

MANUAL DE MÉTRICA ITALIANA

Aurora Conde Muñoz

Departamento de Filología Italiana

Universidad Complutense de Madrid

MANUAL DE MÉTRICA ITALIANA, 1ª ed. 74 Pág.

© Aurora Conde Muñoz, 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CONCEPTOS GENERALES: PROSA Y POESÍA.....	6
LA MÉTRICA.....	11
POESÍA Y MÉTRICA	14
EL VERSO.....	17
METRO Y RITMO	20
EL ANÁLISIS MÉTRICO	26
LA MÉTRICA ITALIANA.....	31
LA SÍLABA	38
EL ACENTO	39
CESURA Y PAUSA.....	41
LA RIMA.....	41
LOS VERSOS ITALIANOS.....	43
LAS ESTROFAS ITALIANAS	50
BIBLIOGRAFÍA.....	60

INTRODUCCIÓN

Los materiales que se recogen en este manual, complementan el programa de la asignatura “La poesía Italiana: géneros, formas, autores y textos”, perteneciente al Plan de Estudios del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas ofrecido por la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

En este manual, los estudiantes encontrarán las explicaciones, los ejemplos y las definiciones básicas de la convención métrica italiana, junto a unas reflexiones previas, de carácter más general, en torno al complejo tema de la forma lírica.

Estos materiales han sido concebidos como una síntesis instrumental y eminentemente práctica que garantice una primera aproximación metrológica a un texto lírico. Una aproximación imprescindible y un complemento irrenunciable en materias relacionadas con la poesía que obedece a tres objetivos que a su vez responden a las necesidades generales de un curso de Poesía Italiana de Grado.

Estos tres objetivos son:

1. **Familiarizar a los estudiantes con los problemas generales de la métrica.** El estado actual de la disciplina es avanzado y complejo. La cada vez más rica investigación, que se refleja en la casi inabarcable bibliografía, ha otorgado a los estudios de métrica y metrología un vigor y un valor independientes que, al mismo tiempo, los colocan como parte imprescindible de la hermenéutica lírica. A partir de los ensayos matriciales de Jakobson, Tynjanov, Brick, Tomasevskij o Lotman, seguidos por los de Levin, Cohen o Zumthor la metrológica ha ido activando una reflexión profunda sobre la importancia, más allá de sus límites descriptivos, de la función métrica.
2. **Poner a los estudiantes en contacto con los estudios de métrica italiana** y con las características fundamentales del verso, la estrofa y el ritmo que la tradición lírica ha fijado en Italia

La tradición lírica italiana que surge en el ámbito de la Europa románica, adquirió una extraordinaria y singular madurez, hasta el punto de que llegó a ser durante siglos, literalmente ejemplar para el resto del continente. El prestigio que la poesía italiana (o más correctamente “itálica”) alcanzó durante toda la Edad Media, no se basó solo en los deslumbrantes contenidos de sus mayores exponentes, desde Jacopo da Lentini a Dante o Petrarca. Abarcó también la irradiación de unas embrionarias normas métricas que, sobre todo por lo que respecta a la estrofa, fueron modelo para toda Europa. Es intención de este manual iniciar a los estudiantes de métrica, no solo a la teoría, sino a la variedad y grandeza de los modelos de autores y obras que la sustentan.

3. **Poner a los estudiantes en condiciones de afrontar el análisis métrico de un texto lírico con los instrumentos más adecuados, aquellos que les permitan profundizar en el análisis como base de la comprensión integral de una poesía.** Solo la “práctica” de la métrica hace aflorar su importancia, plantea problemas concretos y abre a verificaciones

sorprendentes que evidencian el valor de co-ocurrencia que rige la naturaleza misma de la poesía.

En este manual no he pretendido agotar el inabarcable elenco de autores y textos que modelizan las variantes líricas, sino resumir los esenciales con el fin de ofrecer una síntesis útil, clara y sencilla que permita una primera pero correcta aproximación a todos ellos.

Por último hay que señalar que este manual es fruto del material distribuido en las clases de “Métrica en Italia” que durante años impartí en la facultad de Filología de la Universidad Complutense y es también el resultado de aquella experiencia que estuvo basada en un enfoque eminentemente práctico de la materia. Entonces, como ahora, intenté poner a los estudiantes “manos a la obra” o mejor aún “en la obra”, para que su experiencia del desmontaje de un texto lírico fuera un ejercicio cuya finalidad, además de la capacidad técnica para hacerlo con la mayor corrección, fuera la interiorización y el más profundo goce del lenguaje lírico.

Es mi deseo que además, este pequeño manual sirva también como reflexión didáctica para aquellos estudiantes que en el futuro enseñarán métrica. Muchas partes de este manual hacen referencia a cierta actitud que un docente debe asumir al afrontar esta materia, aparentemente árida y mecanicista. Mi intención siempre ha sido, y lo es en este libro, la de problematizar cualquier definición para transformarla en un proceso dinámico de profundización y comprensión que, casi siempre, desborda el texto.

CONCEPTOS GENERALES: PROSA Y POESÍA

Hay un experimento fácilmente realizable que consiste en enseñar un texto escrito “en forma de prosa”, y reproponer ese mismo texto ordenado de una manera que recuerde, en cambio, la forma lírica.

Un ejemplo sencillo:

Texto 1:

Los niños, asombrados, observaban con atención el lento resquebrajarse del caparazón del huevo, por el que asomaba, frágil y húmedo, un vital polluelo.

Texto 2:

Los niños, asombrados,
 observaban

con atención

el lento

resquebrajarse del caparazón
del huevo, por el que asomaba,
 frágil y húmedo,

un vital

 polluelo.

La mayoría de los lectores que afronten estos dos textos, señalarán el primero justamente como “un texto” (o una frase, el comienzo de una historia, una descripción...) y el segundo como “otra cosa”, la mayoría como “una poesía”. En contraste con la lectura del primero, que tenderá solo a recordar la acción descrita y que será más inmediata y superficial, la lectura del segundo generará una concentración mayor: seguramente la búsqueda de algún elemento (un acento, una rima, una asonancia...) que sostenga esa primera asociación con una estructura lírica.

Este hecho tan comprobable y evidente, llama poderosamente la atención sobre una de las más características básicas del texto lírico: su evidente *diferencia* formal, hecho que ha sido estudiado con resultados muy interesantes entre otros por Cohen (1974).

La disposición aislada de los vocablos, el *décompagnage* si seguimos la terminología de Cohen o, lo que es lo mismo, el someter el sintagma a unas fracturas, unos “a parte” que, a su vez, rompen el ritmo y la percepción *natural* de la prosa, no equivalen, obviamente, per sé a lo que un texto lírico es, pero transforman el texto en sí en otra cosa. Remueven la memoria literaria y cultural del lector que busca en ellos la singularidad del lenguaje poético, de su poderoso aparato connotador,

antes incluso que fijarse en el contenido literal de ese texto. Cosa que no ocurre con el ejemplo del Texto 1. El lector, especialmente el actual, ya habituado a toda la gran y dura experiencia del verso libre es decir, liberado (o tal vez solo ignorante) de la rigidez pero también de la garantía interpretativa que daba y da, la estrofa, está dispuesto a aceptar la posibilidad de que el Texto 2, sea una poesía.

Podría decirse pues, con Mario Pazzaglia (1990:7), que la *manera de escribir* es, tras la revolución del verso, un indicador semiológico de la poesía que no puede infravalorarse.

A efectos prácticos sin embargo, y ateniéndonos a la bibliografía más común, la definición de lo que una poesía es, sigue siendo necesaria para saber de qué hablamos en términos especializados. Hay una gran coincidencia en las definiciones generales, todas válidas aunque casi siempre también algo reduccionistas, sobre todo si pensamos en la complejidad que insinúan estudios como el de Cohen recogido en el ejemplo anterior.

Una poesía (o un texto poético) es siempre:

- a) parte de un género literario establecido por la tradición, cuya característica más propia (hasta hoy, debe añadirse, por los motivos que se verán más adelante) ha sido la de la subdivisión de las partes que lo componen en fragmentos llamados versos.
- b) una composición escrita en versos.
- c) es además, un género literario que, con independencia de las épocas, se distingue de otras formas literarias especialmente en cuanto a su morfología, siendo el metro el carácter más específico del lenguaje poético que no comparte con otros.

Es obvio que estas definiciones, simplistas e insuficientes, no quieren agotar la verdadera complejidad del lenguaje poético. Sirven, y nos sirven en este punto del manual para dejar establecido el parentesco inquebrantable que une la poesía y la métrica: el sistema con el que esos versos que identifican a las poesías, según b), se miden, ordenan, definen de acuerdo con la tradición. Los versos imprimen *el ritmo* al texto lírico, y el metro es el ritmo organizado, mensurable y analizable que da nombre a la disciplina métrica.

El texto lírico por otra parte, como todo texto artístico, necesita entenderse como un objeto plurisignificativo en el que cada parte posee un potencial efecto connotador y una fuerza polisémica que afecta a toda su estructura. La fuerza de ambas es tal, que ningún texto artístico (tampoco una poesía, pese a la sencillez aparente de definiciones como las que acabamos de ofrecer) es nunca lo que parece. Es decir, su sentido, el verdadero mensaje que contiene, altera y pone en crisis permanentemente su forma. Esto ocurre sobre todo con la lírica, cuya inmediata singularidad formal, “aspectual” podría decirse, sostiene un poderoso laberinto de figuras retóricas, sutilezas semánticas, juegos fonéticos y gráficos, indisolublemente imbricados con su significado, haciendo del género lírico un segmento singular, dentro de la singularidad de la propia literatura.

La poeticidad entra de este modo como una de las variantes más diferenciadas de la literariedad. Y aunque es bien cierto, como sugiere Frye que: “*Non possediamo regole fisse per distinguere una struttura verbale che sia letteraria da una che non lo sia*”, recordando el ejemplo con el que

se iniciaba este capítulo, podría decirse que una regla tácita y culturalmente asimilada, otorga a texto lírico una identidad inmediata que otros géneros literarios tal vez no poseen con la misma nitidez.

Marcar los límites de la realidad textual equivale a dar mayor énfasis bien a su sustancia como vehículo formal de un acto comunicativo, bien a su pertenencia a un área específica en la que tal acto se realiza y asume un significado particular codificado por la estructura.

Cada texto se inscribe autónomamente en una categoría deducible de su sustancia o de su forma, y es tarea crítico-filológica detectar estas características, no a partir de la unicidad del texto, sino sobre todo del sistema en que éste se produce.

En este sentido, sigue siendo parcialmente válida la definición de texto literario como ejemplo de modelización secundaria respecto de la lengua natural, en cuyo tejido todos los elementos adquieren un carácter de hipersignificancia, todos están igualmente y profundamente connotados y transformados a un sistema semántico integral que es la estructura literaria.

Ello nos permite acercarnos al texto literario y a su literariedad como modelizado sobre la lengua natural, pero no como si fuera esencialmente una “desviación” de la norma lingüística, sino como un sistema integrador de la más profunda tradición y a la vez del todo nuevo:

“El horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan pues, para el escritor, una naturaleza (...) Allí, encuentra la familiaridad de la Historia; aquí, la de su propio pasado”. (Barthes, 2005:15)

El texto literario contiene una serie de informaciones inamovibles relacionadas con sus aspectos inter, intra y extra textuales, cuya esencia inalterable garantiza el rigor del análisis y en cuya definición hay que recurrir, casi incesantemente, a sugerencias interdisciplinares. Además, un texto literario es una realización fija, construida minuciosamente por una voluntad que soporta un mensaje determinado, con una determinada finalidad estilística y significativa que no consiente paráfrasis o modificaciones sin con ello alterar de forma definitiva su esencia. Es por ello que uno de los mandatos principales de la crítica textual es el de la preservación de los textos en su identidad formal, ofreciendo con ello la posibilidad de la recepción más correcta del mismo. Sin embargo las condiciones de competencia en la recepción del texto, no se deben limitar sólo a la forma en la que el texto se transmite originalmente, sino también a todas las realidades que en su tránsito a través de otros sistemas (lingüísticos, culturales, cronológicos...) éste ha recogido y que quedan como huellas, internas o externas, en su estructura. El texto literario garantiza esas posibilidades de análisis y, muy a menudo, las predetermina precisamente por la presencia de esos poderosos elementos connotadores a los que aludíamos con anterioridad que surgen de su propia literariedad, de su doble carácter y de su condición pragmática y simbólica como determinante de todo el proceso de transmisión. Podría decirse que el texto impone una reconstrucción intelectual de lo que denota y ejemplifica y que en eso consiste adquirir su competencia técnica e interpretativa.

Así la función del lector-crítico, de un filólogo, es ante todo, la de reconstruir las formas de la identidad textual, la de reconocer todos los elementos descriptibles, a menudo codificados por la tradición, con la mayor precisión posible, para luego reinterpretar, a ser posible enriqueciéndolo lectura tras lectura, lo que es el hipersigno artístico.

Una cultura puede ser estudiada sin duda a través de todos sus textos y sus actos de comunicación, dando a éstos el sentido totalmente elástico y vivificante aportado por la semiología. No supone ninguna novedad afirmar que hasta el más esquemático anuncio o la más especializada muestra de lengua sectorial pueden convertirse en textos-vehículos de una cultura y como tal ser analizados. Sin embargo, la peculiaridad de todos ellos es la de estar fuertemente vinculados al presente que los genera, y por lo tanto a modas, actitudes, preferencias que se mueven con gran rapidez y cuyos contextos comunicativos, al no perpetuarse a través del tiempo, permiten reconstrucciones sólo parciales y en cierto modo hipotéticas. El texto literario en cambio: "(...) *mantiene la sua possibilità comunicativa anche al di fuori del contesto pragmatico: nel testo letterario avviene una introiezione dei riferimenti contestuali, che perciò il lettore può dedurre dal testo stesso*" (Segre, 1979:35)

Un texto literario es pues un objeto que una comunidad cultural ha sometido voluntariamente, según la definición de Lausberg, a un proceso de re-uso, es decir que ha transformado en una parte fija de su identidad cultural, arrastrándolo a través de la diacronía tanto en sus formas cuanto en sus contenidos, aceptando esa peculiar "introyección" de sus elementos como algo compartido entre el texto y la cultura vehicular que lo recibe y usa. Un texto literario, por el mero hecho de llegar hasta nosotros a través de unas estructuras que posibilitan, pese a las distancias cronológicas, su comprensión mayoritaria y generalmente inmediata, es siempre un puente hacia la comprensión del sistema cultural completo, ya que en él podemos identificar los elementos de continuidad o discontinuidad que en la diacronía se hayan ido fijando sincrónicamente.

Esta "universalidad" del texto literario lleva a la necesaria mención de otro de los factores esenciales de su especificidad, como es el estético. Como subrayaba Mukarovsky el factor estético es aquel que emerge al admitir el texto literario como estructura de signos básicamente cerrada, en cuyo ámbito adquieren un especial relieve lo implícito, las connotaciones y correferencias, los factores que sostienen una arquitectura textual cuyo fin es, ante todo, una experiencia emotiva profunda.

El criterio estético es un camino más, y no el menos importante, hacia el análisis y comprensión del texto literario. Bien es cierto que, de todos, es el más complejo y el más dependiente de factores externos: todos aquellos que condicionan el tejido receptivo, incluyendo la sensibilidad "epocal" de los lectores.

Desde la perspectiva contemporánea sería irracional un intento de jerarquización estética o una ordenación del texto literario que partiera de valoraciones de orden estético. Ya no podemos juzgar un objeto literario como algo bello o sublime, deforme o repulsivo basándonos en nuestras impresiones (incluso si estas son eruditas), porque los instrumentos de análisis que poseemos y nuestra mayor conciencia crítica, repelen aproximaciones que encierren un juicio de valor. Pero, dado que es innegable que la emoción (el pathos) que un producto literario y muy señaladamente una poesía, tiene una relación directa no solo con la "psicología estética" de su receptor, sino con la del emisor, podemos, y no es poco, reconocer estéticamente la presencia en todo texto literario de la voz de un Autor y con ella, de un estilo:

(...) bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor; en esa hipofísica de la palabra donde se forma el primer acoplamiento de las palabras y las cosas, donde se instalan, de una vez por todas, los grandes temas de su existencia” (Barthes, 2005:14)

Pero, la lectura es también una experiencia textual subjetiva, una “caza del tesoro” en la que el tesoro consiste en la propia búsqueda, y cuya intensidad y placer se manifiesta de forma primaria- en mi opinión- precisamente con la emergencia analítica de los valores coocurrentes, es decir cuando, descompuesto el objeto, el análisis arroja la posibilidad de recomponer sus partes y constatar que su perfecto y orgánico funcionamiento textual no es fruto de la Musa inspiradora, sino de un trabajo de duro y consciente ensamblaje.

Ese camino es el que sigue la metricología en relación al texto lírico, el instrumento de descripción, ejemplificación y análisis al que se van a dedicar los capítulos que siguen.

LA MÉTRICA

Hace ya veinte años Carmine de Luca en el número IX de “Italiano e oltre” se planteaba la siguiente cuestión: “*Ci deve pur essere qualche non peregrina ragione che spieghi la ripresa di interesse per gli studi di metrica di questi ultimi anni. Il fenomeno non è certamente episodico (...)*” (De Luca, 1994)

Se puede observar con sólo ojear los repertorios bibliográficos métricos, que la disciplina, en efecto, ha atravesado un periodo áureo por lo que se refiere a su resurgir y su avanzar. Hasta hace algunas décadas el estudio y los trabajos sobre métrica parecían tener dos orientaciones casi exclusivas. Por una parte la propedéutica, la de manuales que de forma más o menos sintética y descriptiva, se supone que para uso de los poetas, explicaban cómo componer versos y estrofas. Por otra, también descriptiva, en la que los repertorios líricos nacionales o internacionales eran transformados en “modelos” de los que abstraer normas.

Es necesario remontarse a la escuela formalista para dar con el origen del cambio de perspectiva y aplicaciones de la teoría métrica. Bien pensado no podría ser de otra manera si se atiende al hecho evidente de que la focalización y emergencia que el formalismo dió al plano significativo no podía traer como consecuencia una revisión radical del valor de las estructuras métricas en relación con los textos líricos. El formalismo y conjuntamente la lingüística teórica revolucionaron el modo de aproximar la cuestión métrica, transformando su carácter en Metricología, término con el que se quería enfatizar el enfoque científico y analítico de la disciplina más allá de cualquier descriptivismo. Fue también la lingüística teórica la que disipó cierta ambigüedad conceptual que surgía del hecho de que la “métrica” había sido sinónimo de prosodia, que adquirió unos nuevos contenidos, pese a mantener, aún hoy, una estrecha relación con los estudios métricos.

Hoy en día, gracias sobre todo a la escuela de Martinet, “*In linguistica s’intende con il termine prosodia lo studio di tutti quei fenomeni fonici legati a segmenti dell’enunciato verbale, che non s’identificano necessariamente con i fonemi, rimanendo ai margini della doppia articolazione, e che quindi trascendono l’analisi in unità di seconda articolazione e a volte in tratti distintivi*” (Ramous, 1984:57).

Sin embargo, considerando que entre esos rasgos se siguen incluyendo, entre otros, el timbre, el acento o la entonación no cabe duda de los elementos prosódicos, así como sus funciones lingüísticas (Trubeckoj, 1971) tienen una notable importancia en los análisis métricos; podría decirse que integran y cohesionan el resultado global de éstos a pesar de que han adquirido una propiedad más amplia que impide su adhesión perfecta al sentido de estructura poética.

En la actualidad se ha superado la tendencia *de la tradición*, cuyos estudios apuntaban a reconstrucciones de modelos abstractos y a *listados* de fenómenos que buscaban una esquematización *objetiva*, en favor de una utilización más científica de la métrica. En las primeras décadas del siglo XX se fueron estructurando las matrices de una profunda revisión sobre todo de la función que la métrica debía cumplir con relación a la estructura del texto lírico lo que significó a su vez plantearse la propia naturaleza de la lírica.

Es imposible hoy afrontar los estudios métricos sin recordar, como auténtico punto de partida, las aportaciones que tanto Jakobson como Tynianov y Lotman hicieron al complejo

concepto de la especificidad lírica. Fueron ellos los que por primera vez reflexionaron en torno a la diferencia sustancial que sostiene el texto poético, y lo hicieron estructuralmente, es decir valorándolo ante todo en oposición a la prosa, con la intención de hallar y aislar no sólo sus formas específicas, sino la función distintiva que éstas cumplen en el propio funcionamiento, y por lo tanto significado, de los textos que constituyen.

Es aún sorprendente leer las afirmaciones de Tynianov, tan manidas y asimiladas ya en la práctica habitual de los análisis que sin embargo, tuvieron un valor subversivo cuyos efectos constituyen la base de los enfoques actuales: *“Ci troviamo così di fronte a due serie costruttive chiuse: quella poetica e quella prosastica(...) Ecco perché ogni avvicinamento della prosa al verso non è in effetti un avvicinamento, bensì l’inserimento di un materiale inconsueto in una costruzione specifica, chiusa (...) Non si possono studiare allo stesso modo i sistemi del ritmo nella prosa e nel verso, comunque appaiano vicini tra di loro”* (Tynianov, 1968)

Así pues, al hablar de métrica no puede omitirse el hecho, que no por evidente deja de ser menos relevante: su vinculación exclusiva a la lengua poética y su esencial componente formal. La métrica es la disciplina que estudia todas las estructuras formales que determinan la especificidad del verso en todas las comunicaciones que definimos como poéticas. Su finalidad prioritaria es la de definir qué modelos sostienen qué versos y cuál es la especificidad de cada uno de ellos en oposición a los otros. La lengua poética, por su estructuración métrica, se connota respecto de la lengua “en prosa” sea esta la del sistema comunicativo primario, sea la del texto codificado literariamente.

Pese a ello, hay que evitar (como en este manual se intentará hacer) entender la métrica como un instrumento capaz de ofrecer soluciones mecánicas, “universales” y sobre todo exhaustivas del texto lírico. De hecho no son pocos los teóricos que subordinan cualquier intento de fijar un modelo a la experiencia práctica, y que no consideran la métrica más que como una disciplina capaz de sistematizar, sólo *a posteriori*, las innumerables variables que los textos poéticos ofrecen. El mejor análisis métrico debe constatar el contexto histórico-cultural que sostiene la emisión de ciertos textos, y describir su pertenencia a la llamada tradición literaria del género aceptando que ésta es el resultado de realizaciones concretas: *“La metrica pertanto è il sistema di misurazione e di misure immanente alla suddetta segmentazione, definito da un complesso di convenzioni proprie della tradizione letteraria dei singoli paesi. Essa riguarda l’organizzazione dello strato di suoni, di cui è il momento o, meglio, la struttura unificante conclusiva, e ripropone, in ogni concreto atto poetico, una vicenda di tradizione/innovazione, di regola e di originalità compositiva”* (Pazzaglia, 1990:4).

