto sociolingüístico tan fragmentado como el italiano, cuyas peculiaridades ya hemos delineado en el primer capítulo de este trabajo, no suena para nada hiperbólico, de hecho, afirmar que, hasta las primeras décadas del siglo XX o incluso más allá, difícilmente podía darse un verdadero teatro totalmente en lengua italiana, por lo menos si entendemos el término *teatro* en clave moderna, como teatro en prosa comparable con las experiencias europeas coevas.

¹¹³ Precisamente nombrando la comedia es posible anticipar la siguiente función histórica del dialecto dentro de la literatura italiana: la *función cómica*, que trataremos en el siguiente apartado y que especialmente en este subgénero se solapa y mezcla con las instancias realistas y la necesidad, por parte de los autores, de relacionarse de manera más estrecha con la oralidad.

Es esto algo que notó en su momento un erudito muy atento a los aspectos lingüísticos y sociales como Antonio Gramsci quién, en sus *Quaderni*, se interroga repetidas veces sobre la efectiva existencia de un teatro nacional en Italia, ofreciendo a veces respuestas directamente negativas y otras más bien escépticas en cuanto a la calidad expresiva de la lengua empleada por los que habían decidido postular la validez del italiano como código eficaz para este género, en la primera mitad del *Novecento*¹¹⁴:

Nel teatro in italiano, l'autore non si mette all'unisono col pubblico, non ha la prospettiva della storicità della lingua quando i personaggi vogliono essere "concretamente" italiani. Perché in Italia ci sono due lingue: l'italiano e il dialetto regionale e nella vita familiare si adopera il dialetto: l'italiano, in gran parte, è un esperanto, cioè una lingua parziale ecc.

Quando si afferma la grande ricchezza espressiva dell'italiano si cade in un equivoco; si confonde la ricchezza espressiva registrata nel vocabolario o contenuta inerte nella letteratura stampata, con la ricchezza individuale che si può spendere individualmente. Quest'ultima conta, specialmente in certi casi: per misurare il grado di unità linguistica nazionale, per esempio, che non è dato dal vocabolario ma dalla vivente parlata del popolo. Nel dialogo teatrale è evidente l'importanza di questo elemento: il dialogo dal palcoscenico deve suggerire immagini viventi, in tutta la loro concretezza storica, invece suggerisce, in gran parte, immagini libresche. Le parole della parlata familiare si riproducono nell'ascoltatore come ricordo di parole lette nei libri o nei giornali e ricercate nel vocabolario, come sarebbe il francese in teatro ascoltato da uno che il francese ha imparato sui libri senza maestro: la parola è ossificata, senza articolazioni di sfumature, senza la comprensione del suo significato esatto che è dato da tutto il periodo ecc. Si ha l'impressione di essere goffi, o che goffi siano gli altri. (Gramsci, 1975: 350).

¹¹⁴ Al respecto cfr. De Mauro, 1992: 125-137.

Con el fin de respaldar su análisis de la cuestión lingüístico-teatral, Gramsci trae a colación una serie de ejemplos concretos, en los que destacan los nombres de Capuana e incluso de Pirandello, un autor al que el intelectual sardo dedicó muchísimas palabras:

Del Capuana occorrerà ricordare il teatro dialettale e le sue opinioni sulla lingua nel teatro a proposito della quistione della lingua nella letteratura italiana. Alcune commedie del Capuana (come *Giacinta*, *Malía*, *Il Cavalier Pedagna*) furono scritte originariamente in italiano e poi voltate in dialetto: solo in dialetto ebbero grande successo. Il Tonelli, che non capisce nulla, scrive che il Capuana fu indotto alla forma dialettale nel teatro “non soltanto dalla convinzione che «bisogna passare pei teatri dialettali, se si vuole davvero arrivare al teatro nazionale italiano» (...), ma anche e soprattutto dal carattere particolare delle sue creazioni drammatiche: le quali sono squisitamente dialettali, e nel dialetto trovano la loro più naturale e schietta espressione”. Ma cosa poi significa “creazioni squisitamente dialettali”? Il fatto è spiegato col fatto stesso, cioè non è spiegato. Vedere nel teatro di Pirandello le commedie in italiano e quelle in dialetto. La lingua non ha “storicità” di massa, non è un fatto nazionale. *Liola* in italiano non vale nulla sebbene *Il fu Mattia Pascal* da cui è tratta sia abbastanza interessante.

Estamos convencidos de que estos fundamentales fragmentos de Gramsci, por sí solos¹¹⁵, resultan más que suficientes para explicar y justificar nuestro punto de vista, cuya legitimidad, tal y como ya hemos anticipado y como también confirma esta segunda cita gramsciana, se ve aún más reforzada en el subgénero de la comedia,

¹¹⁵ Aunque se podrían citar a muchos otros críticos de renombre; por ejemplo a Bruno Migliorini (2007: 611) quien afirma, en su célebre *Storia della lingua italiana*, que “ancor più che i narratori, stentano a trovare un tono garbato e naturale gli autori teatrali, soprattutto perché l’uso parlato è poco sciolto e poco uniforme”; y, en tiempos más recientes, también a Luca Serianni (1990: 156) quien, hablando de la lengua teatral de la segunda mitad del siglo XIX en Italia, escribe: “L’insufficienza del teatro contemporaneo nell’opinione degli scrittori ha la sua radice fondamentale nella scarsa credibilità linguistica, nella povertà e nell’impaccio dei dialoghi [...] Una via d’uscita poteva essere il teatro dialettale”.

donde destaca – para mantenernos en la primera mitad del siglo XX – el caso de Eduardo De Filippo y de su propuesta lingüística mestiza basada en una tensión bipolar italiano/napolitano.

El realismo lingüístico de De Filippo¹¹⁶, construido mediante el logro de un código comunicativo absolutamente espontáneo y natural – algo impensable entonces en italiano –, permite la representación en sus obras de la compleja estratificación sociolingüística de la Nápoles de su tiempo, que se convierte en ejemplo significativo y paradigma de la situación lingüístico-cultural de toda la península. En este sentido, la operación del dramaturgo, salvando las distancias intrínsecas en el cambio de género literario y en el salto generacional, parece ir en la misma línea que la de De Roberto, la cual hemos descrito anteriormente.

II.2. LA FUNCIÓN CÓMICA

Que el dialecto se encuentre históricamente unido a la comicidad de manera visceral es algo tan obvio que reafirmarlo aquí podría parecer una redundancia innecesaria. En el cine resulta quizás aún más inmediatamente evidente que en literatura, puesto que las más famosas y logradas películas italianas pertenecientes al género de la comedia, muy a menudo, han construido su éxito explotando la vis cómica de inolvidables protagonistas *dialectales*, siendo el romanesco y el napolitano sin duda los dos vernáculos más utilizados. Ejemplos concretos hay muchos, pero baste recordar al mítico Totò o al marqués del Grillo y tantos otros personajes interpretados por Alberto Sordi.

El binomio dialecto-comicidad era algo muy claro, ya a mediados del siglo XIX, en la mente del médico-poeta milanés Giovanni Rajberti (1964: 334), quien nos deja este valioso testimonio:

I dialetti sono creati dal popolo: dunque non si prestano bene che ad idee popolari, e mal rispondono a concetti elevati di scienze e di belle arti. [...] Ma la lingua del popolo,

¹¹⁶ Un realismo evidenciado por De Blasi (2004: 120-123).

appunto perché ristretta nei temi, è altrettanto più ricca, colorita, intensa, efficace nei limiti della propria giurisdizione: perciò insuperabile nella satira e nella commedia che, quando non sia satira, fallisce lo scopo, e che è fatta per istruire la moltitudine e non i dotti.

Siempre en este sentido, a modo de evidencia definitiva, podemos volver a sacar a colación la visión de Benedetto Croce¹¹⁷, del que ya hemos citado su fundamental ensayo sobre la *letteratura dialettale riflessa*, en el que concluía, sustancialmente, que la literatura en dialecto representaría una integración complementaria para la literatura nacional en lengua, de ninguna forma antagónica, y caracterizada por un tono menos elevado, prevalentemente *satírico* y *burlesco*.

No obstante, ciñéndonos al ámbito estrictamente literario, no nos parece para nada descontado ahondar en este tema y describir cómo y siguiendo cuáles procesos el dialecto se ha ido especializando, en la península itálica, como idioma privilegiado y recurso expresivo a veces casi necesario para conseguir determinados efectos y tratar ciertos temas *cómicos*. Todo esto, como siempre, trayendo a colación ejemplos aclaratorios puestos en conexión entre ellos con el fin de sustentar nuestros razonamientos.

Ya en el apartado anterior se ha hecho mención de cómo la comedia necesite, más que cualquier otro género, mantener una relación muy estrecha con la realidad y con todos aquellos aspectos más triviales y cotidianos de una cultura y de una sociedad.

Asimismo, con respecto a la lengua, el estilo cómico suele requerir un uso más abundante de expresiones idiomáticas, refranes y, en general, de elementos populares, puesto que la comedia en sí, respecto a la tragedia, es más popular por definición, porque directamente tomados del pueblo llano – Aristóteles *docet* – son la mayor parte de los personajes que se mueven en el espacio literario marcado por sus autores. Y ya sabemos que en Italia el pueblo – los campesinos y los obreros,

¹¹⁷ Cfr. epígrafe I.4. del presente trabajo.

pero también gran parte de la burguesía urbana y a veces hasta los aristócratas – era absolutamente dialectal.

Sin detenernos directamente en la explotación del dialecto efectuada por la *Comedia del arte* para la creación de estereotipos cómicos conocidos como máscaras – Arlequín, Polichinela, Pantalón, etc.... – y centrándonos solamente en manifestaciones literarias autoriales *stricto sensu*, podríamos empezar nuestra demostración citando a Niccolò Machiavelli y a su *Discorso intorno alla nostra lingua*, donde se realizan una serie de consideraciones muy significativas sobre las comedias no toscanas del Renacimiento y la lengua empleada por muchos de sus autores; una lengua que el humanista florentino describe sin medias tintas como *falta de sal*:

Ma perchè le cose sono trattate ridicolosamente, conviene usare termini e motti che facciano questi effetti, i quali termini, se non son proprj, e patrj, dove sieno soli, interi e noti, non muovono nè posson muovere; donde nasce, che uno che non sia Toscano non farà mai questa parte bene, perchè se vorrà dire i motti della patria sua, farà una veste rattoppata, facendo una composizione mezza Toscana, e mezza forestiera; e qui si conoscerebbe che lingua egli avessi imparata, se ella fosse comune o propria. Ma se non gli vorrà usare, non sapendo quelli di Toscana, farà una cosa manca, e che non avrà la perfezione sua; ed a provar questo io voglio, che tu legga una commedia fatta da uno degli Ariosti di Ferrara, e vedrai una gentil composizione, e uno stile ornato e ordinato, vedrai un nodo bene accomodato, e meglio sciolto, ma la vedrai priva di quei sali, che ricerca una commedia tale, non per altra cagione che per la detta, perchè i motti Ferraresi non gli piacevano e i Fiorentini non sapeva, talmentechè gli lasciò stare (Machiavelli, 1783: 128-129).

Estas palabras sobre la enorme dificultad experimentada por los dramaturgos no florentinos a la hora de adornar sus comedias en italiano con idiotismos, chistes, refranes y expresiones populares eficaces parecen ir en la misma línea – y de alguna manera las anticipan y complementan – que las de Gramsci, citadas como conclusión

del apartado anterior, y nos ayudan, además, a entender con mayor claridad cómo el objetivo de plantear un teatro, especialmente cómico, en italiano, a nivel nacional, haya representado durante siglos una verdadera quimera.

Si hacemos un salto en adelante de doscientos cincuenta años, una solución interesante a la dramática *cuestión teatral* la ofreció Carlo Goldoni quien no pretendía colocar, por lo menos a priori, el dialecto en una relación de oposición respecto a la lengua, ni quiso emplearlo, por lo general, como un elemento funcional al juego hedonístico-expresionista.

Las obras del comediógrafo veneciano son en realidad el fruto de una búsqueda lingüístico-expresiva que desembocó en una propuesta híbrida muy eficaz donde lengua y dialecto viven en un equilibrio osmótico. De hecho, la crítica¹¹⁸ ha evidenciado que en sus textos conviven pacíficamente varios registros del dialecto veneciano, el bergamasco, otros elementos lombardos y, por supuesto, niveles altos de la lengua italiana y hasta arcaísmos. El resultado es una constante oscilación entre italiano de la tradición y dialecto; un código lejano de la pureza clasicista y perfecto para reflejar la realidad sociocultural y sociolingüística de la heterogénea Serenísima República en todos sus colores y matices. No obstante, la *superlengua* teatral con un elevado coeficiente dialectal de Goldoni no es bajo ningún concepto hija de una voluntad estrictamente mimética y ha de entenderse como una mera convención dirigida a recrear en la página toda la “vivacità e realtà del dialogo” (Beccaria, 1975: 60). Esto significa que el objetivo goldoniano era alcanzar una koiné plurilingüe que pudiera resultar, a los oídos de su público, por lo menos *posible* y sobre todo *creíble* como lengua hablada. Posible y realista – aunque no en sentido naturalista –, en definitiva, pero en ningún caso *real*.

Sin embargo, tal y como veremos a continuación, la relación del dialecto con el ámbito cómico tiene que ver, sobre todo, con una efectiva y progresiva especialización de las hablas vernáculas en suscitar la risa y flirtar con el humorismo, siguiendo con frecuencia dos conocidos procesos, aparentemente

¹¹⁸ Para profundizar en la lengua de Carlo Goldoni y en el uso que este autor hace del dialecto cfr. Folena, 1957.

opuestos, pero complementarios: por un lado, la caracterización irónica, más o menos enfatizada y a veces directamente denigratoria, del forastero, del campesino, del individuo de baja extracción social y de su *excéntrica* manera de hablar¹¹⁹; por el otro, la sátira de la irrealidad áulica y excesiva carga retórica de la lengua literaria italiana, de sus modelos formales y de sus tópicos.

Ambos fenómenos se difuminan y confluyen, en ocasiones¹²⁰, para dar lugar a una crítica sociopolítica y cultural divertida, pero mordaz. Una crítica que se realiza precisamente gracias al uso, como contrapeso, del disfraz dialectal: por momentos verdadera voz, ronca y áspera, del pueblo y, en muchos otros, espejo caleidoscópico y deformante de realidades humildes.

Asimismo, el código vernáculo, periférico y excéntrico por definición, permite el ingreso en el texto poético de toda una serie de discursos e imágenes tabúes tradicionalmente excluidos por la literatura en lengua de matriz bembiana. Dichos elementos sirven a menudo para lograr una comicidad basta, punzante e intencionadamente vulgar.

Esto ocurre principalmente porque el espacio del estilo trágico, del registro elevado, del tono áulico y, por ende, de los argumentos tratados a través de estas modalidades sublimes fueron acaparados casi en su totalidad por el italiano, y para los dialectos enfrentarse a la lengua de Petrarca en esos ámbitos temático-expresivos habría sido una batalla perdida incluso antes de empezar, dado el indiscutible éxito internacional de las tres coronas.

II.2.1. LA PARODIA DEL CAMPESINO, DEL INCULTO, DEL *OTRO*.

Nos gustaría dar comienzo a este apartado con una conocida cita tomada de la *Poética* de Aristóteles; en nuestra opinión especialmente significativa y muy oportuna para introducir los temas que vamos a tocar en las próximas líneas:

¹¹⁹ La variante más destacable de esta práctica literaria podría ser la plasmación en la página blanca de aquel *parlà cciovile* satirizado por Giuseppe Gioachino Belli y Carlo Maria Maggi, entre muchos: otra cara de una misma moneda.

¹²⁰ Esto ocurre en los ejemplos de más elevado interés literario, como en el caso de Ruzzante, de Belli o de Porta.

La comedia es, tal como dijimos, la imitación de individuos de más bien baja ralea, pero no de cualquier especie de vicio, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, como, por ejemplo, por no ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor (Aristóteles, 2002: 43).

En la literatura italiana, desde sus mismos orígenes, existió un uso que podríamos llamar, a través de Dante, *in improprium* de las hablas percibidas como vernáculas, populares o, más en general, de cualquier vulgar foráneo, cuyos rasgos se tienden a enfatizar y desprestigiar con fines burlescos. Esto es algo que hemos recalado ya en el primer capítulo de esta investigación, en el que también se ha explicado con detenimiento, gracias a la ayuda de Franco Brevini, por qué no es posible incluir con pleno derecho estas manifestaciones tempranas en lo que, por lo menos en este trabajo, hemos llamado *dialecto* y literatura *dialectal*.

Ahora bien, si ya los *exempla* dantescos del primer libro del *De vulgari eloquentia* constituyen la muestra más evidente de cómo todo lo lingüísticamente periférico, exótico y dialectal ha sido espontáneamente objeto de caricatura y mofa¹²¹; no ha de extrañarnos que, paralelamente al establecimiento de la rígida norma bembiana, los literatos hayan podido encontrar en los vulgares italianos vencidos por el florentino, a veces hasta en los más literariamente nobles y socialmente aburguesados, un camino fértil para cultivar el estilo cómico-paródico.

Esto queda patente en el dialecto bergamasco, dialecto popular y rústico por excelencia, junto con el vernáculo de la campaña paduana (cfr. Brevini, 1999: 179), por lo menos en el área septentrional, sobre todo en Véneto y Lombardía. La estigmatización literaria del habla de Bérgamo como lengua *facchinesca*¹²² se debe a razones históricas documentadas y muy bien resumidas otra vez por Brevini (179-180):

¹²¹ Recuérdese, en particular, las sátiras medievales contra los campesinos incultos e incivilizados surgidas a raíz del florecer de los primeros centros urbanos *modernos* en la península itálica. Un ejemplo concreto, quizás el primero, de este *género* es el *Detto* del juglar Matazone da Calignano (siglo XIII).

¹²² Lengua del faquín, del mozo de cuerda.

Già allá fine del Quattrocento le migrazioni dei montanari bergamaschi nei centri del Veneto, destinate a farsi massicce con i primissimi decenni del secolo successivo, fanno sì che l'identificazione del bergamasco come lingua facchinesca risulti ormai operante. “Sunt bergamasca soli de stirpe fachini” scriverà il Folengo nel *Baldus*.

No obstante, parece que también características intrínsecas, más propiamente fonéticas, de los vernáculos de área bergamasca hayan podido contribuir a la construcción de este nuevo estereotipo rústico, tal y como subraya con acierto Brevini:

Con la loro musicalità aspra e scheggiosa i dialetti gutturali delle valli Brembana e Seriana, ricchi di aspirate, di palatali e di tronche, sembravano fatti apposta per evocare un'immagine di rozzezza, a maggior ragione presso orecchi abituati alle cadenze molli e cantilenanti delle parlate venete (180).

Se va formando así un verdadero filón literario y no es casualidad, sino una directa consecuencia de lo que acabamos de evidenciar, que en la *Comedia del arte* se vaya cristalizando un tipo cómico que daría lugar a la conocida máscara del Zanni – y sus sucesivas variantes –, es decir el sirviente que, de hecho, se expresa empleando principalmente el dialecto bergamasco.

Dicho filón llegaría hasta nuestros días y encontraría un renovado auge, por ejemplo, en la actividad teatral del premio Nobel Dario Fo, quien en 1969 estrena su *Mistero Buffo*, un espectáculo constantemente *in fieri*¹²³ y que prevé actuaciones en una especie de lengua mestiza, contaminada por diferentes dialectos septentrionales; una lengua que pretende devolver al espectador al mundo de los juglares medievales.

En la obra, podemos destacar la parte titulada significativamente *La fame dello Zanni*, en la que el autor/actor sobrepasa la hibridación vernácula para llegar a un

¹²³ Siguiendo precisamente el modelo del *canovaccio* de la *Comedia del arte*.

*grammelot*¹²⁴ de inspiración bergamasco-bresciana, a través del que se nos relata, por supuesto de forma cómico-grotesca¹²⁵, el hambre desmesurado de uno de esos pobres campesinos trasladados al espacio supuestamente más *civilizado* de la urbe. El resultado es una escena capaz de suscitar inmediatamente la risa, pero no sin dejar un sabor amargo que nos recuerda que lo cómico, especialmente en su versión dialectal, se convierte, en muchas ocasiones, en un medio muy eficaz para la representación de las más terribles miserias humanas, tales como el hambre, la pobreza, el desarraigo sociocultural, la aculturación, las prevaricaciones del poder y cualquier otro tipo de injusticia terrenal contra los *últimos*.

Esta conexión visceral entre lo cómico-dialectal y el drama, la tragedia, es algo al que ya habíamos apuntado en nuestro análisis de los sonetos romanescos de Giuseppe Gioachino Belli y volveremos periódicamente a hacer hincapié en ello, cada vez con mayor detenimiento.

Justamente el ejemplo extremo, hiperbólico del *grammelot* de Dario Fo nos enseña de manera clara cómo el dialecto, en su función cómica, tiende a menudo a perder su intención *naturalista*¹²⁶ para convertirse en un instrumento de carácter hedonista, en un recurso propiamente estilístico – pero no exento, como veremos, de un valor ideológico –, en un icono de un universo periférico, foráneo, en símbolo de una estética, y muchas veces también de una ética, en antítesis con la moral establecida y la cultura canónica.

¹²⁴ El *grammelot* es una suerte de lenguaje escénico que no se basa en la articulación de palabras con sentido autónomo, sino que intenta vehicular un mensaje tratando de reproducir algunas características fonéticas de un determinado idioma, tales como la entonación, el ritmo, la musicalidad, la presencia de fonemas particulares etc...Todos estos elementos se recomponen en un flujo continuo que se asemeja a un verdadero discurso y que, sin embargo, consiste en una rápida y casi del todo arbitraria secuencia de sonidos. Para la consecución de este objetivo, el actor se vale de un marcado componente expresivo mímico-gestual que se emplea paralelamente al uso de la voz.

¹²⁵ Memorable el momento en el que Zanni se empieza a imaginar comiéndose sus propias entrañas y hasta sus partes íntimas.

¹²⁶ En el *grammelot dialectal* de Fo la intención *naturalista* se pierde por completo ya que estamos delante de una pseudo lengua totalmente irreal, fruto del ingenio del autor, quien, sin embargo, la explota cual código capaz de crear extrañamiento y suscitar la risa, pero partiendo del presupuesto de que se trata de algo que en todo momento quiere remitir al contexto de hablas vernáculas, tanto desde el punto de vista expresivo como sociológico y hasta político.

Por esta misma razón, a pesar de que haya dialectos, tal y como hemos subrayado, cuyos rasgos suelen ser percibidos como más inmediatamente vernáculos y más fácilmente estigmatizados y convertibles en estereotipos cómicos, cualquier habla local puede ser explotada literariamente en este sentido ya que se encuentra por definición en posición subalterna, de oposición fáctica respecto al código dominante de matriz áulico-bembiana.

Volviendo a retroceder en el tiempo, hasta el siglo XVI, podemos encontrar otro interesante ejemplo de explotación paródica del dialecto para dar lugar a un personaje, en este caso femenino, que encaja perfectamente con la tradición *villanesca* anteriormente descrita; es decir la *Massera da bé*¹²⁷, protagonista de la *frottola* homónima cuyo autor, con toda probabilidad, fue el lombardo Galeazzo dagli Orzi¹²⁸.

Dicha obra, en origen atribuida erróneamente al noble Mariotto Martinengo, fue publicada por primera vez en el año 1554, en la ciudad de Brescia, y consta de 1781 versos heptasílabos pareados, compuestos en una lengua prevalentemente bresciana, pero manchada con marcadas influencias bergamascas¹²⁹.

El texto parte de la construcción de un marco burlesco en el que toma la palabra un juglar, cuya función principal es la de introducir al personaje de la *massera*, una mujer de baja clase social que intenta llamar la atención de una *madonna*, es decir, una señora de bien, ilustrándole sus diferentes cualidades con el objetivo de conseguir un empleo como ama de casa. Buena parte de la historia se desarrolla en forma dialógica ya que, en diferentes momentos, la señora interrumpe la exposición de la *massera* para dirigirle algunas preguntas: “Disim, essef vignì / a stà mec per massera?” (vv. 60-61).

¹²⁷ Expresión traducible como *la buena ama de casa*.

¹²⁸ Para profundizar sobre la *Massera* de Galeazzo degli Orzi cfr. Brevini, 1984: 87-102 y, sobre todo, la edición crítica de la obra realizada por Giuseppe Tonna en 1978, cuya referencia completa aparece en la bibliografía final, y que es, además, la que hemos usado para rescatar todos los ejemplos que aparecen a continuación.

¹²⁹ Rasgos del dialecto de Bérgamo son, por ejemplo, el artículo *ol*, a veces preferido a *el* o *al*, como en el caso de *ol pa* (v.76) y *ol biatrìc* (v. 161), y también el uso de la partícula *am*, que encontramos en expresiones como *am mangia* (v.76) y *am stenta* (v. 81).

De entrada, asistimos a una descripción jocosa de la protagonista por parte del bufón del marco literario, quien se expresa mediante un realismo tan cínico y crudo que desemboca inevitablemente en una caricatura grotesca:

El fo u trat una fomna
che cercava guadàgn,
strazuda, senza pagn,
brutta come u zavàt,
pelosa come u gat.
La pariva ind'el volt
u mesorèl de polt (vv. 14-20)¹³⁰.

Tal y como se deduce fácilmente por el fragmento citado, estamos delante de una típica parodia de la *descriptio mulieris* de matriz neoplatónica que se hace aún más incisiva gracias a la paradoja estética establecida en el verso 28, donde la *massera* se presenta revelando su sarcástico nombre, *Flor da Cobiàt*, el cual choca tremendamente con la horrible descripción ofrecida en apertura de la *frottola* por el juglar.

Precisamente esta descripción deformante y denigrante, en la que los rasgos poco refinados de la pobre mujer son enfatizados y expresados a través de símiles ridículo-grotescos, podría resultar especialmente graciosa para los lectores de la época, especialmente a los ojos de aquellas damas aristocráticas que reconocerían en la *massera* y en su rústica manera de hablar el compendio estereotipado de todas sus empleadas domésticas reales. Tanto es así que sería lícito afirmar que este personaje termina convirtiéndose en una suerte de Zanni traducido al femenino.

No sorprende, a estas alturas, que también en esta obra – tal y como ocurre con el Zanni de Fo – se perciba un latente, pero constante, fondo trágico-realista que parece

¹³⁰ Érase una vez una mujer / en busca de trabajo, / vestida con harapos, sin ropa / fea como un zapato, / peluda como una gata. / Su cara parecía una cacerola de polenta (traducción propia).

estar siempre a punto de adueñarse del universo diegético, sobresaliendo, por momentos, en forma de una queja que se asemeja a un verdadero grito desesperado, a una denuncia de las ínfimas condiciones de vida sufridas por quienes, al igual que la humilde *massera*, pertenecen al escalafón social más bajo:

Vignùm a la citàt
Col cist tacàt al braz
E quei poc uf che'm nas
O qualche polastrèi.
Am mangia ol pa de mei
Per resomnà el formét.
Quant è fò da zenér,
em è liver de tut,
e li restùm sul sut.
Ef so mi di ch'am steta (vv. 72-81)¹³¹.

II.2.2. DEL REALISMO A LA DEFORMACIÓN CÓMICO-GROTESCA: EL EJEMPLO DE LA PROSTITUTA.

Se comentaba poco antes que esta dualidad cómico-trágica, muy propia de la literatura dialectal, es algo que se revela de manera patente en los sonetos de Belli, capaces de suscitar la risa mediante la exposición y sobrexposición de la vulgaridad del pueblo y de sus penas y miserias. Una risa que, sin embargo, se convierte en un importante vehículo para llevarnos a profundas reflexiones sociológicas, éticas y políticas.

Otra característica de los poemas bellianos que cabría volver a subrayar, y que simplemente apuntamos de pasada en el epígrafe sobre el dialecto como lengua de la realidad, es que también en estos sonetos asistimos, aunque quizás de manera no tan

¹³¹ Venimos a la ciudad / con la cesta colgando del brazo / y esos pocos huevos que nos dan las gallinas / o algún pollito. / Comemos el pan de millo / para volver a sembrar el trigo. / Cuando fuera es enero, / nos quitamos de todo, / y nos quedamos sin nada. / Yo sé muy bien lo que cuesta (traducción propia).

marcada como en la *Massera da bé*, a una intermitente enfatización de la realidad que, si bien no pone en duda la impostación precipuamente realista de la obra y la intención mimética de su autor, nos induce a ciertas matizaciones que exponemos a continuación, en cuanto se convierten, en el presente apartado, en puntualizaciones muy pertinentes y hasta necesarias.

En este sentido, especialmente elocuentes resultan los dos sonetos romanescos dedicados a la *Santaccia de Piazza Montanara*. La descripción de esta obscena meretriz¹³², “da toccà ppe rrispetto co li guanti”, que “pijjava li bburini ppiù screpanti a cquattr’a cquattro cor un zu’ segreto” (Belli, 1991: 240) o, dicho de forma aún más idiomática y colorida, “t’ingabbiava l’uscelli a cquarte a cquarte” (242), tan ricas en alusiones a su promiscuidad exagerada, a su acentuado deseo sexual y a su desfachatez, sobrepasa con creces los límites de un crudo realismo para convertirse, a todos los efectos, en un retrato grotesco, ridículo en cuanto hiperbólico, casi materialización literaria de un estereotipo: emblema inmejorable para representar metafóricamente, y desde el distanciamiento irónico, una Roma sórdida e inmoral.

Por lo tanto, en Belli, se ve claramente cómo mimesis y juego paródico-grotesco consiguen convivir sin llegar a contradecirse, sino todo lo contrario, ya que casan y se complementan de manera perfecta, dando lugar a un sutil equilibrio que se nutre justo de esos excesos jocosos que la poesía, no solo dialectal, desde sus mismos orígenes, ha sabido encontrar en la realidad desbocada e irreverente típica de los ambientes populares y periféricos.

Precisamente las prostitutas como Santaccia son personajes muy recurrentes de la literatura dialectal y se puede decir que representan *de facto* la otra cara, sucia y paródica, de la mujer celestial de marca *stilnovista*, consagrada posteriormente por el petrarquismo y finalmente convertida en una suerte de dogma literario por la cultura bembiana.

¹³² “Notissima e sozzissima meretrice di chiara memoria, la quale teneva commercio nella detta piazza, solito luogo di convegno dei lavoratori romagnoli e marchegiani per trovarvi a far opera” se lee en una nota al texto escrita por el propio Belli (240).

Además de la figura belliana que se acaba de mencionar, podríamos citar, entre muchas otras, a las prostitutas del milanés Delio Tessa¹³³ y, por supuesto, de su referente principal, es decir, Carlo Porta, quien nos regala uno de los más logrados personajes dialectales: *La Ninetta del Verzee* (1814).

Ninetta, al igual que Santaccia, es una mujer malhablada y blasfema a la que parece faltarle el sentido del pudor:

Bravo el mè Baldissar! bravo el mè nan!
l'eva poeù vora de vegni a trovamm...
T'el seet mattascion porch che maneman
l'è on mes che no te vegnet a ciollamm?
Ah Cristo! Cristo! Com'hin frec sti man!
Bell bell... speccia on freguj... te voeu geramm,
bolgirossa! Che giazz! aja i mee tett!
che bell cojon, sont minga os scoldalett (Porta, 1975: 117)¹³⁴.

Como buena pueblerina, es también torpe, bruta, y justamente estas características, que se plasman constantemente en su manera de expresarse, suscitan una risa fácil y espontánea en el lector. En este sentido, ella también es una antítesis algo enfatizada del modelo femenino áulico-petrarquesco construida ad hoc. Sin embargo, aún más que en Santaccia y que en tantas deformaciones femeninas dialectales en las que el erotismo es simplemente el expediente para lograr una comicidad basta y vulgar, lo que prevalece en ella es su desbordante humanidad. Una humanidad que la hace tremendamente real y la envuelve en un aura de realismo trágico que pone en segundo plano toda desviación lúdico-grotesca.

¹³³ En particular véase *La poesia della Olga* (1947), en la que el poeta dialoga con Olga, la *maîtresse* de un burdel.

¹³⁴ ¡Bravo, mi Baltasar! ¡Bravo, mi chico! / Ya era hora de que vinieras a verme... / ¿sabes, burlón cachondo, que ha pasado casi un mes / desde la última vez que viniste a follarme? / ¡Ah, Dios! ¡Dios! ¡qué frías tienes esas manazas! / Espera, despacio... espera un momento... quieres que me congele, / ¡joder! ¡qué frío! ¡mis pobres tetas! / vaya gilipollas, no soy ninguna rejuela (traducción propia).

La pena que se desprende de sus palabras mientras evoca su historia y añora su inocencia perdida hace complicado el no empatizar con su situación de vencida por la vida, de víctima predestinada de todas las injusticias sociales. Es así que, sin caer nunca en el paternalismo, Porta le devuelve una dignidad histórica y existencial a esta máscara femenina, al igual que ocurre con otro memorable personaje portiano como Giovannin Bongee y sus *desgrazzi*.

Sin embargo, esto no quita que Ninetta, tal y como apuntábamos anteriormente, siga siendo un personaje de carácter vernáculo, capaz de provocar una risa inmediata, y su milanés popular lleno de palabrotas y expresiones jergales confirma una vez más que el dialecto es la lengua de la comicidad por excelencia de la literatura italiana.

II.2.3. *ER PARLÀ CCIOVILE.O PARLA COME MANGI.*

Tal y como acabamos de recalcar en el epígrafe anterior, el acercamiento de Giuseppe Gioachino Belli al dialecto romano y a la realidad de sus hablantes es de carácter mimético-realista, a pesar de las explosiones grotesco-expresionistas que también hemos evidenciado y colocado adecuadamente dentro del proyecto poético del autor.

No obstante, nos parece que el mismo hecho de escoger como sujeto para sus versos al pueblo más incivilizado, inculto y embrutecido acerque inevitablemente su operación vernáculo-realista al esquema clásico de la mofa contra el paleta. Un resultado cómico que no es paródico, en principio, ya que el objetivo de Belli es, lo recordamos, “esporre le frasi del romano quali dalla bocca del romano escono tuttora, senza ornamento, senza alterazione veruna” (Belli, 1991: 4), pero que sigue poniendo al autor en una situación de supuesta superioridad antropológico-cultural¹³⁵ y al lector

¹³⁵ No nos olvidemos de la descripción antropológica de inclinación *positivista* que Belli realiza del pueblo romano en la introducción a sus *Sonetti*; una descripción que podría parecer casi tomada de un escrito del médico y criminólogo Cesare Lombroso: “Direi delle loro idee ed abitudini, direi del parlare loro ciò che non può vedersi nelle fisionomie. Perché tanto queste diverse nel volgo di una città da quelle degl’individui di ordini superiori? Perché non frenati i muscoli del volto alla immobilità comandata dalla civile educazione, si lasciano alle contrazioni della passione che domina e dall’affetto che stimola; e prendono quindi un diverso sviluppo, corrispondente per solito alla natura dello spirito che que’ corpi informa e determina. Così i volti diventano specchio dell’anima”

burgués en condición de reírse de esa lengua basta y de esa realidad corrupta, aunque pueda también advertir el profundo drama subyacente a toda la obra.

Esto ocurre de forma casi automática porque el romanesco – se ha repetido ya en muchas ocasiones – es más subproletario, subalterno y cargado de un mayor estigma social respecto a cualquier otro dialecto itálico, incluso los más vernáculos y periféricos.

De hecho, Belli no es en absoluto como Porta o Tanzi, que entreven en el dilecto – en su caso el milanés – una espontaneidad y una naturalidad casi *rousseauianas* y sin duda positivas. Al contrario, en el literato romano y en su *katabasis* popular está implícita una denigración – por supuesto más declarada que factual – que de alguna forma, tal y como apuntábamos, se podría asemejar a la que plantea la sátira contra los paletos que hemos traído a colación en el epígrafe II.2.1. de la presente sección sobre la función cómica del dialecto¹³⁶.

Sin embargo, en una gran cantidad de autores *dialectales*, no son solo las hablas vernáculos las que se toman, enfatizando sus rasgos más peculiares, para crear situaciones paródico-burlescas, sino también el mismo italiano. En particular, el italiano trabucado y macarrónico de los semicultos, o esa lengua, algunas veces abstracta e irreal, y otras, más pomposa y artificial, que podemos fácilmente encontrar en boca de los muchos pastores arcádicos, de los héroes épicos y de los *Dottori* – al estilo *Azzeccagarbugli*, para entendernos – que han surcado las letras italianas y que en el universo dialectal ha sido a menudo objeto de crítica o directamente de mofa.

Es esto algo que ocurre, por ejemplo, en el propio Belli con su *Parlà civòile de piú* (Belli, 1988: 269), esa manera de hablar típica de ciertos incultos que, parcialmente expuestos a la cultura y a la lengua burguesas, se esfuerzan para parecer más civilizados y que, sin embargo, acaban poniendo de manifiesto su ignorancia, resultando tremendamente ridículos:

(Belli, 1991: 5).

¹³⁶ Tómese este comentario como una simple provocación crítico-académica

Quando el Signore volse in nel deselto
albelgare l'Abbrei senza locanda,
per darglie un cibbo a gòdere piú scelto,
mandò come una gomba: era la Manda.

Questa glie vende giù, come la janda
scende su li magliali a campo apolto.
E 'l giudio vendembiava, e a dogni canda
c'impiegava sei gombiti di celto.

Nun mi pare mondezza sto guadambio,
ché puro a sembolella era faccenda
di lassà un pranzo pagaticcio in cambio.

Se ci mettemo poi cena e marena,
facevano un sei giuli di sparambio,
a conti fatti a caldamaro e penda.

Es el propio autor, además, quien se encarga de anotar, como de costumbre, el texto poético, evidenciando, en este caso, todas las palabras italianas deturpadas y los ejemplos de ultracorrección presentes en la voz *cciovile* miméticamente plasmada en el soneto¹³⁷:

scerto, ma: scelto; sverto, ma: svelto; deserto, ma: deselto; aperto, ma: apolto; certo, ma:
celto; scergo, ma: scelgo; albergo, ma: albelgo; locanna, ma: locanda; manna, ma:
manda; canna, ma: canda; manna, ma: manda; rodére, ma: ròdere; godére, ma: gòdere;
tomma, ma: tomba; gomma, ma: gomba; rajo, ma: raglio; majja, ma: maglia; majale,
ma: magliale; cammio, ma: cambio; guadammio, ma: guadambio; cemmalo, ma:

¹³⁷ Lo mismo ocurre en el soneto *Er zervitor-de-piazza ciovile*.

cembalo; semmola, ma: sembola; merenna, ma: merenda; faccenna, ma: faccenda; penna, ma: penda.

En ámbito milanés, algo similar ocurre con el comediógrafo Carlo Maria Maggi, quien, en realidad, no emplea el dialecto como alternativa lingüística precipuamente jocosa, sino que usa la diferenciación de códigos con una intención más bien sociológica y ética. Gian Luigi Beccaria (1975: 9) subraya que el milanés empleado por el autor es “lingua del personaggio positivo, e si oppone al dialetto italianizzato degli arricchiti, all’italiano letterario e melodrammatico e falso dei personaggi falsi che lo utilizzano”¹³⁸.

Esta animadversión contra los que rechazaban y trataban de ocultar su cultura dialectal, excéntrica, es muy propia de la realidad lombarda y llegaría a su punto álgido en el *Ottocento*. El mismo Manzoni estuvo entre los que subrayaron esta ridícula tendencia dialectofóbica de una parte del pueblo milanés y dio su personal descripción del “parlar finito”:

voleva dire adoprare tutti i vocaboli italiani che si sapevano, o quelli che si credevano italiani, e al resto supplire come si poteva, e, per lo più, s’intende, con vocaboli milanesi, cercando però di schivare quelli che anche ai milanesi sarebbero parsi troppo milanesi, e gli avrebbero fatti ridere; e dare al tutto insieme le desinenze della lingua italiana (Manzoni, 1883: 348).

Por supuesto, tal y como hemos recalado también en Carlo Porta y, en general, en los autores de área milanese que se abren al idioma local con fines artísticos, en Maggi no existe ninguna denigración del dialecto sino, al contrario, una convencida defensa de su dignidad moral, social e incluso literaria. Esta postura, por lo tanto, lo

¹³⁸ Al respecto véase también las palabras de Brevini (1999: 1748): “Il dialetto si colloca in Maggi al culmine di una ricerca etico-espressiva più volte testimoniata nelle commedie”. Además, es el propio autor quien nos impone esta lectura, por ejemplo, cuando nos dice claramente que el dialecto milanés es una lengua que parece perfecta “par di la veritae” (Maggi, 1964: 820).

diferencia y aleja del Belli romanesco. De hecho – nos reiteramos – en este escritor es el italiano, o mejor dicho el milanés italianizado¹³⁹, que se configura en clave mayormente paródico-denigratoria¹⁴⁰. Algo que queda patente en la lengua empleada por Donna Quinzia en *I consigli di Meneghino*; un ítalo-milanés tambaleante y afectado que da lugar a un choque de por sí ridículo:

Don Lelij, che la sort
sia tant inviperì
contro la nostra Casa;
che il noster sangu tant limpid fin adess
s'abbia da intorbidar con altra sfera,
l'è dura; ma giacchè co'l fier destin
contrastar non si può,
convien, stringend iogg, mandarla giò (Maggi, 1964: 419).

No es tampoco una casualidad que el personaje de Meneghino, reinventado y hecho célebre por el mismo Maggi, se presente como un modelo de sirviente bastante diferente respecto al Zanni de la *Comedia del arte*, con el que sin duda guarda una estrecha relación. Porque si los Zanni pueden llegar a ser listos, avariciosos y maliciosos¹⁴¹; el criado típico de las comedias de Maggi es, sin embargo, solo aparentemente egoísta e insolente, mientras que en realidad acaba demostrando siempre su fidelidad, honestidad y caridad, siendo también un crítico de las costumbres de su tiempo¹⁴².

¹³⁹ Típico, sobre todo, de las *damazze* nobles o burguesas y, rebajado en uno o dos tonos, de aquellas criadas que las tienen como modelos lingüístico-comportamentales.

¹⁴⁰ Cfr. Beccaria, 1975: 51, donde leemos: “Nel Maggi il milanese popolare e il milanese italianizzato si configurano il primo come voce del buon senso e della moralità, il secondo come autoparodia, voce che trascrive in termini stilistici un mondo di retriive sopravvivenze e di anacronismi feudali: la società morale opposta alla vacuità”.

¹⁴¹ Sobre todo Brighella y la tipología de Zanni del que deriva esta máscara.

¹⁴² Véase por ejemplo la comedia *Il falso filosofo* (1968) y el papel desempeñado por el sirviente Meneghino.

Siguiendo en el área milanesa, pero pasando por un momento al ámbito paraliterario de la canción de autor contemporánea, podemos citar otro caso evidente de ridiculización y mofa del italiano precario empleado por personajes parcialmente alfabetizados, llevada a cabo mediante el uso del código dialectal. Nos estamos refiriendo a la canción *Ma mi...* (1959), escrita por el gran actor y director teatral Giorgio Strehler¹⁴³.

Dicho texto forma parte de un grupo de composiciones musicales conocidas como *Canzoni della Mala*, que fueron escritas en su gran mayoría a lo largo de los años '50 del siglo pasado por el mismo Strehler y Dario Fo, aunque en un primer momento se presentaron como productos de la cultura popular.

Se trata de un pequeño repertorio de textos impregnados por un realismo cínico y extremadamente crudo, siguiendo el ejemplo de las canciones teatrales de Bertolt Brecht y Kurt Weill, pero ambientados en la Milán gris y oscura de las periferias subproletarias.

En este entorno, que parece sacado directamente de los versos de Delio Tessa, se desarrollan historias ligadas al mundo de la *Ligera*, es decir, la mafia milanesa: una suerte de hampa des-organizada, compuesta por criminales que robaban sobre todo para conseguir algo de comida y poder llegar de alguna forma al final del día. Protagonistas del submundo retratado en estas canciones son, de hecho, prostitutas, chulos, holgazanes, carteristas: en resumen, los elementos más marginados por la sociedad civil.

En *Ma mi...*, en concreto, se nos cuenta la historia de unos jóvenes delincuentes: el Padola, el Rodolfo, el Gaina y, por supuesto, el protagonista y narrador autodiegético de los hechos relatados en la canción.

Precisamente el protagonista/voz narradora cae víctima de una emboscada llevada a cabo por la policía y es trasladado a la famosa cárcel de San Vittore¹⁴⁴, donde durante días recibe un trato muy duro por los gendarmes hasta que una mañana “el Commissari” lo manda a llamar para hacerle una propuesta inmoral: recibir la libertad

¹⁴³ La música es de Fiorenzo Carpi.

¹⁴⁴ “San Vittur” en dialecto milanés y en la canción.

a cambio de delatar a sus compañeros de toda una vida. Sin embargo, el preso rechaza la oferta alegando que “mi sont de quei che parlen no!”, demostrando así que hasta un ladrón sin demasiados escrúpulos puede tener un sentido de la ética mayor que ciertos supuestos representantes de la ley y del poder constituido.

Ahora bien, lo que más nos interesa es subrayar que dentro de este texto enteramente dialectal, los únicos momentos en los que el italiano consigue *colarse* es justo en las palabras del comisario: un meridional que evidentemente no conoce el dialecto milanés y que se esfuerza por expresarse en un italiano que no domina con propiedad. Tanto es así que su discurso se convierte en un ejemplo de ese italiano artificial lleno de calcos dialectales y ultracorrecciones¹⁴⁵:

Noi siamo qui, non sente alcun
-el me diseva ‘sto brutt terron!
El me diseva -i tuoi compari
nui li pigliasse senza di te...
ma se parlasse ti firmo accà
il tuo condono: la libertà!
Fesso sì tu se resti contento
D’essere solo chiuso qua ddentro...

Es así que este comisario se convierte en un estereotipo, en el epítome de todos los policías meridionales trasladados al Norte y que, en la Italia todavía por hacer – desde un punto de vista cultural e identitario – del *Novecento*, son percibidos en el imaginario colectivo septentrional, como un estorbo, como unos parásitos en busca de un empleo público que les garantice un sueldo fijo. Esta animadversión – que no es más que otro epifenómeno de esa xenofobia espontánea de la que hemos hablado en el epígrafe II.2.1. – se traduce en la canción en el epíteto denigratorio utilizado por la voz narradora

¹⁴⁵ Véase, por ejemplo, el subjuntivo “pigliasse” en lugar del condicional. Además la elección de este verbo tan coloquial choca con el intento por parte del comisario de emplear un lenguaje técnico y un registro elevado. Intento representado perfectamente por el término “condono”.

dialectal para referirse al comisario: “sto brutt terron!”. Justo esta expresión, junto con la posterior intervención de carácter macarrónico del policía, representan un momento de elevada comicidad paródica que viaja en paralelo con el drama subyacente a esta historia de pobreza e injusticia: enésima demostración de la proficua unión entre comedia y tragedia en las manifestaciones literarias dialectales más logradas.

II.2.4. EL *HEROICÓMICO* DIALECTAL

Un subgénero literario satírico-paródico con larga tradición a lo largo y ancho de las literaturas occidentales es sin duda el poema *heroicómico*. A pesar de que tenemos ejemplos tempranísimos como la famosa *Batracomiomaquia*, atribuida a Homero, su auge fue probablemente a caballo entre los siglos XVII y el XVIII, y entre los autores de toda Europa que decidieron cultivarlo podemos mencionar a Alexander Pope en Inglaterra y a Paul Scarron en Francia. En cuanto a Italia, los nombres son los de Alessandro Tassoni con su *La secchia rapita* (1622)¹⁴⁶, Carlo de' Dottori y Girolamo Amelonghi, entre muchos otros.

La eficacia cómica de estas composiciones se basa evidentemente en un choque, a varios niveles, entre forma y contenido. Por un lado, tenemos el esquema áulico y clasicista, el tono épico y exageradamente solemne – sin que eso impida, a priori, una inevitable oscilación estilística sublime/grave – frente a un contenido y una acción absolutamente triviales. A esta tipología pertenecen, por ejemplo, *The rape of the Lock*, de Pope y *Ode on the Death of a Favourite Cat, Drowned in a Tub of Goldfishes* de Thomas Grey. Este último texto comparte temática con el de Domenico Balestrieri, *Lagrime in morte di un gatto*, donde también encontramos a un pequeño felino como improbable protagonista de la elegía. Por otro, ciñéndonos exclusivamente al contexto italiano, existen obras que plantean un juego estilístico incluso más atrevido, que presupone la alteración expresiva y la dilatación crítica de los modelos canónicos, garantizadas por códigos lingüísticos ontológicamente excéntricos, en principio hasta incompatibles con dichos modelos. Nos referimos,

¹⁴⁶ Pero compuesta probablemente ya entre 1614 y 1615.

por supuesto, a la categoría del *heroicómico dialectal* que ofrece una irónica representación del mundo popular, a través de la contraposición cómica entre una retórica y unos arquetipos ilustres respecto a elementos lingüísticos periféricos; entre gestas heroicas – o por lo menos contadas heroicamente – frente a personajes ínfimos, a menudo cargados de una vitalidad muy colorida que es la misma con la que Pasolini pintaría a sus antihéroes del lumpenproletariado romano.

No parece una simple casualidad, por lo tanto, que, en Italia, la primera manifestación *stricto sensu*¹⁴⁷ de lo que los anglófonos llaman habitualmente *mock epic* sea justamente un texto en dialecto. Nos referimos a la *Vaiasseide*¹⁴⁸ de Giulio Cesare Cortese, quien junto con Giambattista Basile, autor del célebre *Lo cunto de li cunti* (1634), representan los epítomes de la inclinación deformante-dialectal barroca y, probablemente, el punto álgido de la literatura en lengua napolitana, por lo menos hasta todo el siglo XIX.

Tal y como sugiere el mismo título¹⁴⁹, la *Vaiasseide* relata, en los cinco cantos que componen su estructura, las aventuras y desventuras, sobre todo sentimentales, de unas pobres sirvientas, Renza, Preziosa y Carmosina, y de sus respectivos enamorados, Menechiello, Cienzo e Ciullo. Estos amores y los planes de matrimonio de las mujeres se ven obstaculizados, en un primer momento, por la voluntad de sus padrones, quienes al final ceden y hasta colaboran en la organización de las bodas.

Más que la trama en sí, lo importante de la obra es la imagen que en ella se ofrece del pueblo napolitano del siglo XVII y de sus costumbres mediante la plasmación de momentos de vida cotidiana contados con un énfasis que parodia las grandes escenas de los poemas épicos.

¹⁴⁷ Cfr. Brevini, 1999: 869.

¹⁴⁸ La obra fue publicada en 1612, pero es muy probable que ya en 1604 estuviera circulando, incluso fuera de Nápoles, en una versión incompleta (Cfr. Brevini, 1999: 682).

¹⁴⁹ El término *vaiassa* en napolitano, y en concreto en el contexto de esta obra, indica a la sirvienta, a la criada, y, por lo tanto, *Vaiasseide* adquiere el significado de *epopeya de las sirvientas*: expresión cómica de por sí, precisamente debido a ese choque paródico-deformante al que hacíamos referencia.

Véase, por ejemplo, la siguiente octava tomada del segundo canto en el que se describe el nacimiento del hijo de Renza:

Venne chessa ora, ma la criatura
Poco mancaie che no' moresse 'n foce:
ma la mamma, che n'avea paura,
la capo le 'ntronaie ad auta voce:
“Spriémmete, figlia, spriemme, ca non dura
Troppo st'ammaro, e venerrà lo doce.
Spriémmete, bene mio, sta' 'n cellevriello,
aiutate, te', scioscia st'agliariello¹⁵⁰ (Cortese, 1967: 41).

Asimismo, el tono paródico de las octavas de la *Vaiasseide* va dirigido también hacia la propuesta poética de Giovan Battista Marino – napolitano como Cortese – y sus seguidores, a la que se opone gracias al uso de un lenguaje colorido, hecho a base de vocablos bulliciosos y desacralizadores: la otra cara, terrenal y satírica, de ese gusto típicamente barroco por las deformaciones hiperbólicas.

Sin adentrarnos en el análisis de este texto¹⁵¹ o en el de muchas otras muestras de heroicómico dialectal¹⁵², es nuestra intención recalcar simplemente cómo el dialecto haya representado, también en el subgénero de la parodia épica, un instrumento eficaz para conseguir un efecto cómico, así como un arma sin igual para poner de relieve el estancamiento formal de las letras italianas, que precisamente en la época del Barroco, mientras veía la luz, además, el primer diccionario de los académicos de la Crusca (1612), se manifestaba en toda su impotencia expresiva y rebuscada exasperación estética.

¹⁵⁰ Ampolla en la que, antiguamente, la matrona le decía a la parturienta que soplara para ayudarla en el esfuerzo de dar a luz.

¹⁵¹ Para profundizar en el estudio del trabajo de Cortese remitimos a Nigro 1970: 129-157.

¹⁵² Citamos solo, entre los textos más significativos que pueden adscribirse a este subgénero, *Il maggio romanesco ouero Il Palio conquistato* (1688) de Giovanni Camillo Peresio y el *Meo Patacca* (1695) de Giuseppe Berneri, ambos en dialecto romanesco.

II.2.5. ENTRE PARODIA Y CRÍTICA FORMAL: RUZZANTE

Ya hemos recalcado que el dialecto paduano, en sus variedades más bajas y rústicas, fue, junto con el bergamasco, uno de los vernáculos más y mejor empleados para dar lugar a experiencias literarias centrífugas desde un punto de vista lingüístico y cómico-paródicas en cuanto a sus intenciones.

Asimismo, esta lengua, por definición subalterna y periférica, en ocasiones se ha convertido en el vehículo perfecto para llevar a cabo una crítica jocosa de los modos de la literatura italiana áulica y de la abstracta y artificial lengua de matriz bembiana. Al respecto, resultan fundamentales estas palabras de Franco Brevini (1999::

Nell'ambiente padovano [...] matura una letteratura vivacemente centrifuga e parodica, che si caratterizza per due elementi: l'accentuazione dei tratti scenico-drammaturgici e lo sperimentalismo linguistico. Se il macaronico inquina le acque trasparenti della cultura alta con le scorie di quella bassa, il pavano, sulle orme della poesia villanesca, innalza la tradizione popolare, elevando alla dignità della pagina o della scena l'immediatezza del berciare contadino. Come si è visto, la corposa varietà parlata nel contado intorno a Padova si offre accanto al bergamasco come il più consolidato stereotipo rusticale di area veneta, da leggersi ovviamente nel quadro della polarizzazione stabilita con il veneziano: il rustico contro il civile. La funzione della "snaturalità" pavana nel sistema letterario quattro-cinquecentesco è quella di reagire su un piano colto all'artificiosa omologazione monolingüistica toscana. Il primato tutto letterario di una lingua sentita come straniera viene irriso facendo ricorso alla varietà più rozzamente incondita dell'*Umgangsprache*.

El dramaturgo Angelo Beolco, universalmente conocido por el nombre de su personaje/máscara más famoso, Ruzzante, es sin duda el autor que mejor supo recoger esta tradición rústica paduana para plasmar en sus obras una inédita representación del campesino¹⁵³ que, detrás de la consolidada apariencia cómico-satírica, en realidad

¹⁵³ Una sátira acompañada siempre por una disposición empática hacia las condiciones existenciales misérrimas de estos personajes y que, de hecho, acaba convirtiéndose en el retrato realista de una

esconde una polémica socarrona contra las formas clásicas de las letras italianas, en particular contra la tradición bucólico-arcádica – que en Italia acababa de alcanzar su punto álgido con Sannazaro – y las convenciones amorosas canónicas, bien representadas por *Gli Asolani* de Bembo. El ejemplo más límpido de lo que acabamos de afirmar quizás sea su primera obra, *La Pastoral*¹⁵⁴, una comedia en verso que se presenta literalmente como una parodia del subgénero de la égloga y, por supuesto, de la *Arcadia* (1504).

Especialmente explicativo, en este sentido, resulta el momento en el que Arpino invoca a Pan, dios arcádico de la naturaleza y de los pastores, – “O sacro Pan, pietà d’i servi toi!” – para que le ayude, pero Ruzzante piensa inmediatamente que el pastor se refiere a otro *pan*, el que se escribe con minúscula y, sin embargo, mucho más indispensable para sobrevivir con respecto al efímero culto de la divinidad griega: “Tu me vuò dar del pan? Mo sù, anagòn” (1967: 58).

El *qui pro quo* contiene un elevado grado de comicidad y demuestra paralelamente, con ironía contundente, cómo la literatura arcádica se aleja tremendamente de la realidad trágica y mísera de los pobres campesinos. Véase ahora este otro fragmento, también sacado de la escena XI de la *Pastoral*, en el que Ruzzante reacciona de forma descompuesta cuando Arpino viene a molestarle mientras estaba justo a punto de atrapar a un pájaro:

Mo sì, a’ vuò cagare!
A’ vuò vignire: arè un gran saore!
A’ digo ch’a’ vuò guagnarme da magnare;
ch’a’ he tre boche a le spale e mia serore,
che ‘l gh’ha mazò so mario i Toischi.
A’ sun drìo a un tordo zà fuossi do ore. (58-59)¹⁵⁵.

verdadera tragedia colectiva.

¹⁵⁴ En cuanto a la datación de esta obra, véase la nota 59 del presente trabajo.

¹⁵⁵ Ahora sí, ¡quiero cagar! / Quiero venir: ¡probaré un gran sabor! / Digo que quiero ganarme la comida; porque tengo tres bocas que saciar más la de mi hermana, / a la que los alemanes le han matado al marido. / Voy detrás de un tordo desde quizás dos horas. (traducción propia).

Además de la pasión desenfrenada por la comida, casi obsesiva, propia del personaje de Ruzzante, algo que comparte con el Zanni de la *Comedia del arte* y que suscita fácilmente la risa, de estos versos sobresale una crítica clara hacia ese universo abstracto y bucólico en el que los pastores arcádicos pueden permitirse el lujo de morir de amor – exactamente como Milesio en la *Pastoral* –, mientras que a los humildes y desbocados campesinos, apegados a la fuerza a la realidad dura de la tierra, no les queda más que morir de hambre.

Hablando de amor pastoril, la *Betìa* (1521-1524), segunda comedia en verso de Beolco, representa una parodia de toda la tratadística amorosa platónico-bembiana de la época. En la comedia, sentimientos abstractos y etéreos dejan espacio a pulsiones corpóreas, lascivas y obscenas. Pero quizás aún más significativo resulte el prólogo de la *Moscheta* (1527-1528), en el que podemos leer:

Mo chi cancaro no sa che con a un ghe tira el snaturale d'inamorarse, el s'inamora de fato? E sì el vuò ben essere disgraziò, che 'l no se cate qualcuna da innamorarse.

E in colusion, sto snaturale è quello che ne fa ficare in tal buso, ch'a' no se ghe fichessàn mé, e sì ne fa fare an quello ch'a' no fassàn mé.

Disime un puoco, per la vostra cara fe', se 'l no foesse elo, mochi serae mo quelù sì poltron e sì disgraziò, che s'inamorasse int'una so comare, e che çercasse da far i cuorni a so marìo, se 'l no foesse la so natura de ela, che la ghe tira de far cossì?

(Ruzzante, 1967: 584-587)¹⁵⁶.

¹⁵⁶ ¿Pero quién demonios no sabe que, cuando a uno la naturaleza lo empuja a enamorarse, enseguida se enamora? Y bien puede ser un desgraciado, pero encuentra siempre alguna de la que enamorarse. Y en conclusión, esta naturaleza es la que nos hace penetrar en un agujero donde jamás entraríamos, y también nos lleva a hacer algo que nunca haríamos. Decidme algo, en nombre de vuestra fe sagrada, si no estuviera ella de por medio, ¿quién sería tan torpe, tan desgraciado como para enamorarse de una conocida suya y así traicionar a un amigo, si no estuviera de por medio la naturaleza? ¿Y quién es la mujer tan miserable que haría algo tan malo como ponerle los cuernos a su propio marido con un amigo, si no fuera su naturaleza que la empuja a comportarse así? (traducción propia).

Queda patente, por lo tanto, que la propuesta de Ruzzante es oponer al canon frívolo, elevado y homogeneizador de la literatura en italiano, la realidad sociocultural de los siervos de la tierra y la naturaleza cruda del dialecto y de su universo semiótico; todo esto a través del consagrado filtro satírico-juglaresco. Es así, pues, cómo la función cómica, lengua de la realidad y *fuerza centrífuga*¹⁵⁷ llegan a coincidir y se solapan parcialmente para dar lugar a una manifestación dialectal de primer orden y tan rica en matices como la del véneto Angelo Beolco, el primer gran autor en dialecto de la historia de la literatura italiana.

II.3. LA LENGUA DEL PUEBLO

Spesso tra il palazzo e la piazza è una nebbia sí folta, o uno muro sí grosso, che non vi penetrando l'occhio degli uomini, tanto sa el popolo di quello che fa chi governa, o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che fanno in India; e però si empie facilmente el mondo di opinione erronee e vane (Guicciardini, *Ricordi*, n. 141).

Si hemos dejado claro, ya en el epígrafe II.1., que el dialecto ha representado sin duda una suerte de código de la realidad¹⁵⁸, un valioso instrumento capaz de acercar al espacio poético la sombra caleidoscópica y multiforme de los idiomas efectivamente hablados por los habitantes de una Italia tan cultural y lingüísticamente heterogénea, de un país que, al igual que una novela de Carlo Emilio Gadda, se quedó sin acabar incluso después de su unificación político-territorial; entonces no podemos pensar que, paralelamente, no se haya convertido también en el disfraz literario necesario para plasmar en papel al *pueblo* y abrirse, de alguna manera, a su lengua, a sus modos expresivos más íntimos.

¹⁵⁷ Función que analizaremos más adelante en un epígrafe específico, aunque sus características se han venido delineando paulatinamente a lo largo de toda nuestra disertación.

¹⁵⁸ Lo cual, nos reiteramos, no es necesariamente sinónimo de realismo en sentido estrictamente naturalista.

Estaría de acuerdo Rajberti quien, en una cita¹⁵⁹ que ya hemos sacado a colación hablando de la *función cómica*, se refería al dialecto como *lengua del pueblo*.

Sin embargo, antes de ratificar semejante afirmación, habría que definir más en concreto, en primer lugar, qué se entiende con un término tan vago como *pueblo*, ya que, tal y como nos enseña el diccionario de la Real Academia Española¹⁶⁰, con este vocablo podemos referirnos, genéricamente, a un “conjunto de personas de un lugar, región o país”, englobando por lo tanto a todos los estamentos o clases sociales, pero también a la “gente común y humilde de una población”, es decir, específicamente al denominado vulgo o pueblo llano.

Si dentro del amplio y difuminado campo semántico ocupado por esta palabra, queremos remontarnos a la segunda acepción que acabamos de citar, entonces habría que proceder con unas cuantas aclaraciones fundamentales y romper de una vez por todas con ciertos mitos que han envuelto en los siglos el concepto de *dialecto* hasta fosilizarse en creencias sin ningún tipo de respaldo empírico.

En particular, el mito que ha defendido la ecuación *dialectal* = *popular*; errónea si se toma en términos apriorísticos. Es esto algo que, ya en los años '50, había oportunamente demostrado Pier Paolo Pasolini, atento estudioso de la literatura en dialecto antes incluso que eximio poeta en vernáculo casarsese:

A parte la poesia anonima, a parte le preistorie (si tenga presente che l'equazione popolare-realistico non ha per nulla un valore assoluto, poiché il popolo, almeno nell'accezione cui si prestava questa parola fino al principio del Novecento, non rappresentava nella sua poesia se stesso, privo come era di coscienza sociale, e quindi, nel nostro caso, di riflessione poetica, ma semplicemente cantava i propri sentimenti, soprattutto amorosi, secondo convenzioni monodiche, individuali, seppur immerse

¹⁵⁹ “I dialetti sono creati dal popolo: dunque non si prestano bene che ad idee popolari, e mal rispondono a concetti elevati di scienze e di belle arti. [...] Ma la lingua del popolo, appunto perché ristretta nei temi, è altrettanto più ricca, colorita, intensa, efficace nei limiti della propria giurisdizione: perciò insuperabile nella satira e nella commedia che, quando non sia satira, fallisce lo scopo, e che è fatta per istruire la moltitudine e non i dotti” (Rajberti: 1964: 334).

¹⁶⁰ <https://dle.rae.es/pueblo>

nell'anonimato), i dialetti posseggono una tradizione non meno colta, anti-popolare di quella in lingua (Pasolini, 1960: 12-13).

Pasolini bien sabía que cuando se habla de uso *riflesso* del dialecto estamos ante manifestaciones cultas fruto del esfuerzo de autores que, por su formación académica y su *status* social, poco tienen que ver con la gente más común y humilde de un pueblo. Autores, además, perfectamente familiarizados con los modelos canónicos y, en la mayoría de los casos, insertados en los círculos y en las dinámicas propios de la literatura en italiano.

Además, es un hecho comprobado – ya lo hemos mencionado y más adelante se hará hincapié en ello – que, muchas veces, los literatos italianos han empleado el dialecto con fines meramente experimentales, hedonístico-expresionistas o hasta poético-simbolistas, dando lugar a productos artísticos en los que el dialecto ha de entenderse más bien como lengua *otra*, extranjera y extrañante, reconstruida artificialmente y, por lo tanto, modificable según las exigencias de los autores y en absoluto reconducible a una mimesis popular-realista. En estos casos, se podría hablar de unos idiomas vernáculos reciclados para la conformación de un idiolecto literario o la construcción de un yo poético refinado y purificado; algo que queda patente en el giro lírico tomado por la poesía en dialecto en el *Novecento*¹⁶¹.

Asimismo – lo hemos venido repitiendo desde las primeras páginas de este trabajo –, en la Italia dialectal pre-unificación lingüística de matriz técnica¹⁶², o por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX, los dialectos eran la lengua habitual, empleada en la cotidianidad, en prácticamente todos los ámbitos comunicativos, por todas las diferentes capas sociales, desde los aristócratas como Manzoni, pasando por los burgueses como el *impiegaa* Carlo Porta, hasta llegar al último de los analfabetos. Esto, por supuesto, si exceptuamos, como sabemos y hemos recalado más de una vez, la Roma de Belli y la Toscana florentinocéntrica.

¹⁶¹ Nos enfrentaremos a este tema con mayor detenimiento en un epígrafe específico.

¹⁶² Recuérdese el papel crucial jugado por la televisión y los medios de comunicación de masa en el proceso de italianización de la península.

El milanés y el veneciano, por ejemplo, poseen una tradición literaria que podríamos clasificar fácilmente como noble y un cultivo a nivel social que los ha convertido en lenguas a todos los efectos, empleadas incluso en los tribunales locales y en los escritos de carácter burocrático.

En este sentido, no sorprende que los vernáculos percibidos como mayormente rústicos e incivilizados, como el bergamasco o el paduano, hayan entrado en una situación de diglosia, en el plano de la realidad sociocultural, no tanto con el italiano, sino sobre todo con el veneciano y el milanés aburguesados de los centros ciudadanos. Y esto es algo que se traduce también en la práctica literaria, tal y como se puede entender por la particular elección lingüística de Ruzzante, que hemos analizado en el apartado anterior.

Teniendo en cuenta lo que se acaba de exponer, podemos sustancialmente desmentir las categóricas afirmaciones romántico-populistas del ya citado Giuseppe Ferrari, quien, como habíamos subrayado, entendía el fenómeno de la literatura en dialecto como si fuera necesaria y exclusivamente la plasmación poética de una suerte de rebelión popular; de una tendencia centrífuga, antiunitaria y antiburguesa.

Sin embargo, todo esto no quita que, por supuesto, el dialecto, respecto a la lengua pomposa y monódica de Bembo, haya conllevado, por lo general, esa connotación que hemos descrito de lengua de la realidad e incluso de *Umgangssprache*. Un código expresivo que, en definitiva, pretendía acercar la lengua literaria áulica – tanto de la poesía, como de la prosa y también del teatro – al habla del pueblo, pero entendido primariamente en su acepción de “conjunto de personas de un lugar, región o país”.

Asimismo, es importante recalcar que el dialecto ha desempeñado, aunque no de forma automática, *también* esa función popularista – y a veces directamente populista –, excéntrica, trazada por Ferrari, en el sentido de que a través de su uso se ha pretendido abrir las puertas del espacio literario a voces populares, más o menos creíbles, históricamente excluidas por las instancias artísticas de la literatura canónica o como mínimo manipuladas antes de ser marginadas y confinadas a los espacios angostos y rígidamente estandarizados de determinados subgéneros. Y esto podía

llevarse a cabo siguiendo diferentes caminos, pero sobre todo acudiendo a los dialectos, por definición lenguas vencidas y de los vencidos.

Este proceso se hace aún más evidente y tangible – aunque no hay determinismo ni reglas fijas – en los vernáculos más connotados localmente y situados en la parte inferior del eje diastrático, o cuando se utilizan los registros más vulgares y las variedades menos nobles de aquellos dialectos que gozan de un mayor reconocimiento social y prestigio literario. El resultado suele ser una variada polifonía estilística, imposible en los límites impuestos por el italiano bembiano, que permite conectar con los diferentes estamentos de la población, hasta llegar al pueblo más periférico, subproletario o extraurbano y a su particular *Weltanschauung*.

II.3.1. LOS CAMINOS DE LA POPULARIZACIÓN

En el apartado II.1.3. hemos descrito y brevemente comentado las diferentes elecciones formales de Verga y Manzoni; dos autores que han tratado de liderar el cambio lingüístico tan ansiado por las letras italianas, deseosas, por un lado, de desprenderse, por fin, del oprimente legado bembiano y, por el otro, de encontrar ese código comunicativo capaz de configurar literariamente esa unidad político-territorial que estaba a punto de empezar a materializarse, justo en los años en los que el autor de *I promessi sposi* nos ofrecía la última y definitiva versión de su obra maestra.

Ya hemos dejado claro que sus respectivas propuestas eran, asimismo, maneras distintas de acercarse a la lengua del pueblo y a su realidad. En este sentido, la de Verga resulta más lograda y con una mayor proyección hacia el futuro lingüístico de la península respecto a la opción burguesa y estrictamente centrípeta de Manzoni. No obstante, en ambos literatos se manifiestan unas incongruencias que la crítica ha subrayado a lo largo de los años y de las que también hemos hecho mención en este trabajo.

El *pecado* de Manzoni ha sido su idealismo ilustrado, que se hace patente en el insanable desfase entre forma y contenido, entre cuerpo y alma. La lengua toscana que escoge es sin duda más real y popular que el código expresivo puesto a

disposición por el canon purista, en cuanto su referente directo es el idioma realmente hablado por la clase culta florentina de la época, pero no es aplicable, sin caer en incoherencias, a una realidad tan excéntrica y subalterna como la Lombardía de Renzo y Lucia, personajes populares y dialectales en su verdadera esencia. Una esencia ocultada por formas a ellos tan alejadas, extranjeras.

El *límite* – por así decirlo¹⁶³ – de Verga, sin embargo, es que, en *I Malavoglia*¹⁶⁴, el dialecto se mantiene un recurso latente¹⁶⁵, lo cual convierte su apuesta lingüística – al igual que ocurre con la lengua manzoniana, aunque en diferente medida y con otros mecanismos – casi en un *τέλος*, en una ficción plausible y de esencia genéricamente *popular*¹⁶⁶, pero todavía algo desligada¹⁶⁷ de la materia concreta que pretendía representar, es decir, de ese mundo de los *vencidos* sicilianos¹⁶⁸.

Es evidente que las soluciones¹⁶⁹ de ambos autores se basaron en un mismo principio, al que ninguno de los dos quiso renunciar: intentar resultar, de alguna manera, nacionales, panitalianos, para no quedarse atrapados en los estrechos límites regionales impuestos por el dialecto. Podríamos hablar, en definitiva, de un sincero interés hacia el pueblo y su ecosistema; un interés parcialmente frustrado – mucho más en Manzoni que en Verga, por supuesto – por ese afán comunicativo unitario, tan necesario, sobre todo en el género de la novela, como inevitablemente

¹⁶³ Aunque, desde otro punto de vista, podríamos hablar de su fuerza y de su mayor mérito.

¹⁶⁴ El discurso sería diferente si nos centrásemos en los trabajos juveniles del autor, en los que el dialecto sí es usado de forma directa, aunque superficial, sin una reelaboración y una interiorización ponderada. Esto ocurre todavía en *Cavalleria rusticana* donde el dialecto mantiene un sabor algo costumbrista y la separación entre lengua de la narración y lengua hablada por los personajes resulta bastante evidente.

¹⁶⁵ Para profundizar sobre el sustrato dialectal del italiano de Verga y su mirada *desde abajo* cfr. Russo, 1955: 389-396.

¹⁶⁶ Aquí sí entendiendo el término en su acepción de vulgo, de capa más baja del conjunto social.

¹⁶⁷ Una separación que llega prácticamente a anularse, por ejemplo, en Belli, tal y como hemos evidenciado.

¹⁶⁸ Cfr. II.1.3.

¹⁶⁹ Cabe dejar muy claro que los supuestos obstáculos hacia un *popularismo realista* presentes en las soluciones ofrecidas por los dos escritores, y que acabamos de subrayar, no comprometen de ningún modo la indudable calidad literaria de sus obras maestras ni restan necesariamente autenticidad a sus respectivos proyectos lingüístico-literarios.

irrespetuoso de la realidad sociolingüística y sociocultural extremadamente heterogénea y fragmentada, tanto en el eje diatópico como diastrático, de la Italia del siglo XIX.

Ahora bien, si tanto Manzoni como Verga, entre muchos otros, han decidido buscar una alternativa expresiva *popular* tratando de ensanchar los cauces trazados por la lengua italiana, pero manteniéndose siempre dentro de ellos; sabemos que existe también una larga serie de autores *dialectales* que ha decidido abrir las puertas de sus textos a los idiomas vernáculos precisamente con el fin de acercarse aún más a la lengua del pueblo y, a través de ella, contar las historias de esos personajes periféricos relegados al margen del sistema narrativo dominante.

Para dar comienzo a la demostración práctica de lo que se acaba de afirmar, por ejemplo, podríamos citar una vez más el caso de Belli o retomar las comedias de Ruzzante y al *Mistero buffo* de Dario Fo. Sin embargo, para no correr el riesgo de sonar redundantes, nos centraremos principalmente en el poeta milanés Carlo Porta, que ya hemos sacado a colación con anterioridad, pero que sin duda merece un espacio mucho más amplio dentro de este trabajo, debido a la indudable calidad de su obra y su pertinencia con respecto al tema que estamos tratando.

Porta, ya lo hemos dicho, es un típico exponente de la media burguesía de su época. Un burgués que vive plenamente los enormes y repentinos cambios ocasionados por la *Révolution* y el consecuente ascenso¹⁷⁰ de su clase social, entonces promotora de innovaciones culturales y político-sociales que difícilmente hubieran podido hacernos predecir correctamente el papel que la burguesía desempeñaría en la afirmación de la religión capitalista, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y su posterior desarrollo en clave tecno-consumista.

En aquella época, la clase burguesa estaba todavía mucho más cercana a los miembros marginales del que, en la Francia prerrevolucionaria, se denominaba *tiers état*. Y cercano al vulgo estuvo, aún más, en su vida diaria, el mismo Carlo Porta, también debido a su trabajo de empleado en la administración pública, donde tenía

¹⁷⁰ Un ascenso que no se vio frustrado por el Congreso de Viena y la Restauración, especialmente en la Lombardía bajo dominación austriaca.

que tratar directamente con gente modesta y humilde; personas afligidas por las más dispares angustias, miserias y vergüenzas.

Su interés por el pueblo y su comprensión hacia el drama existencial de los *últimos* se ven ejemplificados perfectamente por las conocidas *Desgrazzi de Giovannin Bongee* (1812) y, dos años más tarde, por su secuela, *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*.

Giovannin Bongee es un joven desgraciado que, a pesar de sus intentos por demostrarse fuerte e insolente, es en realidad un derrotado por la vida, atrapado en una existencia mísera y privada de cualquier derecho básico. Su mayor enemigo es el *poder*, tal y como él mismo nos relata en una historia que, en el universo diegético de la obra, va dirigida a un anónimo narratario, un “lustrissem”, perteneciente a una clase social superior a la suya y quizás identificable con el propio Porta. En esta narración en forma de poesía, que no tiene nada de lírico y se asemeja más bien a un monólogo teatral¹⁷¹ en versos, el *poder* va tomando el semblante de diferentes personajes que humillan, escachan y maltratan al pobre protagonista, indefenso ante esa interminable serie de abusos perpetrados contra su persona y también contra su amada mujer. Unos abusos que Giovannin percibe como consecuencia de su proverbial *mala suerte* y a los que, por lo tanto, no puede oponerse, ni con su genuino e ingenuo deseo de justicia ni tampoco con su comportamiento sustancialmente recto y respetuoso de las leyes humanas:

E pur, con tutt el me fà de cojon,
col me bon pè de pombi e l'arà drizz,
giust perchè sont nassu in quel dì birbon,
ogni bott borli dent in quaj pastizz:
e poeu, senza stà chì a fà tant reson,

¹⁷¹ La tendencia espontánea a la teatralidad propia de la poesía dialectal, hasta su *giro lírico* del ‘900 – del que ya hemos hecho mención –, es una característica a menudo subrayada por la crítica especializada (Cfr. Haller, 1999) y que queda especialmente patente en Porta y, aún más, en los sonetos de Belli, tal y como hemos apuntado con anterioridad. Más adelante, volveremos a retomar esta peculiaridad de la poesía en dialecto y se tratará con mayor detenimiento.

se vussustrissem el gh'ha flemma on sgrizz,
ghen cunti vuna che m'è occurs adess,
ch'el le farà restà propi de gess (Porta, 1980: 9).