El método de estudio y análisis metricológico debe pues ser sensible a su más elemental límite, es decir los infinitos ejemplos que constituyen la materia de su estudio y al mismo tiempo su tendencia a generar modelos generales para unas estructuras (los textos poéticos), que marcadamente no lo son: *“Poiché la comunicazione poetica, anche nell’area delle strutture codificate di una determinata cultura, non è mai identica a sé stessa, ma rappresenta l’esito complesso di individualità irripetibili, la metrica può solo proporsi a posteriori il riconoscimento degli elementi comuni, costringendoli in paradigmi normativi (tentando cioè una classificazione delle forme maggiormente ricorrenti, con tutto il rischio di parzialità che ciò comporta). In altre parole, la metrica non può fornire regole che valgano per tutta la poesia, per la poesia di tutti i*

tempi e di tutte le aree culturali (...) ma può al più scoprire quelle regole che sostengono la tessitura di un determinato testo e verificarne l'eventuale ricorrenza". (Ramous, 1984:11-12)

La metricología no debería intentar la fijación más o menos completa de modelos invariables, sino analizar y describir formas que han sido frecuentes y ejemplares pero que, aún en los casos menos esperados, presentarán siempre posibles variaciones (baste pensar en el cómodo ejemplo del endecasílabo italiano del que se han localizado más de ochocientas variantes entre formas “canónicas”, “no canónicas”, “excéntricas”...). Su finalidad esencial es la de describir principios generales que puedan reconocerse en todo acto poético y que, al mismo tiempo, sirvan para constituirlo y definirlo como tal.

Este hecho viene además determinado por la propia evolución del género lírico. Si, hasta más o menos la segunda mitad del s XIX, las formas de la lírica seguían, en efecto, normas rígidas derivadas de una tradición milenaria, el advenimiento de la revolución mallarmeana, de las vanguardias y la asunción por parte de los poetas de la libertad estrófica y del verso libre, desmontaron también la rigidez metricológica. Como veremos más adelante el verso libre no significó (ni nunca ha significado) el caos formal: pero sí la hibridación de estructuras y elementos que dejan de ser partes fijas y como tal automáticamente descriptibles y catalogables per sé, para transformarse en dúctiles y permeables, adqueirndo y a la vez dando un nuevo ritmo y una renovada dinámica al texto.

Volviendo a la función e identidad de la métrica, las definiciones más o menos generales que se han propuesto hasta ahora dejan de lado cuestiones mucho más concretas que surgen de forma “natural” en relación con la poesía y sus instrumentos de análisis:

- 1) ¿En qué consiste exactamente la lengua poética?
- 2) Si la estructura métrica es su carácter fundamental, ¿es el metro su elemento más específico? ¿Es el metro algo distinto del verso? ¿Qué relación establecen ambos con el ritmo?
- 3) Si la métrica afronta esencialmente el plano signifiicante del texto ¿por qué no puede evitar tanto en su teoría como sobre todo, en su aplicación práctica (en los análisis) la referencia a los aspectos co-ocurrentes, ni deslizarse hacia valoraciones de significado?

Estas cuestiones representan, aún hoy, las esencias de la teoría métrica. Son muchas las propuestas de los últimos años que han intentado dar respuesta a los complejos problemas que encierran. En este manual no se va a hacer un resumen, ni tampoco una mención a todas esas corrientes teóricas. Bibliográficamente, representan la aportación de ya casi un siglo de estudios y un camino cada vez más profundo hacia la captación y entendimiento del funcionamiento del texto lírico. Sí es necesario recordar que los nombres de Hopkins, Guiraud, Levin, Lotman, Brik, Cohen, Zumthor, junto a los ya citados de Jakobson, Tynianov, Tomasevskj han fijado, internacionalmente, las grandes líneas y la renovación de la metricología contemporánea que este Manual recoge en su Bibliografía. Estos trabajos deben ser sintetizados y ofrecidos en cualquier clase de métrica por encima de que ésta sea italiana o de cualquier otra nacionalidad. En ellos emerge la profunda problemática que encierra el texto lírico, y en ellos ha adquirido una nueva vitalidad y un nuevo sentido el estudio de esos textos, cuyo fin, cada vez con mayor evidencia, no es otro que un proceso de recepción filológico. De estos autores y obras existen por otra parte

síntesis muy completas y útiles, y resúmenes críticos muy eficaces para familiarizar a los estudiantes con todas las distintas corrientes y este Manual defiende la necesaria inclusión de estos repertorios como marco que sustente la formación más específica. En este sentido hay sin duda que citar el amplio volumen dirigido por R. Cremante y M. Pazzaglia (1972) *La Metrica*, perfecta antología textual estructurada en apartados aún hoy de gran utilidad didáctica.

Por último, creo que no es posible lograr familiaridad y placer en el análisis métrico si éste no va íntimamente ligado al “placer” del texto poético; la lectura, la experiencia y asimilación de la poesía como parte de un auténtico proceso de interiorización, es el paso esencial para garantizar *también* la necesidad del estudio métrico. Muy a menudo en las clases, la explicación de uno u otro verso o fenómeno se transforman en la excusa para acceder al universo de un determinado poeta, se abren a una explicación más amplia que implica el hábito de la lectura poética que nunca debía haber desaparecido ni de la práctica docente ni del hábito de lectura de las nuevas generaciones.

POESÍA Y MÉTRICA

La poesía está íntimamente y originariamente vinculada a un “modo” de pronunciación es decir a un ritmo; tiene, como tal, un parentesco innegable con la musicalidad y se distingue ante todo por ese rasgo que vincula su carácter, su forma primaria, con su estructura signifiante: “*Una volta musica e verso erano probabilmente una sola cosa, ma si differenziavano perché l’una si fondava essenzialmente sul tono, l’altro sulla composizione letteraria delle sillabe*” (Hopkins, 1972:36)

Este aspecto fonético tiene su proyección formal en un particular aspecto gráfico: “*ogni verso è ‘versus’ vale a dire ritorno. In opposizione alla prosa (‘prorsus’) che procede linearmente*” (Cohen, 1974).

Como ya se ha señalado, no hay ningún titubeo distinguir una poesía de una prosa si ésta se ve o se escucha, ya que tanto su estructura gráfica cuanto su peculiaridad fonética la marcan de forma inmediata. Más allá de cualquier significado, es su forma, el plano del signifiante, lo que, en la conciencia y memoria culturales, hacen *automáticamente* de la poesía una estructura reconocible.

Por otra parte, la grafía se limita a traducir formalmente un cierto modo de pronunciar el texto poético, una entonación enfática que subraya su sonoridad. La melodía, la musicalidad ambigua que la poesía genera como rasgo ineludible de su práctica ponen de manifiesto sus elementos constitutivos internos: Verso, Metro, Ritmo, Rima. Sin ellos no hay poesía pero, desafortunadamente sólo con ellos parece no haberla tampoco. El mismísimo Jakobson (hay que contextualizar la cita en las fechas correctas...) observaba irónicamente que “*(...) dire ciò che la poesia è non è oggi compito facile (...) la frontiera che separa l’opera poetica da ciò che non è opera poetica è tanto flebile quanto le frontiere che separano i territori amministrativi della Cina...*”

Más allá de la experiencia intelectual subjetiva que rige la lectura poética, el principio constitutivo del género parece ser el de su cerrada autorreferencialidad, una dura autorreflexividad que transforma la connotación del signo en una hiperconnotación. El texto poético es severamente cerrado, si entendemos por ello que en él, no sólo los elementos esenciales del lenguaje, sino otros que pueden tener un carácter más marginal alteran radicalmente su identidad y sus mismas funciones. El problema de la definición de la poesía es que si en ésta

debe necesariamente hacerse mención al lugar relevante que en su carácter esencial tiene la forma, al mismo tiempo e ineludiblemente debe hablarse de polisemia, de transcodificación, de isomorfismo: “*E ciò che (Valery) chiama anche funzione transistiva del linguaggio comune, che non è che un mezzo di cui soltanto il significato è il fine, mentre la forma significante in poesia ha un valore intrinseco assoluto (...) E’ dunque tutt’altra cosa che un semplice artificio mnemonico, perché è hic et nunc, nell’atto medesimo della pronuncia che si opera la concrezione della forma percepita con l’immagine mentale a cui essa rinvia*” (lo subrayado es nuestro). (Guiraud, 1970:51-52).

Para sostener este discurso en favor de la ambigüedad del texto poético bastaría citar las palabras, recurrentes y semejantes, de los propios poetas que nunca han sabido disipar de modo convincente las dudas de sus lectores. Ni siquiera ellos saben muy bien lo que es la poesía: “*Ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la poesía...*” afirma García Lorca, pero al mismo tiempo todos han coincidido también en la centralidad del elemento técnico, en una necesaria competencia en la utilización formal que da vida al signo poético, a la poesía como “*(...) quel parlare che ‘n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade’*” que Dante señalaba en *Il Convivio*.

La conciencia de subordinación a la forma, y la integración consecuente en un sistema plurisecular que ha fijado normas en cierto modo atemporales se yergue como otro de los elementos caracterizantes del texto poético, incluso en los momentos en los que la tendencia irá hacia una difuminación de la oposición prosa-poesía. La búsqueda de esa “*forma non più forma*” que obsesionaba a Leopardi, la de la revolución que sostiene la liberación “bárbara”, la de las poesías como “*onde di fantasia che non tollerano se non il ritmo interiore, quello psichico*” (Pavese), no han logrado liberar al verso ni a la poesía del constrictivo esqueleto que representa su forma. El verso libre es muy poco libre (“*Solo un cattivo poeta potrebbe accogliere il verso libero come una liberazione dalla forma*” (Eliot, 1960:36) y las “rimas”, esas formas que han sido usadas a menudo como sinécdoques de la propia lírica, siguen obrando como fronteras formales que arrastran su valor a través de la tradición, a la búsqueda de una definición conclusiva, que seguramente no llegará: “*Le rime sono più noiose delle/dame di San Vincenzo: battono alla porta/ e insistono. Respingerle è impossibile/ e purché stiano fuori si sopportano. / il poeta decante le allontana/(le rime), le nasconde, bara, tenta/ il contrabbando. Ma le pinzochere ardono/ di zelo e prima o poi (rime e vecchie)/ bussano ancora e sono sempre quelle.*” (Montale, 1996: 86)

Así pues, a efectos docentes y también analíticos, la métrica -más allá de perseguir también una aclaración del significado psicológico y emotivo, o del estético- busca una definición del lenguaje poético, de la fijación de sus estructuras formales entendidas como ese esqueleto que sostiene la construcción entera. Es garantizar el camino desde la forma hacia el contenido y no al revés en lo que consiste el análisis métrico, a pesar de que su finalidad es la de subrayar la indisoluble unión que la poesía establece entre significado y significante, lo que obliga, en las conclusiones analíticas, a valoraciones que ya no son sólo de forma.

En el caso de este manual, más que intentar una paráfrasis, se van a recorrer las teorías cuyo denominador común es que definen el carácter de la lírica y, posteriormente y sólo como consecuencia de éste, de la función métrica. Los estudios y las definiciones que hasta ahora constituyen el *corpus* crítico son tan eficaces que, por otra parte, difícilmente soportarían paráfrasis que no mermaran su intensidad. Los textos que se proponen se consideran imprescindibles como

marco teórico desde el que comenzar el estudio de la métrica. Su mayor valor es el de lograr fijar, de forma inmediata, ese aspecto dominante de la parte formal que el lenguaje poético ofrece como elemento objetivo y sobre el que debe basarse un análisis riguroso. *“Secondo quale criterio linguistico si riconosce empiricamente la funzione poetica? In particolare qual è l'elemento la cui presenza è indispensabile in ogni opera poetica? Per rispondere a queste domande occorre ricordare i due processi fondamentali di costruzione usati nel comportamento linguistico: la selezione e la combinazione (...) La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza. In poesia ogni sillaba è messa in rapporto d'equivalenza con tutte le altre sillabe della stessa sequenza; un accento tonico è uguale ad ogni altro accento tonico; atona uguaglia atona (...) limite di parola corrisponde a limite di parola, assenza di limite corrisponde ad assenza di limite; pausa sintattica corrisponde a pausa sintattica, assenza di pausa corrisponde ad assenza di pausa. Le sillabe si trasformano in unità di misura, ed accede lo stesso con le more e gli accenti. (...) In poesia, e fino ad un certo punto nelle manifestazioni latenti della funzione poetica, sequenze determinate da limiti di parola diventano commensurabili (...)”* (Jakobson, 1966:191-195)

Jakobson, imprescindible, lanzó los principios fundacionales de la teoría de la lingüística poética: combinatoria, identidad, mensurabilidad, dinámica, entendida ésta última sobre todo como repetición estructural de partes: *“In breve, l'equivalenza del suono, proiettata nella sequenza come suo principio costitutivo, implica inevitabilmente l'equivalenza semantica (...) In poesia non soltanto la sequenza fonematica, ma così pure ogni sequenza di unità semantiche tende a stabilire un'equazione. La sovrapposizione della similarità alla contiguità conferisce alla poesia quell'essenza simbolica, complessa, polisemica che intimamente la permea e la organizza (...) Cioè in termini tecnici: ogni elemento della sequenza è una similitudine. In poesia, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, ogni metonimia è lievemente metaforica, ed ogni metafora ha una sfumatura lievemente metonimica. L'ambiguità è un carattere inalienabile di ogni messaggio concentrato su se stesso; è insomma, il corollario della poesia (...) La poesia non è il solo campo nel quale il simbolismo fonico faccia sentire i suoi effetti, ma in essa il legame interno fra suono e significato da latente diviene patente e si manifesta nel modo più sensibile ed intenso”.* (Jakobson, 1966:209-211)

Finalmente fue también Jakobson quien señaló que: *“Il ritmo delle sequenze è un procedimento che, al di fuori della funzione poetica, non trova applicazione nel linguaggio. (...) Ma tutto ciò che è verso è poesia? (...) In effetti il verso oltrepassa i limiti della poesia, ma nello stesso tempo il verso implica sempre la funzione poetica (...) Riassumendo l'analisi del verso è di stretta competenza della poetica (...)”* (Jakobson, 1966:195)

Intentar, a raíz de las consideraciones anteriores, establecer la relación que una poesía y métrica, se resuelve pues, en una cuestión nuclear desde el punto de vista de la ordenación, descripción y comprensión de un texto lírico. Admitida la musicalidad (en cuanto fonética) la grafía (en cuanto reproducción de la anterior) el valor alterante de la lengua poética en relación con la de la comunicación, sus funciones lingüísticas específicas y el verso como carácter indisoluble de su estructura *“la metrica dovrà quindi fornire gli strumenti atti a precisare il modello metrico che sostiene un particolare tipo di verso e lo rende diverso dagli altri, usufruendo di tutti gli elementi che concorrono a strutturarli”* (Ramous, 1984:11).

Ahora bien, la métrica no puede plantearse como una disciplina que describa modelos abstractos de las formas poéticas, ni puede perder de vista el hecho de que su finalidad consiste en una verificación a posteriori de realizaciones variables. Mi propia definición de la relación

entre poesía y métrica, que implica la finalidad global de esta última, coincide con la que propuso Tomasevskj al trascender el valor descriptivo de la métrica, reconociendo su carácter interactivo, el ser: *“quel patto inevitabile che deve collegare il poeta e il suo pubblico e permette di riconoscere l'invenzione ritmica di cui l'autore ha informato i suoi versi”*.

Por ello el análisis métrico debe basarse ante todo sobre una competencia profunda en los aspectos significantes, pero debe también extenderse hasta garantizar que el mensaje en su totalidad sea recibido y entendido del modo más correcto. Esto quiere decir que antes de analizar un texto a través de sus estructuras métricas, habrá que colocarlo correctamente en su diacronía literaria, habrá que señalar las peculiaridades que la lengua de cada autor, o su postura teórica en torno a la poética misma habrá que señalar los elementos inter, intra y extratextuales que sostienen el producto y que actúan sobre su estructura completa para dar sentido a los aspectos significantes.

Todo ello es especialmente necesario en el caso de la tradición italiana, cuya evolución lingüística y estilística, así como la fuerte componente teórica de algunos de sus más destacados poetas obligan a ese proceso de contextualización del texto sin el cual algunos fenómenos del mismo no pueden adquirir pleno significado.

EL VERSO

Si las definiciones del concepto de poesía y métrica son múltiples y complejas, no lo son menos las que definen al verso al que sin embargo, todos conceden el carácter de unidad esencial de la estructura poética: *“la più semplice combinazione di parole poetica (...) l'unità ritmico-sintattica da cui va iniziata l'analisi della configurazione ritmica della frase poetica”* (Brik, 1968:179).

En un sentido riguroso no debería escindirse la aproximación al concepto de verso de otra que incluyera los de ritmo y metro, como propone este trabajo. Sin embargo, la importancia que el aislamiento del verso tiene con relación a la percepción del texto poético, sobre todo a raíz de la experiencia docente, empuja a ello. Los conceptos de ritmo y metro, como se dirá más adelante, son percibidos como elementos más complejos y fugaces de la estructura poética.

El verso, en su identidad y mensurabilidad, se transforma en cambio en el primer acceso, el más “manejable”, a la lengua poética, y la competencia en su reconocimiento y definición equivale a una sensación de competencia analítica. La experiencia arroja como conclusión que saber reconocer un verso, como luego una estrofa, garantiza la comprensión global de la estructura métrica de una poesía, a pesar de que en sí no agota, ni tan siquiera aclara esencialmente, su estructura. Si la métrica es el esqueleto de una poesía, el verso es la columna vertebral, lo que garantiza en buena medida la posibilidad analítica más compleja.

Ello se debe a la naturaleza más profunda del verso, al hecho de que éste se reconoce, según la feliz definición de Hopkins, como *“una figura di suono parlato”* y porque su propio carácter depende de un principio estructurante del lenguaje poético: el de la repetición. *“Perché si possa riconoscerlo, deve essere ripetuto almeno una volta, cioè, quella figura deve comparire almeno due volte il modo che si possa definire così: suono parlato in cui si ha il ripetersi di una figura”* (Hopkins, 1972:35).

Los versos que se repiten y que adquieren valor y fisonomía en relación a los otros de una misma serie son los que “*possiamo definire periodi discorsivi equipotenziali?*” y los que transmiten “*col loro avvicendamento alla nostra percezione l'impressione d'una ripetizione organizzata di più serie di suono affine, un'impressione cioè di 'ritmicità' e di 'versicità' del discorso*” (Tomasevskij, 1968:190).

Ahora bien el verso vuelve a poner de manifiesto la peculiaridad del lenguaje poético desde su interioridad. Antes de definir su mensurabilidad en sílabas, su ritmo acentual... es decir, los aspectos que tradicionalmente actúan en su definición, hay que observar que el verso propone un conflicto formal en sí, ya que su característica más esencial es ser una frase pausada: todo verso, sin ninguna posible excepción, termina cuando es marcado por una pausa más o menos larga.

En la lengua de comunicación, las pausas (gráficamente explícitas y sostenidas por los pertinentes signos de puntuación) sirven, normalmente, para separar periodos gramaticales y semánticos independientes. Las pausas establecen una solidaridad lógico-gramatical subordinada al sentido que quiere darse a las estructuras oracionales. En estructuras simples. (“Hace calor. Voy a beber algo fresco”) las pausas establecen relaciones semánticas que, a pesar de respetar la estructuración y consecuencialidad lógica, aíslan gramaticalmente los segmentos independientes. Cuando estas oraciones son habladas, la pausa enfatiza, para el hablante y su receptor, el hecho de que su función es la de representar la independencia semántica de las unidades oracionales entre las que se interpone. La frase sugerida como ejemplo puede volver a servirnos si la pronunciamos marcando la pausa: “Hace calor. [Pausa entonativa] Voy a beber algo fresco”. Es evidente que las dos oraciones se perciben como independientes sólo gracias a la función de su pausa, y que ésta es la que sostiene su independencia semántica.

Esta es la gran diferencia entre la pausa del verso (es decir la del lenguaje poético) y las de la prosa o de la lengua de comunicación, a pesar de que muchos poetas han negado en su práctica tal oposición; aún así, en términos generales y teóricos, las pausas del verso no aíslan ni oponen, ni clarifican en absoluto la unidad lógico-gramatical de sus estructura, como una gran cantidad de ejemplos muy conocidos demuestran:

*“Io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando (...)” (Giacomo Leopardi: “L’Infinito”)*

Es evidente que el ejemplo no quiere hacer mención a la función del encabalgamiento, que se tratará más adelante, sino sólo evidenciar que la pausa métrica no es una pausa de sentido, y ello para orientar la definición del verso como una unidad que en sí subvierte la estructura misma del lenguaje de modo que pueda defenderse que “*la lingua poetica tende per sua natura a funzionare al contrario del linguaggio corrente*” como afirma en esencia la escuela de Martinet.

Es muy importante enfatizar este carácter a-gramatical del verso para poder integrarlo eficazmente en el análisis métrico, ya que es ese aspecto el que otorga valor a lo que realmente lo transforma en una unidad de sentido, es decir a sus acentos y al ritmo que sostiene su repetición

dentro de la unidad estrófica, marcando al mismo tiempo el hecho de que su sonoridad arrastra ya en sí un significado: *“La conclusione quindi si impone: il verso non è agrammaticale ma antigrammaticale. E’ uno scarto in rapporto alle regole del parallelismo del suono e del senso che regna in ogni prosa. Scarto sistematico e deliberato, poiché si è accentuato nel corso dei secoli malgrado le costrizioni prosodiche comuni e si è mantenuto nel verso libero dove queste costrizioni non esistono. Da un punto di vista strettamente strutturale, si può dunque definire il verso negativamente: il verso è l’antifrasi”* (Cohen, 1974)

Sin embargo y pese a lo referido hasta ahora, no cabe ninguna duda de que, parafraseando una célebre opinión de Todorov, no hay versificación sin significado y de que no pueden leerse ni analizarse los versos con ojo de “alienígena”, es decir sin atender a lo que dicen tanto cuanto a cómo lo dicen: *“Pensare dunque che si possa studiare il verso facendo astrazione del suo senso con la speranza di coglierne meglio le proprietà, è un’assurdità pari a quella che indicava nella rigida scansione metrica la possibilità di ritrovare la misura melodico strutturale della poesia quantitativa (...)”* (Ramous, 1984:14).

Tampoco puede olvidarse el hecho esencial de que el verso y el contexto poético implican esa ambigüedad estructurante, una forma de solidaridad profunda entre los dos planos del signo literario que lo conforman como lenguaje poético y que, según la conocida definición de Jakobson, elevan a su máximo valor *“la considerazione del messaggio in quanto tale, l’accento posto sul messaggio per se stesso”*. Perteneciendo al ámbito de lo estético, en el lenguaje poético, la forma es parte integrante del contenido y el verso de las poesías representa el elemento que determina “el orden” estructural de este lenguaje. Ese orden garantiza la presencia de una realización sistemática, de una “regla” a través de la que pueda abordarse el producto poético; la poesía realiza un reajuste estructural de sus formas a través del verso.

Por otra parte, usando una definición mucho más sencilla, el verso nace de la coincidencia de un esquema métrico (de un “metro” en cuanto “medida” y una sucesión de sonidos que pueden ser ajustados a éste) y, fonéticamente, se distingue y define por sus acentos delimitativos y sus pausas. De modo que en un sentido estricto el verso no puede definirse sin hacer referencia a sus elementos consustanciales: metro, ritmo y acento.

No queremos terminar este apartado, omitiendo el hecho, innegable y ya sabido, de que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, por poner una frontera, el concepto mismo de verso se sometió a una profunda revisión que debía generar la revolución de la modernidad y postmodernidad lírica, establecidas en el uso del verso libre:

“Si affermò la teoria romantica della libertà assoluta dell’artista e dell’irripetibilità del fatto poetico. Le esperienze di S. Mallarmé, A. Rimbaud, P. Verlaine prepararono l’avvento dei poeti simbolisti, teorizzatori del vers libre nell’accezione moderna. Lo usò J. Laforgue, ma fu G. Kahn il primo ad adoperarlo in modo programmatico (Les palais nomades, 1887). Seguirono F. Vielé-Griffin (Joies, 1889) e H. de Régnier. In Italia fu importato agli inizi del 20° sec. da D. Gnoli, E. Thovez, G.P. Lucini e G. D’Annunzio. L’influenza maggiore fu esercitata da quest’ultimo, che impiegò il verso libero in In memoriam delle Odi navali, poi nella Laus vitae, dove si riconnette al verso barbaro carducciano, quindi nelle odi di Alcyone (La pioggia nel pineto, Il novilunio ecc.). Sulla scorta di questi esempi e ancor più di quelli d’oltralpe il verso libero assurse rapidamente a una posizione dominante nell’ambito della poesia novecentesca.”(Enciclopedia Treccani on line)

No cabe duda que en ámbito lectivo, y también en el trasfondo de la conciencia docente, al afrontar la práctica del análisis métrico sobre textos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, no puede no tenerse en cuenta la profunda transformación en el uso del verso que sostiene la labor poética. El *Poema en prosa*, o la lección mallarmeana que detectaba versos como el producto natural del lenguaje, es decir que percibía versos en cualquier realización rítmica del discurso, incluida la de la prosa, movieron y agitaron las fronteras de las definiciones teóricas. Mallarmé, en cierto modo, radicalizaba a la inversa el discurso que más tarde harían los formalistas, al afirmar “*No existe prosa; está sólo el alfabeto y luego versos, más o menos densos, más o menos difusos, pero siempre que hay búsqueda de estilo hay versificación*”. (La traducción es mía de: Mallarmé, S. (1998). *Poésies et autres textes*: p.303).

La métrica no es más que un reconocimiento a posteriori de estructuras poéticas variables, tan variables como las épocas y los poetas que las generan. Desde luego la irrupción del verso libre no puede omitirse en este apartado como un hecho que hizo virar no sólo las formas y los contenidos líricos sino también los métodos analíticos para su estudio. Es evidente que analizar un poema como, por ejemplo, los contenidos en *Zang Tumb Tumb* de Marinetti obliga a un reajuste radical del procedimiento metricológico, obliga a extrapolar la métrica para afrontar la teoría literaria que sostiene tantas realizaciones del siglo XX. La poesía visual, la *body poetry* el intento sistemático que una parte del siglo XX ha hecho para fundir elementos artísticos en un único producto (el arte global) han integrado en el sistema poético elementos hasta ese momento ajenos: gestos, ruidos, imágenes, silencios... que la métrica no ha podido (¿sabido, querido?) codificar. Sin embargo éstos son ya parte de la poesía y como tales partes del análisis. Es cierto que la valoración final de los *-ismos* del XX no parece arrojar una solución universal que haya transformado la poesía en “otra cosa” y que, pese a todo, se siguen escribiendo sonetos. Sin embargo, la profunda, a menudo angustiosa, conciencia que los poetas del XX han reflejado de la forma como un elemento constrictivo, su búsqueda hacia una nueva lengua “transgénica”, que otorgara una libertad expresiva que rompiera el límite del verso, no pueden no tenerse en cuenta no sólo a la hora de explicar y analizar, sino sobre todo de entender la poesía contemporánea. Si la métrica es un método para ello, una definición correcta del verso debe incluir su nueva realidad. La elección que este manual, y sobre todo mi práctica docente, ha hecho al citar la polémica postura de Cohen, depende en cierta medida de que la consideración “gráfica” del poema como elemento esencial ayuda mucho en el análisis de muchos textos del XX frente a los que se desintegra cualquier tipo de posible demarcación métrica. Desde un punto de vista funcional existen, por otra parte, excelentes trabajos antológicos y analíticos que ayudan en la focalización del enorme, revolucionario alcance que el verso libre ha otorgado a la lírica. Entre ellos hay que señalar los de Esposito (1992) y Agosti (1972 y 1982).

METRO Y RITMO

“(...) la metrica non è fatta di sillabe e accenti, di sillabe lunghe o brevi, ma di parole, con la loro pienezza di suono e significato, col loro movimento nel processo dinamico della comunicazione effigiata dal testo poetico. Esse costituiscono il ritmo, non questa o quella monotona figura di percussioni accentuative. Quantità sillabica, accenti,

rime sono soltanto indici metrici o ritmici che rivelano il ritmo come dislocarsi fonico-semanticamente del discorso poetico nella sua complessa unità” (Pazzaglia, 1990:13).

La precisa definición de Pazzaglia pone de manifiesto el problema teórico y práctico que la distinción entre metro y ritmo plantea aún hoy y que, una vez más, remite a la compleja interacción de los elementos que integran la estructura poética. Sobre todo, si se acepta el hecho que un metro idéntico puede subyacer a ritmos distintos y que, sustancialmente, un verso podría prescindir del metro, pero desde luego no del ritmo. De las muchas propuestas teóricas que constituyen las definiciones de ambos, hay que resaltar la coincidencia *universal*, podría decirse, al otorgar al metro un carácter más fonético y sistemático, un carácter de *modelo* abstracto, y al ritmo uno concreto y real, el que corresponde a la efectiva modulación del lenguaje poético que, como tal nunca puede omitirse: “(...) *Con la parola metro si potrà pertanto alludere all’aspetto istituzionale, intendendo invece per ritmo l’attualizzarsi concreto del modello metrico nel singolo verso o componimento strofico*” (Pazzaglia, 1990:13)

Este hecho establece, por otra parte, una especie de jerarquía funcional entre uno y otro, ya que si el metro estructura la medida del verso, garantiza la posibilidad de su computación y origina la definición misma del sistema métrico que sostiene (silábico o/y acentual), lo hace en cierto modo con una estrategia artificial, que fuerza la manifestación de las reglas implícitas a la propia constitución del verso desde sus orígenes. Dicho de otra forma, el metro obliga a que la pronunciación del verso obedezca a lo que Tomasevskij define como un “*isocronismo forzato*” es decir a un forzado desmembramiento de sus unidades silábicas y acentuales en una serie de microsegmentos (periodos sonoros) de idéntica intensidad y valor. Esto puede comprobarse, por ejemplo, en la ejecución que realiza un receptor poco experimentado (es el caso vistoso e los niños) cuya lectura poética desde luego es dominada por el metro, y no por el ritmo, y que por ello tiende a *leer* el poema como si estuviera compuesto por sílabas *sueñas* y acentos marcados y no por palabras que componen unitariamente un periodo.

Al contrario, el ámbito del ritmo no es el del canon y la mensurabilidad artificiales, sino el del sonido real: “*Il ritmo non può essere spiegato in sé poiché, all’opposto del metro, non è attivo, ma passivo, non dà origine al verso, ma ne è originato. Mentre il metro è pensabile in astratto, poiché è presente in tutta la sua completezza nella nostra coscienza e solo a questa è dovuta la generale obbligatorietà delle sue norme fondamentali (...) il ritmo non può essere altro che concreto, può fondarsi solo su elementi acustici, accessibili al nostro udito (...) Il metro può solo essere riconosciuto e riprodotto, il ritmo può essere invece percepito perfino quando l’ascoltatore non conosca le norme insite nei versi, quando non ne colga il metro*” (Tomasevskij, 1968:191)

Así pues, con relación a la realidad formal del verso, es el metro el que determina su carácter, pero con relación a la realidad perceptiva del lenguaje poético, el ritmo es el elemento ineludible. El primero es el canon sobre el que se determina la estructura silábica, acentual, eufónica, y el segundo el que consiente y garantiza que esas partes adquieran plenitud poética. El metro es la partitura y el ritmo, la melodía.

Desde el punto de vista métrico, es evidente que el análisis del metro representa la plena competencia técnica, mientras que el del ritmo debe tener en cuenta aspectos diacrónicos muy marcados y depende, a menudo, de factores culturales complejos:

“La lettura pubblica ad alta voce è soggetta alle mode coeve della recitazione teatrale, per quel che concerne gli aspetti emozionali, ma anche l'impostazione della voce, le sottolineature e le smorzature. Importante è poi la suggestione delle poetiche dominanti; l'epoca simbolista impone, ad esempio, un'esecuzione vagamente atona, quasi a ribadire per questa via il potere quasi incantatorio del linguaggio poetico e il suo distacco da ogni contingenza sentimentale (...) Apollinaire recitava i propri versi con voce assente, vagamente infantile, quasi a sottolineare il ritorno alle origini del linguaggio; Ungaretti esasperava l'emergenza di ogni parola, 'scavata nella sua vita/ come un abisso'. Oggi prevale una lettura di tono vagamente prosastico rifuggente da ogni colorazione emotiva (...) In realtà l'esecuzione del verso è in primo luogo quella mentale, come modello immanente alle varie possibili esecuzioni eufoniche(...) Lo spazio metrico è paragonabile pertanto a una partitura che impone una lettura mentale attenta al gioco di rispondenze e parallelismi, allo spaziarsi attraverso il disporsi in reciprocità di rapporti, delle singole parole nel verso e del verso con gli altri in strutture metriche più ampie, in cui il verso trova significato e misura” (Pazzaglia, 1990:22/23).

El metro es por lo tanto algo relativamente objetivo y en cierto modo simple, es mecánico, el número de sus posibles variaciones es relativamente limitado y, como veremos, mantiene una relación estricta con el sistema silábico y acentual que representan sus segmentos constitutivos. Para la métrica, como groseramente subraya su unión léxica, el metro es la base del análisis. Sin embargo, el ritmo, más *orgánico*, de infinita variación (“*Non esistono forse due soli versi di poesia e due sole frasi di prosa che abbiano esattamente lo stesso ritmo*” sostenía Shapiro) y por lo tanto más difícil de catalogar, implica un problema que afecta de forma contundente a la recepción del texto. La estructura rítmica en efecto, como toda estructura estética, posee un valor simbólico. Sin duda el ritmo no es algo externo al significado total de un poema, ni puede considerarse un elemento ornamental del mismo: sostiene, por lo contrario, un significado profundo (a veces el de traducir la percepción del poeta de otros ritmos: los de la naturaleza, de la vida...) y dota al texto de un tiempo propio. Junto al metro, establece la gramática del verso y, en relación con ésta, cumple las funciones que podrían definirse *modales*.

Uno de los problemas implícitos al ritmo es el de la ejecución del texto poético, lo que nos lleva a situarnos en la diacronía del propio género. No cabe duda de que la poesía surge para ser leída (o declamada) en voz alta, es decir que añade en su origen a sus muchas peculiaridades fónico-melódicas como hecho consustancial a su carácter. Leer una poesía en voz alta obliga a flexionar y modular la voz no sólo respecto de las marcas métricas que pueden apoyar esa lectura, sino de la reconstrucción íntegra del mensaje cuya recepción necesita de esa ejecución correcta. En un texto que quiera subrayar el dolor, la pérdida, la solemnidad..., el ritmo sin duda marcará una ejecución ralentizada, cadenciada, del mismo modo que versos en los que quiera subrayarse la euforia o el movimiento forzarán un ritmo rápido, ágil.

En el texto aparecen muchos elementos, además de la propia configuración del verso en sí, que entran en juego para crear esos ritmos; algunos (por ejemplo los llamados fonosimbólicos) tienen mayor evidencia, otros afectan a la fisicidad misma de la palabra, otros, aparentemente más ocultos, juegan sobre los tiempos de silencio (¿cuál es la duración máxima que un silencio debe tener cuando su presencia es innegable en un grupo rítmico o en un final de verso?). Los efectos que los muchos substratos fonéticos de una poesía generan son una de las finalidades más incisivas que el análisis métrico debe perseguir, y plantean infinitos problemas de comprensión

ejecutiva: *“I poeti non si sono mai presi cura di annotare sulla partitura la minima indicazione a questo riguardo. Per quanto si riferisce al ritmo, in particolare, sarebbe stato facile indicare con un segno il luogo degli accenti. I poeti non lo hanno mai fatto”* (Cohen, 1974).

Creo que una lectura recitativa (en voz alta) sostiene una parte del lenguaje poético y que es necesaria para la comprensión de su ritmo. Incluso en la compleja práctica poética de los siglos XIX y XX, muchos de cuyos textos ya eran destinados conscientemente por sus emisores a una lectura *interior*, intransitiva. El soporte melódico sostiene la creación de un ritmo que a menudo obliga a *decir* una poesía, y si los elementos gráficos, fonéticos... subvierten la sintaxis con metros y ritmos cuya escritura es su rasgo objetivo (*“E’ nel dato grafico che noi ci augureremmo di trovare il carattere cercato”*) es sólo la lectura la que completa la total significación, la que puede garantizar que el metro adquiera ritmo.

La teoría métrica habla cada vez con mayor propiedad de figuras rítmico-sintácticas, es decir de esas ejecuciones formales que establecen las relaciones entre los elementos rítmicos y la sintaxis del verso. Entre ellas hay sin duda que destacar la del encabalgamiento que cumple diversas funciones, a menudo radicalmente opuestas pero que es sin duda una de las “soluciones” más utilizadas por el lenguaje poético precisamente con el fin de una lectura de sentido que trascienda la lectura métrica, o si se prefiere, como indicio que ayuda a ejecutar correctamente un ritmo. Más allá de su larga tradición en el uso, y de su no menos larga teoría¹, el caso es que el encabalgamiento es el resultado más evidente de la falta de coincidencia entre la división métrica y la sintáctica, y en ese sentido aludíamos a la oposición de sus funciones: *“Questa convenzione ha compenetrato di sé a tal punto il lettore che quando l’inarcuratura tenta di ricomporre il dissidio, facendo coincidere metro e sintassi il fatto viene sentito come anomalo, cioè come una ‘figura metrica’ comportante un particolare valore sul piano espressivo; non foss’altro perché introduce una nuova misurazione versale e, nello stesso tempo, ripropone, paradossalmente, proprio quella dialettica, riconducendola, in qualche modo a una sua fase elementare e originaria. Proprio la ricomposizione del dissidio, insomma, viene avvertita come anomala, in quanto avviene a scapito dell’ordine metrico. Sul piano espressivo, l’artificio produce l’effetto di sottolineare le parole coinvolte, accentuandone risonanza e rapporti e imponendo una nuova pausa (...)”* (Pazzaglia, 1990:46/47)

El encabalgamiento es una de esas figuras que ataca, desde la interioridad textual, la propia estructura, que subvierte, de hecho, la rigidez y limitación versual en favor de una extensión significativa de las partes del poema que se encajan la una en la otra siguiendo un orden contrario al del esquema métrico. Si ésta es una de las muchas ambigüedades del lenguaje poético, sus

¹ A pesar de que el término aparece como tal en el siglo XVII en Francia, y su teorización deriva de una polémica que el poeta y teórico Boileau estableció precisamente con los poetas italianos, su uso coincide con el de los orígenes mismos de la poesía románica. En el caso del italiano el encabalgamiento forma parte de la propia lengua poética desde los orígenes y se integró como algo espontáneo en los primeros textos. Al encabalgamiento se ha dedicado una amplia parte de la crítica y entre los expertos hay que señalar sin duda a Grammont y Zirmumskij. En la docencia y en relación con la métrica italiana hay que remontarse a los trabajos de Tasso que utilizó el término “inarcuratura”, versión más purista (y actualmente olvidada) del usado “enjambement”, e intuyó parte de la naturaleza de esta figura al hablar de versos “rotos”.

efectos son enormes a la hora del análisis. Aceptar el valor significativo del encabalgamiento obliga a plantearse una disyuntiva notable: hacer una lectura *de sentido*, o ceñirse a una que respete el esquema métrico lo que equivale, en la práctica, a decidir cómo interpretar algunos elementos que son consustanciales al texto mismo. El encabalgamiento de hecho no sólo propone otro significado de lectura, sino que a menudo altera por completo la situación estructural de otros elementos significantes y los somete a una especie de subordinación jerárquica interna, como es el caso ejemplar de la rima.

De los múltiples ejemplos posibles para ilustrar esta última observación, he elegido en Pascoli las dos primeras “terzine” del poema *Andrée*, perteneciente a los *Inni*.. donde, con claridad, el poeta subordina la rima, por otra parte determinante en la estructura estrófica, hasta de hecho hacerla desaparecer, si se adopta una lectura rítmica que tenga en cuenta el encabalgamiento:

“No, no. La voce che giungea per l'aria
fosca, da terra, come gridi umani,
era lo strillo della procellaria,
ch'ama li scogli soli, gli uragani
inascoltati. O forse (era di bimbi
quasi un guaire?), o forse di gabbiani. ”

Como ya se ha dicho, el metro integra algunos elementos ineludibles en su caracterización que podrían definirse, en sentido métrico, técnicos. Son, de modo muy esquemático, la sílaba y el acento, a los que habría que añadir la cantidad y el tono en un listado amplio. No se puede ser original en la definición de estas partes (definición que este libro no va a dar salvo en los apartados específicos dedicados a la tradición italiana), pero sí hay que constatar el carácter universal de todos estos elementos; puede decirse que contamos con cuatro tipos de verso (el acentual, el silábico, el tonal y el cuantitativo) y que la mayoría de las lenguas presentan en sus modelos versuales la presencia más o menos intensa de los cuatro elementos. Si el italiano o el español son sistemas básicamente silábicos y acentuales, eso no significa que en sus versos no haya presencia (a menudo significativa) de tono y cantidad que deberán, eventualmente, ser tenidas en cuenta.

Si la sílaba es la unidad fónica primaria, el acento es lo que da movimiento a la estructura versal. El llamado acento de intensidad no por nada se conoce también como acento *dinámico* ya que el impulso de la intensificación sonora que éste hace recaer sobre ciertas sílabas, es lo que crea la oscilación tónica/átona que está en la base misma de la estructura del verso.

La verdadera unidad dinámica del verso es sin embargo, en un sentido estricto el *pie*, un núcleo semántico absolutamente libre que establece, dentro de esa libertad y consecuente variabilidad, los modelos métricos. Desde un punto de vista tradicional y canónico se afirma que un verso posee tantos pies como grupos silábicos que contienen el elemento repetido aparezcan en él. Creemos sin embargo, que los pies pertenecen precisamente a la esfera más íntima de percepción y ejecución poética, reflejan la identidad del poeta, su *forma mentis* y son, en realidad infinitos. Entroncan con una conciencia rítmica natural y originaria, que es la que genera una cierta

versificación, una elección de estrategia representativa formal que traduce un ritmo de pensamiento.

Ello debe sin duda ser tenido en cuenta en el análisis (Antonio Baldini decía que seguramente Dante *pensaba* en “*terzine di endecasillabi*”) y fundido, como rasgo intratextual, a la valoración del pie en cuanto mera medida: “*La memoria metrica, strettamente legata alla coscienza ritmica, consiste essenzialmente nella stratificazione culturale che i modelli metrici e formali antecedenti e coevi accumulano nella personalità dell'autore, costituendo per lui una suggestione elementare e consentendogli di appropriarsi del senso collettivo che quei modelli esprimono, utilizzandolo nell'elaborazione della sintesi irripetibile della propria comunicazione*”. (Ramous, 1984:24)

A los elementos ya señalados hay que añadir, en la composición del verso, los de las pausas que engloban en cierta medida a las rimas. Suele afirmarse que cada una de las posiciones del verso “*è occupata da una sillaba o, a certe condizioni regolate dalle figure metriche pertinenti, da più di una o da nessuna sillaba*”. Cuando las posiciones son efectivamente ocupadas por sílabas, las pausas del verso equivalen a ciertas estructuras significantes, entre las que destaca la cesura. Las pausas sin embargo, no solo tienen valor métrico, sino que a menudo adquieren también un valor semántico y ello está relacionado tanto con la mencionada “ausencia” silábica, como con su función de intensificadoras de finales semánticos dentro de un mismo verso. La falta de una sílaba (recuperada de la tradición más arcaica por el siglo XX), no afecta a la estructura métrica. De hecho en estrofas compuestas por versos isomorfos, cuando uno de éstos presenta una sílaba menos, esta incidencia no altera en absoluto el ritmo de la estructura. Ello significa que el valor de la ausencia tiene un *reflejo* métrico y adquiere a veces (es el caso de mucha poesía del XX) un valor semántico o estilístico.

Estas pausas, marcadas por ausencias de sílabas, no tienen nada que ver formalmente con otra pausa métrica como es la marcada por la rima. La rima indica con frecuencia el final del verso (o una fuerte cesura interior) y en cualquier caso concluye, esté donde esté, un segmento de entonación. En la definición tradicional de rima (por ejemplo la propuesta por Lázaro Carreter en su *Diccionario de Términos Filológicos* (1962) que coincide con la de Pazzaglia (1990), se habla de semejanza de sonidos en que acaban dos o más versos a partir de la última vocal acentuada. Es evidente que esta definición no resuelve en lo más mínimo la compleja función de las rimas que, más allá de ese aspecto formal de unión entre sonidos semejantes, representan una de las más esenciales características de la poesía y establecen un valor vehicular interno entre el aspecto melódico y el semántico. La rima subraya de forma inmediata la relación de parentesco significativo entre las palabras a las que conecta.

Dicho con palabras de Lotman la rima subraya la *semantización de las palabras* a veces aproximando términos con un procedimiento de alusión, otras, al contrario, estableciendo tensiones y separaciones expresivas que otorgan un nuevo sentido al texto.