El acercamiento de Porta a la gente común casa perfectamente con su general anhelo de realidad: un afán más desarrollado y urgente que en el contemporáneo Manzoni. De hecho, si el autor de *I promessi sposi* decidió refugiarse en la novela histórica para hacernos reflexionar sobre su propio presente, valiéndose de un contexto pasado, estudiado y bien definido; Porta, por su parte, no tuvo reparos en enfrentarse sin filtros al devenir de la actualidad, realizando un retrato crudo y eficaz de la realidad más profunda del entorno popular milanés. Un retrato conseguido mediante el registro cómico típico de la poesía en dialecto, pero sin caer nunca en la caricatura como fin en sí mismo, en la máscara vacía o tampoco en un tono melodramático y empalagoso, ni siquiera en los momentos de mayor énfasis de su poesía.

Véase ahora estas dos significativas estrofas en las que Giovannin, quien había decidido oponerse a los antojos sexuales de un prepotente soldado francés hacia su mujer, recibe una brutal paliza por parte de ese:

Cossa dianzer ghe solta, el dis: Coman!
A moà cojon?, e el volza i man per damm.
Ovej, ch'el staga requi cont i man,
ch'el vardà el fatte sò de no toccamm,
se de nò, Dia ne libra! sont capazz...
e lu in quell menter mollem on scopazz.
E voeuna e dò! Sangua de di de nott,
che nol se slonga d'olter che ghe doo!
E lu zollem de capp on scopellott.
Vedi ch'el tend a spettasciamm el coo,
e mi sott cont on anem de lion,
e lu tonfeta! on olter scopazzon (7-8).

Tal y como se puede apreciar en esta última cita, el dialecto y su espíritu precipuamente cómico representan, en Porta, un medio para alcanza su personal *stylus tragicus*, con el que pretende convertir en algo serio una materia intrínsecamente ridícula – “A moà cojon?”; “Vedi ch’el tend a spettasciamm el coo” – y de tono menor respecto a los estándares áulicos de la literatura en lengua italiana. Es así que, en la obra del poeta milanés, un código *de segunda* y unos personajes marginales consiguen, de alguna manera, elevarse hasta plasmarse en un producto artístico que es capaz de desafiar – y en muchos casos hasta de superar – las mejores obras italianas de su tiempo.

Con respecto a la mimesis popular portiana, podemos destacar que su apego a la realidad de los personajes, que el autor quiere convertir en protagonistas de sus versos, se ve bien reflejado en su apuesta lingüístico-estilística. Una apuesta absolutamente coherente con la materia humana que utiliza como base para moldear su poesía. De hecho, el dialecto hablado por Giovannin tiene como modelo el registro *bajo* de la periferia sociocultural milanesa, enriquecido, en el plano expresivo, por todas esas asperezas fonéticas y tonalidades idiomáticas condimentadas con variopintas soluciones directamente jergales¹⁷². A ese vernáculo puro y crudo, Porta añade pinceladas que se valen de los colores más próximos al italiano, aunque tambaleante o trabucado¹⁷³, y hasta a un pseudo francés contaminado – como en el caso del soldado –, dando lugar a rápidas secuencias dialógicas, surreales y divertidas, siguiendo a lo lejos esa corriente mestiza y macarrónica¹⁷⁴ que, en las letras italianas, tocó su ápice temprano con el ya

¹⁷² El término “paracar” empleado para referirse al soldado francés en las *Oltèr desgrazzi* (9) o la expresión vulgar y muy propia del milanés “chi se scolda la pissa”, es decir, que se lo toma a mal (10).

¹⁷³ Como en los versos “in nomo della legge, e el solta el foss, / e in nomo della legge, già se sa, / sansessia, vala ben?, boeugna parlà” (4).

¹⁷⁴ Precisamente en el macarronismo literario se puede notar toda la carga centrífuga del dialecto – de la que hablaremos detalladamente más adelante –; una suerte de función excéntrica que, en estas manifestaciones, se solapa con la función cómica, revelándonos paralelamente, una vez más, cómo las tensiones sociolingüísticas, en la península italiana, han producido múltiples oposiciones, sobre todo en el seno de los grupos intelectuales, acostumbrados a moverse, antes, entre el espacio del dialecto y del latín, y, luego, entre el del dialecto y del francés, a veces sin ni siquiera pasar por el filtro del italiano.

mencionado Teofilo Folengo y su *Baldus*. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento en el que Giovannin intenta retransmitirle a su interlocutor – y a nosotros, los lectores, – las agresivas palabras del impertinente “cavion frances” que se ha introducido en su casa con malas intenciones:

Ghe semm nun chi al busilles: finalment
vedi al ciar della lampita de straaa
vegnimm alla contra on accident
d'on cavion frances de quij dannaa,
che inscì ai curt el me dis: Ett vô el mari
de quella famm, che stà dessora lì?

Mi, muso duro tant e quant e lu,
respondi: Ovi, ge sù moà, perchè?
Perchè, el repia, voter famm Monsù
l'è trè gioli, sacher Dieu, e me plè.
O gioli o non, ghe dighi, l'è la famm
de moà de mì, coss'hal mò de cuntamm? (6)

Lo último que deberíamos preguntarnos para cerrar este análisis sobre Porta y su afinidad con el pueblo es si, de algún modo, esta fructuosa relación literaria se podría considerar viciada por una visión *populista*.

Si Asor Rosa (1988: 19) afirmaba con acierto que “in Verga, come in Belli, c'è piú verità che simpatia”; algo parecido se podría sostener también para el poeta milanés. En Porta existe sin duda una fuerte empatía – que no implica simpatía, desde luego no en un sentido idealizador – con respecto al pueblo, y esto es algo que lo diferencia de Belli, mucho más alejado emocional y culturalmente del objeto de sus versos. No obstante, dicha conexión empática no relega a un segundo plano toda la profunda verdad que sobresale de su retrato social, ni tampoco deteriora el intento sinceramente realista de su relato poético.

Por lo tanto, se podría decir que Porta siente y sufre, pero no ensalza, resultando popular sin que se le pueda tachar de populista. Y esto a pesar de que escribe justo en los años de mayor fortuna del Romanticismo idealista y siendo él mismo, a todos los efectos, un producto – aunque autónomo y original – de esta corriente artística, que defendió también a través de su arte, como en el caso del poema *El romanticismo* (1819).

En realidad, el autor lombardo se separa de la idea de pueblo propia del Romanticismo y sus sujetos populares no aparecen en ningún momento idealizados, ni desde un punto de vista ético, ni sociológico o patriótico. En sus composiciones no se encuentran rastros de una concepción a priori positiva de las clases bajas, ni tampoco una glorificación popular en nombre del incipiente nacionalismo italiano *protorisorgimentale*.

Cualquier supuesta – y nunca abiertamente declarada¹⁷⁵ – superioridad moral que sea posible entrever en los humildes personajes portianos deriva, en todo caso, de un contraste, de una oposición respecto a sus mayores enemigos, es decir, los despreciables dominadores, que en su poesía se identifican con cualquier representante del poder, pero sobre todo con los miembros de la aristocracia negra y reaccionaria, y del clero más hipócrita, fariseo y parasitario. Ejemplos lampantes de la vena anticlerical y antiaristocrática portiana son *Ona vision* (1812), *La nomina del cappellan* (1819) y *La preghiera* (1820).

II.3.2. DIALECTO Y POPULISMO

Si bien hemos recalcado la sustancial ausencia de una vocación populista en la poética portiana, no podemos, paralelamente, no mencionar que el código dialectal, siguiendo precisamente el axioma delineado por Ferrari, ha sido empleado, en muchas ocasiones, con fines que podríamos asociar directamente al no tan estático campo semántico del *populismo*.

En este mismo trabajo, ya se ha dejado claro que el uso de las hablas vernáculas en literatura ha concurrido a menudo a plasmar, también en papel, una diferenciación

¹⁷⁵ Algo que diferencia a Porta respecto a su gran predecesor, Carlo Maria Maggi.

cuando menos diastrática y fenomenológica del pueblo respecto a las clases altas y a los exponentes de los centros de irradiación cultural. Y en los casos en los que esta separación ha sido llevada a cabo para re-construir una imagen idealizada de los más desfavorecidos, de los sujetos excéntricos, pintados, en cierto modo, como depositarios de determinadas virtudes o de algún tipo de pureza moral que los ponen *de facto* en una posición de superioridad respecto a los poderosos y a las fuerzas centrípetas homologantes, estamos ante manifestaciones que, con razón, podríamos definir populistas.

Algo que va en la dirección que se acaba de delinear lo habíamos visto, en parte, ya en Carlo Maria Maggi y se puede encontrar, asimismo, en varios autores del siglo XIX: época en la que los literatos dirigen su atención hacia el pueblo de manera programática y, a veces, casi obsesiva, con el fin de explotar, artística e ideológicamente, su sistema de valores y su universo lingüístico-cultural. En muchos de estos casos, el *populismo dialectal*, más o menos acentuado, ha de encuadrarse dentro del marco de un más amplio *regionalismo*, raramente de inspiración progresista, y más a menudo de carácter reaccionario¹⁷⁶. Entre los literatos de mayor renombre que siguen esta corriente, que partiendo del *Romanticismo* atraviesa todo el *Risorgimento* hasta bañar las costas del siglo XX, se puede recordar, por ejemplo, al napolitano Ferdinando Russo.

Otro autor *dialectal* que los estudiosos especializados han catalogado rotundamente como populista¹⁷⁷, sobre todo en cuanto a su uso del dialecto, ha sido, sin duda, Pier Paolo Pasolini. Baste recordar, una vez más, la durísima crítica que Alberto Asor Rosa realizó sobre la obra de este autor en *Scrittori e Popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, en el que a Pasolini se le reserva un capítulo entero.

Ahora bien, dejando al margen los juicios bastante negativos de Asor Rosa sobre la calidad literaria de la obra pasoliniana – de la que salva, en parte, la producción

¹⁷⁶ En el siguiente epígrafe retomaremos este aspecto para tratarlo con mayor detenimiento.

¹⁷⁷ Además del célebre ensayo de Asor Rosa, ya citado, véase, por ejemplo, Stussi, 1993: 55-56 y, sobre todo, las críticas que Carlo Salinari dirigió a Pasolini a través de las páginas de la revista *Vie Nuove*, el 26 de septiembre de 1961.

juvenil en friulano –, cabría retomar este ensayo para llevar a cabo ciertas puntualizaciones y enfocar correctamente el supuesto populismo pasoliniano y, más importante de cara a nuestro estudio, la relación entre las elecciones lingüísticas del *Poeta de las cenizas* y su visión más o menos idealizada del pueblo.

Según Asor Rosa, uno de los núcleos populistas de la obra pasoliniana es representado por las dos novelas romanas, que se muestran a los ojos del crítico como el fruto de un afán filológico, científico y folklórico de modesto valor literario y puesto al servicio de la línea cultural progresista más cercana a la visión del canon comunista oficial. Un resultado en el que, a pesar del esfuerzo mimético – mal logrado y artificial, en opinión de Asor Rosa –, quedaría patente la fractura entre el autor *piccolo-borghese* y el subhumano objeto – o mejor dicho víctima – de su morboso interés, es decir, ese subproletariado confinado en los márgenes del devenir social. En resumen, la pasión pasoliniana y su tendencia hacia lo natural y la realidad se pondrían al servicio de un cuadro ideológico marxista con el que no consiguen casar, hasta alcanzar inadvertidamente un des-equilibrio con tonos melodramáticos y reflexiones filosófico-sociológicas que otorgan, sobre todo a *Ragazzi di vita*, una apariencia casi de ensayo (cfr. Asor Rosa, 1988: 335).

Ahora, si bien es totalmente cierto que la misma trama de *Una vita violenta*, en la que Tommaso Puzilli consigue redimirse moralmente solo cuando se inscribe al PCI, adquiriendo así un mínimo de conciencia histórica y de clase¹⁷⁸, junto con imágenes como la del joven Ricetto, quien se lanza al Tíber para salvar a una golondrina a punto de ahogarse, *condenan* a Pasolini, mostrándonos su populismo más ingenuo y didascálico, además de su cara más cercana al progresismo programático de izquierdas y a los dogmas de aquel partido en el que nunca consiguió encajar; sería

¹⁷⁸ Aquí las reflexiones de Asor Rosa acerca del personaje de Tommaso en *Scrittori e popolo* (346): “Tommaso, nonostante ciò, è uno di quei personaggi che nascono da un’operazione tutta intellettualistica e «di comodo»: la sua è un’origine ideologica nel senso più restrittivo e umiliante del termine. Così come Pasolini lo rappresenta – dapprima teppista e missino, insensibile moralmente, sessualmente animalesco, poi, attraverso l’esperienza del fidanzamento con Irene e del sanatorio, comunista, ed infine eroe per spirito di bravata e di antica, sotterranea generosità – egli proviene dal *cliché* ben noto di una politica di sinistra, fondata tutta sul tema della «elevazione delle masse» e sul presupposto della progressività *umana* della spinta popolare”.

incorrecto reducir a estos ejemplos una obra tan amplia y una poética tan compleja y llena de oportunas contradicciones como las del escritor natural de Bolonia.

Quizás, para enfocar el supuesto populismo pasoliniano y entender mejor sus matices e implicaciones, sería suficiente con recordar unas aclaraciones del mismo poeta con las que contestaba a las acusaciones de Carlo Salinari, que también lo había criticado, tachándolo de populista, con relación al contenido de su obra *La religione del mio tempo*:

Per esempio, un epigramma intitolato Alla bandiera rossa. In esso delinea una tragica situazione di regresso nel Sud (come si sa, coincidente con il progresso economico, almeno apparente, del Nord) e concludo augurandomi che la bandiera rossa ridiventi un povero straccio sventolato dal più povero dei contadini meridionali. Forse per questo, Salinari mi chiama, senza mezzi termini, senza appello, “populista”. Ebbene, se egli usa questo termine nel senso in cui lo usa Lenin in una concreta situazione storica, per definire un concreto movimento storico (quello che vedeva la rivoluzione come un prodotto delle classi contadine, al di fuori della guida delle aristocrazie operaie), rifiuto naturalmente di essere definito “populista”. Sarei un imbecille se pensassi che la Rivoluzione si può fare a Melissa, senza Modena. Ma se Salinari usa il termine populista nel senso che ormai la parola ha preso correntemente, cioè nel senso di “marxista che ama il popolo di un amore preesistente al marxismo, o in parte al di fuori di esso”, allora (come cercherò di dimostrare più avanti) potrei anche accettare la definizione (Pasolini, 1977: 159).

En estas pocas palabras de Pasolini queda patente su sincero interés por el pueblo. Un interés que es pura pasión, un deseo a veces irrefrenable, pero siempre honesto, a-ideológico o, por lo menos, pre-ideológico, en cuanto “preesistente al marxismo”. Un sentimiento que, además, el autor no se limitó a convertir en tópico literario para explotarlo artísticamente, sino que lo manifestó en su vida real, empapándose a diario de la esencia de esos *ragazzi di vita* de los que solía escuchar las historias – en dialecto romanesco – y con los que también, en sus noches insomnes, compartía

momentos de amor carnal. Tan solo esas, en cierto sentido criticables, conductas pasolinianas, que – y nos es ningún detalle secundario – lo llevaron hasta la muerte, deberían ser suficientes para hacernos ver que su relación con el subproletariado no era la típica de cualquier literato burgués que observa esa materia primitiva y degradada con mera curiosidad socio-antropológica y desde una distancia de seguridad. Y tampoco se acercaba a la periferia con la habitual postura arrogante del salvador, del intelectual paternalista¹⁷⁹, quien pretende elevar al pueblo y llevarlo de la mano hacia un futuro de progreso y rescate existencial.

Por lo contrario, en nuestra opinión, Pasolini, en cuanto a su relación con el pueblo, se encuentra a medio camino entre Porta y Belli. Él sueña con el pueblo, quiere tocar con mano su realidad y vivirla hasta chocarse contra su crudeza. Asimismo, se podría decir que quiere poseer ese submundo, incluso físicamente, pero sin dominarlo ni limpiarlo de esa espesa capa de suciedad e incultura que lo envuelve. De ese turbio universo popular, le gustan los recovecos más oscuros, su alma más brutal e incontrolada. Ciertamente es empático, al igual que Porta, y en su representación literaria del vulgo tiende al grotesco, mucho más que Belli, y quizás incluso a la caricatura¹⁸⁰ y al expresionismo hedonista, pero nunca frivoliza o lo propone como un ejemplo a seguir, como una posibilidad realmente perseguible, ni tampoco ofrece una valoración positiva desde un punto de vista ético. En Pasolini no hay espacio para el ensalzamiento romántico del genio popular y los personajes que animan las *borgate* de sus novelas romanas son a menudo delincuentes, estafadores, chulos, prostitutas, violadores o incluso pederastas. Y cuando le reconoce cierta ingenuidad y pureza al

¹⁷⁹ Recuérdese, por ejemplo, sus palabras en la célebre *Relazione al congresso del Partito radicale* de 1975, en la que el cineasta ponía en tela de juicio el afán dogmático de ciertos intelectuales de izquierdas por hacer consciente al pueblo de sus derechos y por incitarlo a luchar por ellos: “Ci sono degli intellettuali, gli intellettuali impegnati, che considerano dovere proprio e altrui far sapere alle persone adorabili, che non lo fanno, che hanno dei diritti; incitare le persone adorabili, che fanno di avere dei diritti ma ci rinunciano, a non rinunciare; spingere tutti a sentire lo storico impulso a lottare per i diritti degli altri; e considerare, infine, incontrovertibile e fuori da ogni discussione il fatto che tra gli sfruttati e gli sfruttatori, gli infelici sono gli sfruttati” (Pasolini, 2009: 205).

¹⁸⁰ Como en el ejemplo citado oportunamente por Asor Rosa (1988: 339) y tomado de *Ragazzi di vita* (Pasolini, 1955: 8) en el que leemos “Alvaro, con la sua faccia piena d’ossa [...], e un capoccione che se un pidocchio ci avesse voluto fare un giro intorno sarebbe morto di vecchiaia”.

subproletariado, que lo excluyen de manera automática de los detestables mecanismos burgueses de matriz consumista, es solo porque en él entrevé ese débil vínculo con un pasado *prehistórico* – o mejor dicho presocrático –, hoy en día aniquilado por la nueva y eterna sincronía tecnocapitalista.

El pueblo pasoliniano es santo¹⁸¹, por supuesto, pero únicamente porque constituye todavía una *alteridad* respecto al presente racionalista, deshumanizado y desacralizado que el autor critica y rechaza. Por lo tanto, es santo, y en cierta medida hasta venerable¹⁸², pero no en un sentido cristiano, ya que no es en absoluto portador de una moral superior o de unas verdades universales, ni es tampoco representante de unos valores y de unas tradiciones que se puedan considerar como *mejores* a priori. De la misma manera que no hay nada *bueno* y loable en el mundo de la Cólquide que se nos presenta en la primera parte de la película *Medea* (1969)¹⁸³. Violencia, sacrificios humanos y traición son algunos de los elementos principales que sobresalen de la experiencia de la sacerdotisa en su tierra natal¹⁸⁴; emblema de un tiempo irrecuperable que nos cuesta mirar con nostalgia, precisamente porque ese no era el efecto que Pasolini quería suscitar en el espectador. De hecho, lo único que se puede realmente añorar de ese momento mítico es la conexión de Medea con la tierra, con el *humus*, y con una dimensión sagrada que el humanismo burgués¹⁸⁵ ha borrado del mapa experiencial y epistemológico del *homo sapiens*.

En esta aproximación pasoliniana al pueblo, el dialecto juega, sin duda, un papel crucial, puesto que es manifestación tangible de esa alteridad anhelada por el

¹⁸¹ Baste recordar al personaje de la sirvienta Emilia en la película *Teorema* (1968), quien, tras la destrucción de las certezas burguesas de la familia para la que trabaja, acaba convirtiéndose en una especie de santa.

¹⁸² En muchas civilizaciones, sobre todo precristianas, se han venerado hasta los dioses más violentos y temibles: Ares, dios griego de la guerra o, sin ir tan lejos, el Yahweh de la Biblia hebrea.

¹⁸³ Al respecto cfr. Rodríguez Serrano, 2010.

¹⁸⁴ Elementos que caracterizan la misma esencia de Medea y que, de hecho, vuelven a presentarse también en su estancia en la burguesa Corinto: Medea no tiene ninguna piedad de la inocente Glauce, le mienta a Jasón y hasta llega a sacrificar a sus propios hijos para cumplir con su terrible plan de venganza.

¹⁸⁵ Sobre el significado de humanismo burgués en Pasolini y su incompatibilidad con lo *sagrado* cfr. Bianchi, 2018.

autor. Alteridad, en primer lugar, respecto a la lengua italiana, detestada por Pasolini en cuanto expresión de la *forma mentis* burguesa, de su historia, de su conformismo y de sus valores mediocres y consumibles. Una lengua que se estaba forjando, según las teorías expuestas, en 1964, en el ya citado artículo *Nuove questioni linguistiche* (cfr. Pasolini, 2000: 5-24), bajo una matriz técnico-comunicativa ofrecida por el desarrollo tecnológico del triángulo industrial, nuevo polo de irradiación lingüística que acabaría suplantando la influencia expresiva toscanocéntrica del canon literario.

De este modo, podemos decir que el proyecto mimético-popular pasoliniano, realizado mediante una atenta operación filológica de recuperación del romanesco en *Ragazzi di vita* y en *Una vita violenta*, a pesar de que se quiera considerar más o menos logrado, y que se nutra de una ideología bien definida, resulta sincero en cuanto a sus intenciones, y se inscribiría tranquilamente en esa corriente reaccionaria que acude al elemento local, diastáticamente connotado, como recurso antihumanista¹⁸⁶ y antiglobalista; términos que debemos entender en su acepción de fuerzas antitéticas respecto a esa homologación incipiente de la que Pasolini fue, en Italia, el mayor profeta. Podemos hablar, en definitiva, de un uso del dialecto que, más que puramente populista, habría de enfocarse como la plasmación de una *fuera centrífuga* – de nuevo vuelve el postulado de Ferrari -, sin embargo, ya nos estamos alejando demasiado del tema de este epígrafe y quizás sería oportuno dar paso al siguiente, en el que haremos más hincapié justo en esta otra función del dialecto dentro del sistema literario italiano.

II.4. FUNCIÓN CENTRÍFUGA

Que el uso del dialecto, en literatura, remita inevitablemente a una dimensión *otra*, por lo menos más circunscrita desde el punto de vista geográfico, y por ende con características parcialmente diferentes a nivel sociocultural, respecto al italiano, es algo difícil de cuestionar. De hecho, siguiendo un acercamiento que podríamos definir, en

¹⁸⁶ Léase aquí también *humanismo* en el sentido de humanismo burgués, al que Pasolini se opone.

una palabra, *dionisottiano*¹⁸⁷, es perfectamente posible trazar una historia alternativa de las letras italianas, haciendo hincapié en las idiosincrasias locales, donde las hablas vernáculas y los referentes más cercanos se convierten a menudo en protagonistas; y no podría ser de otra forma, en cuanto participan en la construcción de una identidad particular, que no debemos colocar necesariamente en posición antitética respecto a la italiana, pero que sí fue capaz de mantener sus peculiaridades, no solo lingüísticas, estableciendo así una relación dialéctica, más o menos turbulenta según los diferentes contextos y casos individuales, con el canon lingüístico-literario y la ideología a él subyacente. Prueba de ello es la proliferación de estudios específicos, a lo largo de los años, sobre las literaturas municipales y regionales, de las que tenemos múltiples ejemplos ilustres, como el trabajo realizado sobre la literatura milanesa y lombarda por Dante Isella¹⁸⁸.

No obstante, tal y como evidencia Brevini (1992: 11), desmintiendo una vez más las opiniones extremistas de Ferrari, a priori “sarebbe profondamente ingenuo accreditare all’interno della letteratura italiana una linea dialettale antagonista e centrifuga e una linea in lingua incaricata invece di una funzione stabilizzante”. Sin embargo, si se realiza un estudio empírico, como el que estamos tratando de llevar a cabo, es posible darse cuenta de que, en efecto, “in molti casi siano stati questi i ruoli assolti da lingua e dialetto”.

Por lo tanto, si bien escoger el dialecto no implica necesariamente tomar partido por posiciones realmente en antítesis con el canon, está claro – tal y como veremos – que los idiomas vernáculos han representado una posibilidad fructífera para alejarse, no solo en superficie, de la línea dominante representada por la cultura bembiana, humanista y cosmopolita, de su propuesta ético-estética y, por supuesto, también política.

¹⁸⁷ Entendiendo este término como visión crítica opuesta a la ofrecida por la tradición conformada a raíz del trabajo realizado por Francesco De Sanctis. Una visión, la de Dionisotti, que resulta, tal y como hemos ido apuntando a lo largo de este trabajo, más respetuosa de la realidad histórica de una Italia tan fragmentada desde el punto de vista político y cultural.

¹⁸⁸ Del filólogo nacido en Varese véase, en particular: *I lombardi in rivolta: da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino: Einaudi, 1984; *Lombardia stravagante: testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino: Einaudi, 2005; *La Milano dei Navigli. Una passeggiata letteraria*, Milano: Officina Libreria, 2017.

Esto es algo que no sorprende, sobre todo si tenemos presente las valiosas enseñanzas de Marshall McLuhan, para quien “el médium es el mensaje”, y de Erich Auerbach, quien nos recuerda que cada elección estético-estilística revela una postura ideológica.

Asimismo, podríamos citar las tempranas reflexiones lingüísticas del erudito Wilhelm von Humboldt y, sobre todo, la intuición del antropólogo Edward Sapir, posteriormente desarrollada por su discípulo Benjamin Lee Whorf, quien llegó a formular la conocida hipótesis según la cual a cada lengua se correspondería una *forma mentis* en cierta medida determinada y, por ende, una visión del mundo de alguna manera viciada por el mismo sistema semiótico empleado para la producción de mensajes.

Es bien sabido que el planteamiento de los dos estudiosos estadounidenses, a pesar de encontrar paralelos importantes en ámbito filosófico, especialmente en las teorías de Ludwig Wittgenstein, fueron arrasadas por el advenimiento del verbo chomskiano y de los dogmas generativistas imperantes desde los años '60 del siglo pasado, cayendo así en el olvido durante un tiempo, para luego volver a estar en auge en las últimas décadas.

En este mismo sentido, podríamos recuperar también a la figura emblemática del formalismo ruso, Roman Jakobson, y al lingüista francés Claude Hagège, quienes sustancialmente concuerdan a la hora de afirmar, aunque sin caer en rígidos determinismos, que las diferentes lenguas no difieren por lo que nos permiten o no nos permiten decir, sino por lo que nos obligan o no a expresar. De ahí el surgir de una peculiar *Weltanschauung* conformada a partir del idioma de un pueblo, que se puede hacer nación o comunidad *in primis* gracias a ese código comunicativo compartido y que actúa sobre el pensamiento individual y colectivo.

Estando nosotros de acuerdo con esta postura, hemos ido planteando y preparando, a lo largo de esta investigación, la posibilidad de que los dialectos, por su condición de lenguas *otras y vencidas* – por lo menos en literatura – respecto al

italiano, se hayan especializado, desempeñando funciones literarias concretas¹⁸⁹, pero a la vez ofreciendo una visión de la realidad e incluso una ideología que tienden a separarse de la tradición panitaliana centripeta y de ese *Geist* que la escuela crítica hegemónica de matriz idealista ha intentado dibujar y vehicular de manera *algo forzada*, para emplear un eufemismo.

Sin embargo, cabe destacar que es solo cuando el dialecto deja de ser usado como un mero disfraz expresivo o como una inofensiva alternativa lúdico-paródica, cuyo resultado es simplemente el de reforzar las jerarquías literarias dominantes y los espacios y los gustos codificados por el canon, cuando el dialecto adquiere esa función realmente centrífuga y se convierte en un elemento rompedor y desestabilizador para el sistema y sus dinámicas estandarizadas.

Por esta misma razón, resulta fundamental el camino abierto por dos grandes como Folengo y Ruzzante. El primero, gracias a su *pastiche* macarrónico, al que ya hemos hecho referencia en diferentes ocasiones, nos ha demostrado la posibilidad de jugar con los estilos y los códigos para crear expectativas y romperlas sin ningún tipo de respeto hacia los dogmas de la norma. Paralelamente, el actor véneto ha puesto en evidencia, mediante su aguda ironía y su elección lingüística popular, toda la frivolidad de determinados estereotipos, con el fin último de denunciar la distancia abismal entre literatura italiana y realidad, entre centro y periferia, entre la naturaleza del pueblo y la ética de los dominadores.

II.4.1. *KATABASIS* TEMÁTICO-ESTÉTICA: CARNAVALESCO, OBSCENIDAD Y ANTICONFORMISMO

Lo hemos dejado muy claro: el dialecto ha sido empleado de manera especialmente fructífera en el género de la comedia y, en general, para dar voz a personajes *populares* multiformes. Esto porque, tal y como hemos recordado, la comedia vive del contacto directo con la *realidad* – y ya sabemos que el dialecto es un instrumento para volver hacia ella – con una marcada atención a situaciones y experiencias que podríamos definir marginales, triviales y hasta ínfimas, en todos los sentidos, y que

¹⁸⁹ Funciones que estamos analizando y cuya existencia representa la base y el sentido de nuestra investigación.

difícilmente podrían tener cabida en la literatura italiana canónica, abogada al estilo *sublimis* y a la lengua monolítica de matriz petrarquesca.

Ahora bien, si hemos comprobado que el dialecto es, sobre todo en literatura y aún más en la poesía *stricto sensu*, el código expresivo de los vencidos, en cuanto es aplastado por el éxito de la rigidez monódica de la lengua bembiana y por ende centrifugado hacia la periferia artística, resulta lógico suponer que estos *idiomas de segunda* hayan podido convertirse en el instrumento predilecto para adentrarse en los infiernos socioculturales y así ofrecer esa mirada *d'en bas*, esa *Weltanschauung* necesaria para abarcar todo un universo temático y simbólico que – lo acabamos de decir – había sido desdeñado por la tradición purista y que el italiano literario, absolutamente áulico y utópico, no estaba dispuesto ni preparado a contemplar.

En nuestro análisis fragmentario de los sonetos romanescos de Belli, de los versos de Porta y de la poética de Ruzzante, ya hemos hecho hincapié en la presencia y explotación artística de situaciones obscenas y de personajes casi antitéticos respecto a los protagonistas de la lírica amorosa devota a Petrarca y también respecto a los estereotipos de la línea arcádica.

En estos y en los demás casos citados, destaca la ausencia de vírgenes *γλαυκῶπις* y de cuello enhiesto, que dejan sitio a bulliciosas y generosas mujeres malhabladas o directamente a prostitutas como las mencionadas Santaccia de Piazza Montanara, la Ninetta del Verzee portiano y la Olga de Tessa.

En este filón de máscaras femeninas *vulgares* podríamos colocar también a muchas mujeres literarias, no solo meretrices, salidas de la pluma de Maffeo Venier, generalmente reconocido por la crítica especializada como el mejor poeta en dialecto, por lo que concierne al área véneta, de todo el '500 (cfr. Elwert, 1958: 168-171).

A pesar de que el dialecto empleado por Venier resulta caracterizado por una tendencia hacia una lengua media, sin demasiadas desviaciones exageradamente populares – un efecto para nada difícil de conseguir en un idioma tan noble como el veneciano –, su obra, reconducible al fenómeno del *petrarquismo dialectal*, nos ofrece muchos ejemplos que evidencian una relación comparativa *a contrario* con el canon

lirico. Dicha relación se ve enfatizada por la elección oximorónica, por parte del autor, de acogerse a moldes y metros consolidados por la tradición como el soneto¹⁹⁰ y, sobre todo, la canción, a la vez que abre su universo poético a una terminología que remite a una dimensión mucho más terrenal y cotidiana, buscando directamente en campos semánticos inherentes al ámbito de la sexualidad, incluso más lasciva y obscena. Al respecto, mírense algunos elocuentes tercetos, que proponemos a continuación, tomados de *M'ho consumà aspettandote, ben mio*, texto en que la voz cantante es la de una prostituta enamorada a la espera de un hombre que solo quiere disfrutar de su cuerpo para satisfacer sus antojos egoístas:

Sì, sì, me vògio ben voltar da drio!
Made, in bona fe'no, che per stavolta
Ti podaressi piànzer el zodìo¹⁹¹.

No, misiér no, che no vòì' far! Ascolta...
Sia maledetto chi ha trovà st'usanza:
tutta la mia dolcezza m'è sta tolta.

No è mò mégio far panza con panza?
Mo tiò, potta de mi, no te instizar:
se no basta un cotàl, fica una lanza.
Mo arrecòrdate ben prima a bagnar;

¹⁹⁰ Véase por ejemplo el texto *Bàssame, cara mare, e fa che muora* (en Dazzi, 1956: 406). Aunque los presupuestos y los objetivos resultan muy distantes, algo similar ocurre, tal y como hemos señalado con anterioridad, también en los sonetos romanescos de Belli, caracterizados por un choque parecido entre forma áulica y codificada frente a un contenido absolutamente vulgar y fluido, expresado en esa lengua corrupta y despreciada por el mismo autor. Precisamente en la elección lingüística tan diástraticamente connotada de Belli y en su peculiar postura ante esa materia comunicativa, reside la principal diferencia entre él y Maffeo Venier. Una diferencia que nos permite colocar, sin lugar a duda, la obra del literato romano en una posición mucho más polémica, sobre todo desde un punto de vista ideológico, respecto al canon tradicional, en comparación con la del poeta véneto.

¹⁹¹ “piànzer el zodìo” es una expresión idiomática que podría traducirse con “llorar gritando y quejándose”.

e sora el tutto, co' averé pò fatto,
che sié secreto, e no pettegholar.

Potta, e si mi torrò un cotal sù fatto,
che sarà [laro]? Co' ti me averà squartà
saràstu pò contento, o can ingrato?

Ben, quella mia vestùra che sarà?
Me daràstu pì slonghe, bosìazzo?¹⁹²
Di' mò, me l'averòio guadagnà?

Fa pian, buzzeronazzo, porco, laro!
Bàgnelo prima ben in te la mozza,¹⁹³
che 'l no vada in t'el culo tanto amaro. (en Dazzi, 1956: 15-16)

Los sentimientos, y aún más las imágenes, plasmados en estos versos resultan claramente muy alejados de los ejemplos de carácter neoplatónico proporcionados por la poética del *Dolce stil novo* y sucesivas evoluciones. Sin embargo, a pesar del disfraz dialectal y de los hechos relatados, de las palabras de la protagonista sobresale, de entre la vulgaridad, cierta ternura sincera¹⁹⁴ que Venier no quiere en absoluto ridiculizar mediante la construcción de este logrado choque.

En Maffeo Venier, al igual que ocurría en los poetas citados en la apertura de este apartado – Belli, Porta, y Tessa –, queda patente que su finalidad literaria no debe considerarse precipuamente paródica y relajadamente lúdica, a pesar del *modus poetandi* en antítesis – sobre todo en el escritor véneto, que toma al petrarquismo

¹⁹² Expresión traducible con “¿me seguirás dando largas, mentiroso?”

¹⁹³ “Mozza”, palabra que originariamente designa una especie de barco, pero aquí empleada evidentemente con translación de significado para hacer referencia al sexo femenino.

¹⁹⁴ Véanse, por ejemplo, algunos epítetos que la protagonista dirige a su hombre mientras lo espera, “ben mio”, “nino bello”, “moroso bello”, más la expresión “ho magnà tutti i fiocchi al fazzoletto” (en Dazzi, 1956: 13), que denota todas sus ganas de estar junto a él.

como referente declarado a priori – y de cierto grado de caricaturización que existe y no es nuestra intención negarlo. Consecuencia de ello es que sus composiciones consiguen sobresalir de una literatura frívola y de evasión, adquiriendo cierto nivel de *peligrosidad* ontológica, en cuanto mantienen su independencia respecto al sistema de valores imperante y una originalidad formal acompañada por una indudable calidad literaria.

Del mismo modo que ocurre con las pulcras Lauras y Beatrices del canon, convertidas en mujeres lascivas gracias al verso vernáculo, también los héroes épicos y los refinados pastores del subgénero bucólico, junto con sus amores idealizados, dejan paso, por ejemplo, a los rústicos campesinos del teatro de Beolco y a sus pulsiones primitivas sobre las que resultaría redundante incidir de nuevo.

Volviendo, ahora, al significativo caso de Belli, podemos señalar que, además de la sexualidad lasciva, muy bien encarnada por la desbocada prostituta Santaccia, existen otros elementos recurrentes, que resultan centrífugos, respecto al paradigma de la literatura canónica, precisamente por su obscenidad acentuada y políticamente incorrecta. Dichos elementos, a menudo empleados para flirtear con una comicidad intencionadamente basta y vulgar, tienen que ver con una concepción de la vida que podríamos definir *carnavalesca*¹⁹⁵ y, con frecuencia, están relacionados con manifestaciones temáticas y expresivas de carácter blasfemo¹⁹⁶ y escatológico.

Ejemplos perfectos, entre muchos, para corroborar lo que se acaba de afirmar son los sonetos de título emblemático *Er purgante* y *Le scorregge da naso e da orecchie*, los cuales proponemos a continuación:

¹⁹⁵ No es una casualidad, de hecho, que precisamente el carnaval y sus máscaras procedentes de la Comedia del arte representen el mayor y mejor ejemplo del connubio intrínseco entre espíritu dialectal y ensalzamiento, también literario, de lo corpóreo. Asimismo, *carnavalesco* es el término más apropiado para referirse a la obra de Giulio Cesare Croce (1550-1609), el primer gran autor del teatro dialectal boloñés.

¹⁹⁶ Ya habíamos indicado la blasfemia como una de las características típicas también de la Ninetta portiana y de su colorida manera de hablar.

Er purgante

Cuanno cuela bbon'anima d'Annotta
Ebbe l'urtima frebbe e stiéde male,
Pe' avé ll'ojjo de riggini che sbòtta
Vòrzi curre da mé dda lo spezziale.