Por otra parte, no hay que olvidar que la rima cumple una función caracterizante de ciertas estrofas. Algunas, más rígidas (p. ej. el romance español) necesitan de la rima por una pura finalidad melódica, y en esos casos, a menudo el problema de la estructura más profunda a la que se apuntaba queda en un segundo plano.

Sería una insensatez a pesar de ello ceñir la aproximación a la rima a una función prioritariamente formal, sobre todo porque los estudios y análisis más rigurosos han puesto continuamente de manifiesto que es precisamente el sistema de rimas el que a menudo hace aflorar en los textos el significado más profundo, no sólo el mensaje inconsciente que subyace a la creación poética, sino los auténticos hallazgos expresivos que terminan por constituir una entera poética.

La gran variedad de combinaciones que la rima permite (superadas las tradicionalmente definidas como consonantes y asonantes) han hecho deslizar su carácter hacia formas más complejas. La sensibilidad en hacer rimar ciertas palabras depende casi exclusivamente de la voluntad del poeta más que de las “leyes” que rigen las combinaciones. De hecho podría decirse, simplificando estas leyes, que se establece rima siempre y cuando se perciba una equivalencia fonética entre palabras, y que las rimas fundidas con los fenómenos de la asonancia y la aliteración sustentan un tejido interno, unitario, que debe rastrearse puntualmente en cada texto. Su riqueza consiste precisamente en haber trascendido su carácter de final de verso, y la posibilidad que la dislocación de rimas dentro del verso ofrece abre una multiplicidad de nuevos sentidos a la entera composición. Colocar la rima en un lugar “anómalo” (“la rima interna”, en todas sus múltiples acepciones y variantes) señala un proceso que afecta a la totalidad del significado textual.

La importancia global de la rima, subrayada por el mero hecho de que las antologías poéticas han sido a menudo tituladas *Rimas* por los propios autores, ha hecho que le sea otorgada una relevancia especial en relación al texto poético, casi como si la presencia de rimas garantizara la identidad de una poesía más que cualquier otro elemento. Sin embargo, pese a su riqueza funcional y a la importancia que su capacidad de cohesionar planos aporta, la rima en sí no garantiza ni el funcionamiento ni la recepción del texto poético, y reducirla a un elenco de leyes que rigen su uso representaría mermar el propio sentido de la lengua poética. Como todo en la estructura poética, la rima necesita de una contextualización concreta de uso en los textos y sus leyes métricas, una vez más, deben ser entendidas como intentos de abstraer modelos que, sustancialmente, necesitan una constante verificación: *“E’ ovvio che anche la ripetizione sonora della rima non va considerata causa determinante del verso; è vero il contrario: è il verso che, nell’organizzare linee di tensione interne alla propria unità strutturale, può servirsene o meno, secondo le occorrenze espressive che si rendono necessarie. In sostanza (...) al pari degli altri elementi, deve essere intesa come una ‘traccia’ a disposizione per definire l’unità metrico-formale, non diversamente”* (Ramous, 1984:28/29).

EL ANÁLISIS MÉTRICO

La métrica, como disciplina que estudia el texto poético, no tendría valor alguno si no fuera por su capacidad analítica, más allá de todo lo sintetizado hasta aquí en este Manual. Es decir que no hay esquema, ni canon, ni ley, ni modelo versual que pueda defenderse, si no es verificado y adecuado correctamente a cada texto, lo que equivale a multiplicar al infinito la posibilidad de variantes que la descripción intenta fijar.

Como muy a menudo he tenido ocasión de decir en las clases, la métrica es la *radiografía* y la *analítica* del cuerpo representado por el texto lírico, pero desde luego ni la una ni la otra representan lo que ese cuerpo es en su totalidad. Así se parte de dos hechos aparentemente contradictorios: por una parte el análisis métrico debe sustentarse sobre un trabajo técnico objetivo basado en relevar, aislar y “catalogar” los fenómenos formales que instituyen un texto poético. Por otra, debe poner de manifiesto que ni una sílaba, ni un acento ni el más elemental signo de puntuación pueden ser considerados elementos sin significado, ya que la dura y cerrada cohesión del texto poético otorga a cada uno de sus microcomponentes un valor que funde significado y significante de un modo, por decirlo de alguna forma, carnal.

El análisis métrico puede conformarse con una fina constatación de fenómenos, puede presentar unos resultados asépticos y objetivos basados en el cómputo de sílabas, acentos y metros, o detallar figuras pero ese tipo de resultados no completa su función si aceptamos que ésta es esencialmente la de complementar la interpretación de un texto poético en toda su profundidad. Como ya se ha dicho, no hay versificación sin *significación*, no hay forma sin sentido, y la poesía connota hasta tal punto sus planos que sustancialmente no sirve de nada localizar uno u otro acento, o detectar correctamente aféresis, apócope, sinalefas... si estos hechos no ponen también de manifiesto la oscura, profunda relación que une las partes del texto. Cuando, tras el análisis del plano significante, éste se sobrepone de nuevo al texto, y los aspectos formales dejan emerger isotopías profundas, fonéticas, semánticas... es cuando se logra la cohesión textual y la comprensión del significado, y del funcionamiento de ese texto.

Por otra parte, tras pasando la firme voluntad del Formalismo, no puede olvidarse que el texto poético es emitido por un poeta que vierte en él, que se perdona la redundancia cacofónica, su entera poética: no sólo sus códigos expresivos, sus normas, su estilo y temática, sino una concepción que deriva de su pertenencia y posición en relación con el mundo que vive. El análisis métrico no puede omitir estos hechos elementales para valorar correctamente la función de los elementos que analiza. Es obvio que no es lo mismo el uso del soneto en la Edad Media, que su recuperación en el siglo XX, que no son comparables las rimas impuestas por el purismo renacentista que las utilizadas por las vanguardias europeas de principios de siglo XX, que no tiene el mismo valor una diéresis en Dante o en Montale, que no es igual un juego de acrósticos en el barroco que en el romanticismo y así sucesivamente: *“Quello che importa tenere presente è che altro è il metro dei trattatisti di metrica, altro il verso nella sua concretezza, la cui vita è data appunto dalla verità del poeta nel suo discorso, varietà che contrasta con lo schema costante(...)Gli studiosi di metrica astraggono, è vero, ma l'astrazione non sarebbe possibile se non esistesse l'essere vivente. Il verso è una realtà cui non risponde nessuno schema (...)”* (Fubini, 1962:29).

Para la valoración correcta del plano significante no puede omitirse del todo la diacronía del sistema poético; eso es muy evidente si se piensa que incluso los momentos percibidos como puntos de inflexión de la tradición lírica (las “revoluciones” poéticas) sólo pueden ser valorados eficazmente relacionados con los tiempos en los que se producen. Ejemplo evidente es el caso italiano: nadie niega el valor revolucionario de la propuesta *bárbara* de Carducci, que consiste sustancialmente el recuperar y *modernizar* estructuras arcaicas, es decir en volver a utilizar significantes alterados en sus significados por el contexto, pero ello no sería perceptible si esa

revolución no gozara de su pertenencia a un arco diacrónico, si no fuera parte de una larga tradición que enfatiza el valor del cambio.

El modelo de análisis métrico que éste trabajo defiende es por lo tanto el que tiende a unir planos, que parte del conocimiento del tejido cultural y de la fisonomía poética que sustenta al texto y a su emisor, que desarrolla el análisis métrico en profundidad y que en la valoración final funde todos los planos. Desde luego este manual no podría- sobre todo no quiere-, negar la *autonomía del significante* que la magistral fórmula de Beccaria puso de manifiesto, pero en las conclusiones del análisis métrico la mera constatación de esa autonomía, sobre todo desde la perspectiva docente, no aportarían más que el engrandecimiento de “modelos” métricos, de esquemas y catálogos sintácticos y rítmicos.

La innegable autonomía del significante no completa ni esclarece el funcionamiento y el carácter de la lengua poética, su ser un universo semántico complejo y cerrado, y no alcanza, por lo tanto, la eficacia requerida en la propia finalidad analítica. *“I controlli che si offrono più agevoli ai critici stanno nello spazio racchiuso tra l’oggettualità dell’opera (in cui è costituzionale il divario tra struttura discorsiva e struttura semiologica) e l’astrattezza dell’ipotesi teorica a cui viene commisurata. L’ipotesi teorica dev’essere continuamente riadattata e rimeditata perché si presti meglio all’interpretazione del prodotto artistico, e l’oggettualità dell’opera va aggredita instancabilmente, sinché siano scoperte le strutture su cui posa la sua esteriorità discorsiva”* (Segre, 1969:8)

Es evidente que, para el análisis métrico, deben tener prioridad las metodologías de análisis de tipo lingüístico-estructural porque son las más adecuadas y precisas. Pero como ya se sabe, la fisonomía lingüística (o significante) no coincide con la estilística, que integra, sin embargo, al texto poético. Es necesario pues encontrar en la práctica del análisis un punto de sutura, aquel que es dado por un enfoque de tipo semiológico, el que ha logrado, sustancialmente, un más alto nivel de rendimiento analítico precisamente al fundir los planos que, indistintamente, conforman el texto literario.

Ante el dilema tradicional de si la métrica es (o debe ser) una disciplina lingüística o literaria, la semiología defiende su pertenencia al área lingüística, pero la del sistema literario, de la *lingua de la poesía*: *“La funzionalità pertanto riguarda le strutture semiologiche del testo, riconoscibili attraverso i connotatori, i tratti distintivi e pertinenti del sistema ‘forma del contenuto-forma dell’espressione’. Nel connotatore stilistico si realizza infatti, la sintesi artistica dei due piani del sistema: la forma del contenuto, in cui si strutturano le unità tematiche del mondo culturale-ideale dell’autore, e la forma dell’espressione, in cui quei simboli si strutturano stilisticamente”* (Marchese, 1979:88)

Por otra parte, en un análisis de una estructura poética, no pueden omitirse el estudio del nivel prosódico que *organiza las articulaciones del significante* y del sintáctico que *preside al significado*, como sugiere Greimas, también las aproximaciones sólo significantes (el análisis métrico entre ellas) deben tener en cuenta que si la obra poética es un macro-signo marcado por su plurisignificación, toda lectura y análisis del mismo que quiera en verdad ser científica deberá apuntar a la reconstrucción de la amplia, compleja trama entre diversos códigos que subyacen a la construcción del texto y así un análisis métrico completo no podrá omitir una finalidad que trasciende, en cierto modo, su labor específica: *“Nella varietà degli approcci, una metodologia*

strutturalista aggredirà il testo innanzi tutto nella materialità della sua struttura interna, appunto come oggetto letterario situato all'incrocio di molteplici tramature: la decifrazione critica è l'operazione inversa della 'creazione' artistica: la riconversione dei segni testuali nel senso del messaggio". (Marchese, 1979:143).

Por otra parte hay que hacer referencia en este punto al complejo entramado retórico que, como una parte más de su estructura, sostiene la poesía. No hay análisis poético (y por lo tanto métrico) que no deba afrontar el problema de las figuras, de esas “*distancias entre signo y sentido, espacios interiores del lenguaje*”, según sugiere Genette que ponen en movimiento las relaciones más oscuras, y al mismo tiempo dotan a la lengua poética de un valor innovador indiscutible.

La figura es un proceso basado en la connotación y como tal implica de lleno el problema de la ambigüedad del lenguaje literario y especialmente del poético. Naturalmente no me estoy refiriendo al concepto de figura entendido desde la perspectiva de la retórica clásica, sino al desarrollado por la neoretórica que ha estudiado profundamente el uso y función de las mismas dentro de la estructura comunicativa.

La situación está actualmente muy avanzada; las figuras han sido organizadas y catalogadas en categorías. Utilizando una propuesta de clasificación sencilla pero útil para evidenciar la íntima conexión entre figura y lenguaje poético, podemos hablar de Figuras *de pensamiento*: prosopopeya, apóstrofe, interrogación, imprecación, exclamación, ironía, perífrasis...; *de significación* (llamadas también tropos): metáfora, metonimia, sinécdoque, hipérbole, litote; *de locución*: epíteto, repetición, sinonimia, asíndeton, polisíndeton, amplificación...; y por fin *de dicción*: apócope, aféresis, paragoge..., *de construcción*: quiasmo, anáfora, hipérbaton, zeugma... y *de ritmo y melodía*: onomatopeyas, fonosimbolismos -llamado en español *armonía imitativa*-, aliteración.... Hay que añadir que este listado se ha agrandado y ha aportado innovadoras y complejas propuestas gracias a los muchos y valiosos estudios de la crítica contemporánea (esenciales los de Greimas, Genette, Ducrot, Duprez y el más ambicioso representado por el *Grupo de Lieja*).

¿Dónde situar la función de estas figuras en un trabajo de métrica? Los manuales habitualmente dedican breves apartados a las que consideran inevitables desde la perspectiva signifiante (en especial las *de dicción, construcción y ritmo*). Sin embargo, es innegable que la constitución isotópica de un texto poético no puede evitar, tampoco desde la perspectiva métrica, fijar la atención sobre valores como la aliteración o el quiasmo, ni puede volver la cabeza para evitar preguntarse cómo se construye un determinado entramado metafórico.

La metricología debe, en su práctica analítica, integrar la función de la figura, constatar su uso en una determinada estructura, valorar su significado, estudiar los modos en los que ésta se ha construido, y dejar emerger todos los posibles niveles de implicación signifiante que ponen en marcha el significado más profundo de un poema.

Desde luego no es posible, en el limitado tiempo de una clase, afrontar desde la perspectiva de la teoría de la literatura, la extensión que las múltiples funciones y relaciones otorgan a de cada una de estas figuras (Lamy defiende que “*el número de las figuras es infinito*”). El análisis métrico sin embargo debe constatar su presencia y garantizar la competencia en su reconocimiento y aislamiento con el fin de hacer posible la reconstrucción del entramado isotópico del texto. Guiados por Greimas, si aceptamos que la isotopía es “*un haz de categorías semánticas redundantes, que*

subyacen al discurso que se considera”, debemos concluir que la isotopía no es un procedimiento sino un concepto básico para la definición de los procedimientos; las diferentes isotopías, relacionadas entre sí que existen en un discurso constituyen su universo (Marchese-Forradellas, 1989).

LA MÉTRICA ITALIANA

¿Qué entendemos por métrica italiana o la métrica en Italia? Sintéticamente, se entiende que la métrica italiana es la disciplina que estudia los aspectos que integran la lengua de la poesía escrita en italiano. Es obvio, para cualquier italianista, que esta definición peca de limitativa, y nos llevaría muy lejos respecto del problema precisamente del italiano. Baste pensar que entre los ejemplos inamovibles y canónicos de la propia formación de la conciencia métrica, hay que colocar escuelas poéticas, autores y textos marcados por un componente regional que domina las producciones desde el punto de vista no sólo lingüístico (*in lingua siciliana, lingua toscana, dialetto tosco-siculo, umbro...* se definen todas estas corrientes), sino estilístico y poético.

Este manual entiende por métrica italiana la convención que ha ido fijando, a través de la tradición de género que la diacronía poética marca, una serie de modelos de referencia que pueden ser aplicables a los textos que conforman todo el patrimonio lírico producido en la península italiana a partir del siglo XII. Sin embargo, la selección que se ofrece no va a defender la universalidad de estos modelos, ni la posibilidad de sacar un patrón fijo si éste no puede verificar continuamente su validez sobre y en un texto concreto.

Por otra parte, todo lo afirmado en los apartados anteriores es válido, en términos generales para la métrica italiana. El hecho de que la disciplina se aplique a un patrimonio textual perteneciente a un área cultural y lingüística específica no invalida los presupuestos teóricos ni unos modos de enfoque metodológico perfectamente adaptables a los repertorios textuales italianos. Se trata precisamente de adaptar a la especificidad que el verso italiano plantea a las propuestas analíticas generales sin que ello represente, en modo alguno, una distorsión de cierta singularidad italiana. Muy al contrario, la adhesión de la crítica italiana que podríamos definir filológica, al hacer propias y aplicar muchas de las teorías que tras el Formalismo, renovaron en general la labor métrica, ha iluminado y dejado emerger aspectos de enorme interés y novedad en la mayoría de los textos líricos y de las elecciones de los poetas que conforman lo italiano.

Además, sobre todo desde la perspectiva docente y bajo el epígrafe “métrica italiana” hay que dar cabida a dos aspectos complementarios de la misma disciplina. Uno es la tradición de la versificación italiana (el origen de los versos, estrofas, ritmos, la organización “interna” que rige sus normas de cohesión etc. etc.) y otra, bien distinta, la teoría de los estudios métricos en Italia. Es obvio que ambos campos deben ser ofrecidos a los estudiantes, pero es obvio también que si el primero se remonta a los orígenes más profundos de la propia constitución del patrimonio literario italiano, respecto del segundo poco hay antes de Croce y “*al di fuori del tradizionale contesto normativo e retorico che per tanti secoli aveva circoscritto la disciplina*” (Cremante, 1970:221).

Si la tradición poética italiana nace rica, madura y variada, los estudios de métrica durante siglos han puesto de manifiesto “*la desolante povertà*” de sus planteamientos hasta el punto que la disciplina “*non soltanto nella pratica scolastica ma anche nella coscienza dei più è finita nel novero delle cose del passato, e fa ora la figura di un ramo secco, destinato a cadere quanto prima*” (Avalle, 1963:8/9).

Este hecho plantea el desfase cronológico acompaña los estudios de filología italiana. La explicación y estudio de los versos y formas de los orígenes hasta el Romanticismo, cuando quiere ser apoyado en críticas más o menos coetáneas, tiene un camino marcado: Dante, los

teóricos y tratados del Renacimiento (Trissino de forma señalada), algo de Tasso, una referencia al crítico Settecento y poco más. Dante enseña y estimula, pero desde luego no puede afirmarse lo mismo del resto de las pesadas y estériles obras. Hasta Carducci que, “malgré nous”, sigue siendo la matriz de la nueva métrica y posiblemente de la nueva poesía italiana, hay poco a lo que remitirse, si lo que se busca es una evolución paralela entre creación e interpretación.

Este hecho es lo que determina que en este trabajo se planteen ambas cuestiones. Una, la que hace referencia a la versificación italiana, es descriptiva, puede estructurarse cronológicamente, e intenta precisamente proponer ese itinerario de modelos abstractos que luego la práctica analítica traicionará continuamente. La otra, el entramado teórico y crítico que sostiene los estudios de métrica, parte del complejo momento histórico y cultural de la pre unidad y unidad geopolítica (finales del XVIII y XIX) en los que se forma la auténtica conciencia métrica italiana, la que en nuestro siglo ha sustentado la labor insustituible (el listado es injustamente incompleto...) de Avalle, Devoto, Fubini, Beccaria, Mengaldo, Pazzaglia... y como vértices generadores de esta extraordinaria escuela D'Ovidio y Contini.

Integrando ambos aspectos, hay que colocar la figura y obra de Carducci en cuanto poeta y crítico que funde de modo especialmente útil desde una perspectiva didáctica, ambas tendencias. Como se dirá, desde luego cabría hacer una mención a Leopardi, que aportó también innovaciones y reflexiones de extraordinario valor. Sin embargo, la actitud *escasamente problemática y rígidamente antifilosófica de Carducci* (la definición es de Cremante), oponen su fisonomía a la de Leopardi de un modo precisamente *métrico*. Leopardi busca un verso filosófico, una adecuación formal a su angustioso universo ontológico, mientras que Carducci, a través de sus estudios minuciosos, afronta podría decirse “técnicamente” el valor y la complejidad métrica. Si en una reflexión sobre la reforma y modernización de la métrica italiana no puede omitirse la referencia al endecasílabo leopardiano, el nuevo sistema de pausas que el poeta propone, por ejemplo, en *Le Ricordanze*, tampoco puede omitirse el hecho de que no encontraremos una verdadera *revolución teórica* y especulativa sobre los versos italianos hasta Carducci y que fue él el primero en posicionarse frente a la propia tradición creando una tendencia que se repetiría en sus herederos más notables, entre ellos Pascoli.

Construir una visión estructurada de cómo nace y qué carácter esencial adquiere la versificación italiana sobre una base de conocimientos más amplia, no es tarea compleja, especialmente si -como la práctica docente impone- esas características se plantean estructuralmente, es decir marcando hasta donde es posible los elementos diferenciales del sistema italiano.

Es este hecho lo que va a poner inmediatamente de manifiesto que precisamente los orígenes del verso italiano son de una complejidad comparable sólo a la propia complejidad del sistema cultural de la Edad Media. Al buscar su peculiaridad, esos vínculos de parentesco a los que se aludía, lo que emerge en realidad es que entre la métrica latina y la mediolatina y los romances (incluido el itálico) hay sí parentescos pero también notables desencuentros: “(...) *qui le fila si mescolano ed imbroglano singolarmente, tanto che in alcuni casi si ha come l'impressione che fra le due ritmiche si interponga qualcosa di estraneo, o, comunque, che nel grande mosaico della versificazione latina e neolatina siano andate perdute non poche tessere intermedie*” (Avalle, 1963:12).

Todo parece haber cambiado en las últimas décadas. Los estudios de métrica y metricología italiana han avanzado hasta alinearse con la vanguardia crítica europea, impulsando una revisión especializada del patrimonio nacional. Reproduzco, pese a su extensión, lo que señala al respecto Italo Pantani:

“Altrettanto importanti, naturalmente, le iniziative limitate alle tradizioni nazionali: per quanto concerne la poesia italiana, è almeno da ricordare l'ambizioso piano di lavoro, messo in cantiere dal Gruppo padovano di stilistica formatosi alla scuola di P.V. Mengaldo, tendente alla realizzazione di un sistematico Archivio metrico italiano; né si dimentichi che già è possibile, ricorrendo agli archivi di testi disponibili in rete o su CD-ROM, predisporre vastissimi inventari di 'rimanti'. D'altra parte, i servizi resi dal mezzo informatico risultano particolarmente preziosi anche sotto altri punti di vista: la sempre più frequente produzione di massicci repertori metrici, d'autore o d'ambiente, è infatti anche un effetto dell'enorme semplificazione derivata a questi lavori dalla facilità d'uso degli attuali database; al tempo stesso, è facile capire quali benefici derivino da una disponibilità sempre più ampia di dati perfettamente indicizzati a una disciplina come la metricologia frequentemente intesa, in linea con i metodi introdotti dalla linguistica russa e anglosassone, a fondare gran parte dei propri rilievi su risultanze statistiche.