E cco' la cosa ch'er cumpar Natale
M'ha ttenuto a bbattesimo Carlotta,
Acquàsi ne cacciò mmezzo bbucale
E mmé lo vòrze dà ffresco de grotta.

Ma cch'edè e cche nun è, du' ora doppo
Lei sentì ggran dolori a le bbudella,
E scaricò tamanto de mallòppo.

E ppoi da mmerda in merda, poverella,
Bbisogna dì che ll'ojjo fussi troppo,
Mòrze, salute a nnoi, de cacarella (Belli, 2012: 89)

Le scorregge da naso e da orecchie

Nun ce pijjate un cazzo pe sta tossa
che vve sfiata le canne all'orghenetto?
Pe ccarità, che ssi vve passa in petto,
la bbava ggialla se pò tiggne rossa!

Povera sor'Usebbia! Un'antra sbiossa
che vve sturi, dio guardi, er cuccometto,
nun ze pò mmai sapé, vve s'empie er letto
d'inguento cavarcato a la disdossa.

Bbasta, si ccaso ve scappassi un raschio
senza liscenza delli supriori,
fa bbene er latte de l'uscello maschio.

Anzi a mmé mm'è vvienuto oggi de fori
un lavativo, ch'è capace, caschio!
de schizzavvelo inzino all'interiori.

Co questi arifreddori
nun z'ha da perde tempo; Usebbia mia:
bisogna dajje dietro e ttirà vvìa (95).

La excentricidad obscena y anticonformista de los personajes dialectales toca puntos extremos en la obra de Pasolini, donde aparecen argumentos ya de por sí tabúes, tratados, además, con una indelicadeza y una brutalidad explosivas, prescindiendo de cualquier tipo de escudo puramente cómico-caricatural, pero manteniendo esa perspectiva *popularesca* y, aunque con matices mucho más trágicos, *carnavalesca*¹⁹⁷. Nos referimos, en particular, al tema de la pedofilia.

Incluso para el lector contemporáneo, resulta complicado aceptar que, en *Una vita violenta*, Tommaso Puzilli decida, de manera totalmente consciente y maliciosa, seducir a su maestro de escuela.

Tommasino lasciò cadere sul sedile lo straccio, e lento lento struscìò sullo schienale insino che allungò del tutto le cianche e se ne stette stirato, con la testa affondata tra le spalle, e con le mani in mezzo alle cosce, che in quella posizione, strusciando sul sedile, erano mezze sgusciate fuori da quei calzoncini cenciosi che parevano una sottana (Pasolini: 1959: 25).

¹⁹⁷ Recuérdese que carnavalesco y tragedia no representan en absoluto dos categorías incompatibles y, de hecho, conviven perfectamente en la literatura dialectal, tal y como demuestran los ejemplos de Belli, Porta y Ruzzante, entre muchos.

El intento fracasa, porque el hombre parece tener una preferencia por Lello, otro alumno y amigo de Tommasino, quien cae víctima de un fuerte sentimiento de envidia:

Arrivò il 211, e il maestro si mise in coda alla gente per prenderlo: Tommaso lo guardava. Come fu salito, e l'auto si mise in moto, tutt'a un botto s'alzò: «Ah sì eh? Fai così?» pensò. «Sei bravo sei! Ma mo' te faccio vede io, li mortacci tua! Te lo faccio piccolo er mazzo! So' ca... tua, mo'! Diec'anni de galera nun te li leva manco Gesù Cristo!» (27).

Este atrevimiento literario está vinculado, sin duda, a la marcada tendencia a la provocación del autor y a su absoluto rechazo de cualquier convención moralista, pero no podemos obviar que precisamente el dialecto, en este caso el romanesco, ha constituido para Pasolini la solución lingüístico-expresiva más eficaz para alejarse de todo conformismo ínsito en la lengua italiana – según él manifestación máxima de la mediocridad *piccolo borghese* y de sus mistificaciones¹⁹⁸ – y abrirse así a posibilidades poéticas y narrativas que representasen una verdadera *alteridad* y no una mera *alternativa* respecto a las posibilidades concedidas por la hegemonía literaria y su paradigma ideológico.

II.4.2. ALTERNATIVA LINGÜÍSTICO-IDENTITARIA Y RESISTENCIA IDEOLÓGICO-POLÍTICA

No es ninguna casualidad que la obra de muchos grandes autores dialectales presente un componente centrífugo, en sentido reaccionario, muy acentuado. ¿Acaso

¹⁹⁸ Véanse una vez más las ya mencionadas teorías lingüísticas pasolinianas recogidas en *Empirismo herético*, en concreto esta cita: “La lingua italiana è dunque la lingua della borghesia italiana che per ragioni storiche determinate non ha saputo identificarsi con la nazione, ma è rimasta classe sociale: e la sua lingua è la lingua delle sue abitudini, dei suoi privilegi, delle sue mistificazioni, insomma della sua lotta di classe”. Fundamental resulta también el siguiente fragmento, que completa el precedente y que confirma, además, nuestra tesis sobre cómo el dialecto, también en el ‘900, lleve dentro de sí una tremenda fuerza centrífuga respecto a los valores subyacentes a la lengua literaria italiana: “Se per semplificare immaginiamo l’italiano medio come una linea, vedremo collocarvisi una serie di opere assolutamente trascurabili in quanto valori: mentre le opere che contano come valori letterari, respinte da quella forza centrifuga, si collocano tutte *o sopra o sotto quella linea media*” (Pasolini, 2000a: 6).

no son dos grandes reaccionarios, cada uno a su manera, Pasolini y Belli? Lo son, a todos los efectos, en cuanto se oponen a la moral imperante y a una concepción progresiva y optimista de futuro, típicamente laico-ilustrada¹⁹⁹.

En realidad, todo literato vernáculo, por lo menos en apariencia, podría colocarse en esa hipotética línea reaccionaria porque, con su elección expresiva, los *dialectales* parecen²⁰⁰ ir a contracorriente respecto a la homogenización lingüístico cultural bembiana: un proceso que, lejos de ser un fenómeno exclusivamente nacional y nacionalista, lleva en sí ya ese germen globalizador, sustentado por los principios del humanismo de matriz metafísico-idealista (cfr. Bianchi, 2018). De hecho, el cardenal Pietro Bembo, al igual que Machiavelli y todos los ilustres padres de la modernidad italiana y europea, era, en primer lugar, un gran humanista.

Además, retomando ese acercamiento *dionisottiano* al que varias veces hemos tenido que acudir, cabe añadir la componente, también política y politizada, más propiamente centrífugo-identitaria: a veces resistencia del pasado contra lo nuevo que avanza, mientras otras, directamente plasmación literaria de una suerte de guerrilla – ahora sí, por fin, Ferrari – contra el poder percibido como extranjero²⁰¹. Una lucha que puede incluso adquirir matices declaradamente *patrióticos* y en la que el dialecto tiende, en ocasiones, a desvincularse de su connotación

¹⁹⁹ Es preciso no confundir los ataques a la Iglesia católica e incluso a la religión de estos dos poetas con una visión desacralizada de la vida humana que, por supuesto, no es propia de Pasolini, y tampoco de Belli, en cuya poesía la muerte, pero también el más allá y la eternidad – aunque sea como castigo perpetuo – son presencias recurrentes y casi constantes. Al respecto véase, por ejemplo, *L'inferno* y el conocido soneto *La vita dell'Omo*, pero también *La riliggione der tempo nostro*, donde el autor parece abogar por una reforma del mundo cristiano.

²⁰⁰ El verbo *parecer* ha sido escogido muy a conciencia ya que, tal y como veremos en detalle y como ya hemos parcialmente anticipado, el dialecto no representa, a priori, ni siquiera una manifestación centrífuga de por sí (cfr. epígrafe II.4.), y menos aún una fuerza necesariamente reaccionaria en sentido ideológico-político.

²⁰¹ Resulta casi superfluo volver a hacer hincapié en cómo la idea de Italia haya quedado confinada, durante siglos, en las plumas de una restricta élite de literatos o en las mentes de una minoría de políticos visionarios, incapaces de convertirla en realidad también debido a la marcada idiosincrasia de cada entidad administrativa en la que el territorio italiano estuvo fraccionado hasta 1861 y que perduraría más allá de la unificación. Una tendencia a lo particular que ha llevado al resurgir de rivalidades y hasta enfrentamientos incluso entre municipios de la misma región: el atávico *campanilismo* italiano.

marcadamente popular para buscar una renovada dignidad literaria y proponerse como alternativa expresiva²⁰² paritaria, o incluso superior, con respecto al florentino.

Hemos recordado, en el primer capítulo del presente trabajo, los famosos versos portianos dirigidos al “car sur Gorell”, en los que el autor milanés creaba una suerte de manifiesto, en forma de soneto, que pretendía ser una apología de la pluralidad lingüística, en concreto en ámbito artístico, sosteniendo que no existen idiomas de por sí mejores ni más aptos para la práctica literaria.

En este sentido, es posible sacar a colación también el soneto, de título elocuente, *In laude de lenghe furlane* del abad oriundo de San Daniele, Gerolamo Sini (1529-1602), quien escoge un dialecto depurado de idiotismos y un estilo impermeable a las desviaciones grotescas, pero a la vez respetuoso con la naturalidad y espontaneidad intrínsecas de aquella lengua friulana que el autor quería, a su manera, defender y legitimar poéticamente, llegando así a anticipar cuatro siglos, *si parva licet componere magnis*, la excelente actividad poética del joven Pasolini y de su *Academiuta*:

In laude de lenghe furlane

Al par al mont chu cui chu scrif in rime

Al sei tignut a falu par toscan;

Seij pur chiu cu compogn napolitan,

Lombard o d’altre tiarre o d’altri clime,

Iò l’hai par un abús, parcè ch’un stime

Chu chel cil sool seij rich e vebi a man

²⁰² Es muy importante subrayar que, incluso en pleno auge del bembismo, diferentes autores han preferido centrarse en el dialecto como posibilidad expresiva dotada de gran potencial, pero alejándose de esa línea expresionista que une Folengo a Gadda pasando por la *Scapigliatura*: una línea constantemente vinculada a cierto grado de hedonismo y al gusto por la deformación y exageración grotesco-caricatural. Sin embargo, tal y como veremos más adelante, será solo en el siglo XX cuando el dialecto adquiere su plena dignidad lírica para convertirse, paradójicamente, en lengua ideal – y hasta idealizada – para la poesía.

Dut chel di biel chu chiaat in cur human,
Ni chu ad altri Parnaas mostri la cime.

Iò no soi di paree che in tal Friul
La frase sei mior, sint sparnizade
Di talian, frances e di Spagnul:

Par chest l'histoire ven tant amirade,
Lu mont è biell, havint pur cui chu vuul
Tante varietat in se siarrade²⁰³ (en Pellegrini, 1987: 139).

Una connotación ya algo más identitaria, aunque únicamente desde un punto de vista lingüístico-cultural y todavía privada de cualquier reivindicación político-nacionalista (cfr. Wagner, 1951: 49-51 y Dettori, 2012: 596), se registra en el trabajo del poeta sardo nacido en Sassari, Gerolamo Araolla, quien, entre '500 y '600, intentó elevar su idioma materno, el *logudoresu*, al nivel de lengua dotada de plena autonomía literaria, tal y como demuestran su obra quizás más importante, es decir las *Rimas diversas spirituales*²⁰⁴, y el incipit del poema *Sa vida, su martiriu, et morte dessos gloriosos martires Gauinu, Brothu et Gianuari*, en el que leemos una significativa declaración de intenciones: “Semper happisi desiggiu, Illustrissimu Segnore, de magnificare, & arrichire sa limba nostra Sarda; dessa matessi manera qui sa naturale insoro tottu sas naciones dessu mundu hant magnificadu & arrichidu; comente est de vider per isos curiosos de cuddas” (en Dettori, 2012: 597). En la cita

²⁰³ Al mundo le parece que quien escribe rimas / tenga que hacerlo en toscano; / sea los que componen en napolitano, / en lombardo o si vienen de otras tierras y otros climas, / a mí me parece un abuso ya que se presupone / que solo aquel cielo sea rico y tenga a su alcance todo lo que hay de bonito dentro del corazón humano, / ni que a otro Parás le muestre la cima. / Yo no soy de los que opinan que en Friuli / el habla sea mejor, siendo esta coloreada / de italiano, francés y español: / es por esto que su historia es tan admirable, / el mundo es bonito, teniendo quien quiera a su disposición / una tan amplia variedad dentro de sí (traducción propia).

²⁰⁴ Para profundizar en el estudio de esta obra concreta y, en general, en la poética de Araolla cfr. Viridis, 2006.

se puede apreciar, asimismo, cómo Araolla establece una vinculación natural entre el concepto de *lingua* – “sa limba nostra Sarda” – y el de *nación*, recalcando el papel indudable desempeñado por un idioma en la construcción de la identidad de una comunidad.

En el epígrafe II.1. habíamos recordado las apologías del milanés frente al toscano literario realizadas por Maggi y Parini, pero es quizás en Giovanni Ambrosio Biffi, poeta absolutamente minoritario y mediocre dentro del amplio panorama dialectal, donde aparece más evidente un sentimiento de revancha respecto al dominio literario toscano. Esto queda patente, más que en sus versos vernáculos, en la singular obra metalingüística *Il Prissian da Milan della parnonzia milanese* (1606) en el que se decantan las cualidades del milanés, según él, más pura y bella lengua del mundo (cfr. Lepschy, 1965: 143-180).

Los casos anteriormente citados, de Sini hasta Biffi, representan alternativas sin duda excéntricas desde un punto de vista formal, pero no pueden ser interpretadas como amenazas capaces de hacer peligrar de ninguna manera el sistema imperante, ya que, quieran o no, parten de una más o menos tácita aceptación de la centralidad del florentino y de los modelos canónicos, incluso cuando se pasa del ensalzamiento del idioma local al ataque directo al monolingüismo monocorde bembiano.

Además, tal y como hemos apuntado, no conllevan ni siquiera una verdadera crítica ideológica ni mucho menos política *stricto sensu*, como, sin embargo, ocurre en los ejemplos que presentamos a continuación y que denotan claramente una intención polémica y antiunitaria, no solo desde el punto de vista lingüístico-literario.

Tal y como evidencia Brevini (1999:2617), “non stupisce che la letteratura in dialetto vanti una ricca produzione maturata in margine alle rivolte giacobine e alle battaglie risorgimentali”. De hecho, si por un lado la literatura más propiamente *risorgimentale* está escrita habitualmente en italiano²⁰⁵, por el otro, el dialecto ha sido empleado para ofrecer una narración alternativa, y a menudo reaccionaria, de este gran periodo revolucionario.

²⁰⁵ A este respecto, se pueden mencionar, entre muchos, los nombres de Francesco Dall’Ongaro, Luigi Carrer, Teobaldo Ciconi, Arnaldo Fusinato, Antonio Gazzoletti y Luigi Mercantini.

La literatura romántica fiel a los ideales del *Risorgimento* se encuentra estrechamente vinculada a un proyecto político e ideológico que, no es ningún misterio, fue preparado y desarrollado por los centros de poder y las élites intelectuales, coadyuvados por cierta participación burguesa, pero prescindiendo de un consenso real por parte de la mayoría de la población, totalmente alejada de dichas cuestiones. Es por esta misma razón que surgió, entre los historiadores del siglo XX, la expresión *rivoluzione mancata* para referirse a los movimientos que conformaron el proceso de liberación y unificación italiano.

A la sazón de tales circunstancias, muchos escritores dialectales deciden recoger las peticiones de los vencidos y la voz del pueblo – la función *popular* sigue vigente –, en muchas ocasiones más próximo a posiciones conservadoras y antiliberales, y cuya personificación literaria más célebre es, quizás, el siciliano Ciccio Tumeo, producto de la pluma de Tomasi di Lampedusa, y quien había votado ¡NO! al *tricolore*.

Esta conexión especial entre literatura dialectal y nostálgicos del *ancien régime* resulta aún menos extraña si pensamos que entre los *vencidos* del proceso de unificación nacional tenemos también a los idiomas vernáculos, en cuanto precisamente bajo la égida de los ideales del *Risorgimento* se intensificó esa batalla que llevaría, muchas décadas después, a su total arrinconamiento hasta quedar, a causa de las presiones dialectofóbicas, como hablas municipales connotadas desde el punto de vista diastrático o como meros residuos perdidos entre las capas que conforman el sustrato lingüístico de los diferentes italianos regionales.

Textos emblemáticos, en este sentido, resultan, entre muchos, *Er 20 settembre*²⁰⁶ del romano Giggi Zanazzo, inspirado en la toma de la capital por el ejército de los Saboya, y, sobre todo, la obra maestra del napolitano Ferdinando Russo, *O Luciano d' 'o Rre* (1910).

En los catorce versos de su soneto, Zanazzo, alejándose de cualquier retórica de la patria, nos hace revivir uno de los eventos clave del *Risorgimento* italiano²⁰⁷ a través de las consideraciones en romanesco de un pobre hombre del pueblo, quien, a diez

²⁰⁶ Soneto compuesto en 1879 y publicado un año después en el poemario *Vox populi*.

²⁰⁷ La *Breccia* de Porta Pia.

años de distancia de aquel acontecimiento, consigue transmitir al lector todo su desencanto y su escepticismo, alimentados por los impuestos exagerados establecidos por el nuevo gobierno:

Famme dormi, che nun ho chiuso un occhio,
dicevo insonnolito a Crementina,
quanno bum! stz! sentissimo 'no scrocchio
e tritticà li vetri de cucina.

Fresca, fec'io, ce semo stammatina!
e pe' nun fà la morte der pidocchio,
mi' moje se n'agnedè giù in cantina,
io cursi a rannichiamme dar facocchio.

Gia so' diecianni, sor Giuseppe, in cui
questo governo fece aripuliscio,
e scacciò er papa pe' sgrassacce lui.

E già a forza de tasse vò fà er miscio
margneo²⁰⁸! mannaggia li mortacci sui
e de mamma paina drent'ar piscio! (Zanazzo, 1968: 42).

En cuanto al poema²⁰⁹ de Russo, nos encontramos ante una suerte de conmemoración en octavas reales – precedida por una introducción en prosa, y en italiano – de los últimos días de Ferdinando II, vividos gracias a los recuerdos de un *ex luciano*, es decir, un marinero del *borgo* de Santa Lucía en Nápoles, muy fiel al

²⁰⁸ “miscio margneo”, traducible como gato comelón: una metáfora para describir la voracidad del poder estatal.

²⁰⁹ Para la consultación del texto completo véase Russo, 1995: 199-216; referencia completa en la bibliografía final.

rey y al antiguo régimen. Luigi – este es el nombre del anciano hombre de mar – es el típico vencido²¹⁰, por los años y por una vida de miserias, y se convierte para Russo en epítome de toda esa plebe filoborbónica, reacia a aceptar el ocaso de su viejo mundo, moribundo, al igual que Fernando. Un mundo que, como en *Il Gattopardo*, le está dejando sitio a un futuro cada vez más incierto, en cuanto dominado por las inéditas dinámicas burguesas y por unos nuevos padrones que, a diferencia del antiguo monarca, no comparten ni siquiera el mismo idioma con el pobre Luigi.

Por supuesto, no toda la literatura en dialecto que vio la luz durante el *Risorgimento* y en las décadas inmediatamente sucesivas presenta un componente reaccionario y nostálgico tan marcado, e incluso tenemos algunos – pocos – casos en los que el vernáculo ha sido utilizado con una intención diametralmente opuesta a la que acabamos de delinear a través de los ejemplos de Zanazzo y Russo. De hecho, tal y como subraya con acierto Brevini (1999: 2618), existen también “pagine dialettali di ispirazione giacobina e patriottica, che si fondano sul ricorso a costruzioni ideologiche del tutto simili a quelle riconoscibili nella produzione in lingua”.

Usar el dialecto para defender y promover las instancias unitarias y pseudo progresistas no es ninguna paradoja ya que esta elección se fundamenta en un principio pedagógico muy evidente y manido: acercarse al pueblo empleando un instrumento comunicativo más reconocible y cercano, en este caso particular, respecto al toscano literario de la tradición, con el fin último de construir un puente emocional entre los sentimientos de los estamentos más bajos y el proyecto hegemónico del nuevo *establishment in fieri*.

El ejemplo quizás más conocido y logrado, desde un punto de vista artístico, de ese intento de unir mundo popular y aspiraciones liberales panitalianas es la obra de otro autor romano, Cesare Pascarella (1858-1940), quien nos ofrece una explotación del elemento dialectal muy diferente respecto a la de otros célebres poetas en romanesco

²¹⁰ Ya desde la introducción, Russo nos presenta a su protagonista como un hombre humillado y ridiculizado por cuantos lo conocen: “Allorché la sua vantaggiosa figura appariva nel pandemonio, fra l’acciotto dei piatti e il tintinnardelle bottiglie e dei bicchieri, era un coro allegro di richiami e di motteggi, innanzi ai quali egli rimaneva impassibile finché non perdeva la pazienza” (Russo, 1995: 199).

como Belli, Zanazzo y Trilussa, y que lo acercan más, en cierto sentido, a un autor como Giosuè Carducci²¹¹, e incluso al *italianísimo* Edmondo de Amicis, con el que comparte la misma operación ideológica.

En su obra *Villa Gloria* (1886)²¹², Pascarella intenta redimir y rehabilitar al pueblerino belliano, dejando al margen sus pasiones animalescas y su incultura para centrarse en sus cualidades más nobles²¹³. Evidentemente, el retrato realizado adquiere unos matices populistas, antirrealistas y paternalistas muy marcados.

De esta manera, el poeta pretende sacar forzosamente a sus personajes dialectales de su condición vernácula y emarginada para trasladarlos a una dimensión épica construida *ad hoc*. Mediante esta operación utópica y ucrónica, deberían incorporarse con pleno derecho en la historia italiana escrita y por escribir. Una historia que, en realidad, les había pasado por encima, relegándolos a una trágica y eterna condición de vencidos.

Por lo tanto, respecto a los *ragazzi di vita* que animarían, décadas después, las *borgate* de las novelas pasolinianas, los protagonistas del universo pintado por Pascarella no son los habitantes de un submundo sucio y corrupto, sino los ciudadanos orgullosos de la capital del nuevo Estado italiano, por fin abiertos a las perspectivas de la civilización burguesa.

Algo parecido ocurre también en *La scoperta de l'America* (1894), poema articulado en cincuenta sonetos, en el que el autor retoma el estilo más propiamente burlesco típico de la literatura dialectal, pero manteniéndose fiel a su vocación didascálica y a su proyecto ideológico de matriz liberal-progresista.

De esta última obra, proponemos dos sonetos emblemáticos, el XLVII y el XLVIII. En el primero, se enfrenta la atávica cuestión de la diatriba sobre la nacionalidad de

²¹¹ Uno de los primeros en elogiar el talento de Pascarella.

²¹² Para el texto completo de la obra cfr. Pascarella, 1989: 91-115.

²¹³ Que las intenciones de Pascarella eran estas nos lo revela el mismo autor en una entrevista recogida por Ugo Ojetto (1899: 201-202) en la que leemos: “Ma di questo popolano nostro non si devono scegliere le passioni più rozze e più brute col pretesto che ese sono in lui più caratteristiche. L’oscenità sembra divenuta regola nella poesia romanesca; e questo è falso, nel fatto speciale perché il nostro popolano ha belle e forti e nobili qualità, e nel principio estetico generale perché solo le opere d’arte che sono *sane* e franche e nobili rimangono”.

Cristóbal Colón, proclamado italiano frente a las pretensiones de los franceses, mientras que, en el segundo, empieza un largo elogio del ingenio itálico que sigue en los sonetos posteriores – que omitimos – hasta la reafirmación final del *primato nazionale*:

XLVII

De dov'era? Lo vedi com'è er monno?

Quann'era vivo, ch'era un disgraziato,

Se pô di' che gnisuno ci ha badato,

E mò che nun c'è più, tutti lo vonno.

Nun fa gnente? Ma intanto t'arisonno,

Li francesi ci aveveno provato:

E si loro nun se lo so' agguantato

È proprio, caro mio, perchè nun ponno.

Eh!, quelli, già, so' sempre d'un paese!

E tutto, poi, perchè?, pe' la gran boria

De poté' di' che quello era francese.

Ma la storia de tutto er monno sano...

Eh!, la storia, percristo!, è sempre storia...

Cristoforo Colombo era italiano! (Pascarella, 1910: 53)

XLVIII

E l'italiano è stato sempre quello!

E si viè' 'n forestiere da lontano,

Sibbè' ch'ha visto tutto er monno sano,

Si ariva quì s'ha da cavà' er cappello.

Quì Tasso... Metastasio, Raffaello...
Fontan de Trevi... er Pincio... er Laterano,
La Rotonna, San Pietro in Vaticano...
Michelangelo... er Dante... Machiavello...

Ma poi, nun serve mò che t'incomincio
A dilli tutti... Tu, si te l'aggusti
Tutti st'òmini qui, vàttene ar Pincio.

E lì, mica hai da fa' tanti misteri:
Chè quei busti, prima d'esse' busti,
So' stati tutti quanti òmini veri (54).

Una fuerza regresiva y a la vez progresiva, pero sin duda centrífuga y polémica, es representada por la poesía del véneto Giacomo Noventa (1898-1960)²¹⁴, autor dialectal entre los más importante e influyentes del siglo XX, además de refinado intelectual que acompañó su actividad estrictamente literaria con una igualmente válida producción de artículos y ensayos de carácter político y filosófico.

Noventa es figura regresiva puesto que critica²¹⁵ con decisión absoluta la modernidad marcada por el idealismo y su subjetivismo metafísico²¹⁶. Sus enemigos naturales son, por lo tanto, De Sanctis, en el ámbito de la historiografía literaria, en cuanto defensor de un progreso entendido como liberación de la trascendencia y secularización del saber; y, en el campo filosófico, Croce y Gentile, ya que representan las dos caras complementarias del neoidealismo italiano.

²¹⁴ Con nombre de pila Giacomo Ca' Zorzi, publicó la mayor parte de sus trabajos empleando los pseudónimos Emilio Sarpi y, sobre todo, Giacomo Noventa.

²¹⁵ Para un análisis detallado del pensamiento y la poética de Noventa, véase la extensa introducción que Franco Manfriani escribió para su edición crítica de la obra completa del mismo (1986-1991). Nuestra particular visión sobre este autor se ve condicionada inevitablemente por el imprescindible trabajo de Manfriani y por sus conclusiones.

²¹⁶ En este sentido la posición filosófico-ideológico del autor resulta muy próxima a las tesis de Heidegger.

Sin embargo, tal y como hemos anticipado, la experiencia dialectal de Noventa se caracteriza también por matices decididamente progresivos, en particular, con relación a su rechazo de la lengua literaria, en la primera mitad del ‘900 estancada entre el elitismo hermético y la retórica del fascismo.

Cabe subrayar que para Noventa, ambos fenómenos tienen la misma raíz cultural, el idealismo burgués imperante, tanto que, según él, el Fascismo no había sido un error *contra* la cultura sino *de* la cultura²¹⁷. Este pecado original generaría también, como rechazo aristocrático a la mediocridad demagógica del Régimen, el irracionalismo decadente y el solipsismo propios del hermetismo y de autores post simbolistas como Montale, alejados de la sociedad, escondidos en su torre literaria hecha de huesos de sepia y de una lengua cada vez más rarefacta²¹⁸.

Es así que el código dialectal escogido por el poeta se convierte en un instrumento catártico, que con su familiaridad y su sincero apego a las cosas sencillas, reales – “el saòr del pan, e la luse del çiel” (Noventa, 1986: 41) – es capaz de ofrecer nueva energía expresiva a la literatura italiana para proyectarla hacia un futuro alternativo, tanto desde el punto de vista formal como ideológico.

Es cierto que Noventa usa el dialecto como vuelta al pasado, una vuelta nostálgica, pero solo porque es la única vía posible para marcar un camino diferente, basado en la superación del individualismo de la *poesía nueva* – sinónimo de antipoesía en el vocabulario del autor – y en la recuperación de un sentimiento comunitario, éticamente sólido y católico²¹⁹.

Tal y como evidencia Brevini (1994: 160), Noventa, mediante su elección dialectal, “richiama la grande borghesia, compromessa con il fascismo e magari italoфона in ossequio alla fobia anti-dialettale del regime, ai valori dell’età in cui essa fu l’ultima

²¹⁷ Sobre este tema cfr. Cecchetti, 2012.

²¹⁸ En el poema *Fusse un poeta...* queda patente toda la animadversión de Ca’ Zorzi hacia los herméticos y las pretensiones filosóficas de su poesía; una poesía pensada para públicos muy selectos.

²¹⁹ En los poemas de Noventa se nos presenta una visión sagrada de la existencia – véase *In alto, in alto, nel çiel*, en el que polemiza contra el cientificismo y critica el entusiasmo progresista del amigo Franco Fortini ante el lanzamiento del primer Sputnik ruso –, y Dios es uno de los grandes protagonistas de sus versos, como, por ejemplo, en *Il giudizio universale*, texto que podría considerarse el antítesis filosófico de la canción *Imagine* de John Lennon.

depositaria della grandezza di Venezia”. Por lo tanto, tenemos al dialecto como fuerza centrífuga antifascista²²⁰, en el plano político, y palingenésica respecto al canon y a la lengua literaria.

En realidad, la lengua poética de Noventa no tiene un carácter precipuamente vernáculo, sino mira más bien hacia los usos burgueses y a la noble tradición literaria véneta. De hecho, su dialecto aparece bastante italianizado y sus líricas resultan fácilmente entendibles incluso para lectores no familiarizados con la koiné de la región véneta: “Mi me son fato ‘na lengua mia / del venezian, de l’italian” (Noventa, 1986: 65).

Precisamente esa decisión de optar por un código más comprensible, que no fuera repliegue interior ni refugio al amparo del entorno local, demuestra aún más el deseo de Noventa de comunicar, de ser leído para entrar en contacto con la comunidad y repercutir sobre el presente. Y ¿qué lengua mejor que el dialecto para llevar a cabo semejante operación de marca socialista? Porque – no hay que olvidarlo –, en Italia, es el dialecto la única lengua que históricamente había unido al pueblo, especialmente en Venecia. Mientras que el italiano fue, desde su origen literario y mucho más cuando se convirtió en el idioma oficial del Reino, lengua de las élites, código diastráticamente connotado que durante décadas y décadas contribuyó a subrayar la brecha entre las clases altas y bajas, desde un punto de vista económico y sociocultural.

En definitiva, podemos decir que para Noventa, intelectual dotado de una moral íntegra, literato que mira al pueblo y tiene un fuerte compromiso social y civil, el dialecto se convierte en la utópica lengua del futuro, recuperada – y adaptada – de un pasado no tan lejano, que el mito del devenir globalizador intenta hacernos olvidar.

Centrífugo y excéntrico, pero a la vez progresivo y, desde un punto de vista político, progresista, resulta, sin embargo, Carlo Porta²²¹, cuya elección dialectal le permite ese descenso hacia la realidad del pueblo que ya hemos descrito.

²²⁰ Aunque sería más correcto emplear la expresión *de Resistencia*, ya que el denominado *antifascismo*, en el pensamiento sociopolítico de Noventa, es un fenómeno complementario al mismo fascismo y tan despreciable como él (cfr. Noventa, 1973). En esto, el autor se asemeja mucho a otro herético como Pasolini.

²²¹ *Progresista* en cuanto burgués y heredero de ciertos ideales liberales, pero no en un sentido patriótico-unitario ni globalizador-humanista, tal y como hemos evidenciado con antelación.

Porta es un exponente de la burguesía que critica la inmoralidad del poder desde los ojos de las clases humildes y para hacerlo necesita una lengua menos *comprometida*; una lengua capaz de desenmascarar la hipocresía de personajes – eclesiásticos, militares y funcionarios – que son personificaciones de la injusticia que caracteriza al orden constituido y que, de hecho, tienden a expresarse en italiano, en francés o en latín: los idiomas de la autoridad.

Es así que el milanés se convierte para el poeta en el código perfecto para plantear una renovación política *lato sensu* que mira hacia la realidad presente mientras se proyecta hacia delante, hacia una sociedad más abierta y éticamente menos corrupta.

Entre los textos portianos de contenido marcadamente político citamos los sonetos *E daj con sto chez-nous, ma sanguanon* (1811), *Quand vedessev on pubblegh funzionari* (1812), *Paracar che scappee de Lombardia* (1814), *Marcanagg i politegh secca ball* (1815).

II.4.3. DE LA BÚSQUEDA EXPRESIVA AL EXPRESIONISMO

Evidentemente, el camino poético escogido por Carlo Porta representa una manifestación progresiva no solo con relación a la visión sociopolítica subyacente a sus escritos sino también desde el punto de vista formal, en cuanto se opone a los dogmas de la tradición clasicista para explorar las potencialidades expresivas de su idioma materno, marginado por el canon junto con los demás dialectos.

El autor milanés se inserta de pleno en esa línea muy lombarda, especialmente crítica respecto a las posturas de los académicos de la Crusca, y que había vivido un momento de auge algunas décadas antes gracias a la actividad de los hermanos Verri y a su revista *Il Caffè*, entre cuyos principios literarios figuraba el emblemático lema “cose e non parole”.

Posiciones polémicas y excéntricas respecto a los dictámenes lingüísticos de clasicistas y puristas aparecieron tempranamente en casi todos los rincones de la península y, como ya sabemos, sus dardos iban dirigidos a menudo contra las férreas limitaciones expresivas del italiano de matriz toscana. Por ejemplo, el ya citado Maffeo Venier escribía, hablando de su dialecto: “questa è una lengua che ha ogni

saor / dove che, se vorò scriver toscan, / bisogna per el più parlar d'amor” (en Elwert, 1979: 299). Las palabras del poeta veneciano, además de alabar el eclecticismo de su *lengua de muchos sabores*, subrayan una vez más la imposibilidad de emplear el código literario bembiano para hablar de temas que se salieran de los horizontes estrictamente marcados por el peso de la tradición: sentimientos abstractos y amores idealizados.

La cuestión de las restricciones temáticas y de las lagunas expresivas, tal y como hemos recordado en el epígrafe II.1., se convirtió en un asunto aún más urgente hacia finales del '800, años en los que se va forjando la nueva lengua literaria de la Italia unida, y fue solo gracias a la *revolución* pascoliana y a los sucesivos empujones crepusculares que el sistema poético no colapsó del todo bajo los golpes de las vanguardias y de una literatura en dialecto *stricto sensu* que con Salvatore Di Giacomo había definitivamente sobrepasado las fronteras de la lírica.

Por lo que a la prosa concierne, y en concreto a la narrativa, el proceso de apertura popular-dialectal fue más paulatino y no hace falta volver a insistir en la importancia de las corrientes realistas en la legitimación de una lengua literaria dispuesta a cierto grado de hibridación²²².

A finales del siglo XIX, la siempre efervescente ciudad de Milán, y más en general la región de Lombardía y también Piamonte, jugaron un papel determinante en la construcción de caminos lingüísticos que partían de una ingente explotación del elemento dialectal para alejarse de la norma canónica y manifestar el rechazo, más o menos acentuado, de los autores hacia la situación literaria de su tiempo, marcada por tendencias toscanocéntricas post-mazonianas incompatibles con una realidad comunicativa tan fragmentaria y heterogénea como la italiana. Escribía al respecto Giovanni Faldella, en 1877:

In Italia difettiamo di una lingua universale che sia accettata da tutti gli italiani come buona, corrente e alla mano. La ragione di questo difetto consiste non solo nelle antiche

²²² Antes incluso de las diferentes soluciones propiamente veristas, baste recordar la experiencia de Nieve y la reescritura de su *Piccolo mondo antico* por parte de Fogazzaro.

nostre divisioni politiche che impedirono la formazione di un centro chimico, in cui si lambicassero purificandosi e chiarificandosi tutti gli elementi della lingua comune; ma risiede altresì nella pretesa, tuttavia dominante, di voler codificare la lingua universale nelle fiorentinerie (en Beccaria, 1975: 12).

Frente a la lengua media y su *pacífica* monotonía, Faldella propone una escritura en la que coexisten elementos muy dispares y, en principio, incluso incompatibles: del purismo más devoto a la tradición hasta formas dialectales piemontesas, con el fin de crear una tensión expresiva de carácter expresionista ²²³.

El gusto por el *pastiche* coloca a Faldella en esa línea continiana plurilingüe, previamente descrita, que llegaría hasta Gadda²²⁴ y que no emplea en absoluto el dialecto siguiendo un objetivo mimético sino con fines puramente estilísticos y experimentales, y, más en concreto, como vía para la consecución de un efecto grotesco, útil para sorprender al lector presentándole una realidad deformada mediante elecciones lingüísticas extremas y polémicas.

La de Faldella y la de Gadda son, por lo tanto, lenguas literarias en su conformación imaginaria y mestiza. Códigos anticanónicos, pero también desligados de un *milieu* concreto y determinado, se caracterizan por una fuerza corrosiva y desacralizadora capaz de poner en duda, de manera polémica e irrespetuosa, cualquier certeza literaria y social burguesa.

Junto con esos dos autores, entre las experiencias más audaces y estilísticamente experimentales post unitarias, citamos también al fenómeno de la *Scapigliatura*, y en particular a Carlo Dossi, en cuyos escritos de tendencia barroca encontramos un uso del dialecto precisamente como excepción a esa lengua media literaria *neocanónica* que entonces se encontraba en vías de formación: otra reaparición del espíritu irreverente de Folengo, adaptado al nuevo contesto sociolingüístico y socioliterario.

²²³ Para un análisis muy detallado de la lengua de Faldella cfr. Scotti Morgana, 1974 (referencia completa en la bibliografía final).

²²⁴ Para un análisis del expresionismo gaddiano y de la función del dialecto en su narrativa resulta todavía actualísimo el célebre ensayo de Contini que sirve de introducción a *La cognizione del dolore* (1963).

II.5. LA FUNCIÓN POÉTICA

Entre las manifestaciones dialectales en muchos sentidos menos problemáticas y excéntricas con respecto a los dogmas de la literatura italiana está la poesía del siciliano Giovanni Meli (1740-1815), una de las *coronas* de ese *segundo canon* al que hacíamos referencia en la apertura del primer capítulo del presente trabajo.

Intelectual de formación ilustrada y gusto bucólico, Meli consiguió llevar la tradicional poesía arcádica y sus tópicos a una dimensión completamente inédita, precisamente gracias al médium dialectal.

Respecto a Ruzzante, el literato originario de Palermo huye de cualquier deformación paródica y *katabasis* temática carnavalesca para elaborar una *Arcadia* muy personal, en una lengua *otra*²²⁵, intentando dialogar de forma pacífica con las formas canónicas.