*L'accento all'accresciuta disponibilità di repertori metrici riconduce all'inedito fervore nella realizzazione di strumenti di base cui già si è accennato. Di tali preziosi inventari, in particolare, meritano qui una citazione almeno quelli del canzoniere di F. Petrarca (Zenari 1999) e dei poeti siculo-toscani (Solimena 2000). Ancor più significativamente però l'ultimo decennio del Novecento si ricorderà, nel campo degli studi metrici italiani, per aver finalmente posto riparo a una penuria di manuali e trattati generali in precedenza persino imbarazzante, retaggio di stagioni culturali improntate alla massima sottovalutazione dell'aspetto metrico della poesia. Da un panorama pressoché deserto, se si esclude la meritoria ma inadeguata *Italienische Metrik* (1968; trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, 1973) di W.Th. Elwert, si è passati a disporre di almeno una decina di buoni e anche ottimi strumenti, per completezza e rigore espositivo, come la sintesi di P.G. Beltrami (1991, 19942), o magari anche per un'originale articolazione cronologica, tale da realizzare una più diretta connessione tra la storia della metrica e quella letteraria (Bausi, Martelli 1993).*

*Su tutte, pur nei limiti prefissati di un ambito principalmente prosodico, spicca la poderosa *Metrica italiana* (1993) di A. Menichetti: opera, questa, frutto di un immenso lavoro di schedatura esteso all'intero panorama della nostra tradizione letteraria (Novecento compreso), e in grado di mettere ordine nella confusione terminologica vigente, come pure di rinvenire norme oppure tendenze in usi che, in precedenza, erano avvertiti come puramente casuali. Della parallela, ricca produzione di ricerche monografiche, pur limitando lo sguardo al solo panorama italiano, non è possibile render qui conto adeguato a illustrare le continue acquisizioni sull'origine e l'evoluzione dei metri, o sui caratteri della versificazione di autori, epoche e scuole. Esempio può essere tuttavia un accenno a intuizioni particolarmente originali, come quelle che fanno risalire l'invenzione della retrogradatio cruciata propria della sestina alla configurazione del dado (Canettieri 1993), oppure riconducono la struttura del sonetto (14 versi di 11 sillabe) alle impostazioni grafiche dei canzonieri antichi, e soprattutto alle teorie matematiche medievali relative alla figura del cerchio e ai solidi di rotazione (Pötters 1998); come doverosa appare una citazione delle molte ricerche fiorite nell'ambito del già citato Gruppo padovano di stilistica, raccolto intorno al periodico *Stilistica e metrica italiana* (erede della prestigiosa, ma saltuaria e breve esperienza della rivista *Metrica*) a partire dal 2001; un gruppo di lavoro che è già approdato a un traguardo fondamentale, vale a dire l'illustrazione sistematica della metrica del *Rerum volgariū fragmenta* di F. Petrarca (*La metrica dei Frammenti*, 2003). Al di là dei*

*risultati specifici, deve essere comunque rilevata quale preziosa conquista metodologica l'ormai diffusa attitudine a interpretare i fatti metrici alla stregua di risorse imprescindibili per qualsiasi approccio interpretativo di testi poetici: dalla loro costituzione filologica al commento critico, fino alla ricostruzione storico-letteraria. Ed è agevole riconoscere che tale elemento di crescita deve molto, in Italia, all'esempio di G. Gorni, e in particolare ai saggi confluiti nel volume *Metrica e analisi letteraria* (1993) nei quali si trova per la prima volta ricostruita l'evoluzione storica delle principali forme metriche (tra cui è innovativamente accolta la forma-canzoniere); si dimostrano con inedito acume le risorse offerte dall'analisi metrica non solo all'esatta costituzione filologica dei testi, ma (se trasmessi anonimi) anche alla loro attribuzione; e si giunge a rinnovare tradizionali nozioni d'ordine storico-letterario, tramite l'elaborazione di categorie originali come quella del "petrarchismo metrico". (Pantani, 2007)*

Más allá de una competencia en el estado de la cuestión, o la constatación de los avances hechos por la disciplina, lo que realmente persigue la métrica y metricología italianas, al menos en la perspectiva de este manual, es la creación de una conciencia métrica: esa misma conciencia métrica que sostiene la versificación italiana y que existe como rasgo distintivo y previo, si aceptamos que en esa conciencia reside la capacidad de aceptar y reusar una serie de metros que todo sistema poético nacional genera y acumula a lo largo de una tradición. Esa conciencia (nos lo enseña Pascoli, que fue quien además lanzó el concepto en el sentido que aquí se utiliza) trasciende una memoria métrica más o menos debilitada, pero equivale a un proceso de estratificación en la conciencia y en la amplia memoria cultural, de una serie de recursos y de prácticas, de un patrimonio de ritmos y cadencias que determinan “*nel lettore un regime di competenze e di attese, fondamento della sua collaborazione alla poesia*” (Pazzaglia, 1990:18). Hay que añadir que esa conciencia garantiza también en el autor ese mismo nivel de competencia y que la propuesta de ciertos metros, la recuperación de ciertos versos y estrofas son por una parte utilizados (autor) y por otra recibidos (lector) de una forma culturalmente “natural” y homogénea, cuando en ellos se reconoce la capacidad de actualización de un sistema que en el movimiento representado por la recuperación, pone de relieve la presencia de un hilo conductor histórico y formal a la vez.

En este sentido también la métrica subraya los desfases, las incoherencias de una literatura como la italiana cuyo carácter ineludible siempre a la pluralidad, a la heterogeneidad, a la ambigüedad, a su haber sido durante siglos la proyección de una “lengua de arte” dolorosamente separada de la de comunicación. Esta situación ha causado, desde siempre y entre otras cosas, el retraso con el que las formas de la literatura italiana han podido ser descritas, catalogadas, estudiadas y analizadas como un verdadero patrimonio más o menos común. Y esto ha afectado también a la métrica: “*La coscienza metrica istituzionale riflessa è, in Italia, assai posteriore alla produzione. E' dei primi del Trecento il De Vulgari Eloquentia di Dante*” (Pazzaglia, 1990:19)

Es interesante al respecto, hacer un paréntesis y notar que fueron precisamente los poetas y los versos itálicos de los orígenes, los que pusieron las bases de algo que sí podría definirse como verdaderamente “común”. Los distintos romances europeos parecen coincidir en la utilización y selección de ciertos ritmos y versos que se consideraran más propios que otros, en razón de unas inclinaciones naturales de las distintas lenguas. Así, si en general la lengua italiana literaria “d’arte” –incluidas sus múltiples variantes locales de los orígenes romances- presenta ese carácter formal alejado del uso al que se aludía, en cambio el endecasílabo (el verso *italiano* por antonomasia y al

que ningún poeta ha renunciado nunca) más allá de sus complejos orígenes, parece en realidad ser antes que nada el resultado de una adecuación métrica del ritmo “natural” de los vulgares itálicos.

Bastaría remitirse al célebre estudio de Avalle sobre el origen del endecasílabo italiano para notar como éste contiene, entre líneas, esa constatación, al plantear el problema de su derivación del *décasyllabe* francés en términos de movimiento de acentos, es decir subrayando que el endecasílabo italiano se transforma en un “*organismo molto più vario e complesso di quello francese, dove la spaccatura fra la quarta e la quinta sillaba contribuisce notevolmente ad irrigidirne la struttura e a diminuirne di conseguenza le possibilità espressive*” (Avalle, 1963:16) Esta transformación depende de un hecho espontáneo, el que también anota Avalle sin detenerse sobre ello, es decir el hecho que “*per noi - (los italianos)- è indifferente che il verso sia a cadenza tronca, piana o sdrucciola: l'importante è che l'ultimo accento ritmico cada nella stessa sede (naturalmente a contare dalla prima sillaba)(...)*” (Avalle, 1993:17).

Los versos pues siguen unas cadencias y unos ritmos que amoldan una forma especial de estructurar la lengua; desde luego no sería fácil demostrar que los italianos piensan o hablan en endecasílabos, pero tampoco es difícil comprobar que su sinuosa cadencia acentual, que la largura de su extensión silábica y que la capacidad expresiva que ambos hechos garantizan, han sido adoptadas “naturalmente” por la tradición italiana como instrumento no solo útilmente dúctil, sino felizmente común de su patrimonio lírico. No por nada el estudio del endecasílabo es una pieza clave de cualquier programa de métrica italiana, así como de la tradición crítica nacional.

Por lo que respecta a la versificación italiana, a sus orígenes y herencias, antes de afrontar un índice de los núcleos de este proceso, cabe señalar el aún hoy imprescindible ensayo de Francesco D'Ovidio *Sull'origine dei versi italiani*, pese a su ya lejana fecha de redacción y primera publicación en 1898, incluido luego en el más amplio y póstumo *Versificazione Romanza. Poetica e poesia medievale* de 1932. D'Ovidio no sólo forma parte de esa *escuela* crítica de derivación carducciana, sino que tiene enteramente el mérito “*di aver saputo saldare compiutamente ed organicamente l'indagine metrica con quella filologica e linguistica*” (Cremante, 1970:229).

El texto de D'Ovidio a pesar de que algunos de sus planteamientos han sido retomados, ampliados, y por lo tanto sensiblemente mejorados por la crítica posterior, es la lectura matricial para cualquier iniciación en la métrica italiana. Lo es no sólo por el propio estilo que el texto tiene, por el fino sentido del humor, la sosegada sabiduría con la que el crítico recorre los fundamentos culturales y lingüísticos de la complejidad medieval, sino porque de forma definitiva señala los auténticos elementos constitutivos de la tradición italiana y un camino metodológico que no ha sido abandonado hasta hoy.

Respecto del segundo punto toda la escuela métrica italiana del siglo XX parece adherir a la propuesta, sencilla y divertida en su forma, que D'Ovidio hace en torno al análisis y funciones de la métrica. “*I versi, con qualsiasi sistema sien fatti, si rigirano sempre in un piccolo numero di sillabe e in un piccolo numero di 'ictus', sicché con un po' di tira tira si viene sempre a capo di imparentarli, se se n'ha voglia. Ma una dimostrazione più o meno convincente non ha luogo se non a patto che se ne additino delle congruenze caratteristiche e costanti; e dei rapporti storici, non già meramente schematici. Aritmeticamente, per fare undici basta aggiungere uno a dieci, oppur togliere uno a dodici; ma filologicamente, l'aggiungere o il togliere è un'operazione da legittimare con argomenti molteplici e saldi*” (D'Ovidio, 1932:157).

D'Ovidio definió un origen variado, dependiente en primer grado de la métrica culta latina, y en segundo (pero con notable intensidad) de la nueva: la esencial lengua litúrgica: *"In quell'età di decadenza ma non di assoluta barbarie, la tradizione latina, per quanto assottigliata e imbastardita, era pur la traccia luminosa a cui tutti gli occhi si volgevano. Basti pensare all'efficacia che doveva avere la liturgia. Erano i chierici che componevano i canti latini, ma in chiesa non c'era il popolo? non ne usciva con certe melodie e certi ritmi nell'orecchio? (...) O vi fu mai tempo in cui la religione e il clero invadessero di più ogni manifestazione della vita? Chiunque insomma avesse attitudine pur a creare di sana pianta, non avea vergine il suo sentimento ritmico, bensì già educato a qualcosa di preesistente"* (D'Ovidio, 1932:155).

Entramos así en la cuestión principal, es decir en la búsqueda de las características de la métrica italiana que, como las otras romances, surge en el momento híbrido, y al mismo tiempo rico, que D'Ovidio define resaltando un estado de transición indiscutible entre la latinidad y la formación de los románicos vulgares que heredan no sólo un sustrato lingüístico, sino también uno rítmico/melódico. De hecho, en toda la franja romance se seguirá en gran medida la normativa latina y se mantendrán, por ejemplo, las distinciones entre largas y breves ya del todo desaparecidas no sólo en la conciencia métrica, sino de modo definitivo en la lingüística. "Yámbicos" eran definidos por ejemplo los versos con terminación esdrújula de la *innografia*, caracterizada por el número regular de sílabas y que adecuaba sus definiciones en referencia al lugar ocupado por el acento final. La distinción larga/breve no incidía en modo alguno en el verso, pero asumía una terminología derivada de forma directa del latín clásico.

Los aspectos comunes al periodo de formación de la métrica romance ponen de relieve esta dependencia formal del latín y, al mismo tiempo, señalan los cambios. Se heredan, por ejemplo, el hexámetro y el pentámetro horacianos, al ser metros clásicos isosilábicos en la mayoría de sus realizaciones. En su ejecución se utilizaba una fuerte entonación acentual intensiva, a la que se fue sobreponiendo otra que se amoldaba a las normas acentuales tónicas; ello originó que muchos versos clásicos, a través de su acentuación, generaran modelos recuperados por los vulgares. Es el caso muy conocido del endecasílabo sáfico cuyos acentos de 4ª (6ª) u 8ª y 10ª sílaba lo hacen coincidir enteramente con el endecasílabo italiano (de hecho este origen es uno de los defendidos por los estudios filológicos, junto al que hace depender el verso de la influencia del *décasyllabe* franco-occitano.)

Los primeros textos rimados de la tradición italiana (el *Ritmo Laurenziano* y el *Cassinese*² están compuestos, como se sabe en *doppi ottonari*³, con medidas que a menudo oscilan entre las ocho y

² A valle, en el citadísimo ensayo sobre el origen del endecasílabo (1963) establece una contundente cronología sobre los más antiguos ejemplos del verso recogiendo interesantísimos datos también sobre reconstrucciones incorrectas (Baruffaldi) que durante años situaban el origen del verso en textos demostrados apócrifos.

³ Adopto en este caso (como lo haré a partir de ahora y ya lo he hecho en el caso por ejemplo del término *innografia*), la terminología italiana ya que la terminología métrica española, tal como por ejemplo propone Antonio Quilis en su *Manual de Métrica Española Ariel*, Barcelona 1989, no siempre coincide en toda la acepción *formal* con la terminología italiana. Sólo en los casos de absoluta coincidencia se usará la terminología española al referirme a versos y estrofas.

nueve sílabas, y presentan una innegable influencia de la zona franco-provenzal. Su importancia radica en ese rasgo de *anisosillabismo* (en el uso de versos pares e impares) y por su monotonía rítmica, causada por la rígida utilización de rimas gemelas, pero constituyendo una forma global irregular, no “programática”, aspectos que fueron rechazados frontalmente por la *lirica d'arte*, pero que constituyen en realidad el primer tipo de organización métrica (versual y estrófica) del vulgar italiano: la *Lassa*.

La *Lassa* es en realidad un conjunto de versos con rima continua o asonancia repetitiva y con versos alternados entre pares e impares. Es la forma de la mayoría de las *Chanson de geste*, y de los primeros textos italianos, y su oposición estructural a la verdadera estrofa (con la que está vinculada) reside precisamente en que esta última es una organización sistemática de versos que sigue un *programma* métrico determinado. La *Lassa* fue el vehículo de expansión y asentamiento de la nueva poesía en vulgar; su forma irregular, esa marca *anisosillabica*⁴, la transformó en la forma popular (no por nada la oscilación entre *ottonario* y *novenario* será recuperada intencionalmente en la poesía de finales del XIX y del XX por los poetas que buscaron una lengua *natural*).

La cohesión silábica, la búsqueda de un ritmo armonioso, es la mayor preocupación de la poesía posterior a la de los estrictos orígenes. La teoría abre largas disquisiciones sobre el carácter constitutivo del *iso* o *anisosillabismo* itálico; aquí (siguiendo las sugerencias de Contini) definiendo que la alternancia silábica de las *lasse* no fue tanto una cuestión de cómputo silábico, cuanto de lenta penetración del influyente *octosyllabe* francés, que se amoldó con titubeos a los gustos italianos. Puestos a tener en cuenta lo que Dante afirma en el *De Vulgari...* (II, 7), éstos por fin optaron por los versos de sílabas impares, haciendo de algunos de ellos el sustento versual de la *Canzone*. No puede olvidarse que Dante es un toscano *stilnovista* y que percibe la dureza y constricción acentual de los versos pares, con acento fijo, ya que su poesía buscaba la libertad y amplificación expresiva que la posibilidad del movimiento acentual otorga a la sílaba y al ritmo (de hecho Dante criticó también, por su rigidez, el *novenario*, el único verso impar con acentuación fija).

En cualquier caso hay que decir que entre los siglos XIII y XV, fundamentales en la construcción de la conciencia métrica italiana, factores externos a la técnica versual, de orden mucho más amplio, fueron cohesionando una serie de formas que hoy constituyen el patrimonio italiano. Habría naturalmente que señalar que en esos orígenes se halla la llamada *prosa d'arte*, es decir el uso de periodos sintácticos cuyos finales presentan segmentos rimados y que Dante mismo señaló como ejemplos de estilo y madurez retórica. Los *Cola* (los segmentos de estas prosas) eran sometidos a ciertas normas métricas y acaban revelando una especie de embrionaria estructura estrófica. Estas interacciones entre estructuras en prosa y en verso (no hay que olvidar de nuevo la función de la *innografia* medieval) en realidad redundan en la complejidad de la institución poética y métrica marcada desde sus orígenes. Como ejemplo bien conocido baste

⁴ Anisosillabismo (y sillabismo), dos términos técnicos rechazados en general por la metricología española, son esenciales como concepto en relación con la italiana. Uso por lo tanto la terminología italiana.

mencionar el Cántico de San Francisco que hoy suele ser interpretado como una poesía, cuando fue considerado en su tiempo, precisamente una *prosa d'arte*.

LA SÍLABA

Sintetizando las muchas posibles definiciones del sistema métrico italiano, éste debe presentarse a partir de su rasgo constitutivo que es el de ser un sistema silábico-acental. Los versos italianos se llaman a partir del número de sílabas que los componen y que va de un mínimo de tres a un máximo de once. El cómputo silábico se realiza sobre el modelo de versos con terminación llana (terminación acental sobre la penúltima sílaba). Cuando el verso es esdrújulo, añade una sílaba a las obligatorias estructuralmente y cuando es agudo, resta una sílaba. A estos versos estructurales (los de tres a once sílabas) hay que añadir los llamados *versi doppi: quinario, senario* (llamado también *dodecasillabo*), *settenario* (conocido también como alejandrino) y *ottonario*. En la tradición a partir del siglo XX además, los versos libres han aportado innumerables variaciones de secuencia que, aunque a menudo juegan con las medidas clásicas, han ampliado notablemente la ductilidad versual de todo el sistema.

El verso italiano puede ajustar su carácter silábico a una serie de variaciones que Pazzaglia (1990, 42/48) organiza divididas en dos bloques:

1) *variazioni sillabiche interne al verso*

A este primer grupo pertenecen la sinéresis, diéresis, sinalefa, hiato, elisión, apócope, síncope, epéntesis, prótesis, paragoge. Su uso puede ser debido tanto a cuestiones estrictamente métricas (necesidad de ajustar sílabas al verso) cuanto a elecciones eufónicas (es el caso de la elisión, siempre anotada como una variante de estilo). Más allá de su valor meramente instrumental, estas variaciones silábicas pueden tener consecuencias decisivas en el sentido del verso (p. ej. es conocido el estudio sobre el uso de la diéresis en Dante (Parodi, 1957), así como marcar estratos de co-ocurrencia cuando fuerzan la pronunciación de partes significativas del verso (“*che fece me a me uscir di mente*, Dante, *Purgatorio* VIII/14): verso en el que la aplicación del hiato -en las partes subrayadas- enfatiza un significado esencial.

2) *variazioni sillabiche nella sequenza*

Entre las variaciones de secuencia se encuentra el ya mencionado encabalgamiento, y la llamada *episinalefe*: “*la 'correzione' d'un verso ipermetro (crescente d'una sillaba) mediante sinalefe con la vocale iniziale del verso seguente o precedente*” (Pazzaglia, 1990:44), fenómeno ya documentado en los textos de los orígenes, cuya importancia estriba en la recuperación de esta estrategia métrica que hizo la poesía de finales del XIX, de modo señalado la de Pascoli, que jugó a menudo con esta posibilidad de rectificación silábica, cuya consecuencia fonética es un rebajamiento del tono lírico, y que desde el punto de vista métrico une secuencias interversuales y al mismo tiempo asegura relaciones rítmicas complejas (p. ej. veáse de Pascoli “*Il sogno della Vergine*”, vv. 29/31, en *Canti di Castelcchio*).

La realidad es que la posibilidad, creada por las variaciones internas y de secuencia, de corregir la medida de un verso altera por completo la contundencia del carácter silábico en la definición

del verso italiano. C. De Girolamo, en un conocido y polémico texto (1976), afrontó el problema que supone reducir el verso a su recuento silábico: “*ciascuna posizione è occupata da una sillaba o, a certe condizioni regolate dalle figure metriche pertinenti, da più di una o da nessuna sillaba*” (De Girolamo, 1976:22). A raíz de esta constatación, De Girolamo propone un nuevo posible esquema de estructuración métrica del verso que, por ejemplo para el endecasílabo sería:

P1 P2 P3 P4 P5 P6 P7 P8 P9 P10# (s(s))

Esquema en el que P equivale a la posición; # a los límites gráficos de verso y las “s” entre paréntesis a las distintas variaciones métricas que pueden alargar o acortar la extensión del verso.

No cabe duda de que la propuesta de De Girolamo radica en la constatación de una innegable verdad que la lectura de la poesía italiana ejemplifica constantemente. La realidad del análisis de los textos demuestra sin embargo, que “*a rigor di logica, le sillabe soprannumerarie non modificano il modello metrico del verso; modificano, questo sì, l'andamento ritmico e la rilevanza enfonica*” (Ramous, 1984:40).

A efectos prácticos, la aplicación rigurosa del esquema de De Girolamo, al explicar cada una de las posibles variaciones métrico-silábicas en la poesía italiana, no siempre facilita las cosas, ya que su esquema termina negando la existencia ejemplos realmente “modélicos”, más fácilmente descriptibles cuando se siguen las normas tradicionales. Creo, en cambio que su uso en los análisis de texto más amplios y profundos es muy acertado. Al afrontar poemas en los que la conciencia métrica del poeta ha jugado deliberadamente con estas variaciones para alterar o renovar un determinado metro, la apertura teórica que el modelo de De Girolamo ofrece para el cómputo de cualquier verso esclarece mucho la estructura de los mismos. En cualquier caso, su postura (que es compartida por buena parte de los metricólogos italianos contemporáneos) advierte del peligro de aceptar definiciones excluyentes y rígidas incluso en los casos en los que éstas parecen más obvias.

No quiere decir esto que se rechaza el uso de la terminología tradicional en relación con el verso italiano (*trisillabo, quatrissillabo, quinario, senario, settenario...*) pero sí que a la hora de analizar cada poema hay que advertir inmediatamente que el verso es una unidad estructural que adquiere entidad (incluso silábica) dentro del poema, y debe ser verificado cada vez, en cada contexto, huyendo de modelos y abstracciones, y que, precisamente por eso, la disciplina métrica debe escapar de preceptos teóricos para abrir su capacidad analítica hasta transformarla en un instrumento adecuado al análisis de cualquier texto, y no al revés.

EL ACENTO

Por lo que respecta a los acentos ese límite que implican las definiciones demasiado rígidas se manifiesta inmediatamente: “*A detta di molti, la versificazione italiana avrebbe carattere sillabico-accentuativo. La definizione può essere accolta, a patto che col secondo termine non si configuri un metro con accenti obbligatori secondo regole precise e incavalcabili, cosa che non è certo propria della nostra metrica*” (Pazzaglia, 1990:48).

En síntesis, los versos italianos tienen un sólo acento que no puede suprimirse nunca y que es el que cae sobre la última sílaba (o posición tónica) del mismo verso. Todos los otros están, por así decirlo, en posible movimiento ya que incluso los llamados “acentos fijos” presentan tal cantidad de variantes como para hacer dudar de la sensatez de su definición.

Lo primero que hay que señalar es, naturalmente, que debe distinguirse en el verso italiano el acento gramatical del acento métrico. A pesar de que ambos no pueden, casi nunca, no coincidir, sí pueden -como de hecho ocurre en los textos- tener un matiz y un relieve diferente que incline la función predominante del uno o del otro, dependiendo de factores rítmicos. La propuesta más eficaz a la hora del análisis es la de llamar *accento* al gramatical, e *ictus* o *accento secundario* al métrico, advirtiendo que cuando el *ictus* es utilizado para subrayar el tono rítmico, prevalece sobre el *accento*, pero que la situación puede invertirse; dicho de otra forma que “*esiste un conflitto fra accento e ictus, che ha soluzioni diverse di volta in volta*” (Ramous, 1984:41).

Pazzaglia dedica una amplia sección de su trabajo (1990:48/55) al problema del acento, y la lectura de sus páginas es de gran utilidad aún hoy. Señalando que la verdadera clave de la acentuación está en la palabra en cuanto concepto (“*Vera portatrice di metro, ritmo, accento è la parola*” (1990:49), otorga una serie de funciones métricas a los acentos e ictus y organiza su función y uso fundiendo la teoría descriptiva tradicional con una posición más crítica:

“Sarebbe forse conveniente, almeno ai fini pratici, vedere l’accento metrico come indice di una spaziatura, d’una durata e intensità maggiori, sul piano ritmico-semantic, della parola su cui cade; lasciando alla combinazione di schemi, di battute, il compito di costituire un indice, una traccia del percorso ritmico che esso contribuisce a definire (...) se mai si potrà distinguere tra accenti e ictus, i secondo come ‘autorizzazione’ del verso nella tradizione e nei suoi modelli (...) i primi come parte, insieme con le sillabe, dello strato dei suoni condotto a eufonia dal verso, dal suo concreto percorso ritmico” (Pazzaglia, 1990:49/51).

Desde una perspectiva más metódica, hay que añadir a las consideraciones interpretativas que el sistema italiano puede aceptar la presencia de un ictus en cualquiera de sus partes gramaticales con exclusión de: las preposiciones, simples o compuestas; las conjunciones (en función copulativa, adversativa, disyuntiva: *e, che, o, ma nè*), y en general en las monosílabas; las *particelle pronominali*; los pronombres enclíticos; el *che* en función relativa; las formas proclíticas; la negativa *non*; los artículos. Algunos incluyen en este listado a los adjetivos posesivos. Sin embargo, como señala Pazzaglia “*le eccezioni sono, per così dire, in agguato*” (1990:52) y ejemplos de acentuación *secundaria* en muchas de las partes gramaticales señaladas pueden encontrarse en Foscolo, Carducci, Pascoli y, en época más remota, en el propio Dante.

Desde la perspectiva del análisis, es indudable que los *ictus* revelan la importancia semántica de algunas palabras y que, junto con los acentos y las rimas, son uno de los sustentos del sistema isotópico de los textos; pero, de nuevo, las afirmaciones tajantes encuentran inmediata negación en los textos. El célebre verso de Dante “*quando verrà la nimica podésta*” (*Inferno* VI, 96) utilizado en todo manual como ejemplo del posible cambio de un acento gramatical por necesidades métricas, en realidad reniega también de la función de señalador semántico que el acento puede tener.

CESURA Y PAUSA

La cesura es la otra pausa métrica que, junto a la de final de verso, descompone, o señala, la extensión interna o estructural del mismo. El término deriva del latín *caedo* (=corte) y ha sido asumido como el indicador de esa ruptura interna al verso, necesaria en algunos casos para la correcta reestructuración métrica del mismo.

Hay que decir que la importancia de la cesura en el sistema poético italiano es muy limitada, salvo en los casos frecuentes en los que ésta coincide con una pausa sintáctica marcada, o cuando sirve para fortalecer la independencia estructural de los versos compuestos, impide la aplicación de sinalefa entre ambos hemistiquios y marca de verdad una pausa métrica, por otra parte tan fuerte como la marcada por el final de verso.

Es obvio que de todas las cesuras relevantes en la versificación italiana es famosa la que afecta al endecasílabo, ya que su posición determina la definición de *a maiore* (7+5) o *a minore* (5+7), a pesar de que la móvil estructura acentual del verso desaconseja casi siempre la aplicación de este esquema.

La pausa que en cambio determina el final del verso suele estar marcada por la rima, un elemento que, como ya se ha señalado con anterioridad, cumple una notable función -no sólo eufónica- en los niveles de co-ocurrencia textual.

LA RIMA

Jakobson fue quien determinó la implicación semántica que la rima establece entre las partes a las que une fonéticamente, y Lotman hacía hincapié sobre el *significado* auténtico que ciertas rimas establecen

Para el sistema italiano, la rima ha sido un elemento determinante desde los orígenes; su presencia domina la poesía en época romance y es, de hecho, el principio estructural del propio verso hasta el siglo XIX. El origen del término viene del latín *rythmós*, a su vez calco del griego, y es en realidad una figura fonético-retórica que hace que dos o más palabras sean fonéticamente idénticas a partir de la última vocal tónica.

Junto a la llamada *rima semplice* que se puede establecer en tres grados (*rima piana: amore/ cuore; rima tronca: città/ pietà* y *rima sdrucciola: vendere/ rendere*) hay una serie amplia de variaciones de rima de las que se propone un sintético listado.

- *Rima derivativa*: une dos vocablos que tiene conexión etimológica (*strugge/ distrugge*)
- *Rima equivoca*: une por homonimia (*chiama/ chi ama*)
- *Rima franta o spezzata*: cuando la rima se “distribuye” sobre dos o más palabras (*poltre/ sol te*). Hay que incluir en este tipo la rima *per tmesi*, la que rompe la palabra (generalmente un adverbio) en dos versos sucesivos.
- *Rima ipermetra*: cuando una de las palabras en rima conforma un verso hipermetro, es decir con una sílaba “sobrante” que pasa al verso siguiente. Es un caso complejo rastreable en los Orígenes y luego, con frecuencia, en los textos de Pascoli.

- *Rima per l'occhio*: afecta a palabras que efectivamente se ven iguales, pero no lo son desde la perspectiva métrico-accentual (*partire/martire*).
- *Rima siciliana*: con *e* tónica en rima con *i*, y *o* con *u*, llamada siciliana por un error histórico ya que su uso fue debido a las copias toscanizantes de textos sicilianos.

Las rimas pueden generar diversas combinaciones que se organizan, en la mayor parte de los casos, siguiendo estructuras fijas y repetitivas. En la esquematización suelen marcarse con letras en mayúscula las rimas de versos largos (siete, ocho, nueve, diez y once sílabas) y las minúsculas a los cortos. En algunos casos se especifica en volandas el número de sílabas que compone el verso. Dependiendo de su presencia en las estrofas las combinaciones de rima del sistema italiano son:

- *Rima baciata*: AABB
- *Rima alterna*: ABAB
- *Rima incrociata*: ABBA con variante CDCDCD.
Es llamada a veces *Rima chiusa*.
- *Rima incatenata*: ABA, BCB, CDC
o ABbC, CDdE, EFfG...
- *Rima rinterzata*, también llamada *caudata* cuando se repite de forma sistemática varias veces, normalmente uniendo un endecasílabo al que sigue un verso más corto con idéntica rima:

AaBb o AAAB

CCCB o AaBAaB

CcDDdC.

- *Parole rima* consiste en la repetición de la misma palabra al final de cada estrofa; es de gran importancia su uso en la *canzone sestina*, importada por Dante a la versificación italiana y de muy compleja estructura métrica.
- *Rima interna*: la que se da dentro de un verso; cuando se encuentra entre una palabra de final de verso y una al final del primer hemistiquio del verso siguiente se llama *rima mezzo*.

Son formas de rima “imperfectas”, -aunque es bien sabida su importancia estructural a todos los niveles del texto,- la asonancia y la consonancia cuyas definiciones limitan a veces la extensa utilización que de ambas se hace, por la ductilidad y amplitud de relaciones internas que logran instaurar en el tejido textual. Por eso no es exagerado afirmar que la poesía del siglo XX adopta asonancia y consonancia como la nueva forma de rima y que su función equivale en términos generales a la cumplida por la de final de verso en la tradición.

LOS VERSOS ITALIANOS

En un sentido estrictamente descriptivo, habría que afirmar que en italiano hay 10 tipos de verso a partir del monosílabo.

Sin embargo, a causa de la excepcionalidad de ejemplos de versos monosílabos y de acuerdo con cuanto se enseña y afirma en prácticamente todos los manuales de métrica y con lo recogido en este mismo manual en el apartado dedicado a la Sílabas, es más correcto afirmar que los versos italianos presentan una posibilidad de cómputo que va de las tres a las once sílabas.

Normalmente su primera clasificación es la que los separa en versos *parisílabos* e *imparisílabos*, cuya mayor diferencia consiste en que los parisílabos presentan un esquema fijo de acentos. Tal vez por ello su uso en la poesía italiana es ligeramente menor que el de los imparisílabos, y tal vez también por ello -como ya se ha mencionado- Dante los consideró poco idóneos para la composición lírica solemne.

El ritmo viene marcado por los acentos rítmicos, cuya posición, dentro de cada verso, es un elemento fundamental para la definición del tipo de verso. En los estudios suele diferenciarse dos tipos distintos de ritmo: el ascendente (en el que el primer acento aparece tras una o más sílabas átonas) y el descendente (marcado por la primera sílaba tónica seguida por una o más sílabas átonas). Por otra parte para intentar definir más el ritmo de un verso, se ha adoptado una terminología cuyo origen se encuentra en la métrica clásica. Este hecho es naturalmente muy discutible, ya que los términos clásicos hacían referencia a un sistema cuantitativo que no puede adaptarse a uno acentual; sin embargo, estas definiciones son indicativas de un cierto funcionamiento melódico de los versos y tienen un valor descriptivo que a veces es útil tener en cuenta.

Hay cuatro tipos de modelo de ritmo de verso:

- *giambico*: formado por una sílaba átona más una tónica.
- *trocaico*: formado por una tónica más una átona.
- *dattílico*: formado por una tónica más dos átonas.
- *anapestico*: formado por dos átonas más una tónica.

Uno de los mayores problemas del verso italiano es el del *anisillabismo*, es decir de la falta de identidad métrica entre versos de una composición que al menos en teoría obligaría a lo contrario. Contini define este fenómeno, ampliamente estudiado por él y tal vez elevado a la atención crítica, sosteniendo que “*Si tratta dell’alternanza di due varietà aritmetiche (per approssimazione d’una sillaba sola) d’un medesimo tipo di verso, coincidenti nell’andatura accentuativa generale (...) e perciò divergenti solo per l’assenza o la presenza d’un ‘tempo vuoto’ iniziale*” (Contini, 1961:242).

El problema está relacionado con los fenómenos de la hipo e hipermetría versual, es decir a la presencia o ausencia de una sílaba en relación a la medida canónica que un determinado verso debiera tener. Estas sílabas anómalas (por exceso o defecto) pueden encontrarse tanto al principio, como al final, como en medio de un verso.

- Las sílabas que *faltan* (o son entendibles como *mudas* a todo efecto métrico) al inicio de verso son definidas, siguiendo una terminología de origen musical *in anacreusi*.
- Las que *sobran* (generalmente una o dos) al final del mismo son definidas, esta vez calcando términos de la métrica clásica, como *catalessi*.

Estas definiciones apuntan a la reconstrucción de un verso hasta llevarlo a su medida tradicional. Se habla generalmente de verso “libre” cuando esta operación resulta imposible.

Como ya se ha señalado los versos imparisílabos poseen una estructura acentual que otorga un margen de libertad muy amplio en su composición, permiten jugar con combinaciones acentuales internas libres y -salvo el acento obligatorio en la penúltima sílaba- amoldan su ritmo a las necesidades expresivas con ductilidad.

Es evidente que el hecho señalado afecta de forma directa al endecasílabo cuyas tres formas canónicas (once sílabas con acentos en 6ª y 10ª, en 4ª, 8ª y 10ª, o en 4ª, 7ª y 10ª), presentan una gran cantidad de variantes ulteriores, entre las que destacan las muchas rastreables, por ejemplo, en Leopardi cuya movilidad permite incluso varias lecturas acentuales de un mismo endecasílabo. Baste como ejemplo único y muy conocido el contenido en el poema *A Silvia*: vv. 2.

DESCRIPCIÓN DE LOS VERSOS ITALIANOS

El *endecasílabo* es el verso más usado, y el más importante (si se pudiera establecer una jerarquía cualitativa) de los de la poesía italiana. Como ya he mencionado anteriormente ocupa un lugar de relieve no sólo por la extensa frecuencia de su uso, sino por el valor *natural* que su amplia ductilidad parece tener para los poetas italianos. Una vez más hay que responsabilizar en buena medida a Dante, que lo considera el verso más solemne y espléndido.

Sobre el origen y uso del endecasílabo ya se ha mencionado el célebre ensayo de Avalle aunque hay que añadir que en la práctica totalidad de los ensayos de métrica se afronta el verso como el de mayor presencia e importancia de la tradición italiana. Desde Dante, y posteriormente a raíz de su uso en Petrarca y de las normativizaciones aportadas por la ensayística del Renacimiento, se han aceptado sus tres formas *canónicas* referidas como las variantes más puras. Sin embargo, sobre todo en épocas literarias definidas a menudo como *excéntricas* (definición poco acertada y que se recoge por pura utilidad) como el Duecento o el periodo barroco y romántico, se desarrollan variantes incluso rarísimas, como es el caso del endecasílabo de trece sílabas, llamado *bisdrucchiolo*.

De Girolamo analizando el uso diacrónico del verso ha relevado que, como hecho constante, la descomposición interna del endecasílabo entre cinco y siete, o siete y cinco, sílabas, con cesura, es la solución masivamente adoptada por algunos de sus grandes usuarios (Petrarca, Tasso y Leopardi entre ellos). Esta solución se opone a otras combinaciones silábicas posibles, y debe ser propuesta como una tendencia mayoritaria, aunque no como la única posible estructuración del verso. El endecasílabo, junto con el *quinario* y *settenario*, es el verso que compone e integra la *Canzone*, es decir la estrofa considerada desde los orígenes como la composición de mayor

dificultad y belleza, amada por Dante, cuya fortuna atraviesa los primeros siglos de la tradición italiana.

El **decasillabo**, a pesar de su semejante longitud, es del todo distinto al endecasílabo. Es un verso de diez sílabas (nueve cuando es llano, once cuando esdrújulo). Como todos los versos parisílabos, presenta teóricamente un esquema acentual fijo. Sin embargo, de este verso se conocen al menos dos variantes habituales: la *anapestica* con acentos en 3ª, 6ª y 9ª sílaba, y la *trocaica* con acentos en 3ª, 7ª y 9ª. Como el resto de los parisílabos sufrió el descrédito de los comentarios dantescos y fue poco usado en la poesía de los orígenes, aunque es recuperado en el Romanticismo (a través de su re inserción durante el Seicento) sobre todo por Carducci y Pascoli. Ambos lo utilizan subrayando su matiz popular, es decir su ritmo monótono, que recuerda las *cantilene* y que requiere una fuerte atención interpretativa para dejar emerger su auténtico tono. Como ejemplo de este uso y de la dificultad de ejecución del verso puede citarse de Pascoli “Addio!”, vv. 14/18, en *Canti di Castelvecchio*.

El **novenario** es el verso imparisílabo que Dante condenó precisamente a raíz de su máxima característica, es decir el sistema fijo de acentos que presenta a pesar de ser imparisílabo. Su uso, poco reseñable en épocas anteriores, reestablece toda su vigencia a partir de Carducci, luego en D’Annunzio y encuentra a su máximo realizador en Pascoli que lo utilizó a menudo y en múltiples combinaciones.

Se han establecido tres tipos de novenario: el *dattilico* con acentos fijos en 2ª, 5ª y 8ª sílaba, el *trocaico*, con acentos en 3ª, 5ª y 8ª y el *giambico* con acentos en 4ª y 8ª. A mi entender el verso ofrece muchas posibilidades de uso al poder establecer se presta, como pocos, a construcciones *in anacrusi* y *catalessi*, y a través de éstas a coordinaciones con otros versos, principalmente decasillabo y ottonario. En ese sentido fue utilizado por Pascoli, que en el verso y sus usos a menudo aparentemente forzados, encontró el instrumento perfecto para poner de relieve que la rigidez métrica tiene un valor sólo descriptivo que debe ser siempre dominado por la fuerza del **sentido** de la palabra. Como observa Pazzaglia: “Il Pascoli sapeva, d'altronde, variare le tonalità del verso con piccole infrazioni metriche che acquistavano un sicuro valore espressivo (Pazzaglia, 1990:75) y propone el ejemplo de los versos 23/26 de “Commiato”, en *Canti di Castelvecchio*, poema en el Pascoli utilizó una forma métrica casi “monstruosa” por anómala, en favor de la posibilidad de una ejecución en la lectura e interpretación del verdadero significado del poema. Hay que decir que el elegido por Pazzaglia, es uno de los ejemplos más notables de los muchos otros que Pascoli ofreció respecto de su voluntad de subordinación ejemplar de la norma métrica al sentido comunicativo de la poesía.

Este verso puede además, conformar el **doppio novenario** (combinación en la que a veces se alterna un *ottonario* con un *novenario*) que fue utilizado con los fines estilísticos conocidos, entre otros, por Guido Gozzano.

El **ottonario**, verso bastante utilizado durante el *Quattrocento*, pese a la paridad de sus sílabas presenta dos variantes normativas: el *ottonario trocaico*, con acentos en 1ª, 3ª, 5ª y 7ª y el *dattilico*, con acentos en 1ª, 4ª y 7ª. Puede conformar el llamado **doppio ottonario**, con nítida cesura y de uso muy raro, encontrándose algunos ejemplos en Carducci.

El **settenario** es otro de los versos famosos, muy usado en la tradición italiana; integra la *Canzone*, y luego en solitario es la medida de la *canzonetta* que tuvo enorme difusión en el *Seicento* y *Settecento*. Es considerado un verso particularmente apto para la poesía melódica (fue considerado el *verso cantabile*). Su norma acentual es libre y salvo en el caso de la 6ª, obligatoria- admite ictus en cualquiera de las sílabas que lo componen, de ahí su musicalidad.

Como verso doble conforma el llamado **alessandrino**, de cierta importancia en la historia métrica italiana. A través de este verso se importó a la tradición el país el alejandrino francés (responsable en buena medida del debate en torno a la necesaria homometría silábica), y su uso se constituyó en parejas de rimas o *lasse* libres. Es célebre su uso en el *Contrasto* de Cielo d'Alcamo y la recuperación sustancial que de él hizo Carducci. Existe una variante culta del verso doble, llamada *martelliana* (por Jacopo Martello) nacida en el *Seicento* y utilizada para las formas de los diálogos dramáticos.

El **senario**, rígido en su estructura versal con acentos en 1ª y 5ª (aunque hay variantes con acentos en 3ª o 2ª), se recupera al uso durante el Romanticismo.

Su versión doble (**doppio senario**) suele conocerse como **dodecasillabo**, un raro verso de 12 sílabas. Hay que decir que más que doble, el *dodecasillabo* es un verso compuesto, generalmente formado por dos *senari* (de los cuales el primero siempre a acentuación llana) pero que en algunas ocasiones puede ser el resultado de la suma de un *ottonario* y un *quaternario*. Manzoni usó el *doppio senario* en *Adelchi*, por ejemplo y como se verá en el apartado sobre el verso libre, este singular verso compuesto fue adoptado por los poetas del siglo XX, entre ellos de forma reiterada por Montale,

El **quinario** tiene acentos en 1ª (o 2ª) y 4ª. Su uso como verso único es raro (salvo en la *Canzone*) y se prefiere su combinación como verso **doppio quinario**, con una fuerte cesura y acentos obligatorios en 4ª y 9ª. Es siempre el cuarto verso de la estrofa sáfica.

El **quaternario (o quadrisillabo)** tiene acentos en 1ª (o 2ª) y 3ª. Su uso es raro y suele combinarse con otros, especialmente con el *ottonario*, para establecer juegos rítmicos rebuscados o, como se ha señalado, para obtener *dodecasillabi*.

Lo mismo para con el **trisillabo**, siempre utilizado en combinación con otros versos (a veces forzando la *rimalmezzo*), recuperado por Pascoli en sus composiciones de *senari* y *novenari*.

Hay que abrir ahora una reflexión algo más amplia sobre el llamado **verso libero**: “*Nome assai controverso col quale si sono designati nelle letterature moderne (da circa il 1887 in poi) i tentativi di rendere nel movimento verbale l'esaltazione lirica in tutte le sue sfumature più squisitamente individuali, risalendo talora inconsapevolmente, talora deliberatamente, alle origini prime della poesia che sono confuse con quelle della musica. Il ritmo poetico dotato, grazie ai suoi movimenti ricorrenti, di potere suggestivo o ipnotico, e al tempo stesso di forza sintetica, facendo intravedere l'unità in una molteplicità di elementi*”. (“Verso Libero” en *Enciclopedia Treccano OnLine*).

En un sentido métrico, intentar describir y catalogar la infinita variedad de los versos libres o su función significante en la lírica contemporánea, es labor compleja por no decir casi inabarcable. Queriendo ofrecer aunque torpemente una definición general, solo podría de hecho

afirmarse que en la lírica italiana del *Novecento* se impone el modelo versual libre en múltiples combinaciones, inusuales y alejadas del canon de la versificación tradicional. El verso libre impone también la utilización de nuevos esquemas acentuales y el uso preferente de versos largos, que evocan vagamente la prosa, o por lo contrario, de versos muy breves que en algunos casos corresponden a palabras sueltas, y establecen un paralelismo simbólico con el pensamiento fragmentario propio de la concepción moderna del ser.