Tal y como subraya Brevini (1999: 1522), es probable que su elección dialectal se explique principalmente a partir de su conocida inclinación por la filosofía²²⁶ de la Ilustración: de Rousseau y Morelly llegaría una concepción de la naturaleza como salvaje y primitiva, pero a la vez feliz y armoniosa²²⁷, difícilmente compatible con el idealismo neoplatónico típico de los poemas bucólicos, y aún más con la codificación artificiosa alcanzada por este subgénero que se había estancado en la perpetuación de su propia retórica.

Es así que, en la *Buccolica*²²⁸, el campo, el mar y los hermosos paisajes de Cinisi, observados directamente por Meli y recreados en la lengua propia de esa tierra, se

²²⁵ Un siciliano ilustre, pulido y por supuesto conectado a la importante tradición literaria insular, pero siempre permeable al elemento toscano, sin ninguna índole polémica con la lengua de Petrarca.

²²⁶ A este respecto cabe recordar que Meli se estrena como autor dialectal mediante poemas de carácter marcadamente filosófico: *La fata galanti* (1762) y *L'origini di lu munnu* (publicado en 1781, pero escrito entre 1768 y 1770). A estas composiciones se podría añadir el ensayo de título elocuente *Riflessioni sul meccanismo della natura* (1777).

²²⁷ “O grata imagini / di età felici!” escribe Meli (1965: 325) en *Lu viaggiu retrogradu*, una oda a la mítica edad dorada.

²²⁸ Empezada probablemente en 1766, pero publicada por primera vez en 1787 y modificada a lo largo de los años hasta alcanzar su forma definitiva en la edición de 1814, la *Buccolica* es un largo poemario compuesto por dos sonetos introductorios, diez idilios en endecasílabos, a veces alternados con versos heptasílabos, y por cinco églogas en tercetos encadenados. La obra se presenta dividida en cuatro partes que corresponden a las estaciones del año, emblema del tiempo cíclico que marca los ritmos de vida en el campo.

convierten en el escenario perfecto para un *descenso hacia la realidad*²²⁹ para nada popular, pero sí entendible como vuelta a un pasado inocente y más auténtico, al igual que el dialecto, idioma más cercano a la naturaleza, incluso en sus variantes más refinadas, respecto a la inexpresiva lengua literaria de la tradición:

Sonettu I

Muntagnoli interrutti da vaddati,
rocchi di lippu e arèddara²³⁰ vistuti,
caduti d'acqui chiari inargentati,
vattàli²³¹ murmuranti e stagni muti;

vàusi e cunzarri²³² scuri ed imbuscati,
sterili junchi e jinestri ciuruti,
trunchi da lunghi età malisbarrati²³³,
grutti e lambichi d'acqui già impitruiti,

pàssari sulitarii chi chianciti,
Ecu, ch'ascuti tuttu, e poi ripeti,
ulmi abbrazzati stritti da li viti,

vapuri taciturni, umbri segreti,
ritiri tranquillissimi, accugghiti

l'amicu di la paci e la quieti (Meli, 1965: 129).

²²⁹ Una prueba añadida del apego a la *realidad* de Meli es su elección de escoger al más *realista* Teócrito como referente poético principal frente al idealista Virgilio de las *Bucólicas*. Precisamente al literato nacido en Siracusa y a su ingenio es dedicado el idilio IV.

²³⁰ “lippu e arèddara” = musgo y hiedra.

²³¹ Riachuelos.

²³² “vàusi e cunzarri” = rocas y canteras.

²³³ Maltrechos.

El dialecto, en este caso el siciliano de inspiración noble y de tono elevado, adquiere en Meli una función poético-expresiva que de alguna manera anticipa las experiencias vernáculas del *Novecento*, siglo en el que las hablas locales empiezan finalmente a invadir sin temores reverenciales el espacio propiamente lírico gracias al camino abierto por Pascoli²³⁴ y, sobre todo, a los grandes resultados obtenidos por un dialectal *stricto sensu* como Di Giacomo.

Anteriormente, habíamos visto como en Giacomo Noventa su veneciano se convierte en instrumento rebosante de una fuerza palingenésica, capaz de renovar imágenes y sentimientos desgastados bajo el peso de la práctica lingüística canónica filotoscana, hasta convertirse en meros contenedores vaciados de cualquier carga semántica. Un instrumento – ya lo hemos dicho – regresivo, que mira hacia al pasado; un poco como el siciliano de Meli, quien entabla un diálogo proficuo con la mejor y más gloriosa tradición de la isla trinacria²³⁵ para plasmar en forma de poesía esa naturaleza siciliana tremendamente rural y concreta, pero a la vez envuelta en un aura mítica y, por lo tanto, impermeable al paso del tiempo y al devenir histórico que, escudándose en los beneficios de la civilización, arrasa con los supuestos valores prístinos de las congregaciones humanas más vinculadas a la tierra²³⁶.

A la luz de lo que se acaba de evidenciar, podemos ir delineando una última función del dialecto dentro del sistema literario italiano: la *función poética*, esto es, el dialecto como código privilegiado para la poesía, en particular para la lírica, precisamente por su *status* de lengua percibida como primigenia y, en muchos casos, literariamente virgen o de todos modos menos comprometida con la *forma mentis* hegemónica y también menos dañada por la escritura burguesa. Dicha función, tal y

²³⁴ Cfr. cap. II.1.

²³⁵ Teócrito, por lo que concierne al género, y la escuela siciliana alabada por el mismo Dante, en cuanto a la búsqueda de referentes nobles desde un punto de vista lingüístico.

²³⁶ Cabe destacar que esta representación del campo siciliano y de sus habitantes no deja de ser una recreación conceptual puramente literaria. Un proceso consciente, fundamentado filosóficamente, ya que Meli estaba muy al tanto de las reales condiciones de vida de pastores y campesinos de aquellas zonas, tal y como demostró en su escrito *Riflessioni sullo stato presente del Regno di Sicilia intorno all'agricoltura e alla pastorizia*.

como hemos adelantado, se irá conformando plenamente solo en el siglo XX y su importancia irá aumentando paralelamente a la crisis de las hablas locales en el plano del uso.

Por supuesto, a pesar de este giro lírico tan marcado, sigue habiendo autores que componen versos caracterizados por las dinámicas típicas de la poesía vernácula vigentes hasta todo el siglo XIX: la tendencia a la *teatralidad* – evidente en los sonetos bellianos – y a la *narración* – más propia de la experiencia portiana –. En este sentido, el ejemplo más famoso es probablemente el de Delio Tessa, cuyo *L'è el dì di mort, alégher!* (1932) parece mucho más cercano, por un lado, a los principios lingüísticos de los naturalistas decimonónicos y, por el otro, al anticonformismo, basado en un irreverente humorismo negro, recuperado de la literatura de los *Scapigliati*.

II.5.1. LA BÚSQUEDA DE UN IDIOLECTO POÉTICO: PASOLINI Y BIAGIO MARIN

Para entender más en profundidad este nuevo paradigma y la función poética del dialecto, podemos acudir otra vez a la figura de Pier Paolo Pasolini, pero centrándonos, en esta ocasión, en su producción friulana de sus años juveniles.

Tal y como recuerda Guido Santato (1980: 1), uno de los máximos expertos de la obra pasoliniana: “quando, nel 1941-1942, Pasolini scriveva le *Poesie a Casarsa*, egli abitava a Bologna; il dialetto friulano, ed il casarsese in particolare, pur non completamente nuovi, né ignoti, gli erano tutt'altro che familiari, non avevano nulla dell'immediatezza irriflessa di un linguaggio nativo”.

Este aspecto de la primera elección vernácula de Pasolini resulta crucial porque nos hace entender que, para el *poeta de las cenizas*, el casarsese es, antes que nada, un logro estético fruto de un atento ejercicio filológico, el resultado de una búsqueda poético-expresiva de carácter absolutamente culto.

Sin embargo, el mismo autor nos sugiere que esa temprana experiencia literaria tan excéntrica es también la consecuencia de una revelación, de una suerte de epifanía

sonora que se materializa en el descubrimiento de la palabra *rosada*²³⁷, escuchada de los labios de un joven campesino, una mañana cualquiera de 1941:

La parola «rosada» non era che una punta espressiva della sua vivacità orale. Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interrompi subito (Pasolini, 2000a: 62).

De este pequeño fragmento se deduce el gran amor de Pasolini por la dimensión oral de la lengua²³⁸, “una categoría distinta da ogni «langue» e da ogni «parole», una specie di ipo, o meta struttura di ogni struttura linguistica (non c’è segno, per quanto arbitrario, che senza soluzione di continuità, attraverso decine di millenni, non sia riconducibile al grido, cioè all’espressione linguistica *orale* biologicamente necessaria)” (62-63).

Lengua puramente oral, el casarsese es, por consecuencia, virgen desde un punto de vista literario y, por lo tanto, perfecto para convertirse en ese idiolecto exquisito e intrínsecamente poético²³⁹ que Pasolini anhelaba para llevar a sus extremas consecuencias expresivas la enseñanza de literatos decadentes y simbolistas como Rimbaud, Mallarmé y Stefan George.

Asimismo, la apuesta pasoliniana por el dialecto friulano resulta marcada también por la ideología romántico-popular²⁴⁰ (Santato, 1980: 6) y no podría ser de otra forma para un autor que convirtió en categoría literaria y hasta en manifiesto su relación con el pueblo. Un pueblo, en el caso específico del entorno casarsese de los años ‘40,

²³⁷ Rocío.

²³⁸ Una dimensión a la que los dialectos supieron mantenerse abiertos, tal y como hemos subrayado.

²³⁹ Véanse al respecto las reflexiones de Contini (1970: 238), primer crítico pasoliniano, quien decía que “se si valutano nel loro insieme i prodotti di questo singolare félibrige friulano, è indubbio che li caratterizzi proprio il gusto di operare, con temi anche modernissimi, in una materia verbale che come tale sia inedita”.

²⁴⁰ La referencia al *félibrige* de la que hablaba Contini.

todavía rural y por lo tanto sumergido en un paisaje arcaico – al igual que el de Meli –, comunicable solamente mediante “una lingua più vicina al mondo” (Pasolini, 1952: CXIX), pero a la vez periférica y vinculada a un pasado muy lejano, pre-histórico, en cuanto “ha conservato caratteri di estrema, attonita arcaicità” (CXI).

Otro dato que no podemos obviar en este breve análisis es que el casarsese, dentro del proyecto ideológico-artístico pasoliniano, no es un idioma *virgen* cualquiera escogido *ad hoc* por un refinado poeta-filólogo para perseguir finalidades puramente experimentales, sino que representa también, y sobre todo, la lengua nativa de la adorada madre, Susanna Colussi: por lo tanto lengua de la rebelión *natural* tanto frente a un padre en carne y hueso, tan distante cuanto autoritario, como frente a la figura paterna entendida como metáfora del poder, político y literario, de matriz burguesa y estéticamente conformista.

En definitiva, el dialecto casarsese es aquella lengua estrechamente vinculada al vientre materno y, por esa razón, código privilegiado para entrar en contacto con el *humus* de la Casarsa *real*, a la vez ejemplo concreto y, asimismo, símbolo de un mundo antiguo, de un tiempo mítico y sagrado en el que la palabra bárbara e incivilizada era todavía capaz de evocar imágenes humildes y tremendamente refinadas: “In chel speli Ciasarsa / - coma i pras di rosada – / di timp antic a trima” (Pasolini, 1975: 11).

Junto con Pasolini, otro caso paradigmático que podemos sacar a colación para demostrar como el dialecto se ha convertido, gracias a su peculiar condición sociolingüística y socioliteraria ampliamente descrita, en un instrumento lírico de grandes capacidades evocativas y cargado de un aura mística²⁴¹ es, sin duda, la obra de Biagio Marin (1891-1985).

El poeta friulano compone sus versos en el dialecto de Grado, su ciudad natal. Este vernáculo resulta muy particular en cuanto, tal y como evidenciaba ya Ascoli en su célebre *Archivio Glottologico Italiano* (1898: 325)²⁴², se encuentra marcado por unos

²⁴¹ “La poesia è proprietà dell’uomo non ritualmente religioso, ma misticamente religioso” decía el propio Marin (1981: 48).

²⁴² Esto decía G. I. Ascoli en su tratado: “Grado [...] non solo mantiene il linguaggio veneto, ma lo

rasgos muy arcaicos, tanto que el mismo Marin (1951: 13) lo definió un “rudere di un antico dialetto quasi medievale”. Esta inmovilidad del antiguo idioma gradese se debe principalmente a la condición de aislamiento de Grado, tierra lagunar tan periférica y por ende impermeable, durante siglos, al devenir histórico y a las luces del progreso burgués.

Ya desde este primer aspecto del código literario dialectal empleado por el autor, podemos encontrar una afinidad muy acentuada con el casarsese – también voz del pasado – del joven Pasolini. Un pasado que, para ambos, se convierte en eterno presente gracias al paisaje *fuera de la historia* del que se nutren sus respectivas líricas, tal y como se puede ver en este poema de Marin:

Ninte no' xe passào

Ninte no' xe passào

e duto vive e xe presente;

un sielo solo levante e ponente

un solo sol m'ha iluminào.

I primi vogi²⁴³ che m'ha inamorào

xe quii che 'desso ríe,

e infinite restíe²⁴⁴

basa di e note el lío de Grao.

Ogni geri xe incúo²⁴⁵

ansi xe adesso,

ogni vento xe el messo

de Dio, nel sielo de velo.

serba, o lo serbava quand'eran giovani quelli che oggi sono vecchi, in condizioni così arcaiche, da far veramente sbalordire. Questo privilegio ripete di certo la sua ragione dalla natura del luogo, poiché Grado giace al mare, sull'estremo isolotto della propria laguna”.

²⁴³ Ojos.

²⁴⁴ Olas.

²⁴⁵ “Ogni geri xe incúo” = Cada ayer es un hoy.

E ninte mai more
nel mondo:
un solo, ma fondo
xe 'l corso de l'ore.

La mutassion origina el canto;
no' 'vê paura de sparî;
dura un atimo el dí
ma xe eterno l'incanto (Marin, 1991: 235).

Sin embargo, en el caso del poeta friulano, el dialecto no es solo elección ideológico-literaria sino también – o, mejor dicho, en primer lugar – su lengua materna, aprendida de forma totalmente natural y usada en la comunicación cotidiana. Dicho esto, no podemos dejar de subrayar que el habla de Grado, para el autor, constituye únicamente un punto de partida; pura materia lingüística cercana y familiar, que debe necesariamente pasar por un trabajo de limpieza idiomática e hibridación léxica, con el fin de alcanzar una dignificación artística que la convierte *de facto* en un idiolecto antirrealista, antipopular, de tono sublime y, en definitiva, absolutamente poético en sentido hermético-decadente²⁴⁶.

A este respecto, véanse las siguientes anotaciones de Brevini (1992: 56), las cuales ayudan a comprender la sustancial *antidialettaltà* de la propuesta lingüístico-expresiva de Biagio Marin:

Possiamo subito osservare la ricorrenza di voci estranee al sistema. Si pensi per tutte agli astratti («eternità», «lontanìa», «solità», ecc.). Mi pare che la sua dialettalità sia soprattutto fonetica e morfologica, assai meno lessicale. Mentre un Tessa vuole scrivere come si parla in Piazza della Vetra o comunque in quella Milano piccolo borghese, che

²⁴⁶ Precisamente esta proximidad de Marin a las escuelas modernistas y a una concepción órfica de la poesía – fruto de una perspectiva neoplatónica – representa el elemento de mayor ruptura con Noventa, crítico acérrimo de cualquier manifestación idealista.

costituisce una delle più originali acquisizioni della sua poesia a fronte della città nobiliare e clerical del Porta, Marin tende piuttosto a nobilitare il suo gradese, rinuncia a ogni discesa comica nel personaggio popolare.

No es casualidad que Carlo Bo, entre los primeros estimadores de Marin, se refiera a él como a uno de los grandes poetas puros del *Novecento*, y que encuentre importantes analogías entre su poesía y la de dos de los mejores líricos españoles contemporáneos como Machado y Juan Ramón Jiménez²⁴⁷.

Asimismo, en la obra de Marin, el dialecto es el vehículo más adecuado para lograr la convivencia de un gusto típicamente pascoliano y crepuscular por las pequeñas cosas²⁴⁸ y la necesidad de coger un entorno muy localizado y concreto – el característico paisaje gradese, arenoso y evanescente – como punto de partida para enfrentar temas elevados y de carácter filosófico cuales la muerte, la eternidad, el diálogo con Dios y la existencia de un orden superior que se traduce en la repetición cíclica de los fenómenos naturales.

Con razón Brevini habla de un “sapore francescano” (1990: 241) en la lírica de Marin; expresión muy acertada para describir su mundo poético a la vez humilde y sagrado; pequeño y universal:

Semo a dissenbre e incora l'ano more

Semo a dissenbre e incora l'ano more;

ma cussì lentamente

che l'oro piove

su le rose dormente.

²⁴⁷ Cfr. el ensayo escrito por Bo que sirve de introducción a la obra de Marin *Elegie istriane* (1963). Es importante recalcar que los dos líricos ibéricos sacados a colación por Bo resultan muy cercanos también a Pasolini quien, de hecho, intentó traducirlos al friulano en su afán de otorgarle una dignidad literaria a esa lengua pura *heredada* de su madre.

²⁴⁸ Un gusto más evidente y hasta preponderante en algunos de los primeros poemarios como *Fiuri de tapo* (1912) y las *Cansone piccole* (1927).

Un dio cortese
n'ha fato el don de rose d'ogni mese
e d'un sol che comove
co' le so luse nove.

Ogni creatura
lisiera respira
quest'aria fresca e pura
e trasparenza amira (Marin, 1991: 227).

Figuras como las de Marin, Pasolini y también Noventa resultan fundamentales en una hipotética historia de la literatura dialectal, no solo por el alto nivel literario alcanzado por sus versos, sino sobre todo porque ejemplifican perfectamente el cambio de signo experimentado por el dialecto dentro del sistema literario italiano a partir del siglo XX, prefigurando a todos los efectos, con su inédito lirismo y su acentuada aspiración poética, los éxitos y las implicaciones ideológico-estéticas del fenómeno conocido como *poesía neodialectal*, del que hablaremos con detenimiento en el siguiente capítulo con el fin de entender las nuevas funciones que el elemento vernáculo adquiere ante la repentina evolución del contexto sociolingüístico de la Italia del *boom* económico.

III. EL DIALECTO ANTE EL OCASO DE LOS DIALECTOS

III.1. *LA NUOVA GIOVENTÙ*: APERTURA Y CIERRA DE LA POESÍA *NEODIALECTAL*

La primera fase dialectal de Pasolini puede considerarse sustancialmente una etapa *feliz* de su amplia trayectoria literaria. Quizás incluso la más feliz, no tanto – o no solo – desde el punto de vista de la calidad artística de sus versos, sino porque el casarsese, lengua de la madre, escuchada desde niño en sus repetidas estancias en el pequeño pueblo friulano, se convierte también en el instrumento para conseguir una regresión poética de tintes serenamente nostálgicos al tiempo de la infancia: edad míticamente dichosa y despreocupada, en cuanto anterior al descubrimiento de su propia diversidad sexual. Un descubrimiento que representó un verdadero trauma para el autor (cfr. Brevini, 1994: 294) y que de hecho marcará casi toda su producción literaria y cinematográfica²⁴⁹, caracterizada por una serie de dolorosas contradicciones irresueltas, pero absolutamente necesarias²⁵⁰ para fomentar esa tensión dialéctica que representa el elemento principal de la poética pasoliniana.

Es así que los recuerdos alegres del poeta y sus sentimientos conectados a ese lugar se funden, en sus líricas, con el paisaje encantado de la rústica Casarsa della Delizia, que se convierte en alegoría de una inocencia imperecedera, en ese tiempo mítico, incluso ante la sombra de la muerte²⁵¹, pero a la vez imposible de recuperar durante la madurez burguesa y conformista contra la que Pasolini fue chocando a lo largo y ancho de su atormentada vida de intelectual excéntrico y rebelde.

Ahora bien, el simple hecho de que Pasolini, llegado el final de su carrera²⁵², haya decidido retomar estos primeros y felices versos dialectales para reelaborarlos, dentro

²⁴⁹ Entre muchos ejemplos, podemos citar la *pièce Porcile*, quizás la obra donde mejor se entiende cómo la diversidad sexual del poeta se convierte también en símbolo de su alteridad ideológica. Una alteridad elegida con valentía, pero nunca aceptada del todo y vivida de forma pacífica: “La mia indipendenza, che è la mia forza, implica la solitudine, che è la mia debolezza” (en Pasolini, 1999: 95).

²⁵⁰ “Le contraddizioni sono assolutamente necessarie” (en Pasolini, 2001: 612) afirma Hirt/Herdhitzte en *Porcile*.

²⁵¹ Véase por ejemplo el célebre poema *Il nini muàrt – Il fanciullo morto* (en Pasolini, 2016: 20) en el que una atmósfera crepuscular choca con la imagen de una mujer embarazada; el eterno contraste entre vida y muerte que se repite: “ne fèmina plena / a ciamina pal ciamp”.

²⁵² Aunque, por supuesto, dejando al margen tan llamativas como efímeras reinterpretaciones cristológicas de la existencia del poeta, Pasolini no podía saber que su carrera y su vida se verían interrumpidas, de forma tan repentina, poco después de la publicación de esta significativa obra.

de *La nuova gioventù* (1975), en *La seconda forma de «La meglio gioventù»*, resulta de por sí muy significativo.

En esta obra, 37 de sus poemas friulanos son escogidos para ser reescritos bajo una luz lúgubre, y permeados por una sensación de pérdida, de fin inevitable y, por lo tanto, cargados de la fuerte desilusión que caracterizó toda la producción pasoliniana desde finales de los años '60; una producción cuyo objetivo principal era darle forma artística al rotundo rechazo del autor a la modernidad capitalista y consumista.

De las líricas originales en casarsese, en la nueva versión, solo queda la estructura métrica y prosódica, pero su significado más profundo se ve completamente alterado, como en el caso de *Lengàs dai frus di sera – Linguaggio dei fanciulli di sera*, en la que se mantiene el mismo esquema con parejas de versos largos y desdoblamiento de voces, pero donde al coro de los jóvenes de Casarsa se le sustituye con el verbo griego del viejo rey Edipo, hombre en busca de paz, de un refugio sagrado donde esperar, resignado, a la muerte.

Es así que esta desfiguración puede leerse fácilmente como una negación de ese primer proyecto poético y de su universo literario mítico, y no como el deseo de recuperación de algo irremediabilmente perdido en cuanto fagocitado por el devenir histórico racionalista hegeliano:

Ciant da li ciampanis

I no rimplàns 'na realtât ma il so valòur.

I no rimplàns un mond ma il so colòr.

Tornànt sensa cuàrp là che li ciampanis

a ciantavin peràulis di dovèir, sordis coma tons,

i no plans parsè che chel momd a no'l torna pi,

ma i plans parsè che il so tornà al è finit.

I soj reatàt cun dut, e doma senza il pi gran ingiàn,
chel ch'al pareva la razon dal vivi me e dal mond;

i torni, passànt sui puns sdrumàs, coma un australiàn (Pasolini, 2003: 426)²⁵³.

Y este nuevo e irreversible tiempo histórico-lineal, en su revolución ordenada, no solo impide que Casarsa vuelva en un *nunc* determinado, sino que determina que la proyección de ese espacio atemporal haya dejado de perpetuarse en “ripetizioni infinite di una sola cosa” (Pasolini, 2001: 527): “non piango perché quel mondo non torna più, / ma piango perché il suo tornare è finito”. De hecho, el propio Pasolini (1999: 2692) nos revela, en un lenguaje claramente nietzchiano, que “l’eterno ritorno è finito: l’umanità è partita per la tangente”. Una declaración apodíctica que casa perfectamente con las últimas palabras proféticas lanzadas por Maria Callas, a través del fuego, contra Jasón, en la película *Medea* (1969): “niente è più possibile ormai!”.

No obstante, la percepción del apocalipsis y el totalitarismo del nihilismo relativista deshumanizante no son suficientes para apagar en el poeta el deseo de revivir una última vez, aunque sea para abjurarla²⁵⁴ y hasta deturparla²⁵⁵, la experiencia friulana con la que perdió su virginidad literaria y a través de la que había encontrado un camino especial para reunir, de una forma más íntima, significantes y referentes, las palabras y los objetos de la realidad por estas designados.

Con mucho acierto Andrea Zanzotto había enfocado la necesidad pasoliniana de volver a sus comienzos dialectales. Según el literato véneto (2001: 159), el *poeta de*

²⁵³ Aquí la traducción en italiano, realizada por el propio Pasolini, que acompaña al original en casarsese: “Non rimpiango una realtà ma il suo valore. / Non rimpiango un mondo ma il suo colore. / Tornando senza corpo là dove le campane / cantavano parole di dovere sorde come tuoni / non piango perché quel mondo non torna più, / ma piango perché il suo tornare è finito. / Sono restato con tutto: solo senza il più grande inganno, / quello che pareva la ragione del vivere mio e del mondo: / torno, passando sui ponti crollati, come un australiano”.

²⁵⁴ *Abiura*, otro término fundamental del vocabulario pasoliniano.

²⁵⁵ Véase, por ejemplo, el texto *Ploja tai cunfins – Pioggia sui confini*, en el que el *vis* de un jovencito, originariamente descrito mediante las combinaciones “di rosa e mèil” y “di sanc e fièl”, en la versión de 1974 se convierte en rostro “di merda e mèil” y “di pis e fèil”.

las cenizas estaba asqueado de la realidad lingüística y social de aquellos años '70 y por lo tanto se decanta por un repliegue

“sulle proprie origini dialettali, sia pure per negarle, per dichiarare un mai più: e proprio mentre si riattivava (forse ormai una moda anch'essa) l'attenzione per i dialetti e per le culture locali come polo di opposizione al progressivo, inarrstabile cancellarsi di ogni identità e di ogni etica. *La nuova gioventù* è un ricamminare sopra *La meglio gioventù*, anche calpestandola”.

Las oportunas reflexiones de Zanzotto indican que Pasolini no vuelve al dialecto casarsese para retomar un viejo camino expresivo, parcialmente abandonado, y sentar las bases para un nuevo glorioso futuro poético, sino porque pretende borrar sus huellas, negarlo todo antes de desaparecer. Pero para hacerlo necesita, como el rey Edipo, un pequeño refugio desde el que, amparado por esa lengua que no deja de ser el querido idioma de su madre, lanzar su última profecía en verso y despedirse de un mundo al que tanto amó y que nunca supo corresponderle como él hubiera querido.

Es así que Pasolini, volviendo a recitar el papel de una Casandra que ya lo había entendido todo, pero que nadie quiso nunca escuchar, decide cerrar emblemáticamente esta dolorosa cuanto necesaria reescritura con el poema/legado²⁵⁶ *Saluto e augurio*, en el que se dirige a un hipotético joven fascista, amante del latín y del griego, con el fin de que este despierte y reaccione ante la destrucción del presente. Aunque, tal y como nos revela el mismo autor – “i no mi fai ilusiòns” (Pasolini, 2003: 514) –, su augurio y su exhortación quedarán seguramente en el olvido.

Ahora bien, de cara a nuestro estudio, lo que más nos urge destacar y dejar claro sobre esta última hazaña literaria pasoliniana es que, ante la desaparición de las identidades locales²⁵⁷ bajo el peso de una globalización entendida por el escritor

²⁵⁶ “Ven cà, ven cà, Fedro. / Scolta. I vuèj fati un discors / ch'al somèa un testamìnt” le dice Pasolini a su interlocutor ficcional (Pasolini, 2003: 514).

²⁵⁷ Una desaparición que incluye, por supuesto, la regresión de los dialectos como lenguas de uso común.

boloñés como proceso homologante y deshumanizante, disfrazado de progreso liberal, el dialecto se convertía, trágicamente, en el único recurso expresivo disponible, en el repertorio del sistema literario italiano, para plantear no ya una efímera contraofensiva poética-ideológica – como en el caso de Noventa y del mismo Pasolini de los comienzos –, sino, por lo menos, para recrear la ilusión, o revivir la memoria, de una *alteridad* que, en aquellos años, estaba perdiendo la mayor parte de su valor factual ante la fractura insanable entre las hablas vernáculas y un pueblo lingüísticamente italianizado y culturalmente pequeño burgués. Hablas dialectales que, por lo tanto, van perdiendo progresivamente su *status* literario de lenguas de la *realidad*²⁵⁸ para pasar a ser, tal y como veremos, un eficaz médium expresivo con funciones que, en parte, no se corresponden ya a las que hemos detallado en el segundo capítulo, y cuya finalidad principal resulta precisamente la de subrayar las inéditas inquietudes y necesidades, existenciales y literarias, del individuo ante el *nuevo mundo moderno* líquido y post apocalíptico.

En definitiva, como apunta Franco Marcoaldi en su introducción a la última edición de Garzanti de *La nuova gioventù* (2016: 10): “di fronte al trionfo di disumanità che ci circonda, avvertiamo la stessa, irriferribile nostalgia per un mondo magari più modesto, più povero, più semplice, ma anche più serio, severo, compassionevole. Capace ancora di gesti di umanità, autenticità, innocenza”. Una nostalgia, añadimos nosotros, que es mucho más fuerte y cargada de pesimismo y desilusión respecto a la que permeaba la primera incursión dialectal de Pasolini.

Asimismo, esta cita resulta muy útil porque encierra algunas claves importantes que retomaremos en los siguientes apartados para entender el nuevo papel del dialecto en la época de la crisis del mismo, en el plano del uso.

III.2. UNA PANORÁMICA SOBRE EL NUEVO PAPEL DEL DIALECTO

Tras haber ofrecido nuestra breve interpretación del último poemario pasoliniano, que hemos escogido como ejemplo emblemático e hipotético *punto de no retorno* para

²⁵⁸ Una afirmación que, por supuesto, tendremos que matizar y contextualizar debidamente.

introducir el nuevo papel del dialecto dentro del sistema literario italiano contemporáneo, en esta sección trataremos de partir de un corpus de casos paradigmáticos, entrelazándolos entre ellos, con el fin de desarrollar algunas reflexiones apenas esbozadas en el apartado anterior e individualizar así una serie de constantes en relación con el hecho dialectal. Constantes que podrán servir de base para la elaboración de posibles categorías, abiertas y flexibles, capaces de evidenciar las funciones del elemento vernáculo ante el inédito panorama sociolingüístico de la *postdialettalità*. Esperamos que, una vez llegados al final, se haya podido ofrecer un cuadro suficientemente claro y representativo, aunque sin duda incompleto y en absoluto definitivo.

Empezando por unas anotaciones generales, lo primero que cabe destacar es que el dialecto sigue teniendo una mayor explotación en el ámbito de la poesía, en comparación con el teatro y, sobre todo, con la narrativa. Esto no es ninguna sorpresa y, de hecho, ya habíamos sacado a colación las palabras de Hermann W. Haller (1999: 54) a este respecto. Sin embargo, el ascenso lírico de las hablas vernáculas y su percepción, por parte de muchos autores, como lenguas de alguna manera más aptas²⁵⁹ que el italiano para la práctica poética han determinado, a partir de los años '70 del siglo XX, una verdadera explosión sin precedentes de líricos dialectales, cuyos referentes principales son, como no, Pasolini, Noventa y Biagio Marin²⁶⁰. Entre los nombres más relevantes, podemos señalar el de Andrea Zanzotto²⁶¹, Franco Loi, Franco Scataglini y, en tiempos más recientes, los de Gian Mario Villalta y Pierluigi Cappello.

Por otro lado, el dialecto ha perdido su función fundamental de única *lingua de la realidad* dentro del género teatral puesto que se ha cumplido el deseo de Antonio

²⁵⁹ Simplemente, una alternativa expresiva culta y libre de una tradición ideológica corrupta, en el caso del aristócrata Noventa, y hasta *Ursprache* especial para la experimentación lírica, en Pasolini, Marin y, como veremos, también para Andrea Zanzotto.

²⁶⁰ A estos se podría añadir el nombre de otro friulano, Virgilio Giotti, y, por supuesto, el de Tonino Guerra, del que hablaremos más adelante.

²⁶¹ Perteneciente a la misma generación de Pasolini y Tonino Guerra, se estrenará como poeta dialectal solo en 1976 con su obra *Filò*. Es curioso, y muy significativo, que el poeta véneto haya decidido comenzar su exitosa aventura dialectal justo un año después de que Pasolini declarase irremediabilmente acabada la *suya* mediante la publicación de *La nuova gioventù*.

Gramsci y, por fin, tenemos un teatro popular nacional en italiano ya que existe, aunque sea como hipótesis sociolingüística, un italiano popular unitario (cfr. De Mauro, 1970 y Cortelazzo, 1972) y también un *neostandar* más o menos consolidado (cfr. Berruto, 1987) con el que la lengua literaria se encuentra ahora en una relación osmótica.

Por supuesto, en la literatura dramática – y en particular en la comedia –, pero también en la prosa narrativa, el dialecto mantiene su clásica *función cómica*, que se ve incluso enfatizada, en cuanto los idiomas locales son percibidos en muchos contextos, hoy más que nunca, como corrupciones diastráticamente connotadas de la lengua italiana estándar: la *dialectofobia* que se perpetúa y cristaliza en la época de la máxima homologación lingüística y cultural.

Históricamente, en la prosa, y más en concreto en la narrativa, el dialecto difícilmente consiguió convertirse en el elemento dominante de una obra, y en la actualidad esta realidad se ve reforzada por las reglas del libre mercado propio de la sociedad consumista: ¿a quién se le ocurriría, en el tercer milenio, publicar – y comprar – una novela escrita exclusiva o mayormente en siciliano o en piamontés?

Esto no quita, ni mucho menos, que el dialecto haya vivido un nuevo auge, tal y como veremos, también en las novelas y los relatos, aunque como ingrediente más o menos marginal de una operación lingüística en la que la base debe ser necesariamente el italiano, a veces más fiel a la tradición, otras decididamente propenso a una lengua *antiliteraria*, como en el caso de los denominados *Cannibali*.

El ejemplo más célebre – y uno de los más logrados – de connubio entre italiano estándar y excursiones vernáculas es, probablemente, el de Andrea Camilleri, autor en el que el dialecto sirve más bien para la conformación de un idiolecto de gran fuerza expresiva, pero fácilmente comprensible y alejado de cualquier contexto lingüístico determinado que no sea su propio entorno familiar²⁶²: una lengua reconstruida *ad hoc* para realizar una regresión lúdica hacia su propia infancia,

²⁶² Véanse las palabras del propio Andrea Camilleri quien describe las huellas dialectales de su personal lengua literaria como el “«parlato» quotidiano della propria casa” (Camilleri, 1998: 142), un código capaz de “esprimere nello stesso tempo concetti e sentimenti” (en Capecci, 2000: 85).

llevando al lector de la mano, pero sin desvelarle nunca que esos insertos vernáculos son símbolos cómicos²⁶³ y recuerdos adaptados a las exigencias artísticas más que realidades retratadas con afán mimético. Y lo mismo ocurre con la ficcional urbe de Vigata, en la que se mueve el héroe Montalbano, reconstruida a partir de Porto Empedocle, ciudad natal del autor, pero sin ninguna intención puramente naturalista. En este sentido, la operación de Camilleri recuerda a la que había llevado a cabo, dos siglos antes, otro siciliano: Giovanni Meli, quien se basó, tal y como subrayamos en el capítulo II, en su estancia en Cinisi y en la observación directa de esos paisajes concretos para convertirlos en expediente literario y dar a luz a su principal obra poética.

No sorprende²⁶⁴, asimismo, que justo en el subgénero del *giallo*, quizás precisamente debido a la influencia de Camilleri²⁶⁵ y al éxito de su propuesta, se haya hecho patente este renovado interés, no entendible en clave exclusivamente verista, por las hablas vernáculos, que han inundado las páginas de autores como Marco Malvaldi y, sobre todo, Antonio Manzini, quien ha hecho buen uso del dialecto para darle forma al logrado protagonista de sus novelas policíacas: Rocco Schiavone. En este caso, el romanesco *trasteverino* del personaje, al margen de la canónica función cómica, sirve para caracterizar al policía del Sur como elemento excéntrico, ajeno en el entorno del Valle de Aosta en el que se desarrollan sus aventuras. Una marca de alteridad que además de manifestarse a nivel lingüístico, se

²⁶³ Inolvidable y tremendamente eficaz la repetida fórmula: “non scassare i *cabasisi*”.

²⁶⁴ Las raíces más profundas de la novela policíaca se encuentran en la tierra fértil de la racionalidad ilustrada y del naturalismo de matriz positivista. Además, la tradición italiana de este género “ha sempre mostrato grande interesse nei confronti della riproduzione mimetica della realtà e delle connotazioni sociolinguistiche degli ambienti descritti, soprattutto di quelli cittadini, sia in diatopia che in diastratia” (Sardo, 2016: 203). Para profundizar sobre las relaciones entre dialecto y *giallo* italiano cfr. Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2010.

²⁶⁵ En realidad, ya desde el primer antecedente reconocido de *giallo*, *Il cappello del prete* (1882) de Emilio de Marchi, cierta explotación del elemento vernáculo ha sido casi una constante, aunque, tal y como se recordaba en la nota anterior, con una función precipuamente naturalista. Antes de llegar a Camilleri y a su particular propuesta, otro gran ejemplo de cómo los dialectos han tenido cabida en este género es el *Pasticciaccio* de Gadda, cuya operación lingüística resulta mucho más compleja y refinada respecto a los experimentos de los demás autores mencionados, y debe reconducirse, como ya sabemos gracias a Contini, a una función centrífugo-expresionista.

traduce también en una forma de vestir, la de Schiavone, para nada acorde con el rígido clima prealpino²⁶⁶.

Dejando atrás el ámbito específico del género policiaco, cabe destacar que, por supuesto, sigue habiendo muchos textos en los que se registra un uso sustancialmente *neorrealista*²⁶⁷ del dialecto que, por lo tanto, se manifiesta sobre todo en los diálogos – véase, por ejemplo, al napolitano Massimo Cacciapuoti y a su exitosa novela *Pater familias* (1998) –, y con más frecuencia cuando los personajes son de baja extracción social o se quiere optar por una mayor fidelidad a la dimensión oral del lenguaje. En estos casos, tal y como subraya Giuseppe Antonelli (2006: 100), más que segmentos dialectales puros se suelen utilizar formas híbridas en las que regionalismos o localismos se mezclan con el italiano para facilitar la comprensión de los lectores *extranjeros* o también para reflejar de manera más honesta la nueva situación sociolingüística, que ve el retroceso de los dialectos desde un punto de vista cualitativo debido a las frecuentes infiltraciones de italianismos.