Pero el problema no es, ni mucho menos, el de ofrecer resúmenes o definiciones generales ya que es bien conocido que en el origen del verso libre está, en realidad, en la crisis de la propia lengua poética en toda Europa, reflejo de otra crisis, mucho más profunda, que afectó a todas las formas de creación artística. Remito por ello también a cuanto recogido en el apartado sobre el Verso en general, al comienzo de este manual.

La crisis de entre siglos (del XIX al XX) es de tal importancia que afecta no ya solo a las artes, sino a la propia e íntegra concepción del sujeto en su relación con el todo. Es por ello que si es imposible sintetizar en este manual su impacto y derivaciones, es sin embargo imprescindible afrontar el significado del uso del verso libre con la conciencia de todo lo que éste implica: un rechazo a las normas, un rechazo a las restricciones que la categorización de géneros y sibgéneros literarios imponía; una apertura hacia la búsqueda de una nueva lengua (no solo lírica, sino podría decirse de la propia concepción ontológica del sujeto). El verso libre rehace el sistema melódico, acentual, pero sobre todo interpretativo y adecua la lírica contemporánea a las exigencias de una lectura interiorizada, subjetiva en la que la presencia activa del receptor completa el propio significado del texto. Es imposible sintetizar aquí la intensificación de significado y las múltiples fusiones que la poesía, a partir del XX propone, del mismo modo sería estéril, por su magnitud, hacer un resumen cronológico de las innovaciones que desde la segunda mitad del XIX hasta hoy. Es sin embargo imprescindible que al abordar la lírica del XX en una clase, los estudiantes sean puestos en contacto –aunque resumido e incluso solo bibliográfico- y alertados del cambio radical y de las implicaciones y consecuencias metapoéticas que la asunción del verso libre tiene en la lírica Europea.

Remito a los muchos y excelentes ensayos sobre este tema y en particular, recogidos en la Bibliografía, a los de P. Giovannetti (1994), M. Aquien (1997) y J. Silkin (1997).

Por lo que respecta a Italia, su aparición y desarrollo debe estudiarse afrontando las obras de D'Annunzio, de Pascoli, de Palazzeschi o Corazzini, de las Vanguardias, especialmente del Futurismo y Hermetismo. Cada uno de estos poetas y corrientes representan en el panorama italiano realizaciones múltiples de la libertad versual, en interpretaciones subjetivas que van desde el entusiasmo d'annunziano (profundo conocedor, cuando no “copista” de Rimbaud y Whitman) al polémico Pascoli (que contestando a una famosa encuesta elaborada por Marinetti afirmó que en Italia siempre había habido un verso libre, y que éste era el endecasillabo) hasta Lucini y Marinetti (el primero marcando ya una fuerte postura antidannunziana, el segundo dando un paso adelante en relación al sentido y significado mismo de la libertad versual con sus *parole in libertà*, hasta llegar a las ejemplares realizaciones de los Herméticos, que intentan (gracias también a la profunda competencia métrica de sus máximos representantes Ungaretti, Montale, Quasimodo, Saba) una *rifondazione* del verso.

Tras ellos, durante el resto del siglo, en Italia como en el resto de Europa se han ido haciendo pruebas: reincorporando, variando, eliminando, inventando formas. Hoy en día se sigue escribiendo en endecasílabos y se componen sonetos y epigramas, al mismo tiempo que se hace poesía con imágenes, sonidos, e incluso incorporación de elementos ajenos no sólo a la tradición de la lengua poética, sino al propio lenguaje (es el caso por ejemplo de la llamada *body poetry* o de las *performance* poéticas en las que los textos son, en realidad, segmentos de cuadros, trozos de máquinas en movimiento soportados por tenues acompañamientos melódicos etc.).

La realidad es que la liberación del verso, incluso en los casos más radicales, no impide que una poesía contemporánea pueda ser analizada métricamente; dificulta (y tal vez en este caso sí impide) que a ella se aplique un modelo tradicional, aleja de la convención métrica en uso para los repertorios anteriores, pero deja márgenes muy amplios para la lectura analítica y la reconstrucción de la huella métrica que todo texto de poesía debe tener. Si acaso cabría plantearse hasta qué punto ciertos textos son o no ya poesía.

Marinetti (como magistralmente nos enseña Contini (1969:587/599), Govoni o, más cercano en el tiempo, Balestrini desatan -tras el primer momento de desasosiego- un interés innegable por la difícil penetración de sus textos y por la compleja búsqueda del sustento melódico que éstos imponen.

Es de gran utilidad con relación al verso libre contar con instrumentos bibliográficos adecuados. Junto a la lectura antológica de algunas opiniones de D'Annunzio, Pascoli, Marinetti, Ungaretti, etc. a las que hay que añadir las de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, existen ya notables trabajos monográficos sobre la lengua poética del *Novecento*. Entre ellos cabe destacar, entre muchos otros, los trabajos de Fortini (1974), Mengaldo (1975) y el muy adecuado de E. Esposito (1992).

Reproduzco a modo de ejemplo un poema de Balestrini

**i qualsiasi s
mo con la seconda dom
ssiede sin dall'inizio un ass
osa determina il piano della prim
5 i della blastula con ciò che si svilu
a e l'altra tutta la destra dell'organi
unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
ediano in modo tale che una delle due cellu
tutto naturale supporre che il piano della pr
10 o la prima divisione in due cellule dell'uovo f
ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
econdato in un animale determina il piano m
pperà nell'animale questo asse e il p
le contiene in potenza tutta la sinistr
15 e polare che collega i poli vegetativ
simo compiuto e in secondo luogo c
pecie elevata dei protozoi po
a divisione comincere
anda l'uovo d**



LAS ESTROFAS ITALIANAS

Se define estrofa todo grupo sistemático de versos que persiga una estrategia de rimas; la estrofa es un “*módulo métrico institucional que constituye una unidad de orden superior a la del verso, al agrupar varios de éstos según un esquema preestablecido*” (Marchese-Forraddellas, 1989:150).

El uso y la elección de un determinado tipo de estrofa forma parte, como en el caso del verso, de la libertad compositora del poeta: no se puede afirmar por ello que las estrofas lleven implícito por su forma, un contenido determinado. Sin embargo y tal vez por herencia de la tradición latina en la que en cambio la estrofa sí determinaba ciertos contenidos, algunas composiciones han sido usadas con uno u otro fin, han sido sentidas como más o menos adecuadas para expresar un tipo u otro de sentimiento, experiencia o emoción.

En el caso italiano la larga sombra y el prestigio de las valoraciones contenidas en el *De Vulgari...* de Dante condenaron algunas estrofas que, juzgadas “menores” por Dante, terminaron ocupando un lugar justamente menor, muy inferior en uso y elección por parte de los poetas italianos. Al contrario, la *canzone* o el soneto, elevadas por Dante a expresiones plenas y en cierto modo óptimas del arte lírico, ocupan un lugar central en las producciones italianas, cosa que no puede decirse de otras mucho menos frecuentadas.

Este apartado se va a detener, sintéticamente, en las formas estróficas más usada e importantes precisamente por la amplitud de su uso y la importancia de los poetas que las adoptaron.

Sin embargo, en rigor, el listado exhaustivo de todas las estrofas existentes en la tradición métrica italiana es el siguiente (en negrita las estrofas descritas a continuación):

la *ballata*, la *ballata romantica*, la *barzelle*, el *brindisi*, la *caccia*, la *cantata*, la *cantilena*, el *canto carnagialesco*, la *canzone*, la *canzone frottola*, la *canzone libera o leopardiana*, la *canzone pindarica*, la *canzone sestina*, la *canzone terzina*, la *canzonetta*, el *capitolo ternario*, el *caribo*, la *decima rima*, el *discordo*, el *distico*, el *ditirambo*, gli *endecasillabi sciolti*, el *epigrama*, la *frottola*, la *lauda*, el *madrigale*, el *mottetto*, la *nona rima*, el *ode*, el *ottava rima*, el *polimetro*, la *quartina*, el *rondò*, la *selva*, el *serventese*, el *sonetto*, la *stanza*, el *stornello*, el *strambotto*, la *terzina o terza rima*.

El término estrofa deriva de la tragedia griega: de la parte en la que el coro ejecutaba cantos y danzas regidos por ritmos ordenados y repetitivos. Hay algunos módulos estróficos que autónomamente pueden constituir un poema (es el caso del soneto) mientras otros, como memoria de ese origen al que aludíamos, exigen su repetición periódica para constituirse en poemas. Ya se ha mencionado la diferencia que la tradición italiana establece entre estrofa y *Lassa*.

Se dice que una estrofa es isométrica cuando todos los versos que la componen tienen la misma medida o responden al mismo metro y heterométrica en el caso contrario. De los sistemas estróficos propiamente dichos hay sin duda que prestar una atención especial a los que siguen.

La *ballata*: relacionada con la balada provenzal y el zéjel árabe, esta estrofa aparece en Italia desde el siglo XIII; fue ignorada por la *Scuola Poetica Siciliana* y utilizada en cambio por los *stilnovisti*, y entre ellos de forma señalada por Guido Cavalcanti. Petrarca la usó y elevó a modelo y

por su compleja variedad fue reincorporada durante el siglo XIX y utilizada por el grupo de los “reformistas” líricos, al que tantas veces he hecho mención, y seguiré haciendo en este apartado: Carducci, D’Annunzio, Pascoli.

La *ballata* se ejecutaba inicialmente, acompañada no solo de música sino también de bailes: los bailarines cantaban el *ritornello* o *ripresa*, que luego era retomado al final de cada una de las estancias (o estrofas), ejecutado por una única voz. La *ripresa* (cuyo término español sería el de *vuelta* a pesar de la no perfecta coincidencia de sentido) puede ser de dos, tres, cuatro o más versos; y en algunos casos de un sólo verso (*ballata piccola* la de endecasílabo). La estancia se divide en pies o mudanzas. Las mudanzas pueden ser de dos, tres o cuatro versos. Los versos utilizados en esta estrofa son, en general, el endecasílabo y el settenario, aunque son admitidas otras variantes.

El esquema de la *ballata* fue recogido por las *laude* de Jacopone, por la *barzelletta*, la *canzone da ballo* y por los *canti carnagialeschi*, entre los que destaca por su celebridad el *Trionfo di Bacco e Arianna* de Lorenzo el Magnífico.

Existe una variedad notablemente excéntrica de esta estrofa que es la que Berchet definió *ballata romantica*. Su origen es el de cierta poesía popular del área anglosajona, y utiliza versos con fuerte y marcada acentuación (a menudo parisílabos de ocho o diez) a través de los que se estructuraban narraciones legendarias o folklóricas. Retomada por el romanticismo *risorgimentale* (Berchet, Prati...) es en realidad distinta por su contenido y mucho más sencilla en su forma que la *ballata* antigua.

La *barzelletta* es también una forma de *ballata* compuesta en *ottonari*, con esquema xyyx: abab: byyx con los últimos versos de la estancia idénticos a los de la vuelta.

La *cantata* es un módulo estrófico que tuvo especial éxito durante el periodo Barroco (algunas fueron musicadas por Domenico Scarlatti), se constituye de forma totalmente libre, pudiéndose usar versos y rimas variables. Su estructura consiste generalmente en un primer recitativo que incluye una narración al que sigue una *arietta* o *aria* en la que se concentra la intensidad melódica, a su vez seguida por otro recitativo. Este esquema puede repetirse varias veces e invertir, en la primera parte, la posición del recitativo y la arietta.

La *canzone*, fue considerada por Dante como la forma estrófica perfecta para expresar los argumentos más elevados (los amores, la virtud, aunque también las luchas y las armas...) alejadas de cualquier elemento que pudiera envilecerlas. La elevación del contenido debía implicar un elevado tono métrico, una forma compleja tanto por lo que se refiere a la elección de la lengua, como al estilo. Por ello la *canzone* es el módulo estrófico más *aristocrático* de la tradición italiana, de enorme complejidad y dificultad en su concepción y ejecución métricas, y este carácter ha permanecido prácticamente invariable a lo largo de los siglos hasta la aparición de la llamada *canzone libera* (o *leopardiana*). Leopardi impuso una nueva estructura a la estrofa, la libró de su esquema fijo de rimas, redujo el número de éstas y adecuó la estrofa para expresar la libertad anímica y la fluidez sentimental que su nuevo gusto requería. A la reforma de Leopardi hay que unir una reflexión sobre el tipo, en el fondo muy manipulado, de recuperación y modernización

que el Romanticismo hizo de las formas arcaicas, de la que hablaré en relación con la revolución *bárbara* de Carducci.

Antes que Leopardi (que en opinión de muchos teóricos se inspiró para su reforma en los madrigales de Tasso y no en las *canzoni* antiguas) Alessandro Guidi, en el siglo XVII, había iniciado ya una cierta limpieza de la rigidez de la estrofa.

La *canzone*, como su mismo nombre subraya, es sinónimo mismo de canto, fue la forma métrica más refinada de cuantas se utilizaban, sobre todo en la poesía antigua a partir de Dante que la definió, en oposición a la *ballata* (respecto de la que la *canzone* es más pura y más sencilla aparentemente), como el vehículo para expresar un pensamiento unitario (“*ad unam sententia tragicam coniugatio*”). Se supone que estaba compuesta pensando en un soporte o acompañamiento musical, pero esta unión se pierde ya desde los comienzos, en favor de una estrofa percibida cada vez más intensamente como el módulo métrico en el que desarrollar profundos pensamientos. Dante y Petrarca fueron sus mayores usuarios y de ellos deriva la codificación de su compleja estructura.

La *canzone* está organizada en *stanze*, en un número de cinco a siete, aunque como siempre, esta norma no falta de excepciones hasta el punto que se llaman *stanze di canzone o cobbole* las *canzoni* con una sola estancia. Las estancias se dividen en dos partes, a su vez divisibles en otras dos, conocidas como *fronte* (la primera, compuesta por dos pies) y *sirma* o *sirima* (la segunda, que puede estar compuesta por dos *volte*), terminología que se repetirá idéntica para el soneto.

Los tipos fundamentales de *canzone* responden a los siguientes esquemas (los dos últimos son muy poco frecuentes):

- fronte de dos pies con sirma única (indivisible)
- fronte de dos pies con sirma dividida en dos *volte*
- fronte y sirma
- fronte única (indivisible)

Los pies y las *volte* se dividen sobre la base de un esquema repetitivo de rimas, con identidad de número y tipo de versos. La sirma es divisible en casos como CDE-CDE pero no en casos como cDe-CdE. La *canzone* antigua, siguiendo las recomendaciones de Dante, suele tener al principio de la sirma un verso (*diesi*) que hace rima con el último de la fronte y termina la sirma con dos versos en rima baciata. Así un esquema completo sería: fronte abC-abC sirma: c(*diesi*)deeDfF.

Los versos que componen la *canzone* son endecasílabos y *settenari* a los que se une escasamente la utilización del *quinario*.

Desde época antigua se estableció también la posibilidad de que la *canzone* añadiera un *commiato* o *congedo*, la parte final de la estrofa en la que el poeta se despedía y hacía explícito su destinatario; formalmente el *congedo* es idéntico o a la última estancia o a la sirma o una parte de ésta.

La *stanza di canzone* (muy utilizada por Tasso que le imprimió nuevo carácter), como ya señalado, tiende a simplificar la estructura de la estrofa y fue utilizada sobre todo para composiciones destinadas a ser musicadas. Otras variantes de la *canzone* son la **canzone-frottola**, de contenido sentencioso y vagamente críptico, presenta un gran número de *rimealmezzo*, la

canzone (o *ode*) *pindarica* que -en honor a su nombre y siguiendo los modelos de Píndaro- está compuesta por estrofa, antiestrofa y épodo. Las dos primeras están unidas por la identidad de rima y número de versos, el tercero es breve y presenta variedad de rimas. Trissino, entre otros, compuso pindáricas.

Una de las composiciones métricas más difíciles de realizar es la llamada *canzone sestina*, compuesta por seis estancias sin fronte ni sirma, cada una compuesta por seis endecasílabos y una vuelta de tres versos. Cada estancia tiene seis *parole-rima* que se repiten, iguales, de estancia en estancia. El esquema surge a partir de la primera estrofa de la que se toman -por orden- el último y primer verso, el penúltimo y el segundo, el antepenúltimo y el tercero para crear el juego de rimas según el esquema que sigue:

FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA.

Se llama *sestina doppia* la *canzone* de doce estancias en la que el esquema referido se repite dos veces. Hay ejemplos de ella en Petrarca.

Los *endecasillabi sciolti*: el concepto mismo de endecasílabo “suelto” (o independiente o desligado, términos más cercanos al significado del verso) apunta a que su colocación en este apartado es, como poco, discutible. En efecto el uso de este verso en un módulo estrófico representa en parte una posición radicalmente opuesta al propio concepto de estrofa, además de al de rima. Sin embargo, la repetición ordenada de este verso en lo que ha llegado a ser una nueva forma estrófica, se documenta como uno de los recursos más utilizados en los repertorios italianos desde Parini, pasando por Monti, Foscolo, Leopardi hasta llegar a Montale o Ungaretti y muchos otros.

La utilización del endecasílabo *sciolto* representa sin duda la matriz de la gran revolución formal que la poesía afrontó a partir del s. XIX y en la voluntad de los poetas que usaron esta fórmula está ya la búsqueda de esa libertad estructural de la palabra que es, a su vez, metáfora de una nueva forma de entender la libertad en general, libre de crear nuevos horizontes de movimiento y liberada del yugo de los modelos preconceptuales.

En sentido estricto, se definen *sciolti* todos los versos que se suceden sin rima. El endecasílabo sin embargo, tal vez por su amplio uso (atestiguado desde el Duecento, y que tuvo mucho éxito entre finales del XV y el XVI), es el verso utilizado como *sciolto* masivamente por la lírica italiana. Trissino, y más tarde Tasso, alabaron su capacidad de asimilación a la forma y funciones del hexámetro latino, y al mismo tiempo elogiaron y usaron su versatilidad a la hora de expresar módulos complejos, por la enorme libertad que crea su extensión y su innovación rítmica.

La *frottola*: el término se relaciona con los contenidos del poema, una “frotta” (cantidad desordenada) de pensamientos de muy variada índole casi todos expresados en tono humorístico, a veces irónico y rayano la paradoja.

Los manuales la acercan desde el punto de vista métrico al serventesio, aunque ésta compuesta por versos muy breves; es un módulo relacionado directamente con el mundo juglaresco, y se supone que era el utilizado por éstos como ejemplo de su maestría lírica en la escenificación de situaciones intrascendentes y divertidas. Se conocen cuatro grandes variantes:

- *giullaresca*: aaab/bbbc... ; AbBcCd... aab/bbbc (con *quinari*) ab bc cd... En este tipo de *frottola* a veces no hay esquema rítmico (las rimas son libres, y los versos varían, a pesar, como se ha dicho, de la preferencia por los cortos imparisílabos),
- *letteraria*: la contraria a la anterior presenta esquemas fijos de *quinari*: aab/bbc/ccd...
- *gliuommero*: es la variante en dialecto napolitano (como tal fue usada por Sannazzaro) de la *letteraria*.
- *motto confetto*: son grupos de tres rimas compuestas por refranes o dichos que no tienen un esquema estrófico definido.

La *lauda*: Desde el punto de vista métrico la *lauda* equivale al módulo de la ballata; su importancia estriba en el contenido religioso de la composición y en el dilatado uso que de ella se hizo en el s. XIII, especialmente entre el grupo de los poetas *umbri*. Su estructura puede incorporar *ottonari* o *quinari* (ambos también en su versión redoblada). Existe una forma dramática (estructurada como un diálogo) introducida por tres versos y compuesta por treinta y tres *quartine* de *settenari* y que, entre otras cosas, ha sido estudiada por el valor simbólico de sus cifras.

El *madrigale*: a pesar de existir una enorme cantidad de variantes, el *madrigale* (sobre todo a partir de su renovación entre los siglos XVIII y XIX), ha sido considerado por la crítica reciente uno de los módulos estróficos más uniformes de la tradición italiana, y ha conservado como características su heterometría junto a un número de versos que, en general, no supera los doce. Estos son casi siempre endecasílabos y *settenari*; los esquemas más frecuentes del *madrigale* son:

ABC ABC DD (la variante más usada, presente en Petrarca)

ABA BCB CC

ABB CDD EE

ABA CDC DE DE

ABB ACC DD

ABA CBD EFF GG

ABB CDD EE FF

Es curioso (aunque muy debatido) el origen de su nombre que subraya por una parte la vinculación de la estrofa a lo popular (en este caso se hace derivar la etimología del *matricale carmen*, poesía en lengua materna) o a lo musical (es la derivación posible de *matrix*, la iglesia en la que residían los maestros cantores. La realidad es que desde sus orígenes este módulo estrófico se consituye como poesía en lengua vulgar (más que popular como señala Pazzaglia) para acompañamiento musical. Tuvo gran fortuna y se suele dividir en tres etapas: la *petrarchesca* dado que fue Petrarca el que creó el canon de referencia, el *cinquecentesco*, que liberó su estructura adoptando muchas variantes y adecuándose a nuevas formas de música en su acompañamiento y el *romántico*, impulsado sobre todo por Carducci, D'Annunzio y Pascoli que fue una copia simplificada del del Trecento.

La *ode*: este módulo estrófico nace “a lo grande”, no sólo como imitación directa de la estrofa horaciana, sino como La *ode*, en este sentido, es una forma de superación del modelo italiano (pese al uso que de ésta hizo el modélico Petrarca y al máximo prestigio que le otorgó el influyente Bembo en el Libro I de sus *Asolani*), en favor de la remisión directa al modelo clásico que gozó de enorme prestigio y ha sido usada con frecuencia ininterrumpida. El esquema bembiano, que establece en cierto modo el canon, estructura la ode en estrofas de cuatro versos con rima ABBA aBbA.

Tasso, gran renovador de la estrofa, compuso unos módulos, por él llamados *odi*, que en cambio consistían en estrofas de cinco o seis versos, con versos endecasílabos o *settenari* a veces alternados, variando por completo el esquema rítmico: ABbAcC o aBabB.

En época prerromántica y romántica las *odi* fueron orientando sus contenidos hacia los temas civiles, patrióticos, épicos... y de este modo fueron usadas por Parini, Foscolo (que aplicó la estrofa a temáticas más intimistas) Manzoni (che extendió la estructura del metro a la composición de sus *Inni Sacri* y de parte de sus tragedias) por Pascoli (que tituló un segmento de su obra *Odi ed Inni*) y D’Annunzio que intentó una radical reestructuración sobre todo en su *Elettra*.