Asimismo, en las últimas generaciones de escritores, el dialecto continúa a representar una fuerza centrífuga a nivel formal, un instrumento cargado de expresividad y de un valor novedoso que hacen que sea percibido como una posible y fructífera excepción de la norma: no tanto la impuesta por la tradición literaria – definitivamente desgastada por los ataques de la *neoavanguardia* y, sobre todo, por la influencia del lenguaje periodístico y de la televisión, que se ha convertido en fuente principal para muchos autores –, sino por el nuevo código comunicativo, plano, mediocre e inexpresivo, aprendido en la escuela y difundido por los *media*²⁶⁸.

El idioma vernáculo, por tanto, se presenta a menudo como la plasmación de una transgresión, de una rebeldía de tintes habitualmente juveniles, contra el *statu quo*

²⁶⁶ Por ejemplo su Loden y sus Clarks, zapatos a los que no quiere renunciar a pesar de que puntualmente los destroza, mojándolos en la nieve.

²⁶⁷ Un uso *neorrealista* en el que, sin embargo, el dialecto ha perdido esa connotación tan marcadamente ideológica, popular-progresista, que podía tener, justo después de la Segunda Guerra Mundial, en los años de la literatura *comprometida*, o incluso en autores honestamente atentos a las realidades periféricas como Pasolini y el Testori de la primera edición de *Il dio di Roserio*.

²⁶⁸ Sobre este tema cfr. Antonelli, 2006.

literario y social, como ocurre con las dos primeras obras del véneto Marco Franzoso: el excéntrico *noir* *Edisol-M. Water solubile* (2003) y *Westwood Dee-jay: il miracolo del Nord-Est* (1998), en las que el dialecto veneciano – y también, en menor medida, el romanesco y el milanés – entra en la voz narradora y se fusiona con la lengua del autor dando lugar, una vez más, a un idiolecto, en este caso *trendy* – o, mejor dicho, “de tendénsa” – ²⁶⁹, cargado de ironía y que catapulta a Franzoso y su experimentalismo directamente en la prolongación de la plurimencionada línea Folengo-Gadda, todavía vigente:

El 1998 sarà considera' ancora 'na volta l'anno de noi giovani: giovani dappertutto, co' 'na gran voja de ballare, divertirse, ciavàr. La parola passerà 'n 'altra volta dai vecchi ai giovani, che ha tante robe da dire, da comunicare, da stare insieme. E non solo ciavando. Anche se molto spesso sì, essendo giovani, con tutta 'sta energia en corpo, 'ste smanie, e, anca, dele volte, qualche imancabile frustrasiòn (Franzoso, 1998: 39).

Otro caso de dialecto empleado para la búsqueda de un idiolecto literario *sui generis*, que de alguna manera permita alejarse del estándar, es el del célebre cantautor Francesco Guccini quien, en sus exitosas obras narrativas, *Cròniche epafàniche* (1989) y *Vacca d'un cane* (1993), utiliza un italiano regional con una acentuada tendencia vernácula que se manifiesta no solo en la selección léxica sino que penetra en las estructuras más profundas de la narración²⁷⁰.

Obviamente, el dialecto, en Guccini, no es un puro y simple experimentalismo llevado a cabo como un fin en sí mismo, sino que se transforma en un valioso instrumento a través del que recrear un mundo apartado, popular-campesino, que el autor vivió en primera persona, en su juventud, y que desde hace algunas décadas ha

²⁶⁹ “Franzoso inventa una lingua «meticcia» che produce effetti di irresistibile comicità, un grottesco e divertente pastiche che mixa insieme il dialetto, non solo quello veneto, ma anche calchi del romanesco e del milanese, con l'italiano standardizzato che accoglie l'inglese pubblicitario, quello tecnico di Internet, il gergo della moda o della televisione” (Chemotti: 1999: 151).

²⁷⁰ Al respecto véanse las palabras del mismo autor en Guccini, 1997: 38.

dejado de existir en la realidad, convirtiéndose así en fragmentos de recuerdos reconstruidos mediante la práctica literaria de matriz autobiográfica²⁷¹. Su estilo, por lo tanto, resulta nostálgico pero nunca empalagoso y siempre caracterizado por un filtro irónico muy acentuado:

S'ciào monti sorgenti, e non il treno ma un càmmion con de le panche ci caricò. Sono allegri o tristi i viaggiatori del dopoguerra? Sono soprattutto carichi all'inverosimile, di qualunque cosa atta a portare altre cose, borse-valigie cavagne sporte e sportelli, casse rifatte, zaini e tascapani, e motteggiano quel bambino d'allora che s'illude di scorgere lungo la strada luoghi familiari segnati da un albero o da un dosso o da un fosso, come quando, dopo un po' di tempo in un posto, ritorni e ti sembra di vedere per via facce che è impossibile che siano lì, ma fino a un giorno prima ti erano famiglie e ti andavi a sburlare contro ad ogni passo, e ti pare d'essere ancora lì, e di incontrarle (Guccini, 1995: 11).

En muchos sentidos, su experiencia narrativa recuerda a la de Luigi Meneghello en el ya mencionado libro *Libera nos a Malo*, en el que el escritor véneto, al igual que haría Guccini más de 25 años después, confecciona un texto a medio camino entre la ficción y el relato autobiográfico. Diferente es el marco espacio-temporal²⁷² y, en parte, la técnica narrativa²⁷³, pero parecido es el resultado final en su esencia ya que también Meneghello opta por un estilo que oscila constantemente entre unos tonos afectuosamente nostálgicos y un distanciamiento irónico absolutamente necesario para mantener un equilibrio que sirva de anticuerpo contra fáciles caídas melodramáticas.

²⁷¹ Emblemática la cita de Borges, tomada de *El Palabrista*, con la que Guccini decide abrir su novela *Vacca d'un cane*: "Sí, yo creo que, en definitiva, todo lo que uno escribe es autobiográfico. Solo que eso puede ser dicho: 'Nací en tal año, en tal lugar' o 'Había un rey que tenía tres hijos' (Guccini, 1995: 7).

²⁷² La obra de Meneghello no se desarrolla en la Emilia de Guccini sino en el pueblo de Malo – provincia de Vicenza –, su ciudad natal, mayoritariamente entre los años '20 y '30 del siglo pasado.

²⁷³ Un verdadero *stream of consciousness* sin secuencialidad temporal, el de Meneghello, en ocasiones hasta más cercano a la poesía que a la prosa, pero a la vez capaz de dar lugar a lo que se puede considerar también como un excéntrico ensayo sociológico sobre un *temps perdu*.

La obra de Meneghello resulta crucial, asimismo, en cuanto en ella podemos ver una vez más cómo el elemento dialectal es empleado para elaborar una regresión hacia una estática civilización rural – ejemplificada perfectamente por el microcosmo de una Malo en principio todavía arcaica – que está en proceso de enfrentarse a la llegada de la modernidad – el presente desde el que escribe el autor – que causaría inevitables e irreparables fracturas en el seno de la sociedad italiana del post *boom* económico. Unas fracturas que Meneghello subraya con desencanto, ironía y, en ocasiones, hasta conmoción, pero sin llegar nunca a los tonos trágicos y apocalípticos del último Pasolini y, por supuesto, sin mirar hacia atrás como si estuviera intentado revivir una hipotética edad de oro que nunca existió, sobre todo si pensamos en que la infancia del autor en el pequeño pueblo véneto estuvo marcada por la retórica de fascismo y la hipocresía conformista de una Iglesia católica alejada de una verdadera espiritualidad. Quizás, de aquellos tiempos perdidos, lo *mejor* estaba justo en la veracidad humilde y en la certidumbre de la cultura propiamente autóctona, que solo ese dialecto era capaz de expresar:

Le cose andavano avanti così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane. Nel primo sventolavano le bandiere, e la Ramona brillava come il sole d'or: era una specie di pageant, creduta e non creduta. L'altro mondo era certo, e bastava contrapporli questi due mondi, perché scoppiasse il riso. Ridevamo recitando con le donne di servizio:

Bianco rosso e verde

color delle tre merde

color de panezèi

la caca dei putèi (Meneghello, 2006: 30).

Tal y como hemos anticipado anteriormente, el dialecto ha adquirido hoy más que nunca una connotación marcadamente diastrática, además de diatópica, y se acude a él para caracterizar a los personajes periféricos, convirtiéndose así en un médium muy explotado en el discurso directo e indirecto libre, donde la voz de los protagonistas se hace patente.

No obstante, en muchas ocasiones, el dialecto no sirve solo para llevar al lector hasta los meandros más oscuros de los últimos espacios de realidad aún no colonizados por la lengua burguesa media y mediocre, sino que pasa a ser un código con un valor de *jerga* y que, por consiguiente, no se identifica con una clase social determinada sino, sobre todo, con un conjunto cerrado de miembros quienes encuentran en sus inclinaciones vernáculas la marca más visible de una identidad percibida como alteridad y manifestada con absoluto orgullo. Esto se puede ver perfectamente en las obras de Roberto Saviano²⁷⁴, cuya operación lingüística recuerda, salvando las distancias, a la del Pasolini romano, puesto que el napolitano del autor de *Gomorra* es la clave de acceso a un submundo, en este caso criminal, donde el dialecto – que es regla y no excepción – no se limita a una función puramente realista, fruto de una investigación sociológica, sino asume un sentido dramático y contribuye a un efecto inevitablemente expresionista.

Asimismo, en Saviano ocurre algo muy significativo con respecto a la posición actual del dialecto dentro del sistema sociolingüístico y socioliterario italiano; algo que ya habíamos entrevisto cuando mencionamos las obras *Edisol-M. Water solubile* y *Westwood Dee-jay: il miracolo del Nord-Est* de Franzoso. Nos referimos a la nueva apertura del dialecto y de sus hablantes no solo a la lengua nacional – la muchas veces recordada italianización de las hablas locales – sino también al inglés y a la cultura angloamericana de matriz hollywoodiana.

Si en los textos de Franzoso el contacto entre dialecto e inglés servía a la conformación de una lengua ecléctica y “de tendénsa”, subrayando como los idiomas

²⁷⁴ La repetida expresión “Adda murì mamma” de *La paranza dei bambini* se convierte en un segmento *de facto* intraducible a una lengua neutra como el italiano, ya que perdería esa carga de orgullo dramático y, sobre todo, privaría quien la dice de ese sentimiento de afiliación a un clan.

municipales han vuelto de moda entre los jóvenes italianos, quizás como ingenuo *escamotage* para buscar la enésima vía de escape hacia una independencia cultural claramente imposible dentro del rígido marco liberal-consumista, en Saviano, sin embargo, nos enfrentamos a un uso del napolitano que da lugar a una lengua sí más veraz y sin concesiones gratuitamente frívolas, en cuanto generada a partir de una realidad cruda – la de la Camorra –, pero que también revela la sombra del elemento típico de la sociedad contemporánea incluso sobre aquel oculto universo rabioso y rebelde: el capitalismo y su producto máspreciado, es decir, la homologación post burguesa. Una homologación que, en esta fase, no pretende – o no consigue – aniquilar directamente al mundo dialectal sino penetrar hasta sus raíces y tratar de aculturar a sus últimos representantes.

Tanto es así que los pequeños criminales de *La paranza dei bambini* (2016) visten ropa de marca y tienen una obsesión por el dinero que es la misma de cualquier joven de bien, hijo de la civilización occidental, y alimentado desde niño a base de doctrina neoliberalista y anuncios de coches de lujo; la cultura narcisista de la posesión *ad libitum*: “non importava nulla, a loro, di come si facessero i soldi, l’importante era farne e ostentare, l’importante era avere le macchine, i vestiti, gli orologi, essere desiderati dalle donne ed essere invidiati dagli uomini” (Saviano, 2016: 23).

Tal y como subraya María Isabel García Pérez (2018: 76-77), incluso sus referentes pertenecen a la cultura *main stream* y, de hecho, uno de los *paranzini* lleva tatuado en el brazo el lema del exitoso cantante rap afroamericano 50 Cent: *Get Rich or Die Tryin*. Asimismo, otro de ellos quiere establecer una comparación entre su grupo secreto y el de la película *cult* estadounidense *Fight Club*: “– ‘A prima regola del Fight Club è che il Fight Club non esiste, – disse Briato’” (Saviano, 2016: 153). Y a lo largo de la novela son muchas las alusiones a películas y series norteamericanas protagonizadas por antihéroes que han entrado en el imaginario colectivo de las últimas generaciones: *The Walking Dead*, *Breaking Bad*, *The Untouchables* e incluso la serie italiana – pero de calado internacional – *Gomorra*, basada en el *best seller* homónimo del mismo Saviano.

Para entender en profundidad este fenómeno, esta inédita relación osmótica entre cultura local-dialectal y global-anglófona sin tener que pasar necesariamente por el filtro de la *Weltanschauung* nacional, podemos sacar a colación, una vez más, las palabras de Brevini (1992: 19), quien hace notar como, en el imparable proceso globalizador, la mayor derrota la ha acabado sufriendo el italiano manzoniano, producto vinculado al proyecto político de las viejas burguesías nacionales, también aniquiladas por el nuevo mundo transnacional y post ideológico²⁷⁵.

El renovado interés de las letras italianas habría de interpretarse, por lo tanto, también como la manifestación de esa atomización sociocultural que es simplemente la otra cara de esa medalla que responde al nombre de globalización:

La ripresa dei dialetti, per usare una metafora gastronomica, è coerente con un universo in cui tendono ad essere cancellate le alternative tra l'*hot dog* e il piatto locale. Il declino dell'italiano non è dissimile dal declino dell'Artusi: entrambi espressione dell'idea ottocentesca di nazionalità. Un universo anglo-dialettale non è il paradosso che potrebbe a prima vista apparire (20).

Otro ejemplo evidente de esta traducción literaria, mediante el uso del dialecto, del nuevo equilibrio – a veces muy precario – entre realidad local y mundo global es la obra de Gaetano Cappelli. En el autor procedente de Potenza, el vernáculo pierde cualquier connotación de regresión nostálgica a un pequeño mundo rural cuyos restos, en las zonas más periféricas y aisladas de Basilicata²⁷⁶, serían todavía rastreables, para cargarse de ironía caricatural – la *función cómica* –, tal y como podemos ver en este largo y significativo fragmento tomado de su libro *Parenti lontani* (2000):

C'è un muretto di mattoni con sopra una tettoia di lamiera ed è il bar; un tipo con un basco azzurro ed è il barman. Sta affettando una varietà di salumi sotto gli occhi famelici di due madri/zie che, sospeso momentaneamente il loro severo servizio,

²⁷⁵ En resumen, la victoria de la *Open society* de George Soros.

²⁷⁶ Región históricamente más atrasada y cerrada en sí misma de toda la península.

controllano adesso con la stessa protervia la confezione dei loro *sanguic* – come qui chiamano i *sandwich*, nell’interpretazione locale succedanei inoltre di un pranzo di almeno tre portate –. Pit risponde a mala pena al saluto caloroso del barman rupestre. Aspetta scostante la fine dell’operazione di farcitura, resa complicata dalle richieste delle esigenti clienti – “Mettic’ pur la frittat e i carciof, pur la muzzarella e na melanzan va, e nu peperon, piccant mi raccomandand”. Osserva il breve veloce tragitto dei panini grossi come scarponi, dalle mani del barman alle fauci fameliche delle madri/zie e appena può finalmente ordinarsi una birra, ci chiede che beviamo.

“Una coca” risponde Silvia e anch’io.

“Teniamo la Peps, verament” confessa il barman rupestre. “Ti pareva... e la birra è calda uno schifo”. Infierisce Pit.

“Piétr, tu stai a Milaan, là è divers. Che ti cred che non lo volev comprà nu frig ma non ci so’ sold, però ci divertimm lo stess, guard come ballan: già è qualcosa, noh?” “Sì, co’ ‘sta musica” sbuffa lui.

“Non arriva nient qua, siam isoolaat... ma hai raggion ci vorrebb qualcos d divers, pure p cambià” ammette il barman rupestre e adesso anche demoralizzato (Cappelli, 2008: 55-56).

Esta aparentemente paradójica tensión bipolar extrema entre el inglés técnico-mercantil y los dialectos del entorno más próximo no restaría nada a la grave crisis de los segundos, en el plano del uso – crisis que es absolutamente real e incuestionable –, sino simplemente demostraría como los vernáculos, en su transformación de idiomas empleados para la comunicación cotidiana a sustrato lingüístico que vuelve a la superficie para colorear la comunicación y moldear las estructuras de una lengua italiana cada vez más invadida por anglicismos *trendy*, son ahora explotados en ámbito literario como nuevo contrapeso para plasmar y analizar un contexto sociocultural que responde a las dinámicas de la *Glocalización*, conceptualizada por Roland Robertson.

En poesía, único género literario donde, *de facto*, el dialecto puede aún asumir el papel de *prima donna*, veremos que ocurre algo que, *grosso modo*, va en esta

misma dirección ya que los líricos *neodialectales* han definitivamente ampliado sus horizontes poéticos respecto al pasado, empezando a confrontarse sin temores reverenciales de ningún tipo con los grandes modelos europeos y occidentales, y abandonando, por lo tanto, esa proyección municipal y municipalista que había caracterizado, en mayor o menor medida, la poesía vernácula hasta las primeras décadas del siglo XX:

Per quale destinatario, dunque, è pensata e progettata la poesia neodialettale? Chi scrive oggi in dialetto ha ben presente un lettore identificatissimo, tutt'altro che irreal o anacronistico, non geograficamente localizzato, né socialmente caratterizzato. È lo stesso lettore della poesia in lingua, quantitativamente assai circoscritto, ma dotato di una competenza letteraria specialistica. Lo dimostra l'orizzonte letterario coltissimo in cui la poesia neodialettale, con i suoi strumenti e i suoi riferimenti, si muove (Brevini, 1992: 15)²⁷⁷.

III.2.1. LA POESÍA NEODIALETTALE: UN BREVE EXCURSUS

Aunque sus intereses dialectales se manifestaron ya en los años '40²⁷⁸, no podemos evitar comenzar esta digresión sobre la nueva poesía vernácula haciendo referencia al gran Tonino Guerra (1920-2012), sin duda más conocido por su actividad de guionista que lo llevó a colaborar con directores de renombre internacional como Fellini, Antonioni, De Sica, Tarkovskij y los hermanos Taviani, entre muchos.

La obra de Guerra, especialmente sus primeros poemarios, contemporáneos al auge del Neorrealismo, aparece marcada por un anhelo de realidad de matriz pascoliana, un populismo perfectamente tachable de populismo y por un uso del dialecto cuyo fin

²⁷⁷ Al respecto véanse también las reflexiones de Gian Mario Villalta en su fundamental ensayo *I dialetti della poesia* (1995).

²⁷⁸ En 1944, Guerra fue deportado en el campo de concentración de Troisdorf y fue allí donde empezó a componer sus primeros versos en dialecto romañol, que posteriormente fueron publicados en el poemario *I scarabócc* (1946). Esta anécdota nos la confirma el mismo autor en su conocido poema *I bu*, incluido en *La s-ciuptèda* (1950).

parece la reconstrucción de un idilio rural, protegido y sencillo. Un idilio, sin embargo, desvinculado de cualquier sentimentalismo y constantemente atacado por una sensación de angustia, de la que el poeta intenta refugiarse precisamente a través del vernáculo romañol y de su universo semántico: “L'aqua ch'la bagna e ch'la fa léus i còpp / la casca te curtéil dréinta e' tinaz; / - Ciudéi la porta e pu mitéi e' cadnazz, / ché 'd fura e' dvénta una nòta da lópp” (Guerra, 1993: 38)²⁷⁹.

Estos versos, tomados del poema *E' piòv*, pueden ser leídos junto a la estrofa que cierra *La cuntrèda*: “L'ànzal de vént ch 'l'è sòura e' Campanòun, / u s'à guèrs dri andè zò ma la cuntrèda, / e quant ch'avémm vultè sla féin dla strèda / la sgné tempèsta dri dal nòsti spali” (51)²⁸⁰.

En estos dos fragmentos, podemos fácilmente interpretar los agentes atmosféricos como una metáfora de esa angustia, de esa amenaza lejana a la que aludíamos y de la que Guerra intenta huir recuperando espacios íntimos y retirados – la casa, los lugares de la infancia, el universo rural aún en contacto con la tierra –: espacios que representan una suerte de seto pascoliano, en el que recuperar los afectos más auténticos y sentirse, de algún modo, al reparo del mundo ciudadano y de sus dinámicas agobiantes y deshumanizantes: “Ò ciap un tréno in chéursa ch'éva stént'an finóid / e quitar dé. A n u n putéva piò da stè in zità / sa tótt cagli òngi davènti ma la bòcca. / Adés a so aquà te mi paàis, da e' mi fradèl (Guerra, 1981: 8)²⁸¹.

Asimismo, la vuelta²⁸² a una dimensión periférica, fuera del tiempo y de la historia, se percibe en Guerra como el camino para recuperar un sentido más puro de

²⁷⁹ Un'acqua che bagna e fa luccicare i coppì casca nel cortile dentro il tino: “Chiudete la porta e infilate il catenaccio, fuori si prepara una notte da lupi!” (La traducción al italiano es del mismo Guerra).

²⁸⁰ L'angelo del vento che è sul Campanone ci ha visti in giro per la contrada e appena abbiamo svoltato in fondo alla strada ha segnato tempesta alle nostre spalle (La traducción al italiano es del mismo Guerra).

²⁸¹ Ho preso un treno in corsa che avevo settant'anni e quattro giorni. Non ne potevo più di stare in città con tutte quelle unghie davanti alla bocca. Adesso sono qua nel mio paese, da mio fratello (La traducción al italiano es del mismo Guerra).

²⁸² Una vuelta ideal y poética, pero también física y real, ya que Guerra, tras haber viajado por todo el globo y haberse empapado de la mundanidad burguesa – sobre todo romana –, decidió regresar a los campos de Emilia-Romaña, primero a Santarcangelo, su pueblo natal, y luego a la aldea de Pennabilli, donde transcurrió la última etapa de su vida. Plasmación literaria de esta necesidad de regreso es *Il miele* (1981), quizás su obra más lograda.

la libertad, que había sido ofuscado por la reelaboración consumista de este concepto, algo típico de la sociedad occidental. No es casualidad, de hecho, que sus líricas estén repletas de personajes extravagantes y de momentos de irracionalidad que resultan útiles para sobresalir el realismo y alcanzar tonos casi surrealistas o, se podría decir, de realismo mágico. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el canto vigesimoprimer de *Il miele*, en el que el protagonista y su hermano se ponen a contar una por una, en voz alta, las hojas que caen de los árboles: Al foì de' barcòlcal agli éva cmoinz a caschè / a lói e pu d'agòst fina a setèmbar. / A s s'émme mèss a tóli sò óna a la vólta / e a s divertémme a cuntèli a vòusa èlta (Guerra, 2018: 64).

Símbolo de esta libertad anhelada puede ser el aire limpio del pueblo donde no hay coches ni contaminación, claras manifestaciones del desarrollo industrial: “Aquà l'aria la è bóna e l'aqua la va pri fòss, / machini gnént e i chèn i sta stughléd te mèz dla strèda” (20). Estos versos, además, recuerdan a la dedicatoria pasoliniana a Casarsa: “Fontana di aga dal me país. / A no è aga pì fres-cia che tal me país. / Fontana di rustic amòur” (Pasolini, 2016: 19), y nos revelan una vez más cómo en ambos autores la elección dialectal corresponda, en principio, a una necesidad de buscar un camino diferente, en el que volver a los orígenes – de la sociedad y de la poesía – para idear, a través de la literatura, un destino alejado del caos capitalista y de sus dinámicas a la vez alienantes y homologantes.

Otro poeta vernáculo en el que el dialecto tiene una connotación popular y periférica – aunque muy diferente respecto a Guerra – es Franco Loi (1930) quien llega a la poesía ya en la edad de la madurez²⁸³, empleando una lengua de base milanesa, pero repleta de términos foráneos respecto al sistema escogido.

Por lo tanto, su código literario oscila constantemente entre el esfuerzo mimético y un expresionismo alcanzado mediante la mezcla de registros y la tendencia hacia un tono a menudo irónico, que les otorgan a sus versos un aura generalmente grotesca.

²⁸³ Loi se estrenó como poeta – en italiano – en 1965, cuando ya tenía 35 años.

Nacido en Génova, hijo de padre sardo y madre originaria de Parma, Loi adopta el dialecto de la capital lombarda para retratar más fielmente esos ambientes populares donde, siendo aún un niño, vivió las experiencias más duras de su vida. De hecho, el autor transcurrió en Milán los terribles años de la Segunda Guerra Mundial, presenciando escenas que marcaron de manera indeleble su memoria, tal y como él mismo nos revela:

C'erano molti corpi gettati sul marciapiede, contro lo steccato, qualche manifesto di teatro, la Gazzetta del Sorriso, cartelli, banditi! Banditi catturati con le armi in pugno! Attorno la gente muta, il sole caldo. Quando arrivai a vederli fu come una vertigine: scarpe, mani, braccia, calze sporche; [...] ai miei occhi di bambino era una cosa inaudita: uomini gettati sul marciapiede come spazzatura e altri uomini, giovani vestiti di nero, che sembravano fare la guardia armati! (en Cicala, 1995: 56).

En concreto podemos citar los versos de *Piassa Luret, serva del Titanus*²⁸⁴, en la que se hace referencia a la anécdota del fusilamiento de quince partisanos en Piazza Loreto que tuvo lugar el 10 de agosto de 1944. En la lírica, de la que proponemos un fragmento, destaca una significativa alternancia entre el dialecto de la voz poética y el italiano del soldado fascista que se introduce en el texto:

Oh genti milanes,
vü, gent martana,
tra 'n mezza nün 'na gianna la dà 'n piang,
e l'è 'na féver che trema per la piassa
c la smagriss i facc che morden bass.

Ehi, tu...!... si tu!... che vuoi?

Manca qualcosa?

²⁸⁴ Fragmento presente en *Stròleggh* (1975).

Mi...?

Si, tu.

e 'na magatel cul mitra sguang

el ranfa per un brasc quèla che piang.

Mi, sciur...?

Tira su la testa! (57).

El dialecto parece adquirir aquí un valor ético que, si bien no es comparable con el que le había sido otorgado por Maggi, sin duda contribuye a crear un plano ideológico-narrativo diferente, convirtiéndose en manifestación de antifascismo²⁸⁵ y, más en general, en la lengua a través de la que volver a contar la historia italiana contemporánea, pero desde el punto de vista de los emarginados – el proletariado oprimido y explotado –; algo que queda especialmente evidenciado también en la obra *L'angel* (1981).

El expresionismo y el atrevimiento lingüístico del poeta quedan patentes, por ejemplo, en la lírica de título emblemático *Don't you fòll in lavníss*²⁸⁶, en la que es el inglés el elemento foráneo que se hace hueco en el texto para subrayar una vez más cómo el milanés urbano, a partir de los años '50 y el boom económico, se ha ido convirtiendo en una lengua mestiza, abierta a las influencias del idioma único de la globalización, pero también a las de otros dialectos hablados por los muchos inmigrantes que de las zonas rurales lombardas y de otras regiones de Italia acudían a Milán en busca de trabajo en las fábricas.

Algo en parte similar ocurre con otro poeta nacido en Génova, Roberto Giannoni (1934-2016), cuya elección lingüística se basa en la recuperación, a través de los recuerdos, del dialecto genovés escuchado en su infancia, que él no hablaba en su vida cotidiana, y que decidió representar en sus poemas en una versión arcaica, pero a la vez enriquecida con términos procedentes de todos aquellos idiomas que se pueden

²⁸⁵ Desde muy joven el poeta fue activo políticamente, entrando primero en el Partido Comunista y luego, a partir de los años '60, en la denominada *Nuova sinistra*, movimiento de izquierda radical.

²⁸⁶ Presente en la obra *Teater* (1978).

oír en las calles de una ciudad sede de un importante puerto comercial. Es así que las líricas de Giannoni están pobladas de expresiones jergales, tecnicismos y vocablos extranjeros que se mezclan en una poesía generalmente narrativa y antilírica, en la que el yo poético prefiere cederles la palabra a sus personajes.

La decisión de Giannoni de recuperar un dialecto más puro y menos italianizado esconde también una vena polémica contra la modernidad y la lengua expresión de su cultura. No es casual, de hecho, que, desde el punto de vista formal, acuda a la métrica clásica, en concreto a los cuartetos de endecasílabos: otra manera de buscar en el pasado, lingüístico y literario, para encontrar antídotos contra un presente cada vez más incómodo e incompatible con el arte puro.

Muy diferente resulta, sin embargo, la propuesta de otro gran poeta dialectal que, al igual que Loi, empezó muy tarde su carrera literaria. Estamos hablando del autor originario de Ancona, Franco Scataglini (1930-1994), quien tras un primer intento sustancialmente fallido de componer versos en italiano²⁸⁷, se estrenó, en 1973 – inspirado por la lectura del Pasolini casarsese –, como lírico vernáculo, empleando con éxito, de ahí en adelante, su propio idioma materno, aunque adaptado a las exigencias de la *ars poetica*.

Ya desde su primera obra, titulada *E per un frutto piace tutto un orto*, Scataglini demuestra querer apostar por un código poético transparente²⁸⁸ – incluso más que Noventa – y, siguiendo el ejemplo de Biagio Marin, monolingüístico y muy personal.

De hecho, en este autor se puede ver claramente como el dialecto/idiolecto se va convirtiendo – algo común a la mayoría de los poetas neodialectales – en un instrumento muy útil para la introspección y la narración autobiográfica²⁸⁹, que en Scataglini alcanza su punto álgido en la obra póstuma *El Sol* (1995), un verdadero legado literario.

²⁸⁷ El poemario *Echi* (1950).

²⁸⁸ Cabe recordar que los dialectos de las Marcas resultan de por sí muy parecidos al italiano.

²⁸⁹ Tendencia a la autobiografía que habíamos reconocido como una de las características principales ya en la poesía de Tonino Guerra y que se manifiesta también en Loi.

Sin embargo, si hay algo que une indisolublemente a Scataglini con Giannoni, a pesar de la evidente diferencia entre sus respectivos códigos poéticos, es la imposibilidad de practicar, con fines literarios, el italiano: una lengua que el poeta de Ancona solía definir *frigida*. Esta problemática representa, quizás, el *fil rouge* que toca de alguna manera a todos los autores neodialectales y la solución no puede ser sino la recuperación de hablas todavía envueltas en una luz antigua, premoderna, como son los dialectos en la era de la globalización homologante: no ya idiomas de la realidad cotidiana, sino lenguas muertas o moribundas, extranjeras en patria, pero todavía vinculadas a la dimensión oral del lenguaje y cargadas de una gran fuerza expresiva y evocadora. Véanse al respecto estas palabras del mismo Scataglini:

Nel dialetto degli anconetani (degli “angontani”) c’era un Duecento nascosto. Si trattava di cadenze e sonorità che somigliavano a quelle di una lingua antica. E quella lingua somigliava alla pronuncia che io avevo dentro e con la quale nominavo le cose (en Raffaelli & Scarabocchi, 2000: 8).

Una lengua muy propia, la de Scataglini, alejada tanto del código literario de la tradición como del nuevo italiano medio *in fieri* y que permite, por lo tanto, crear una separación respecto al presente y también respecto a la historia lingüístico-cultural que nos ha llevado hasta él.

No obstante, en vez que de un idiolecto sería más preciso hablar de un socio-idiolecto, ya que, a través de la recuperación y reelaboración personalizada del vernáculo de Ancona, el poeta no busca solo originalidad y pureza expresivas sino pretende ponerse en contacto con todos los hombres que habitan las periferias socioculturales y han sido olvidados por la historia. En este sentido, su operación se asemeja a la de Loi:

L’assunzione del dialetto è connessa ad una segreta identificazione della mia vicenda di intellettuale solitario ed isolato con quella degli uomini che vengono posti al margine della storia: gli esclusi, quelli che sono deprivati degli strumenti in cui il potere si

manifesta: la lingua: (incommensurabile per chi la guarda dal suo povero idioma subalterno) e la cogenza dell'uso della forza quando viene irreparabilmente patita. La lingua dei servi, dunque: lingua dell'affettività domestica e del rassegnato abbandono al corso delle cose. Oppure lingua dell'oscenità e della bestemmia quando la rabbia può sollevare solo un empio brandello di bandiera contro la soggezione sociale diventata destino (Scataglini, 1988: 27).

Esta operación de rescate y redención de los excluidos por el sistema se permite solo gracias al habla vernácula e involucra al mismo poeta, de extracción proletaria. Su relación con el habla popular y esa humanidad marginada no es la típica del autor burgués, que se aproxima al mundo vernáculo desde arriba o desde fuera, sino una relación de entre iguales.

Sin embargo, lo más importante que podemos destacar a partir de esta última cita es que, para Scataglini – al igual que ocurría en Guerra –, el dialecto, lengua de los derrotados por la historia, pero también de los afectos más cercanos y de una realidad inevitablemente más circunscrita, se convierte en un medio para luchar contra el desarraigo del que todos somos víctimas en una contemporaneidad oprimente y alienante.

Precisamente esta parece ser una de las funciones primarias – o incluso la principal – de las hablas vernáculas en la poesía neodialectal: frente a la disolución lingüística, cultural y de valores propia de la modernidad líquida, los antiguos dialectos representan no solo una vía de escape para huir de la homologación – el dialecto como idiolecto –, sino sobre todo un medio para intentar reconstruir un horizonte de significados que parecía perdido.

Por esta razón, la tendencia es la de buscar un lenguaje de sabor arcaizante, como si de alguna manera los autores quisieran remontarse a esa época en la que todos los idiomas de la península – lengua de Dante incluida – no eran más que dialectos, y así reescribir *ex novo* una historia literaria y sociocultural, cuya narración nos ha llevado hasta nuestro presente inaceptable, o, por lo menos, encontrar un refugio en el que sentirse de nuevo como *en casa*.

La respuesta de Noventa había sido la de apoyarse en la ilustre tradición véneta desvinculada de los dogmas racionalistas e idealistas; Marin escoge una lengua muy suya y atemporal; Guerra un vernáculo aún vinculado a la tierra y al campo; Giannoni reconstruye un genovés lo más alejado posible del italiano y Zanzotto va incluso más allá de los límites dialectales para encontrarse con el *petèl*; esto es el lenguaje infantil, a través del que, según palabras de Cristiano Spila, “si manifesta un rapporto ludico con la parola, un’istanza di liberazione della repressione e della scontata omogeneità della lingua ufficiale, alla ricerca del linguaggio primordiale. Il balbettio del petèl è l’incarnazione linguistica del desiderio uterino” (en Asor Rosa, 1999: 468):

Pin Penin

valentin

pena bianca

mi quaranta

mi un mi dòì mi trèì mi quatro

mi sinque mi sie mi sète mi òto

buròto

stradèta

comodèa [...] (Zanzotto).

Esta suerte de recreación del lenguaje primordial, que casa perfectamente con el ritmo de cancioncilla infantil escogido por el autor, nos muestra una vez más el estrecho vínculo entre el dialecto y la dimensión oral del lenguaje y también con la idea de *Ursprache*.

Parece que los autores neodialectales, siguiendo el ejemplo precoz de Pasolini y de los demás precursores de esta nueva ola vernácula, han sentido la necesidad de denunciar la traición de la tradición lingüístico-literaria y, a través del dialecto, volver a los orígenes de la palabra para refundar el mito de la creación poética en una hipotética dimensión presocrática, pre-lógica²⁹⁰.

²⁹⁰ Entendiendo el término logos en su doble significado de palabra-discurso y de racionalidad. Una racionalidad que, Pasolini *docet*, se había convertido en racionalismo burgués y, por lo tanto, en base

Si la escritura es ya de por sí una traición del lenguaje humano en su estado más puro – de manifestación oral –, el hecho de escribir en una lengua, el italiano, que primero había rechazado la oralidad como marca de inferioridad – el idealismo bembiano y su afán de encontrar un código fijo e imperecedero – para luego disolverse en un idioma embrutecido y convertido en mero producto comercial por las dinámicas de la sociedad consumista, constituye una segunda y más grave infidelidad. Una infidelidad que el dialecto puede, en parte, enmendar, desde su posición de lengua en principio más alejada del centro cultural hegemónico y, en muchos casos, más libre de una tradición tan pesada y oprimente como la italiana.

Dicha condición excéntrica y teóricamente más libre de la dimensión dialectal es visible también en la propuesta de la lombarda Franca Grisoni (1945), quien con su obra escrita en el vernáculo de Sirmione, *La böba*²⁹¹, nos ofrece un ejemplo de ajenidad a las convenciones socioculturales imperantes. La protagonista del poemario, de hecho, desde su declarada ignorancia, es capaz de mirar al mundo con ojos vírgenes e ingenuos, como si fuera una eterna niña: “töt chël che sente / ‘l me sbiös ma a ma che capise” (Grisoni, 1986: 81)²⁹² y “mai mé gho ‘mparat e nient gho mai sait” (96)²⁹³.

Es así que la función poético-palingenésica²⁹⁴ del dialecto vuelve a manifestarse como precipua en la contemporaneidad, sobre todo si la enfocamos a partir de la contraposición expresividad/comunicabilidad, en la que, por supuesto, la lengua italiana representaría el polo más cercano a la comunicación, frente a los dialectos, menos codificados y estandarizados, que se convierten en instrumentos de gran fuerza expresiva y una connotación lírica casi intrínseca.

filosófica de la sociedad tecnocapitalista (Cfr. Bianchi, 2018).

²⁹¹ Título que literalmente significa la *upupa*, pero que la autora utiliza con traslación significado para designar a la protagonista de su diario poético: una persona necia, boba e imprudente. Características que no deben ser interpretadas, en este caso, como negativas sino más bien como posible marca de alteridad.

²⁹² Todo lo que siento / se me escapa a medida que lo voy entendiendo (Traducción propia).

²⁹³ Jamás he aprendido y nada he sabido nunca (Traducción propia).

²⁹⁴ Poeta, tal y como nos enseña también Pascoli, es quien consigue mantener una mirada virgen hacia la realidad. Algo posible solo si se conserva ese vínculo con el *fanciullino* que todos llevamos dentro: una vuelta a la niñez que es, asimismo, un retorno a esa época en el que más estrecho se siente el lazo con la figura materna.

Sin embargo, no podemos dejar de evidenciar algunos aspectos que son fundamentales para comprender el panorama actual. El primero es que precisamente uno de los grandes precursores de la poesía neodialectal, Pasolini, había decidido, tal y como hemos visto, anunciar el final de su experiencia dialectal – y poética – en 1974, es decir, justo mientras estaba volviendo en auge el interés de los líricos por las moribundas hablas vernáculas²⁹⁵.

Mediante esta decisión parece como si el *poeta de las cenizas* nos estuviera ofreciendo una clave de lectura fundamental para entender el presente y el futuro del dialecto y de la poesía; algo que hemos ya adelantado en nuestro análisis de *La nuova gioventù*.

Resumiendo, el dialecto, que ha perdido esa connotación, que podía aún tener en la primera mitad del siglo XX, de *lengua de la realidad*, no tiene ya fuerza suficiente para cambiar de verdad el rumbo del devenir histórico ni para hacerse portador de una *Weltanschauung* realmente existente y separada de la cosmovisión hegemónica, sino, como mucho, puede vehicular una posibilidad irrealizable, olvidada en un pasado que, ahora, nos aparece como el mero fruto de una ficción. Y esto porque la revolución antropológica ya se ha producido, nada es como antes. Hasta el paisaje y los referentes culturales periféricos propios del dialecto han desaparecido o están a punto de hacerlo para no volver nunca más. Y lo mismo está ocurriendo también con los idiomas vernáculos, atraídos por el italiano, que a su vez está asumiendo su inédito papel de *dialecto* frente a la hegemonía de la lengua única de la globalización: el inglés.

Es por esta razón que, por muy paradójico que parezca, muchos de los que han escrito poesía en dialecto en las últimas décadas han acabado cediendo a la misma traición que la lírica vernácula del '900 parecía querer denunciar: apoyarse en el italiano para no caer en la incomunicabilidad absoluta o, por lo menos, para encontrar

²⁹⁵ Scataglini y Loi se estrenan como poetas dialectales en el año '73, Zanzotto en el '76, Giannoni también empieza a escribir versos en vernáculo en los años '70; es decir, justo mientras Pasolini retomaba sus líricas en casarsese para declarar el fin de su experiencia poética. Esta coincidencia temporal no nos parece fruto de una mera casualidad y es también por esta razón que hemos decidido tomar como referencia cronológica la publicación de la *Nuova gioventù*.

ese otro término dialéctico con el que enfrentarse para definir el sentido de su experiencia expresiva y gnoseológica.

De hecho, el mismo Pasolini, en su última obra poética, traduce al italiano sus líricas²⁹⁶, dando a entender que ya no queda otra posibilidad, el mundo dialectal en sí ha dejado de existir y no hay vuelta atrás: la enésima *abjuración* pasoliniana, contemporánea a la que llevó a cabo con respecto a la *Trilogía de la vida*.

Y traductor de sus propios versos fue también Guerra, tal y como hemos visto, mientras que en la producción de Zanzotto más reciente:

alla diglossia italiano-dialetto (pur ancora presente) si aggiunge infatti quella che Cortellessa chiama una “sorta di diplopia,” dove la traduzione del testo in dialetto non è più relegata a fondo pagina, quindi in una posizione di subalternità, ma viene data come testo alternativo, tanto da perdere appunto l’idea dell’originale, della fonte da tradurre. L’esempio migliore in questo caso è la poesia titulata “Parché no posse dighe VIDISON” in cui appunto il duplice testo specular è utile a tematizzare l’impermeabilità storico-culturale dei due codici, per cui il parlante-scrivente in dialetto se da un lato sembra parlare pur sempre “da mort, a morti,” dall’altro trova nel dialetto quella forza tipica delle piante infestanti (i “vidison” appunto e non le affascinanti “vitalbe”) irriducibili a qualsiasi ordine di giardini: fuor di metafora, quei termini intraducibili appartenenti ad una forza in eccesso che escono ancora ad oltranza, ad oltraggio di qualsiasi modernizzazione coatta e strumentale portata avanti tramite (anche) il nuovo italianostandard. Forze in eccesso, in sopravvenienza, dalle quali per Zanzotto è forse necessario (tentare di) ripartire, se leggiamo l’epigrafe presente solo nella versione italiana di questa poesia (“Bianche luci di vitalbe invernali”) come un’allusione a quegli alba pratalia dell’antichissimo indovinello veronese, per cui – come egli scrive a proposito dell’ultimo Pasolini – “si tratta ancora del sogno, infine, di un procedere, più che mai solo e nudo come agli inizi del parlare, di ogni vero parlare (Benvegnù, 2011: 89).

²⁹⁶ Curiosamente, el único texto de la sección *Tetro entusiasmo* que Pasolini presenta exclusivamente en su versión dialectal, aunque con título en italiano – lo cual resulta muy significativo – es *Saluto e augurio*, su legado ideológico-poético.

Resulta emblemático, asimismo, el caso del friulano Pierluigi Cappello – otro seguidor de la estela pasoliniana – quien tampoco se limita a traducir sus líricas vernáculas – que también –, sino que en su poética se registra, tal y como evidencia Giovanni Tesio (en Cappello, 2011: 13), una convivencia en todos los sentidos entre el dialecto y el italiano²⁹⁷; instrumentos casi complementarios, ambos necesarios para expresar diferentes espacios de realidad y para restablecer una dialéctica en la que se produce un movimiento pendular constante entre estos dos referentes expresivos. Un ir y volver lingüístico mediante el que se hace hincapié en una diglosia que se convierte a su vez en metáfora de la herida profunda que ha desgarrado el tejido de la lengua y fragmentado el yo poético, poniendo de relieve una crisis que, lejos de ser únicamente literaria, es sobre todo existencial.

En este sentido, véanse también estos versos de Gian Mario Villalta (2004: 45); plasmación poética perfecta del ocaso de las hablas vernáculas y del universo semántico al que deberían remitir: “Parché l’è na scommessa / che la me à scometest, scomess / o scometù (e no savarìa / dei tre quel che l’è giust). Tal y como se puede apreciar, el poeta realiza una curiosa reflexión metalingüística a través de la que llega a poner en duda el sentido y la validez de su propia elección expresiva dialectal ya que él mismo se da cuenta – y admite con valentía – que no recuerda la forma vernácula correcta. La duda y el deseo de cuestionarse, para autoconocerse, son tan grandes que Villalta se pregunta incluso: “parché no scrivo sol ch’in italian / xa che ghe son?”.

Es así, pues, que el dialecto, tras haber perdido la función clásica de lengua de la realidad, parte de la función de lengua poética *stricto sensu*, adquirida con el giro lírico *novocentesco*, para transformarla a la luz del nuevo contexto sociolingüístico y sociocultural.

Al margen de la experimentación formal – evidente en Zanzotto y en tantos otros poetas neodialectales como, por ejemplo, Ernesto Calzavara (1907-2000)²⁹⁸–, parece que

²⁹⁷ A pesar de su muerte prematura en 2017, Cappello tiene una ingente producción tanto en italiano como en friulano, idiomas que se alternan sin problemas incluso en un mismo poemario.

²⁹⁸ A pesar de pertenecer a una generación incluso anterior a la de Pasolini, Calzavara empezaría a escribir en dialecto solo en los años ’60, publicando primero *Poesie dialettali* (1960) y, luego, *e. Parole mate, Parole pòvare* (1966) en la que emplea “un dialetto reinventato, lontano dai luoghi del discorrere

el dialecto se haya convertido en un instrumento útil para la introspección psicológica y, sobre todo, para satisfacer necesidades de carácter gnoseológico cuya finalidad última sería encontrarle un sentido creíble a la existencia del homo sapiens en este mundo cada vez más inmenso y cambiante. Un mundo en el que los individuos han perdido sus viejas certezas, sus referentes tradicionales y en el que cuesta incluso sentirse humanos.

Trataremos de retomar algunas de las reflexiones apuntadas en este apartado y las ideas que hemos ido delineando para seguir desarrollándolas en el siguiente, en el que nos enfrentaremos al estudio específico de la obra de Anna Maria Bacher, a la que hemos querido reservar un espacio aparte en cuanto no había ningún trabajo de investigación previo sobre esta autora que – caso prácticamente único en Italia – ha empleado un antiguo dialecto walser para sus composiciones.

Asimismo, en esta poeta, debido a la peculiar condición sociolingüística de su idioma materno y a la historia de la comunidad de la que es heredera, se enfatizan y hacen aún más patentes muchas de las funciones que el elemento dialectal ha desempeñado, en literatura, en las últimas décadas, y que hemos ido viendo en los epígrafes anteriores.

III.2.2. UNA MARIPOSA SOBRE LA CRUZ DEL SEPULCRO: ANNA MARIA BACHER

La poeta Anna Maria Bacher nace en 1947 en Grovella, aldea perteneciente a Formazza, pequeño municipio situado en el homónimo valle que representa la punta más septentrional de la región de Piamonte, justo en la frontera con el helvético Cantón del Valais. Aquí, circundada por estas tierras montañosas tan próximas al cielo, Bacher se ha dedicado durante años, con gran empeño, a la formación de los más jóvenes y a la conservación y promoción de la rica cultura local, con una especial atención a la lengua. De hecho, el interés suscitado por su figura está estrechamente vinculado a la decisión de emplear para sus líricas el antiguo dialecto walser conocido como *Titsch*, su idioma materno. Una elección que, en una época como la nuestra, en la que el género de la poesía en su totalidad ha sido relegado a

dialettale” y que “può diventare un linguaggio liberatore di poesia e quasi una lingua personale, capace di contestare, integrandole, le ragioni della poesia in lingua” (Calzavara, 1996: 32).

un nicho del todo marginal por las cínicas reglas del libre mercado, resulta felizmente anacrónica y doblemente atrevida si consideramos, además, que el *Titsch*, más incluso que cualquier otro dialecto presente en territorio italiano, se encuentra en su fase crepuscular, puesto que es hablado hoy en día por tan solo unos pocos miles de individuos.

La voluntad de Anna Maria Bacher de llevar hacia una dimensión artística aquel idioma naturalmente adquirido en familia, y que sin duda constituye un puente que la conecta con su infancia además que con las raíces de sus ancestros, se materializa a partir de 1983, cuando se estrena con algunos poemas posteriormente incluidos en la antología *Z Kschpêl fam Tzit*. Tiene comienzo así su carrera literaria que, por lo menos según quien escribe, es merecedora de ser considerada por el mundo académico por una serie de razones que pretendemos detallar a continuación.

Si queremos, por lo tanto, aproximarnos a la figura de Anna Maria Bacher e intentar delinear las características más destacadas de su poesía, es preciso, sin embargo, hacer referencia, aunque sea de manera superficial, a la historia de los walser, pueblo capaz de otra elección igualmente atrevida, es decir, la decisión de establecerse, antes que cualquier otro, en las zonas más elevadas y frías de los Alpes.

La aventura de los walser ha permanecido durante siglos envuelta en una áurea de misterio; el mismo misterio que ha cubierto el espacio alpino ya desde la antigüedad y que en la Edad Media se ha hecho más oscuro, tanto como para convertir a los Alpes en un lugar casi inviolable debido al terror generado por las creencias paganas y por inquietantes leyendas, incluso antes que por su clima severo y su territorio áspero. A este respecto, Enrico Rizzi (1992: 17) recuerda como los primeros hombres capaces de desafiar las antiguas supersticiones y echar de los glaciares y de las cuevas a las maléficas potencias que los plagaban, hayan sido los monjes, tanto que es perfectamente lícito afirmar que el surgir de los monasterios y las abadías en las tierras de montañas más cercanas al Creador “fu determinante nell’apertura della regione alpina verso il mondo circostante” (Rizzi 1992: 19). Sin embargo, este

impulso religioso no es suficiente para explicar la hazaña de los walser en las alturas, que no habría sido posible si alrededor del siglo IX no se hubieran verificado paralelamente unos cambios desde el punto de vista climático que determinaron un sustancial ascenso de las temperaturas y, en consecuencia, el deshielo de los glaciares. Esa condición de *optimum climaticum* consintió a algunos pueblos de estirpe germánica, o mejor dicho alemánica, entonces instalados en el Valais, de experimentar por primera vez la vida en cotas elevadas, tras haber quedado *bloqueados* durante mucho tiempo delante del infranqueable obstáculo de los Alpes. Fue así como este conjunto de tribus originariamente procedentes del norte de Europa ocupó el amplio valle del Goms – literalmente *cuenca* – a más de 1500 metros de altitud. Esto se convirtió en una suerte de ensayo general que permitió a estas poblaciones afinar técnicas específicas de cultivo y supervivencia en zonas de alta montaña; resumiendo, aprendieron a vivir “in montagna e di montagna” (Zanzi & Rizzi 2013: 8), desarrollando una creatividad y una capacidad de adaptación a condiciones extremas que solo una experiencia semejante puede aportar.

Posteriormente, hacia finales del siglo XII, estas tribus emprendieron una nueva diáspora colonizadora que las llevó, en un primer momento, a alcanzar los territorios alrededor del macizo del Monte Rosa y, en un segundo momento, a dispersarse por toda la cadena alpina, llegando, en tiempos sorprendentemente breves hasta los Alpes Réticos y al Tirol.

Por lo tanto, parece evidente que con el término *walser* se hace referencia a aquellos grupos de colonos de origen alemánico que desde el Valais se movieron en busca de tierras para trabajar y donde poder desarrollar un nuevo modelo de civilización en las montañas. Sin embargo, aunque desde el punto de vista etimológico queda patente que *walser* es una contracción de *wallisier* – habitantes del Valais –, esta palabra en la Baja Edad Media no se empleaba tanto para designar a los miembros de un determinado grupo étnico, sino que tenía un significado más bien jurídico y servía para distinguir su status de colonos legalmente reconocidos y que les otorgaba beneficios y derechos especiales. Escribe Rizzi al respecto:

E non dovremmo stupirci – abbandonata finalmente ogni concezione “etnocentrica” della storia – se ci capitasse di imbatteci in gruppi colonici non di origine alto-vallesana, tali tuttavia da confondersi con i walser; e da poter essere pertanto considerati “walser”, superando ogni aparente contraddizione di termini (1992: 151).

En efecto, lo que en la Edad Media se denominaba *derecho walser* no era otra cosa que una extensión particular del más general *derecho de los colonos*, reconocido a los labradores de tierras, y el cual preveía la concesión de parcelas en alquiler hereditario, además de ciertas libertades y autonomías administrativas y judiciales. En definitiva, toda una serie de incentivos que los señores feudales garantizaban a aquellos grupos dispuestos a aceptar la difícil tarea de vivir en tierras yermas y hostiles, en el caso de los walser ubicadas a alturas – incluso más de 2000 metros – a las que nunca nadie había elegido enfrentarse.

El hecho de disponer de por vida de las áreas deforestadas y preparadas para el cultivo gracias a enormes sacrificios, teniendo por lo tanto la posibilidad de dejarlas en herencia a los hijos a cambio de impuestos muy bajos, pero también de ceder su contrato a otro núcleo de colonos, por un lado, desvinculaba los walser del sometimiento a la tierra y les garantizaba “la libertà di scegliere, spostandosi come colonizzatore, il luogo del proprio domicilio” (Rizzi 1992: 152); por el otro, forjaba “un vincolo forte di pertinenza territoriale, un vincolo di radicamento della persona alla «gleba», ma senza alcuna riduzione di stato di «servitù della gleba»” (Zanzi & Rizzi 2013: 35). Esto explicaría la profunda conexión de los walser con su *Heimat*: una casa escogida por vocación alpina, una *patria* construida con empeño, arrancándola de una naturaleza salvaje, y luego defendida durante siglos tanto de la constante amenaza de los glaciares como de otra, cada vez más apremiante: el progreso y las contaminaciones procedentes de la civilización urbana. Este elemento tan característico de la civilización walser resulta de especial interés ya que, como veremos más adelante, representa uno de los puntos clave de la poética de Bacher.

Retomando ahora la cuestión de la identidad walser y del campo semántico abarcado por este gentilicio, hace falta poner de relieve también como los colonos del Valais no tuvieron en ningún momento una consciencia de pueblo antes de su diáspora por la cadena alpina; es más, fue justamente esta aventura compartida, su apuesta ambiental extrema a darles cohesión a los grupos de colonos walser (Zanzi & Rizzi 2013: 59-61) y a despertar en ellos un espíritu solidario, acrecentado por la necesidad de una estrategia común de supervivencia en condiciones vitales desfavorecidas; una estrategia que les condujo hasta el desarrollo de un modelo de civilización en las zonas de alta montaña que acabó convirtiéndose en paradigmático en lo que concierne a la cadena de los Alpes y que estaba basado en una doble economía:

Da una parte l'economia stanziiale: l'agricoltura e pastorizia autarcica dell'"Alpwirtschaft", esercitate sul potere dissodato con ammirevole tenacia. Dall'altra invece, altrettanto essenziale, l'impresa colonizzatrice in quanto tale, cioè l'iniziativa semi-nomade di emigrare, disboscare, dissodare (Rizzi 1992: 169).

Un *pueblo* seminómada, pues, entregado a actividades agrosilvopastoriles y de ganadería, el cual, como decíamos, aprendió a vivir de forma estable en un ambiente natural inhóspito, configurando un estilo de vida adecuado para las cotas elevadas y en absoluto equilibrio con ese entorno (Zanzi & Rizzi 2013: 31).

Principal elemento de homogeneidad cultural entre las diferentes comunidades walser, y el único que nos permite distinguirlos de manera unívoca en cuanto grupo étnico, ha sido sin duda su lengua (Rizzi 1992: 224), variedad del alemán meridional perteneciente a la familia lingüística denominada *alemánico superior*. Una lengua que, aunque vivida y todavía viva – a pesar de encontrarse en serio peligro de extinción, como ya hemos mencionado al inicio del presente texto, y ya completamente desaparecida de varios centros walser originarios –, ha mantenido características propias permaneciendo sin apenas cambios a lo largo del tiempo si la comparamos con los demás dialectos alemanes, exceptuando las inevitables interferencias de las lenguas románicas, y también no románicas, con las que ha entrado en contacto y que han llevado a la

formación de vernáculos locales, los cuales presentan ciertas peculiaridades de las que no es preciso hablar en este contexto. Como señala una vez más Rizzi (1992: 224) con relación a los walser y a su dialecto arcaizante:

Il loro tenace attaccamento alla vecchia lingua appare come la volontà di salvare la parte più profonda della loro cultura, quella che l'ambiente con le sue leggi ferree non era in grado di scalfire, che tutte le altre espressioni della civiltà walser sapeva gelosamente racchiudere.

Al fin y al cabo, dicho tenaz arraigo²⁹⁹ es el mismo demostrado por Anna Maria Bacher quien, sin resignarse pasivamente al ocaso de su idioma materno, ha intentado y todavía sigue intentando dejar por lo menos una huella de este. Tanto a través de la organización de cursos para personas interesadas en redescubrir esta antigua lengua, como mediante su elección lingüístico-poética que, asimismo, la ha llevado a reflexionar e intervenir sobre su propio idioma: una operación auto-cognoscitiva nunca sencilla, sobre todo cuando se trata de elaborar una ortografía tanto necesaria como difícil de establecer para un dialecto transmitido, por lo general, de forma oral de generación en generación y que ha conocido una tradición escrita con un peso específico muy limitado.

Respecto a esto, hace falta recordar cómo el nada irrelevante reconocimiento literario obtenido por la autora dentro del mundo walser, en particular en la zona suiza,

²⁹⁹ Un arraigo que coincide perfectamente con el que demostró en su momento Tonino Guerra, sobre todo a partir de los años '80. En esta etapa de su poesía, de hecho, se hace patente "un'estetica della rovina" (Brevini, 1992: 15) cuya finalidad es subrayar la aniquilación, por parte del progreso, de un humilde mundo campesino que se está disolviendo. Lo fundamental que cabe volver a evidenciar es que ni Guerra ni Bacher se limitan a contemplar con nostalgia ese universo perdido, sino que intentan aferrarse a sus ruinas como modo para reconstruir identidades fragmentadas y oponer al furor economicista de la civilización de los mercados la recuperación de los valores de la tradición mediante una propuesta estética que ensalza la pobreza, la sencillez y la decadencia con el fin último de satisfacer dos de las mayores necesidades del individuo contemporáneo: volver a echar raíces y reconocerse en algo. En esta dirección deben interpretarse también todas las iniciativas llevadas a cabo por Guerra en el territorio romañol, tales como los manifiestos públicos, los jardines petrificados y los huertos de los frutos olvidados.

haya determinado que su sistema ortográfico se convirtiese con los años en una especie de modelo de importante referencia que, de manera espontánea, ha llegado a influenciar los avances de la escritura en *Titsch*, por lo menos a nivel local (Dal Negro 2010: 32). Construir y re-construir de forma coherente el susodicho sistema no ha sido una tarea nada sencilla para la poeta³⁰⁰ quien, durante sus primeros intentos de dar forma escrita a los sonidos aprendidos en su infancia, tuvo que apoyarse, en determinados momentos, en la grafía del alemán, una lengua que, aunque nunca estudiada y hablada, ha sentido naturalmente como cercana a la suya y ha considerado que podría representar la solución más adecuada a falta de otras fuentes a su disposición.

Inevitablemente, dudas de carácter ortográfico se han experimentado por todos aquellos que, en los siglos, han intentado emplear el idioma walser con fines artísticos, y no podría haber sido de otra forma para un dialecto que, como acabamos de subrayar, no ha gozado de una fuerte tradición escrita y que, por lo tanto, no ha generado un sistema estable y compartido. Esta consideración nos conduce a algunas imprescindibles aclaraciones concernientes al mismo concepto de *literatura* en un ámbito cultural como es el walser. En un contexto semejante parece evidente, como explica Paolo Sibilla en su introducción a la antología *Orizzonti di poesia* (Barell, Squindo Tousco, Squindo, Squinobal 1995: 21-28), la dificultad de diferenciar de manera clara, en la mayor parte de los casos, entre poesía *popular* y poesía *culta*, en cuanto incluso en las manifestaciones literarias que podrían considerarse *Kunstpoesie*, el elemento popular y local queda patente, y resultan inseparables en tales composiciones la límpida expresión del folklore y de valores autóctonos frente a la voluntad de exponer dichos contenidos mediante un uso meditado del *medium* lingüístico y una mayor atención a la dimensión estética. En este sentido, la misma elección del walser es ya de por sí un factor crucial – McLuhan *docet* –, ya que se trata de un idioma con difusión eminentemente local; un idioma que, atrapado en una

³⁰⁰ Esta información, como otras de carácter más personal, son el fruto de una entrevista que hemos podido realizar directamente con la autora en fecha 22/01/2016 en su domicilio de Brendo, Valle de Formazza.

dimensión vernácula, remite automáticamente a una cotidianidad simple y particular, incluso cuando esta realidad se convierte en el punto de partida o espejo para hacer referencia a temáticas que se podrían llamar *universales*. Esto no impide que una parte de esa producción literaria haya alcanzado un nivel de elaboración semejante que podría hacerla digna de consideración en cuanto a su valor artístico, además de por el hecho fundamental de representar, en palabras de Sibilla, “una autentica e significativa espressione di cultura perché trova nella cultura stessa i suoi motivi di ispirazione, il suo principio e la sua giustificazione” (Barell et alii 1995: 21).

Estas necesarias aclaraciones nos resultan, asimismo, útiles para enfocar mejor la obra de Anna Maria Bacher, puesto que, a pesar de que su poesía presenta sin duda características formales y un refinamiento estético típico de una *poesía de autor*, en su imaginario lírico emerge inmediatamente, como señala Annibale Salsa en su prefacio al poemario *Colpo d’occhio* (2015: 6), que “la montagna diventa la metafora dell’esistere”, llegando de este modo a unirse el espacio y la experiencia locales a la esfera de lo universal³⁰¹. Mientras, paralelamente, el pasado mítico y el presente nostálgico se encuentran, y a menudo chocan, a través de la creación de un delicado y humilde código simbólico en el que la voluntad artística corre indisolublemente ligada a la necesidad visceral de transmitir y proyectar su dialecto en peligro de extinción y la cultura auténtica de su valle hacia un futuro históricamente marcado por esperas y temores. Y esto, según Paolo Sibilla, constituye un trazo típico de todas las composiciones en walser, que “celebrano una civiltà antica, centrata su di una tradizione che fa appello ad una eredità spirituale e linguistica a lungo custodita”, tanto que la poesía “si confermi come una delle più efficaci espressioni nella «coscienza» del gruppo walser. Gruppo che nel suo essere minoritario, ha sempre avvertito incombente la minaccia di perdere la propria identità culturale” (Barell et alii 1995: 22-23).

Para adentrarnos aún más en la experiencia literaria de Bacher podríamos buscar el auxilio de Peter Zürrer y de las oportunas reflexiones propuestas en su personal introducción a la anteriormente citada recopilación antológica de líricas en walser del

³⁰¹ Algo muy común en la lírica dialectal de siglo XX, tal y como hemos visto comentando la obra de Marin y Pasolini.

Valle de Aosta, titulada Orizzonti di poesia (Barell et alii 1995: 40), pero que consideramos puedan perfectamente aplicarse también al caso de la poeta piamontesa.

L'autore che scrive in forma dialettale invece che in italiano (o in una qualsiasi altra lingua) fa capire che questa scelta implica:

- un rapporto fondamentale con la comunità che possiede l'idioma impiegato,
- un collegamento con la propria infancia che è un periodo durante il quale il titsch o il töitschu erano acquisiti per poi essere usati come unica lingua,
- un nesso con un sistema culturale minacciato nel quale gli autori sono partecipi,
- un appello, cosciente o meno, all'esigenza di conservare quel bene rappresentato dal patrimonio linguistico.

Retomando y desarrollando los puntos arriba citados, podemos evidenciar cómo en Bacher la relación con la comunidad lingüístico-cultural a la que pertenece es, aunque parece tautológico volverlo a afirmar, realmente intensa, como queda patente por el ya mencionado empeño dirigido en los años a preservar sus raíces. Su exhortación, del todo consciente, aparece, sin embargo, focalizada no tanto hacia un interés de conservación lingüística fin a sí mismo, sino que desemboca en un sentimiento de comunión absoluta con el propio *Heimat*, muy típico, además, en la civilización walser. Esto lo podemos inferir mediante un análisis de contenido de sus poemas que, tal y como comenta Annibale Salsa, por una parte, “offrono ai lettori, siano essi compaesani o estimatori non formazzini, il distillato di una fineza letteraria in piena sintonia con il contesto ambientale di Formazza” (Bacher, 2015: 6) y, por la otra, denuncian a menudo un doble temor. En primer lugar, el representado por la nueva expansión de los bosques, es decir, la naturaleza que lo fagocita todo – “ovunque volgo gli occhi / solo verde que avanza” (Bacher, 2015: 93) – y que no puede más que transmitir tristeza a una descendiente de aquellos colonos que con gran empeño habían conseguido, hace cientos de años, hacerse un hueco entre unos espacios salvajes y anteriormente inhabitables. El otro miedo que se insinúa, incluso más fuerte y estrechamente ligado al primero, es la obligación de asistir a la despoblación de su

tan adorada montaña y, en concreto, el verla despojada de la presencia de los niños, símbolo de futuro; un futuro que para la cultura walser, hoy más que nunca, parece poder concebirse exclusivamente como un *sin tiempo*, imposible de asociar a una idea de progreso propia de la sociedad en la que vivimos. Dicha preocupación se encuentra perfectamente representada en *Wê êscht allts aalts* (Bacher 2015: 31) del que proponemos unos significativos versos tomados directamente de la versión en italiano del poema:

Come tutto è vecchio
qui in valle

Anche i bimbi
sono ormai rari
come le farfalle

manca la loro gioia,
e il colore
e la leggerezza.

En los versos citados resulta evidente, por tanto, esa sensación de amenaza a la que hacía referencia Zürrer, la cual Bacher percibe como un peligro de 360° para el sistema sociocultural del que ella es heredera y que ha decidido representar en forma poética. Dicha amenaza, además, ha constituido a lo largo de los siglos uno de los principales impulsos motivacionales que han empujado a los walser a aventurarse en la literatura. De hecho, ya en los años '90 del siglo pasado, el propio Zürrer señalaba que “negli ultimi decenni è sbocciata una produzione di testi dialettali che è stupefacente perché si realizza in pieno declino dell’uso del titsch y del töitschu”. Sin embargo, el mismo lingüista suizo aclara inmediatamente después que “il paradosso si può spiegare come reazione cosciente che mobilita gli sforzi collettivi allo scopo di salvaguardare la lingua e la cultura locale” (Barell et alii 1995: 39). No obstante, a

pesar de que estas afirmaciones demuestran que el caso de Anna Maria Bacher no representa para nada un *unicum* en el mundo walser, por lo menos en lo que concierne las intenciones que subyacen a sus inclinaciones literarias, en realidad, es necesario apuntarlo: nadie, ni antes ni después de ella, al menos en las áreas walser del territorio italiano, ha conseguido trascender tan claramente las fronteras de la que podríamos definir, de manera un tanto simplista, una escritura poética absolutamente amateur y, de todas formas, alejada de aquella *literariedad* que, sin embargo, le ha sido reconocida a Bacher en diferentes ámbitos (Dal Negro, 2010: 32).

Por otro lado, respecto de la relación con su propia infancia – último punto que queda por vincular de los señalados por Zürrer –, el ejemplo de Anna Maria Bacher resulta hasta emblemático de la experiencia de los walser en el sur de los Alpes. La autora cuenta³⁰² que, a pesar de haber entrado en contacto con el italiano ya desde temprana edad – gracias a los niños de las ciudades que con sus familias veraneaban en su valle –, fue solamente a los seis años, con su llegada a la escuela primaria de Formazza, cuando se encontró por primera vez con un entorno exclusivamente italófono y distribuidor de una cultura totalmente italiana. Este sorprendente impacto con una lengua para ella extranjera a todos los efectos la llevó, en toda su inocencia de niña, a preguntarle a su padre por qué los demás compañeros y las maestras no hablaban igual que ella. Sobre esta pregunta, el padre solo pudo contestar alzando el índice de su mano hacia el alto valle del Ródano y decirle que la razón era que ellos procedían de allí, del Goms. Como podemos observar, en la explicación paterna no se hacía ninguna mención a la palabra *walser*, pero esto no debe extrañarnos ya que, como apunta Rizzi (1992: 32), “è solo pochi decenni fa infine la marcia a ritroso del termine Walser ha raggiunto le colonie al sud delle Alpi: Bosco Gurin negli anni '30, Formazza e il Monte Rosa negli anni '40-'50”. Tanto es así que la primera vez que Bacher se topa con el término *walser* es solo en 1969, cuando es ya una joven adulta. Aquel año, en la feliz ocasión de su boda, recibe como regalo un libro que trata un argumento entonces totalmente desconocido para ella: *Walser Volkstum* (1968)³⁰³ del

³⁰² Véase nota 299.

³⁰³ Referencia completa en la bibliografía final.

Prof. Paul Zinsli. Un volumen escrito en alemán, lengua que la poeta, es importante repetirlo, no hablaba ni ha aprendido nunca. No obstante, ojeando sus páginas, Bacher se detiene a observar las numerosas fotografías que adornan el ejemplar, y con sorpresa reconoce en las imágenes impresas rostros y lugares que le resultan muy familiares. Empieza así para ella una nueva y más completa inmersión en su pasado, una paulatina toma de consciencia de sus orígenes y de su identidad que le permitirá, gracias también a las asociaciones walser que se fueron constituyendo en la zona en los años, de responder a las muchas dudas espontáneamente surgidas en su mente de niña.

Por suerte, “oggi tutti i discendenti delle comunità fondate dai coloni proveniente dall’Alto Vallese hanno riscoperto la loro comune origine, e si dicono Walser” (Rizzi 1992: 32). De este modo, también estas poblaciones de montaña, unidas por el hecho de formar parte de la misma minoría lingüística y cultural, han podido adquirir plena consciencia de una identidad antes apenas intuida o conocida solo en parte. Una identidad que era fundamental redescubrir para poder protegerla de manera adecuada.

Parece oportuno detenernos ahora en un aspecto relacionado con el deseo de Anna Maria Bacher de cultivar y defender sus raíces culturales a través de la literatura en dialecto. Escribir en walser, sin duda, es ya de por sí una elección tan cargada de significados que esta acaba convirtiéndose en una parte fundamental del mensaje que se intenta vehicular. En este sentido, sería lícito pensar que semejante toma de posición sociolingüística represente intrínsecamente una declaración de intenciones que implica, de alguna forma, el poner de relieve el sistema lingüístico-cultural minoritario frente al hegemónico, en este caso específico, italiano. Sin embargo, sería equivocado entender que detrás de esa decisión de Bacher pueda ocultarse la más mínima voluntad de rechazo, revancha o *lucha de clases* contra la lengua o la cultura italianas. Es más, la poeta es un ejemplo perfecto de integración entre ambas esferas – la local/dialectal y la nacional/hegemónica – puesto que, aun cultivando y dándole voz a su lado *extranjero*, no rehúye de ninguna manera esa esencia italiana que inevitablemente forma parte de su bagaje vital y cultural, y acepta el desafío de un

debate *vis à vis*, crítico pero equilibrado, con la lengua italiana. Lo que acabamos de afirmar se sustenta en que todos sus poemarios ven la luz en edición trilingüe – *Titsch*, italiano y alemán – y es la misma autora quien se encarga personalmente de traducir sus líricas al italiano³⁰⁴. Además, cuando en el proceso de adaptación de los textos del *Titsch* al italiano no se obtienen los resultados que ella considera satisfactorios, prefiere incluso desechar el original³⁰⁵.

Lengua italiana y lengua walser se encuentran, entonces, colocadas exactamente en el mismo plano, en virtud de una diglosia real y que hay que mostrar sin reparos, recreando así las condiciones perfectas para una osmosis lingüístico-literaria por la que, gracias evidentemente a la práctica de la traducción, la lengua italiana se ve impregnada de los sabores y colores más autóctonos del valle, pero también por toda esa *melancolía* diáfana propia de quien vive a la sombra de un doble presagio de muerte: el debido al envejecimiento individual que roba la vanidad juvenil, y el que carga sobre la cultura walser ya en declive en su totalidad, incluida la lengua.

Si Bacher consigue edificar con éxito este sólido puente entre las dos culturas es porque no busca en el walser un inútil refugio del paso del tiempo o la recreación ilusoria de un irrecuperable paraíso edénico. Todo lo contrario, puesto que ella pretende dialogar, por supuesto asumiendo a veces tonos de denuncia, con ese mundo moderno hiper-tecnológico e hiper-racional que es también causa de la homologación cultural que aniquila toda pequeña realidad minoritaria y local. Ejemplos claros son las composiciones *Alla mucca* (Bacher, 2006: 101) y *Noi, indifferenti e soli* (17):

³⁰⁴ No se puede decir lo mismo en relación con las versiones en alemán de sus poemas, cuyo cometido se deja en mano de traductores especializados.

³⁰⁵ Esta *confesión* de Bacher – véase nota 299 – se puede tomar, además, como punto de partida para abogar por la tesis de quien escribe, según la cual nuestra autora debería ser incluida con pleno derecho en la literatura italiana en dialecto, a pesar de que el *Titsch* que ella emplea para componer sus versos es obviamente un dialecto alemánico. Y esto no exclusivamente por el cuidado particular con el que ella misma traduce al italiano sus poesías, sino sobre todo porque la situación de diglosia que ella ha vivido y sigue viviendo fluctúa entre dialecto walser e italiano – no el alemán – sus dos únicas opciones lingüísticas.

Alla Mucca

Hanno schiavizzato anche te,
povera mucca.
Vietate le libere uscite quotidiane
al pascolo,
troppo faticose
per le tue mammelle iperproduttive.
Sei costretta al chiuso
a ruminare
Soltanto il ricordo dei fiori
e delle erbe profumate,
mentre gli occhi
si colmano
di malinconia.
Persino le corna ti hanno reciso
Per renderti indifesa.
Quando la fredda
macchina sterile
ti munge
il tuo cuore sogna
calde mani di contadino
che ti accarezzano i capezzoli.
Pure te hanno robotizzato
in questo mondo
che ci vuole tutti uguali
e tremendamente produttivi³⁰⁶.

³⁰⁶ *Der Chöö*: “*Ŝchi hen dêch öw kehnächtut, / armi Chöö. / Ferbottnu di tägigu Üsgeng / uf t Almei, / z schwäär / fer dis grossnutzig Ütter. / Dü möscht zöjëblichä / un äbä t Psënnug fa dä Blêmu / un fa dä kschmakchtä Chrittru / êntrêkchä, / ussuk t Öigä / fëllänŝchi / fa Plangä. / Sagar t Horä / Henshdär fortkhöwä / das di nit chennäscht werä. / Wen di chalt Makkäna / Oni Mikrobi / dêch mêlcht, / tröimt dis Härtz / warmi Püruchen / wa dêr t Schtrêchä zäkchu. / Ŝchi hen dêch öw robotidzêrt / in dêŝchär*

Noi, indifferenti e soli

Costruiti in serie
da contorte menti invisibili,
prigionieri
nel labirinto
di attrazioni artificiali,
storditi
da rumori
e da parole...
siamo noi,
indifferenti
e soli.

A tratti disperati
senza via di fuga
ci dibattiamo
in vano
nella ragnatela
da noi stessi tessuta.
Silenzio
ci vuole
per poter ritrovare
un lume di coscienza.

Che tragedia
essere dei
con solo testa
e senza cuore!³⁰⁷

Wält / wa nisch älli glich wëll / un ärschrekchli produktif”.

³⁰⁷ *Wêr, glichgêltigi un äleinik*: “Glichkmodluti / us ferworni, unsêchtigi Sênä, / kfangni / im Labirint / fa artifitschalischi Antzêg, / tusändi / forbarum Wäsä / un fa dä Wertru... / wêr si ‘s, / glichgêltigi / un

Anteriormente hacíamos referencia a la sensación de *melancolía* que trasluce de los versos de Bacher y que – no es ninguna casualidad – es justo uno de los términos más recurrentes y significativos en sus líricas. Sin embargo, este sentimiento se encuentra perfectamente equilibrado con la filosofía de una mujer que es capaz de llegar a la aceptación de la muerte – individual, de su propia comunidad y también como concepto universal –, viviendo esta etapa ineludible de la existencia con respeto y resignación constructiva; tendencia típica de una descendiente de aquellos colonos cuya vida no estaba marcada por el tiempo lineal sino por el tiempo cíclico de las estaciones – otro de los temas más recurrentes en la poeta –, y para quienes la tristeza del invierno se veía aliviada por el presagio intrínseco de una resurrección primaveral.

En este logrado equilibrio *alegría* y *angustia* consiguen habitar lugares comunes, como se puede leer en los versos del poema *Frêdä und Angscht – Gioia e angoscia*:

Non è la pace della sera
che mi commuove;
Non è l'aria fresca
Che mi rende felice.

Questo profumo di resina
mi porta lontano...
in un posto che non mi è
chiaro,
in un tempo che non conosco.

Lì c'è la mia speranza,
lì c'è la mia gioia,

äleinik. / Zwiiluwisch hoffnuglosi, / oni Üswäg / weräwärnisch / fer nit / ins Huppukschpêntscht / fa
intsch sälbär kwäbäs. / Lêchligkeit / Wellâchi / fer z Lêcht fam Kwêssä / mascht fênnä. / Wêtäs
Umglêkch / Götter sii / allts Höit / un kheis Hartz!''.

ma li sta celata anche la mia
angoscia (14)³⁰⁸.

Esta última lírica sirve, asimismo, de ocasión para observar cómo Bacher usa, a menudo, simples elementos del entorno montañoso – “questo profumo di resina”, por ejemplo – como oportunidad y pretexto para dar pie a reflexiones que trascienden el momento y el particular, y mediante las que explora, de manera completamente sincera y sin pretensiones arrogantes, canónicos temas universales como la fugacidad del presente, el sentido del tiempo, el amor y, como ya hemos mencionado, la muerte. Por lo tanto, cada paisaje, cada situación, hasta la más cotidiana y trivial, puede convertirse en metáfora y espejo en el que ver reflejados todos sus pensamientos contrapuestos y, a veces, aparentemente contradictorios.

Sin embargo, cuando los grandes dilemas existenciales se le escapan de las manos, exigiendo un mayor detenimiento o una articulación del discurso poético más compleja de la que se puede obtener mediante pocas palabras honestas, entonces Bacher se repliega otra vez en preguntas más elementales y cercanas, como cuando, en un día nevoso que obliga a la soledad doméstica, su única preocupación se concentra en la fútil interrogación: “Con chi berrò il caffè in una così umida e triste giornata?” (212).

Además del evidente protagonismo de los ambientes montañosos y de esta sencillez genuina, ya de por sí implícita en una lengua literariamente *virgen* e inexplorada, otro rasgo significativo de la poesía de Bacher es la presencia de abundantes elementos que sobresalen de inmediato en cuanto aparecen bruscamente antipoéticos y, se podría afirmar sin demasiados temores, casi de mal gusto, si analizados en modo aséptico y apresurado. En realidad, tales expresiones no desentonan para nada con ese entorno duro, áspero y en ciertos sentidos todavía

³⁰⁸ *Frêdä und Angscht*: “Äs êscht nit t Rööw fam Abä / wa mi pheimlächut; / äs êscht nit di frêsch Luft / wa mi z frêdu schtellt. / Dêschä Kschmakch fa Lertschäna / tretmi wit fort... / im ä Ort wa ni nit chlar ksee / im ä Tzit wa ni nit pchennä. / Da êscht mini Hoffnug, / da êscht minä Frêdä / aber da hokchät öw mini Angscht”.

popular, que sigue siendo, hoy en día, el de las altas montañas. Tanto es así que vemos rehabilitada, por ejemplo, la representación del pueblecito de Bacher que, cubierto de escarcha, “luccica come coscia di porco sotto sale” (192); o también una “come padella dal manico rotto” (19); o incluso el valle oscuro y brumoso que es comparado con “fumante sterco di vacca” (80). Son estas imágenes próximas, ciertamente reales y familiares para quien, al igual que Bacher, está acostumbrado a vivir la cotidianidad de la montaña; imágenes a las que la carga expresiva de un idioma como el walser, históricamente – y todavía – ligado de forma genuina a la tierra húmeda, hace obtener una marcada potencia comunicativa y un renovado valor poético, precisamente al devolverlas dentro de su hábitat – o mejor dicho *Heimat* – natural.

Volviendo una vez más sobre el ya mencionado tema de la melancolía; parece oportuno resaltar que cada vez que este sentimiento consigue aflorar y apoderarse, por momentos, del yo lírico, lo encontramos acompañado, a menudo, por el sabor variadamente intenso de una nostalgia latente: una nostalgia de personas queridas que ya no están, de lugares que no aparecen hoy como en las memorias de la infancia, pero más en general y sobre todo, la nostalgia de un tiempo que Pasolini llamaría *sagrado* y que en los poemas sencillos de Bacher, acorde con su espíritu walser, paganamente cristiano, se convierte – aun manteniéndose alejado de solemnes connotaciones éticas – en arcano, misterioso, sobrenatural, de todos modos pre-tecnológico y pre-racional, quizás hasta pre-literario. Una historia pasada – volvemos a insistir – que la experiencia dialectal no puede ni pretende recrear de forma permanente y estable ni siquiera dentro del protegido universo poético, y que bajo ningún concepto se puede salvaguardar en eterno. Lo que la lengua walser es capaz de hacer, sin embargo, es sacar del olvido, para devolverla a la mente y al corazón, la esencia deshilachada de aquel tiempo, aunque solo por el tiempo, breve, que puede durar la lectura de un pequeño y humilde poema.

En conclusión, entonces, es lícito afirmar que la melancolía y la nostalgia aparecen en la obra de la autora como un regustillo constante en la inmensa alegría literaria de una mujer que se redescubre poeta justo en el declive de su lengua: un instrumento comunicativo que ella contribuye a re-crear y a re-moldear en un personalísimo

idiolecto poético, solamente gracias a la paralela toma de consciencia de su caducidad y de su no ser ya capaz de prescindir de la lengua italiana – o de la alemana –, ahora indispensables para no sufrir la pérdida total y definitiva de comunicabilidad: la imposibilidad de ser comprendida.

Una lengua, el walser – lo hemos repetido hasta la saciedad – a todos los efectos agonizante, aunque todavía capaz de acompañar el alma de la poeta en una suerte de anábasis, que no es necesariamente palingenésica, pero sin duda *ligera*, incluso en los arrastres grises y serenamente macabros que lleva consigo. Al igual que una pequeña mariposa recién nacida, que desde su primer efímero aleteo ya sabe que demasiado pronto llegará para ella el tiempo de morir. Pero, a pesar de ello, no renuncia a revolotear feliz, por lo menos hasta que su Dios se lo permita.

Ahora bien, como glosa final para cerrar este análisis de la figura de Anna Maria Bacher y de su experiencia poética, quedaría intentar ofrecer un juicio crítico, objetivo, sobre el efectivo valor literario de su obra en *Titsch*, sin dejarnos condicionar por el atractivo romántico que provoca inevitablemente una elección tan valiente, *humilde* y a contracorriente respecto a cualquier regla de éxito editorial.

Partiendo de la premisa que prescindir por completo del interés sociolingüístico y sociocultural de su trabajo a la hora de emitir una valoración sería no solo complicado sino también incorrecto desde el punto de vista metodológico, queremos simplemente destacar que muchas de sus líricas han sido escogidas para ser musicadas por compositores helvéticos de fama internacional como Peter Roth, Heinz Hollinger y Thüning Bräm. Precisamente este último, con el que la poeta ha colaborado en la realización del oratorio *Litteri un Schattä – Luci e ombre*, le confesaría³⁰⁹ de haberla escogido porque sus rimas saben hablar de la vida y de la muerte, entendiendo la segunda como una parte necesaria de la vida misma. Una declaración muy significativa y que podemos enlazar perfectamente con las consideraciones expuestas hasta aquí acerca de la poética de Bacher y en concreto de su concepción de la muerte³¹⁰.

³⁰⁹ Véase nota 299.

³¹⁰ A este respecto, resulta emblemático que el oratorio de Bräm se abra y se cierre con la misma

Este interés especial por parte de los ambientes de la música, además de las apreciaciones muy positivas³¹¹ recibidas por su obra dentro de las diferentes áreas walsers situadas entre Suiza e Italia, parecen suficientes para llevarnos a pensar que una mayor atención se debería otorgar a esta autora, voz comedida y genuina de los valles al sur de los Alpes, quizás y desafortunadamente canto del cisne de un pequeño mundo antiguo que Bacher no se resigna a abandonar sin dejar de él por lo menos un rastro imborrable, escrito en una hoja de papel, empleando la lengua de su corazón.

composición de Bacher, *Z Läbä - Vida*, como para subrayar una concepción circular de la existencia. Los versos del poema en cuestión aparecen aún más reveladores: “Vida, / delicado momento / de Amor; / matiz / de luces y sombra; / juego armonioso / del tiempo; / comienzo sin fin”.

³¹¹ Como ejemplo de dichas apreciaciones, señalamos los varios premios literarios que se le han otorgado en los años, entre los que podemos citar el Premio Letterario Val Formazza y el Kulturpreis de la Enderlin-Stiftung.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente estudio, hemos comprobado que efectivamente es posible una categorización de las manifestaciones dialectales *lato sensu* basada en un examen de la *función* desempeñada por el elemento vernáculo dentro del sistema literario italiano puesto que existen constantes rastreables y definibles mediante un análisis empírico del fenómeno. De hecho, la propuesta concreta que hemos ofrecido, lejos de presentarse como cerrada y unívoca, es la demostración práctica de la validez de nuestra hipótesis inicial, y a través de ella consideramos haber proporcionado una panorámica general y original sobre la temática.

Sin embargo, para poder llevar a cabo la complicada tarea de descripción del papel del dialecto en la literatura italiana culta según estas premisas, era indispensable, tal y como hemos evidenciado, tomar prestados de la sociolingüística su enfoque y algunos de sus principios básicos para aplicarlos a los estudios literarios. Esto porque el mismo concepto de dialecto adquiere significado solo y exclusivamente en función del de lengua, al igual que la periferia cultural se orienta y adquiere una relevancia dialéctica solo a partir de un centro hegemónico establecido, dando lugar a una serie de polarizaciones y jerarquizaciones que prescinden de meras cuestiones estéticas, de por sí bastante efímeros.

Ante un sistema literario como el italiano, históricamente marcado por un momento tan importante y emblemático como la codificación bembiana, de matriz idealista y vocación áulica, nos ha parecido oportuno centrar nuestro estudio precisamente alrededor de ese eje fundamental y considerar, por ende, cada ejemplo de literatura dialectal *riflessa* como una desviación consciente, de alguna manera centrífuga – aunque sea solo a nivel formal –, respecto a ese modelo; una desviación que conlleva implicaciones estilísticas e ideológicas que manan en diferentes direcciones y que, a pesar de ese denominador común, adquieren significados distintos según las intenciones y las consecuentes elecciones lingüístico-expresivas de los autores.

Puesto que hemos recordado que la única manera de entender los matices de un elemento cultural periférico es a partir del centro canónico al que remite y que determina su condición subalterna, hemos tenido que recurrir inevitablemente a una

descripción previa del código literario italiano elaborado por Bembo, llegando a definir su estructura como esencialmente monolítica y absolutamente impermeable a las variaciones diatópicas y a los registros más bajos y vinculados a la dimensión oral del lenguaje.

Por lo tanto, tras esta valoración y razonando *a contrario*, no ha sido difícil identificar como primera función del dialecto la de *lengua de la realidad*, a varios niveles. Si, por un lado, en las *Prose della volgar lingua* se ensalza un italiano desvinculado de la praxis lingüística y casi cristalizado en un *hyperuranion* de sabor arcaizante, los dialectos, por el otro, han servido para recuperar el contacto con el devenir sociolingüístico y reducir de este modo la separación entre convención retórica y experiencia directa de lo real.

Dichas reflexiones, con las que concuerda la crítica especializada, se han visto confirmadas también por los resultados de nuestro análisis de la obra de Belli, de Pasolini y de los demás autores que hemos sacado a colación en el primer epígrafe del capítulo II de esta Tesis.

Asimismo, ante una lengua literaria que en su afán esperantista y antirrealista tenía inevitablemente que desdeñar también las voces populares – por definición las más sumergidas en el magma indeterminado del universo fenoménico –, los idiomas vernáculos se han empleado, a menudo, precisamente con una *función popular*; es decir, para recrear de forma artística los colores del pueblo y todo ese espacio semántico multiforme que les pertenece.

En ocasiones, esta voluntad de los autores dialectales de abrirse a la perspectiva de las clases bajas y a sus referentes sobrepasa los límites de un interés puramente estético y antropológico para adquirir implicaciones más abiertamente ideológicas – el caso de Porta – y, a veces, de tendencia populista.

Evidenciando ese vínculo estrecho y casi natural entre dialecto y *pueblo* – aunque con las debidas aclaraciones semánticas con respecto a este término –, y recordando la condición de lenguas vencidas, primero literariamente y luego en el plano del uso, propia de los vulgares centrifugados por la hegemonía florentina y la rígida propuesta bembiana, se comprende asimismo cómo y según qué mecanismos las

hablas locales han podido representar un instrumento privilegiado para conseguir un efecto paródico-caricatural y, más en general, para desempeñar una *función cómica* que incluso hoy en día sigue siendo operante y, de hecho, más vigente que nunca debido a la nueva colocación diastrática de todos los dialectos.

Esta típica mofa del campesino, de la persona de baja extracción sociocultural – cuyo ejemplo más claro es el personaje del Zanni y sus sucesivas adaptaciones y evoluciones cultas – o simplemente del forastero suele desembocar en un efecto marcadamente grotesco y en un humor negro que, además, resultan perfectos para conseguir esa fusión entre comedia y tragedia que en los autores dialectales ha tenido tanta fortuna: Belli, Ruzzante, Porta y Tessa, entre los más destacados.

El dialecto, de hecho, nos suele proyectar en un submundo carnalesco, poblado por personajes excéntricos, exagerados en sus deformaciones caracteriales y físicas hasta el punto de convertirse en estereotipos, y donde reina una comicidad basta, una ironía vulgar y lasciva que a menudo acude a elementos corpóreos e incluso precedentes de la esfera escatológica.

Dicha *katabasis*, en cuanto a estilo y contenido, debe ser enfocada dentro de una más amplia *fuerza centrífuga* que ha ido caracterizando al elemento dialectal: frente a un italiano útil solo para hablar, mediante registros elevados e imágenes estilizadas, de amores puros y nobles gestas, los idiomas vernáculos se han abierto camino hacia una exploración temática mucho más amplia y que se ha ido especializando hacia abajo hasta tocar los recovecos más oscuros y controvertidos del imaginario humano. Por esta razón, siguiendo los principios del relativismo lingüístico, podemos hablar de una suerte de *cosmovisión dialectal*.

Tanto es así que los dialectos, en cuanto idiomas de zonas concretas y circunscritas, se han mantenido más *fieles* a las realidades locales y han desarrollado una conexión especial, íntima, con sus paisajes de competencia y con toda una serie de referentes particulares, diferentes respecto a los escogidos por la literatura elaborada en italiano. De este modo, las lenguas vernáculos han contribuido a reforzar y plasmar en literatura ciertas idiosincrasias municipales y regionales que representan la esencia de la *Italia delle Italie* de la que habla De Mauro.

El hecho de referirse a mundos comunitarios más pequeños y de hacer hincapié en las identidades particulares tanto frente al proceso globalizador y homologante del humanismo como al proyecto de unificación nacional ha determinado que la elección dialectal representase, aunque no a priori, una posibilidad centrífuga y realmente cargada de *alteridad* también desde el punto de vista filosófico y político-ideológico. Los ejemplos que hemos sacados a colación para sustentar esta afirmación son varios y variados, pero quizás los más significativos y esclarecedores son los que surgen en paralelo al *Risorgimento*, momento en el que por fin se concretiza en movimiento político esa idea de Italia que hasta entonces había quedado confinada en los poemas y en las reflexiones teóricas de los grandes intelectuales de la península: Dante, Petrarca, Machiavelli, Leopardi etc...

Asimismo, el dialecto se ha empleado para llevar a cabo una búsqueda expresiva cada vez más urgente y que también ha dado lugar a una línea propiamente *expresionista* que es la manifestación más clara, en lo que concierne los aspectos formales, del rechazo crítico contra la lengua literaria italiana; primero código áulico demasiado rígido y luego lengua de una clase social cuyas emanaciones culturales empiezan a percibirse como mediocres y vacías: la burguesía.

Dicha línea que, tal y como hemos visto, ha sido individuada por Gianfranco Contini, un Folengo a Gadda, y en ella podrían colocarse algunos de los mayores dialectales, como Ruzzante, pero también los miembros de la denominada *Scapigliatura*, con sus frecuentes incursiones dialectales que deben entenderse en este sentido.

Esta constante búsqueda expresiva de los autores ha determinado también que el dialecto, históricamente empleado para una poesía de carácter narrativo o teatral y de espíritu cómico-paródico, invadiera poco a poco los espacios propios de la lírica, convirtiéndose en un instrumento valioso para satisfacer las exigencias del yo poético, deseoso de captar la esencia profunda de los objetos que componen la realidad.

Esto ocurre sobre todo gracias a la revolución lingüística llevada a cabo por Giovanni Pascoli y al trabajo de Salvatore Di Giacomo, los dos principales artífices del giro lírico experimentado por el dialecto entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Dicho giro lírico fue el prelude de la que hemos denominado la *función poética* de las hablas vernáculas, que empiezan a percibirse como códigos especiales para la *ποίησις* precisamente gracias a su estatus de lenguas menos codificadas, menos explotadas literariamente y, por ende, más puras y originales. Esto es algo que queda patente en el Pasolini casarsese y en Biagio Marin, autores que escogen dialectos de sabor muy arcaizante, conectados con un pasado mítico, casi prehistórico y, en cierto sentido, prelógico.

Esta función poética sigue parcialmente vigente incluso en la época que hemos denominado *neodialettalità* o *postdialettalità*, es decir, esta etapa contemporánea en la que los dialectos, en crisis profunda en el plano del uso en cuanto son suplantados por el italiano en prácticamente todos los ámbitos comunicativos, han ido perdiendo su típica connotación de lenguas de la realidad y también su función popular, básicamente porque el mismo concepto de pueblo ha sido sustituido por el de masas: unas masas ya largamente italianizadas.

En esta nueva fase, en la que se registra un verdadero auge de la explotación literaria del elemento vernáculo, muchos autores, tanto en el género de la narrativa como en poesía, deciden recuperar los antiguos idiomas locales sobre todo para perseguir una suerte de idiolecto muy personal – el caso de Camilleri – que les proporcione por lo menos la ilusión de poder evadir los procesos homologantes típicos de la globalización y que les conceda una vía de escape para seguir huyendo de una lengua italiana ahora menos aceptable que nunca en su totalidad ya que se encuentra definitivamente contaminada por el uso estandarizado difundido a través de la televisión y los demás medios de comunicación de masas, y por eso resulta tremendamente antipoética.

Es así que los moribundos dialectos, que han quedado como códigos empleados principalmente en el ámbito familiar y en los círculos de amistades para expresar los sentimientos más íntimos, se convierten también en lenguas de rechazo de un presente alienante, deshumanizante y líquido, en el que todos los sólidos valores tradicionales, antes cuestionados y considerados oprimentes, se han acabado disolviendo junto con el mismo concepto de identidad, dejando un vacío insostenible con el que hay que

enfrentarse de alguna manera para reconstruir un horizonte de significados necesario a la praxis literaria, pero sobre todo a la vida comunitaria.

En esta desesperada búsqueda de restos de sentido para la existencia humana, tanto a nivel social como individual, no sorprende que una de las soluciones sea la de volver hacia atrás, empleando como instrumento precisamente al dialecto, última huella lingüístico-cultural de un pasado lejano, de un tiempo primitivo y bárbaro al que no podemos mirar con nostalgia romántica, simplemente porque en nuestro occidente socrático nunca fue más que una posibilidad irrealizada e irrealizable, pero hoy en día más indispensable que nunca para restablecer una dialéctica que es la base de cualquier proceso gnoseológico.

En dichos procesos cognoscitivos y auto-cognoscitivos, los dialectos no pueden, por supuesto, prescindir de unos límites inviolables que son los que les otorga la propia lengua italiana que los ha derrotado en el plano comunicativo – pero no en el literario – y que cada día más se ve a su vez apisonada por el peso de la nueva hegemonía anglófona del mundo transnacional.

Es solo en este sentido que el dialecto, más incluso que la lengua nacional, puede tomarse como un polo de resistencia frente a las dinámicas arrasadoras de la globalización post ideológica y post identitaria. Aunque se trata de una resistencia a menudo impotente, no tanto porque la *forma mentis* liberal-consumista ha penetrado hasta en las zonas culturales más periféricas, destruyendo a priori la mayor parte de manifestaciones de verdadera alteridad que no sean meramente teóricas o retóricas, sino sobre todo porque, tal y como hemos subrayado también gracias a *La nuova gioventù* de Pasolini, no existe ninguna vuelta atrás real y la única lucha es la de la abjuración constante.

No obstante, eso no quita que las hablas vernáculas sean útiles y de hecho son utilizadas, en particular en poesía, con el fin de seguir buscando frágiles y parciales soluciones estéticas y éticas a los muchos problemas literarios y existenciales del hombre contemporáneo, perdido y asustado en un mundo artificial que ofrece pocas certezas y que a medida que se va haciendo racional, más ilógico aparece ante nuestros ojos. Un mundo que, por tanto, ya no puede ser interpretado a través de las

canónicas estructuras del logos sino hallando caminos experienciales alternativos, revelados por lenguajes que conservan aún el recuerdo de la espontaneidad infantil y del ritmo dulce pero incivilizado de la madre tierra, como ocurre en Zanzotto con su *petèl* o en la palabra *rosada*, libre en cuanto nunca escrita, de Pasolini.

¿Y qué es, al fin y al cabo, la poesía *neodialettale* sino el irracional y efímero intento de adueñarse, mediante palabras humanas todavía envueltas en un aura prehistórica, de esa capa más profunda e inefable de la realidad? Una capa que, empleando una terminología que tomamos prestada de la lingüística cognitiva, podríamos llamar subsimbólica: el famoso mundo perdido al que hacía referencia el filósofo Nelson Goodman.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonelli, G. (2006). *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*. Lecce: Manni.
- Antonietti, F. (Ed.). (2010). *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle parlate alemanniche in Italia*. Borgomanero: Associazione Walser Formazza.
- Aristóteles. (2002). *Poética*, edición de A. López Eire. Madrid: Ediciones Akal.
- Ascoli, G. I. (1898). *Archivio glottologico italiano*. Torino: Loescher.
- Asor Rosa, A. (Ed.). (1999). *Letteratura italiana, dizionario delle opere*, vol. I. Torino: Einaudi.
- . (1988). *Scrittori e Popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Bacher, A. M. (1988). *Z Kschpêl fam Tzit. Il gioco del tempo. Das Spiel der Zeit*. Splügen: Walservereinigung Graubünden.
- . (2006). *Wê im ä Tröim. Alte und neue Gedichte - vecchie e nuove poesie*. Chur: Walservereinigung Graubünden.
- . (2015). *Öigublêkch. Augenblicke. Colpo d'occhio*. Domodossola: Grossi.
- Barell, A.; Squindo Tousco, E.; Squindo, E.; Squinobal, A. (Eds.) (1995): *Orizzonti di poesia. Mundarttexte aus Gressoney und Issime. Testi e composizioni nell'idioma di Gressoney ed Issime*. Aosta: Tipografia Valdostana.
- Basile, G. (1891). *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone)*, edición de B. Croce. Napoli: Cav. V. Vecchi.
- Beccaria, G. L. (1975). *Letteratura e dialetto*. Bologna: Zanichelli.
- . (Ed.). (1994). *Dizionario di Linguistica*. Torino: Einaudi.
- Belli, G.G. (1991). *Sonetti*, edición de P. Gibellini. Milano: Garzanti.
- . (2012). *Sonetti erotici e meditativi*, edición de P. Gibellini. Milano: Adelphi.
- Benvegnù, D. (2011). “Uno sguardo dalla periferia: appunti per una storia novecentesca della poesia in dialetto nel Triveneto”. En *Modern Language Notes (MLN)*, 126, 1, pp. 74-97.
- . (2017). “Language and reality in Gian Mario Villalta's neodialect poetry”. En *The Italianist*, vol. 37, n. 3, pp. 436-448.
- Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci.

- Bertini Malgarini, P. & Vignuzzi, U. (2010). “La dialettalità nel «giallo all'italiana»: naturalismo o espressionismo?”. En G. Ruffino e M. D'Agostino (Eds.), *Storia della lingua italiana e dialettologia*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, pp. 233-248.
- Bianchi, M. (2016). “Una voce dal passato: i versi in Titsch di Anna Maria Bacher”. En M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González, E. Esteban Bernabé (Eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia: Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades, pp. 91-103.
- . (2018). “Una farfalla sulla croce del sepolcro: Anna Maria Bacher e la poesia al tempo della morte”. En M. Martín Clavijo y M. Bianchi (Eds.) *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 339-349.
- . (2018). “Humanista, demasiado humanista: *katabasis* a la pocilga pasoliniana para reflexionar sobre el concepto de humanismo”. En *RSEI Revista de la Sociedad Española de Italianistas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 17-27.
- Brevini, F. (1984). “Il Rinascimento dalla parte dei contadini: «La massera da bé» di G. dagli Orzi”. En *Lo stile lombardo. La tradizione letteraria da Bonvesin da la Riva a Franco Loi*. Lugano, pp. 87-102.
- . (1990). *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*. Torino: Einaudi.
- . (1992). *L'orologio di Noventa. Lingua dialetto e letteratura*. Milano: Guerini e associati.
- . (1994). *Poeti dialettali del Novecento*. Torino: Einaudi.
- . (1999) *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle Origini al Novecento*, 3 voll., Milano: Mondadori.
- Bruni, F. (Ed.). (1994). *L'Italiano nelle regioni. Testi e documenti*. Torino: UTET.
- Cacciapuoti, M. (1998). *Paer familias*. Roma: Castelvechi.
- Calzavara, E. (1996). *Rio terrà dei pensieri*. Milano: Scheiwiller.
- Camilleri, A. (1998). *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. & De Mauro, T. (2014). *La lingua batte dove il dente duole*. Bari: Laterza.

- Capecchi, G. 2000. *Andrea Camilleri*. Firenze: Cadmo.
- Cappelli, G. (2008) *Parenti lontani*. Venezia: Marsilio.
- Cappello, P. (2011). *Assetto di volo*. Poesie 1992-2005. Milano: Crocetti editore.
- Cecchetti, V. (2012). *Giacomo Noventa. L' "errore della cultura italiana" dal fascismo a Adriano Olivetti*. Chieti: Solfanelli.
- Chemotti, S. (1999). *Il "limes e la casa degli specchi". La nuova narrativa veneta*. Padova: Il Poligrafo.
- Chiesa, M. & Tesio, G. (1978). *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pasolini*. Torino: Paravia.
- Cicala, R (Ed.). (1995). *Con la violenza e la pietà. Poesia e resistenza*. Interlinea: Novara.
- Croce, B. (1927). *Uomini e cose della vecchia Italia*. Bari: Laterza.
- Contini, G. (1963). "Introduzione alla Cognizione del dolore". En C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*. Torino: Einaudi.
- . (1970). "Il inguaggio di Pascoli", en Id., *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, pp. 219-245.
- Cortelazzo, M. (1972). *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. 3. Pisa: Pacini.
- Cortese, G. C. (1967). *Opere poetiche*, vol. 1, edición de E. Malato. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Dagli Orzi, G. (1978). *La massera da bé*, edición de G. Tonna. Brescia: Grafo.
- Dal Negro, S. (2010). "Tradizioni scritte in area walser italiana". En F. Antonietti (Ed). *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle parlate alemanniche in Italia*. Borgomanero: Associazione Walser Formazza, pp. 29-37.
- Dazzi, M. (Ed.). (1956). *Il fiore della lirica veneziana*, 4 voll. Venezia: Neri Pozza.
- De Blasi, N. (2014). "Dialetto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento". En A. Dettori (Ed.), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*. Milano: Franco Angeli.
- De Mauro, T. (1970). "Per lo studio dell'italiano popolare unitario". En A. Rossi, *Lettere da una tarantata*. Bari: De Donato, pp. 43-75.

- . (1992). *L'italia delle italie*. Roma: Editori Riuniti.
- . (2011) *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Laterza.
- De Mauro, T. & Lodi, M. (1979). *Lingua e dialetti*. Roma: Editori riuniti.
- De Roberto, F. *La "Cocotte" e altre novelle di guerra*, edición de S. Zappulla Muscarà. Roma: Curcio.
- . (2013). *I Viceré*. Raleigh: Aonia edizioni.
- Dionisotti, C. (1967). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Elwert, W. T. (1958). "Bembismo, poesia latina e petrarchismo dialettale". En Id. *Studi di letteratura veneziana*. Venezia-Roma: Ist. Collab. Culturale, pp. 147-175.
- Elwert, W. T. (1979). "Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo". En *Storia della civiltà veneziana vol. 2 Autunno del Medioevo e Rinascimento*. Firenze.
- Ferguson, R. (2007). *A linguistic history of Venice*. Leo S. Olschki Editore.
- Ferrari, G. (1839-40). "Saggio sulla poesia popolare in Italia". En *Revue des deux mondes*, XVIII y XXI.
- Folena, G. (1957). "Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato". En *Paragone*, n. 94, pp. 4-28.
- Frabotta, F. (Ed.). (1971). "Dialetto e popolo nella concezione critica di Giuseppe Ferrari". En *La Rassegna della letteratura italiana*, LXXXV, serie VII, 460-479.
- Franzoso, M (1998). *Westwood dee-jay: il miracolo del Nord-Est*. Milano: Baldini & Castoldi.
- . (2003). *Edisol-M. Water Solubile*. Venezia: Marsilio.
- Gadda, C. E. (1991). *Arte del Belli*. Milano: Garzanti.
- García Pérez, M. I. (2018). "Autoridad y poder: la paranza dei bambini de Roberto Saviano". En *RSEI Revista de la Sociedad Española de Italianistas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 71-81.
- Gibellini, P. (2011). "Microfono in versi: oralità dei Sonetti". En Id., *Belli senza maschere. Saggi e studi sui sonetti romaneschi*. Torino: Nino Aragno editore.
- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*, edición de V. Gerratana. Torino: Einaudi.
- Grisoni, F. (1986). *La boba*. Genova: Edizioni S. Marco dei Giustiniani.
- Guccini, F. (1995). *Vacca d'un cane*. Milano: Feltrinelli

- . (1997). “La vocazione della scrittura”. En V. Della Valle (Ed.), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. Roma: Edizioni minimum fax, pp. 138-140.
- Guerra, T. (1981). *Il miele. E' mel*. Rimini: Maggioli.
- . (1993). *I bu. Poesie romagnole*. Rimini: Maggioli.
- . (2018). *La miel*, con traducción y prólogo de J. V. Piqueras. Logroño: Pepitas.
- Hall Jr., R. A. (1942). “The Significance of the Italian «Questione della Lingua»”, en *Studies in Philology*, vol. 39, n. 1, pp. 1-10.
- Haller, H. W. (1999). *The Other Italy: The Literary Canon in Dialect*. Toronto: University of Toronto Press.
- (2002) *La festa delle lingue: la letteratura dialettale in Italia*. Roma: Carocci.
- Landolfi, A. (2011). “Tradurre Belli. Piccola mappa ragionata di luoghi impervi”. En *Il 996*, n. 1, p. 99-126.
- Lepschy, G. (1965). “Una fonologia milanese del 1606: il Prissian da Milan della Parnozia Milanese”. en *L'Italia dialettale*, n. 28, pp. 143-180.
- ID 28, pp. 143-180
- Loi, F. (1975). *Stròlegh*. Torino: Einaudi.
- . (1978). *Teater*. Torino, Einaudi, 1978.
- . (1981). *L'angel*. Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani.
- Machiavelli, N. (1783). *Opere di Niccolò Machiavelli*. Firenze: Gaetano Cambiagi.
- Maggi, C. M. (1964). *Il teatro milanese*, vol. 1, edición de D. Isella. Torino: Einaudi.
- Manzoni, A. (1883). *Opere inedite o rare*, 5 voll., edición de R. Bonghi & P. Brambilla. Milano: Rechiedei.
- . (1990). *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, edición de A. Chiari & F. Ghisalberti. Milano: Mondadori.
- Marcato, C. (2002). *Dialetto, dialetti e italiano*. Bologna: Il Mulino.
- . (2012). *Scrittura, dialetto e oralità*. Padova: CLEUP.
- Marin, B. (1951). *I canti de l'isola*. Udine: Del Bianco.
- . (1981a). *Poesie*, edición de C. Magris y E. Serra. Milano: Garzanti.

- . (1981b). “Marin racconta se stesso”. En F. Panzeri (Ed.), *Le litànie de la Madona*.
Vicenza: La locusta.
- . (1991). *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Meli, G. (1965). *Opere*, edición de G. Santangelo. Milano: Rizzoli.
- Meneghello, L. (2006). *Libera nos a malo*, Milano: Rizzoli, BUR.
- Mengaldo, P. V. (1978). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Migliorini, B. (1963). *Saggi sulla lingua del Novecento*. Firenze: Sansoni.
- . (2007). *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani.
- Nencioni, G. (1988). *La lingua dei “Malavoglia”, e altri scritti di prosa, poesia e memoria*. Napoli: Morano.
- Nigro, S. S. (1970). *Genesis della “Vaiasseide” di G.C. Cortese*. Catania: Università di Catania.
- Noventa, G. (1973). *Tre parole sulla Resistenza*. Firenze: Vallecchi.
- . (1986). *Versi e poesie*, edición de F. Manfriani. Venezia: Marsilio.
- Núñez García, L. (1996). *La poesía de Pier Paolo Pasolini* (Tesis doctoral).
Universidad de Salamanca.
- . (2008) “Fiore di poeti catalani. Pier Paolo Pasolini y Cataluña”. En *La traducción literaria en la época contemporánea*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 317-326.
- Ojetti, U. (1899). *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Fratelli Bocca editori.
- Paccagnella, I. (1984). *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*.
Roma: Bulzoni editore.
- . (1994). “Uso letterario dei dialetti”. En L. Serianni & P. Trifone (Eds.), *Storia della Lingua Italiana*, vol. III, *Le altre lingue*. Torino: Einaudi, pp. 495-539.
- Pascarella, C. (1910). *La scoperta de l'America, Sonetti*. Roma: Editore Voghera.
- . (1989). *La scoperta de l'America e altri sonetti*, edición de F. Brevini. Milano:
Oscar Mondadori.
- Pascoli, G. (1907a). *Pensieri e discorsi*. Bologna: Zanichelli.
- . (1907b). *Primi poemetti*. Bologna: Zanichelli.
- . (1909). *Nuovi poemetti*. Bologna: Zanichelli.
- Pasolini, P. P. (1952). *Poesia dialettale del Novecento*. Parma: Guanda.

- . (1954). *La meglio gioventù*. Firenze: Sansoni.
- . (1959). *Una vita violenta*. Milano: Garzanti.
- . (1960). *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti.
- . (1972). *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti.
- . (1999a). “Saggi sulla letteratura e sull’arte”, en Id., *Pier Paolo Pasolini. Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- . (1999b). *Il caos*, edición de G. C. Ferretti. Roma: Editori riuniti.
- . (2000a). *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- . (2000b) *Scritti corsari*. Milano: Garzanti
- . (2001). *Teatro*. Milano: Mondadori.
- . (2003). *Tutte le Poesie*. Milano: Mondadori
- . (2009) *Lettere luterane*. Milano: Garzanti.
- . (2016) *La nuova gioventù. Poesie Friulane 1941-1974*. Milano: Garzanti.
- Pellegrini, R. (1987). *Tra lingua e letteratura. Per una storia degli usi scritti del friulano*. Tavagnacco (Udine): Casamassima.
- Porta, C. (1980). *Poesie edite ed inedite*. Milano: Hoepli.
- Raffaelli, M & Scarabicchi, F, (Eds.). (2000). *La poesia di Franco Scataglini*. Ancona: Il lavoro editoriale.
- Rajberti, J. (1964). *Tutte le opere del medico-poeta*, edición de C. Cossali. Milano: Gastaldi.
- Rizzi, E. (1992). *Storia dei Walser*. Anzola d'Ossola: Fondazione Enrico Monti.
- Rodríguez Serrano, A. (2010). “Medea”. En *Trama y fondo: revista de cultura*, n. 28. Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo, pp. 140-150.
- Rosada, B. (2011). “Storia Della Letteratura Veneta”, vol. I, *Dalle origini al Quattrocento*. Londra: Lulu.
- Russo, L. (1955). “La lingua di Verga”. En Id., *Giovanni Verga*. Bari: Laterza, pp. 389-96.
- Russo, F. (1995). *Poesie napoletane*, edición de R. Marrone y traducción de A. Serrao. Roma: Newton compton.
- Ruzzante (1967). *Teatro*, edición de L. Zorzi. Torino: Einaudi.

- Santato, G. (1980). Pier Paolo Pasolini: L'opera. Vicenza: Neri Pozza.
- Sardo, R. (2016). "Italiano in giallo. Le scelte stilistiche di Malvaldi, Manzini, Piazzese, tra italiano standard, varietà regionali, dialetto". En G. Ruffino & M. Castiglione, *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Saviano, R. (2016). *La paranza dei bambini*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Scataglini, F. (1973). *E per un frutto piace tutto un orto*. Ancona: L'Astrogallo.
- . (1995). *El sol*. Milano: Mondadori.
- Scotti Morgana, S. (1974). *La lingua di Giovanni Faldella*. Firenze: La nuova italia editrice.
- Serianni, L. *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*. Bologna: Il Mulino.
- Serianni, L. & Antonelli, G. (2011). "Manuale di linguistica italiana". Milano: Mondadori.
- Serianni, L. & Trifone, P. (Eds.). (1994). "Storia della Lingua Italiana", vol. III, *Le altre lingue*. Torino: Einaudi.
- Sgroi, S. C. (1990). *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore.
- Stussi, A. (1993). *Lingua, dialetto e letteratura*. Torino: Einaudi.
- Svevo, I. (1930). *La coscienza di Zeno*. Milano: Morreale.
- Tandello, E. (2000). "Giacomo Noventa, Heine and the language of poetry". En P. Shaw & J. Took (Eds.), *Reflexivity. Critical themes in the Italian Cultural Tradition*. Ravenna: Longo editore.
- Tavoni, M. (1992). "Il Quattrocento". En F. Bruni (Ed.), *Storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Tessa, D. (1932). *L'è el dì di mort, alégher!*. Milano: Mondadori.
- . (1947). *Poesie nuove e ultime*. Torino: De Silva.
- Villalta, G. M. (1995). "I dialetti della poesia". En *Baldus*, V, 1. Firenze: Edimedia, pp. 13-22.
- . (2004). *Vose de vose*. Udine: Campanotto.

- Vitale, M. (1987). "Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento". En *Rivista Italiana di dialettologia*, X, Bologna: Clueb, pp. 7-44.
- Virdis, M. (2006). *Rimas diversas spirituales*. Cagliari: Centro studi filologici sardi CUEC.
- Vittorini, D. (1950). "Manzoni e il romanzo realista". En *Italica*, n. 2, (157-164).
- Zanazzo, G. (1968). *Poesi romanesche*, edición de G. Orioli. Roma: Avanzini e Torraca.
- Zanzi, L. y Rizzi, E. (2013). *I Walser. L'avventura di un popolo nelle alte Alpi*. Ornavasso: Fondazione Enrico Monti.
- Zanzotto, A. (2001). *Scritti sulla letteratura*. Milano: Mondadori.
- Zinsli, P. (1968). *Walser Volkstum in der Schweiz, in Vorarlberg, Liechtenstein und Piemont. Erbe, Dasein, Wesen*. Frauenfeld: Huber.