Necesita una mención especial la recuperación llevada a cabo por Carducci ya que sus *Odi barbare* representan una inflexión definitiva de todo el sistema lírico italiano. La métrica *bárbara* surge como un intento de recuperación de la métrica clásica. Naturalmente, la transición entre las formas clásicas (basadas sobre la cantidad) y las romances (de tipo silábico y acentual), consumada a lo largo de la historia de las lenguas neolatinas y madura en el s. XIX, impide una recuperación real (con identidad de presupuestos y formas). Las diferencias sustanciales que se establecen entre ellos (el sistema clásico y el románico) forzaron una recuperación del primero asentada sobre unos cimientos radicalmente distintos, entre otras cosas al sustituir la intensidad de cantidad por una acentual que será una de las características de las *nuevas formas* a partir del siglo XIX. Carducci, de formación clasicista, como profundo conocedor, traductor y adaptador de textos griegos y latinos, definió este intento de retorno a los cauces del pasado precristiano como métrica *bárbara*, apelando a la etimología del término en latín, donde *bárbara* es utilizada en el sentido de *extraña* (o *extranjera*) ya que así habría percibido un clásico (sobre todo un latino) las nuevas composiciones.

El fin que movía la investigación y creación carduccianas era de tipo técnico, y probablemente ni él mismo adquirió conciencia de que su trabajo iba a crear un cimiento enteramente renovado sobre el que se construiría un nuevo edificio poético. “E’ noto come l’attitudine scarsamente problematica e antifilosofica (in questo senso antidesactisiana) del Carducci critico, nasconda in realtà una assidua e tenace predilezione per gli schemi umanistici e accademici della retorica classicistica settecentesca (...) Ma occorre intanto precisare che gli articolati, minuziosi precetti, le documentatissime regole, le dettagliate suddivisioni e particelle in cui si articolano opere quali “Della perfetta Poesia Italiana”, “l’Istoria della volgar poesia”, “Della storia e della ragione di ogni poesia” (...) potevano fornire allo studioso ottocentesco soprattutto per il settore metrico, un formidabile, fondamentale inventario di notizie, di dati, di osservazioni (...) sommamente rappresentativo, il disegno ‘Dello Svolgimento dell’Ode in Italia’ (1902) una delle estreme testimonianze dello studioso (...) ancora

impegnato intorno ad un tema particolarmente caro e congeniale, anche per le implicazioni classicistiche e 'pagane' che implicava" (Pazzaglia-Cremante, 1972:225/227).

En realidad la metricología italiana tiene aún hoy abierta una deuda con el magisterio carducciano, ya que más allá de sus logros y estudios concretos, más allá de las realizaciones prácticas de éstos que representa su corpus poético, Carducci inició un modo de estudiar la métrica radicalmente innovador, e instituyó una auténtica escuela crítica, entre cuyos representantes encontramos a Chiarini, Mazzoni, Gnoli y sobre todo Pascoli, su sucesor (no sólo en la cátedra de Bologna) y definitivo instaurador de la modernidad lírica italiana.

Con relación a la *ode* bárbara, y extendiendo esta observación a toda la recuperación carducciana, tres son los preceptos generales que rigen su labor (aunque el discurso es mucho más amplio): a) rechazo total de la predominancia estructural de la rima, b) ampliación de la medida de los versos, y c) énfasis en el sistema acentual. Este último aspecto, como ya se ha mencionado, es de importancia capital en la nueva métrica; de hecho la reestructuración y multiplicación de la función acentual (con una poderosa presencia de *ictus* que roban protagonismo a los acentos gramaticales) lograba adecuar el verso a longitudes imposibles según la preceptiva tradicional.

El propio Carducci (que hizo hexámetros con *settenari* y *quinari*, o pentámetros con dos *settenari*) advirtió que el secreto del verso reside "*in un certo accordo degli accenti*", juego métrico que tuvo los conocidos y revolucionarios resultados perceptibles de forma evidente en Pascoli y D'Annunzio.

Carducci trabajó una amplísima cantidad de metros, a los que aplicó la nueva intención *bárbara* (los *asclepiadei*, los *giambici*, los *alcmаниеi*...); formuló dos variantes de *ode*: la *saffica*, compuesta por tres endecasílabos y un *quinario*, sin rima, como es propio de toda la versificación "bárbara", y la *alcaica*, compuesta por dos endecasílabos constituidos por un *quinario* esdrújulo y uno llano, un *novenario* con acentos en 2^a 5^a y 8^a, un *decasillabo* con acentos en 3^a 6^a y 9^a, a veces con ligeras variantes tonales.

El **sonetto**: este módulo estrófico es el que ha sido siempre identificado con la auténtica tradición italiana (*metro italiano* fue llamado y conocido durante siglos), y su importancia en el sistema nacional ocupa un lugar especial en intensidad y densidad. Son muchísimos los estudios críticos sobre su función, uso y origen. Nos cuenta Wilkins: "*E' noto da tempo che i più antichi sonetti esistenti furono composti in Italia, nella prima metà del secolo XIII; ed oggi si conviene che il sonetto sia stato un'invenzione d'arte, non un prodotto popolare. Quindici sonetti sono oggi concordemente attribuiti a Giacomo da Lentini. Altri quattro sonetti sono certamente contemporanei a quelli di Giacomo (...) Conosciamo Giacomo attivo nel 1233 e nel 1240; l'invenzione del sonetto si colloca dunque, presumibilmente, nel periodo 1220-1250, che fu del resto il periodo della complessiva attività federiciana. poiché lo stesso Giacomo fu siciliano, e poiché è molto probabile che l'ottava del sonetto sia derivata dalla 'canzona' della campagna siciliana, il sonetto deve essere considerato invenzione siciliana (...) tutti i diciannove sonetti (los 15+4 señalados) si aprono con lo schema ABABABAB. Tredici terminano con lo schema CDECDE e sei con lo schema CDCDCD*" (Pazzaglia-Cremante, 1972:279/280).

El soneto es pues una de las pocas formas estróficas de las que se conoce la paternidad, lugar y fecha de nacimiento y características fundamentales sin ningún tipo de duda; hay que añadir a ello

que es uno de los módulos estrófico que prácticamente no ha variado desde sus orígenes hasta hoy manteniendo casi inalterada su estructura (a pesar de ello, existen al menos 20 variantes de las cuales dos afectan levemente a su forma originaria), lo que subraya la enorme eficacia de su estructura. Mallarmé lo definió como “*un grand petit poème*”, y su uso se rastrea en todos los autores europeos, incluido Shakespeare.

Dante, coherente con su propia valoración de estilos duramente jerarquizados en el *De Vulgari* (que eran, el “*alto, il mediocre, l’umile*”), consideró el soneto una forma menor que la *canzone*, más adecuada a tratar los temas “*umili*” precisamente por considerar negativamente su morfología poco variable y en cierto modo *fácil* en la realización. Como se sabe sin embargo, no poseemos el estudio monográfico que el poeta concibió en torno a esta forma, previsto para el Libro IV del *De Vulgari*.

El origen del nombre, que se relaciona directamente con el sonido y la música (sobre todo en el contexto de la corte de Federico, en la que parece que los *sonetti* eran derivaciones del provenzal *sonet*, composiciones hechas para la música), y su origen culto, al ser producto de “*un’invenzione d’arte*”, lo ponen en relación directa con la *canzone*.

Su estructura básica consta de catorce versos, divididos en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos. El esquema del soneto clásico es ABBA-ABBA-CDC-DCD en el que los dos cuartetos aparecen con rima abrazada y los dos tercetos con rima distinta a la de los cuartetos.

Como ya se ha dicho, existen variantes de este esquema, en su mayoría sin ninguna incidencia sobre el modelo canónico; las dos más reseñables son la del llamado *sonetto caudato*, el que presenta una *cola*, es decir uno o dos versos (en general *settenari*) añadidos en rima abrazada, distinta a las del resto de la estrofa; y el *sonetto doppio o rinterzato*, en los que se añaden *settenari* en varias partes de la estrofa. La forma más aceptada es la que añade un *settenario* tras el segundo verso de cada terceto.

Los dos cuartetos del soneto son llamados *fronte* y los dos tercetos *sirma*, estableciendo (al menos en la terminología) un innegable parentesco con la *canzone*. En su forma más típica *fronte* y *sirma* están constituidas por endecasílabos.

El soneto “*assecondò linee di tendenza evidenti nella nostra tradizione letteraria, prestandosi all’espressione di movimenti vivaci e pur composti*” (Pazzaglia, 1990:137) y “*Fin dal secolo XIII (...) il sonetto fu adibito ad impieghi molteplici e diversificati, entro un ventaglio molto ampio di scelte espressive: il sonetto, di volta in volta, appare infatti la forma più alta della poesia lirica, della poesia di corrispondenza, della riflessione morale, della polemica politica o culturale. L’escursione tematica del sonetto continuerà a caratterizzare questa forma anche nei secoli successivi(...)*” (Bausi-Martelli, 1996:57).

Por encima de su morfología y aspectos significantes, hay que añadir que algunas de las piezas clave de la poesía universal han sido compuestas en sonetos clásicos y que es un módulo tan extenso e importante que su reconocimiento *visual* es una condición mínima necesaria en los estudios de métrica, equiparable al reconocimiento de las letras del abecedario.

La *terzina* es en la poesía italiana una estrofa compuesta por tres versos, es en ello idéntica al terceto español. El verso que la compone generalmente es el endecasílabo. Su importancia estriba

en haber sido el verso utilizado por Dante en la composición de la *Commedia*. Suele atribuirse de hecho a Dante la paternidad de la estrofa, sobre cuyo origen (a veces, pero de forma no documentada, atribuido al serventesio) se ha debatido mucho. Sin duda, si la invención no fuera de Dante, a él debería de todas formas atribuirse el prestigio y el uso magistral hecho por el poeta. La *terzina* en Dante adquiere un alto nivel simbólico y establece una relación con el resto del texto, estructurado numéricamente sobre el valor teológico del tres. Por sus grandes posibilidades de adaptación a temas y segmentos sintácticos ha sido usado para todo tipo de composición poética desde el Trecento (Petrarca lo usa en *I Trionfi*) hasta el s. XIX y XX, con mención especial de Pascoli que lo usó en la poesía que abre *Myricae* (“Giorno dei Morti”).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como pequeña conclusión a este manual, quisiera retomar lo señalado al inicio: ante todo su voluntad meramente sintética, el deseo de que sirva como base para la iniciación metrológica a los estudiantes de poesía italiana, pero más aún, que las breves reflexiones en él contenidas, despierten el interés y la curiosidad de los que afronten la lengua de la lírica y su conciencia de la relación indisoluble que significado y significante tienen en ella. Es ahí donde hay que buscar su más sentido profundo, y su inefable pero hipnótica belleza.

La poesía se escribe con palabras, y las palabras tienen su fisicidad, su longitud, espesor, pronunciación... por ello, poseer instrumentos analíticos y una base metrológica, es esencial e imprescindible para captar su dimensión más profunda:

“Al di là dei risultati specifici, deve essere comunque rilevata quale preziosa conquista metodologica l'ormai diffusa attitudine a interpretare i fatti metrici alla stregua di risorse imprescindibili per qualsiasi approccio interpretativo di testi poetici”. (Pantani, 2007).

Si estamos convencidos de que no hay ni un verso, ni un acento ni una sílaba que no sean la consecuencia de la voluntad subjetiva (a menudo “intransitiva”) del poeta que las emite, no puede olvidarse que la poesía en su origen nace para ser declamada. Por eso, saber leer un texto poético, no solo entendiendo lo que dice, sino practicando y reflexionando también sobre su componente melódico, es el primer y esencial eslabón de su análisis y comprensión, porque equivale a la primera *interpretación* de éste. La lectura poética es como la ejecución de una partitura: no se logra sólo con conocer las notas; es en cierto modo el final de un largo proceso de aprendizaje no sólo de las técnicas interpretativas sino de infinitos aspectos que forman parte de la comprensión global de un texto. Para interpretar pues una lírica también la métrica y su estudio analítico a través de la metrológica, se revelan como algo más que un instrumento estéril, trascienden su descriptividad para entrar de lleno en la densidad plurisignificativa de su esencia. Son la partitura que sostiene la melodía, el sentido, la belleza de su realización y de su intrínseca subversión, la que nos abre a nuevos e infinitos mundos:

“L'écriture fait elle aussi partie de l'expérience la plus intime; elle en épouse les structures, mais c'est pour les modifier, les infléchir. Pourquoi même écrire si ce n'est, comme disait Rimbaud, pour changer la vie, pour découvrir un monde à nous soyons vraiment au monde?” (Richard, 1954:14).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1966). *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*. Padova: Quaderni del Circolo Filologico padovano.
- AA. VV. (1984). *Letteratura Italiana. Le forme del testo: Teoria e Poesia*. Torino: Einaudi.
- AA. VV. "Metrica" en *Enciclopedia Italiana*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/metrica/> Treccani Online.
- Abercrombie D. (1923). *Principles of English Prosody*. London: Martin Secker.
- Agard, F. B. y Di Pietro, R. J. (1965). *The Sound of English and Italian*. Chicago: University of Chicago Press.
- Agosti, S. (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli.
- Agosti, S. (1982). *Cinque analisi. Il testo della poesia*. Milano: Feltrinelli.
- Agosti, S. (1995). *Poesia Italiana contemporanea*. Milano: Bompiani.
- Alighieri, D. (1979). "De Vulgari Eloquentia" en Mengaldo G. V. (ed. y trad.) *Opere Minori, vol. II*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Alonso Schökel, L. (1959). *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona: Juan Flors.
- Anceschi, L. (1968). *Le istituzioni della poesia*. Milano: Bompiani.
- Antonelli, R. (1986). "Metrica e testo" en *Metrica*, 4. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 37-66.
- Aquien, M. y Honoré J.P. (1997). *Le renouvellement des formes poétiques au XIXème siècle*, Paris : Armand Collin.
- Attridge, D. (1995). *Poetic rhythm. An introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Avalle, D'A. S. (1979). *Le origini della versificazione moderna*. Torino: G. Giappichelli.
- Avalle, D'A. S. (1963). *Preistoria dell'endecasillabo*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Avalle, D'A. S. (1974). *La poesia nell'attuale universo semiologico*. Torino: G. Giappichelli.
- Avalle, D'A. S. (1978). *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Baehr, R. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Balduino, A. (1982). "Pater semper incertus. Ancora sulle origini dell'ottava rima" en *Metrica*, 3. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 107-158.
- Barberi Squarotti, G. (1962). "Problemi di metrica" en *Metodo, stile, storia*. Milano: Fratelli Fabbri.

- Barberi Squarotti, G. (1986). "Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento" en *Metrica*, 4. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 181-208.
- Battaglia, S. (1967). *Formazione e destino della lirica*. Napoli: Liguori.
- Battaglia, S. "Metrica italiana" en *Enciclopedia italiana*. Milano: Treccani.
- Bausi, F. y Martelli, M. (1993). *La metrica italiana. Teoria e storia*. Firenze: Le Lettere.
- Beaver, J. C. (1974). "Generative Metrics: The Present Outlook" en *Poetics*, 12, 1974, pp. 7-28.
- Beccaria, G. L. (1964). *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*. Firenze: Olschki.
- Beccaria, G. L. (1975). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi.
- Beccaria, G. L. (1986). "Il 'senso' del significante (qualche esemplificazione pascoliana)." en *Metrica*, 4. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 165-180.
- Beccaria, G.L. (2013). *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, nueva edición. Firenze: Olschki.
- Bélić, O. (2000). *Verso español y verso europeo*, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Beltrami, P. (1971). "Note su alcuni saggi di metrica italiana" en *Studi medio-latini e volgari*, Vol XIX, 1971, pp. 21-32.
- Beltrami, P. (1986). "Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante" en *Metrica*, 4. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 67-108.
- Beltrami, P. (1991). *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino. (Hoy uno de los manuales más completos y rigurosos, edición revisada 2011).
- Beltrami, P. (1996). *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*. Bologna: Il Mulino. (edición revisada 2002).
- Benveniste, E. (1971). *Problemi di linguistica generale*. Milano: Saggiatore.
- Bernardi Perini, G. (1964). *L'accento latino. Cenni teorici e norme pratiche*. Bologna: Riccardo Patron.
- Bertinetto, P. M. (1973). *Ritmo e modelli ritmici*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Bertinetto, P. M. (1978). "Strutture soprasegmentali e sistema metrico", in *Metrica*, 1, pp. 1-54.
- Bertinetto, P. M. (1978). "Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte" en *Metrica*, 1. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 1-54.
- Bertinetto, P. M. y Ossola, C. (1976). *La pratica della scrittura. Costruzione e analisi del testo poetico*. Torino: Paravia.
- Bertone, G. (1995). *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*. Bologna: Il Mulino.
- Bigi, E. (1967). "La rima del Petrarca" en *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*. Pisa: Nistri-Lischi, pp. 30-40.
- Bloom, H. (1983). *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*. Milano: Feltrinelli.

- Brik, O. (1968). “Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi).” en (Todorov, 1968: 151-185).
- Brioschi, F. (1974). “Il lettore e il testo poetico” en *Comunità*, 173, pp. 365-417.
- Brooks, C. (1973). *La struttura della poesia*. Bologna: Il Mulino.
- Burger, M. (1957). *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*. Genève: Droz.
- Buzzetti Gallarati, S. (1978). “Artifici metrico-prosodici e versificazione francese antica (con particolare riguardo alla quartina monorima di alessandrini)” en *Metrica*, 1. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 55-77.
- Cabani, M. C. (1982). “La tecnica della ripresa nell’ottava ariostesca” en *Metrica*, 3. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 263-308.
- Camilli, A. (1947). *Pronuncia e grafia dell’italiano*. Firenze: Sansoni.
- Camilli, A. (1949). *Trattato di prosodia e metrica latina*. Firenze: Sansoni.
- Camilli, A. (1953). “La metrica italiana preletteraria” en *Lettere italiane*, 5, pp. 194-203.
- Camilli, A. (1956). “Il ritmo intensivo italiano” en *Lingua nostra*, 18, pp. 26.
- Camilli, A. (1958). “Il segno della dieresi nel verso” en *Lingua nostra*, 19, pp. 24-26.
- Canettieri, P. (1993). *La sestina e il dado. Sull’arte ludica del trobar*. Roma: Colet.
- Capovilla, G. (1978). “Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba” en *Metrica*, 1. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 95-145.
- Capovilla, G. (1982). “Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento” en *Metrica*, 3. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 159-252.
- Capovilla, G. (1986). “I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi” en *Metrica*, 4. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 109-146.
- Capovilla, G. (1989). *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*. Modena: Mucchi.
- Carducci, G. (1939). *Edizione nazionale delle opere* (varios tomos). Bologna: Mucchi.
- Cataudella, M. (1985). *Nozioni di metrica storica*. Napoli: Liguori.
- Cavaliere, A. (1966). *Metrica e rimario pratico della lingua italiana*. Milano: Saepes.
- Chatman, S. (1960). “Comparing Metrical Styles” en T. A., Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge (MA, USA): MIT Press.
- Chatman, S. (1965). *A Theory of Meter*. Den Haag: Mouton. (parte del texto, bajo el título de “Ritmo, metro, esecuzione” está publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 99-108).
- Chatman, S. (ed.). (1971). *Literary Style: A Symposium*. London: Oxford University Press.
- Chatman, S. y Levin, S. R. (eds.). (1967). *Essays on the Language of Literature* (Part I: Sound Texture; Part II: Metrics). Boston: Houghton Mifflin.

- Chiarini, G. y Mazzoni, G. (1882). *Esperimenti metrici*. Bologna: Zanichelli.
- Cigada, S. (1969). *Sull'autonomia dei valori fonetici nella poesia*. Milano: Vita e pensiero.
- Cirese, A. M. (1967). "Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna" en *Giornale storico della letteratura italiana*, 144, n. 445: pp. 1-54, n. 448: pp. 491-566.
- Cohen, J. (1974). *Struttura del linguaggio poetico*. Bologna: Il Mulino.
- Coletti, V. (1986). "Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento" en *Metrica*, 4. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 209-224.
- Contini, G. (1958). "Il linguaggio del Pascoli" en Baldini, A. y al., *Studi pascoliani*, Faenza: Fratelli Lega, pp. 27-52. Posteriormente (Contini, 1970: 219-245).
- Contini, G. (1961). "Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano" en *Studi e problemi di critica testuale*. Bologna: Commissione per i testi di lingua. 1961, pp. 241-272.
- Contini, G. (1970). *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1933-1968)*. Torino: Einaudi.
- Contini, G. (ed.). (1960). *Poeti del Duecento*, 2 vol. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Contini, G. (ed.). (1965). *Rime di Dante Alighieri*. Torino: Einaudi.
- Contini, G. (ed.). (1972). *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*. Firenze: Sansoni.
- Contini, G. (ed.). (1991). *Letteratura italiana delle origini*. Firenze: Sansoni.
- Corda, F. (1969). *Il punto sulla metrica italiana*, Cagliari: Fossataro.
- Corti, M. (1976). *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- Corti, M. y Segre, C. (eds.). (1970). *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino: Edizioni Rai.
- Cremante, R. (1967). "Nota sull'enjambement" en *Lingua e stile*, 2, pp. 377-391.
- Cremante, R. y Pazzaglia, M. (eds.). (1972). *La metrica*. Bologna: Il Mulino.
- Crisari M. y D'Addio W. (1967). "Caratteristiche prosodiche dell'italiano" en *Homo loquens*, 1, pp. 3-23.
- Croce, B. (1937). *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (sobre todo cap. IV de la parte II: "L'odio per il brutto, l'indulgenza per le imperfezioni e l'indifferenza per le parti strutturali" y el apéndice "La rima che toglie la libertà"). Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Czerny, Z. (1961). "Le vers libre français et son art structural" en *Poetics, Poetyka, Poetika*, I. Warszawa.
- D'Ovidio, F. (1932). Versificazione romanza. Poetica e poesia medievale, Vol. I-III (especialmente el ensayo "Sull'origine dei versi italiani", Vol. I, pp. 131-261). Napoli: Guida Editore.
- Dain, A. (1965). *Traité de métrique grecque*. Paris: Klincksieck.

- De Balbin, R. (1968). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos. Una selección del texto bajo el título: “La catena fonico-ritmica”, está publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 159-168).
- De Cornulier, B. (1995), *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- De Luca, C. (1994). *Italiano e oltre*, IX. Firenze: La Nuova Italia, pp. 196.
- De Robertis, D. (1945). “Sulla formazione della poesia di Ungaretti” prólogo a Ungaretti, G. *Poesie disperse*. Milano: Mondadori.
- De Robertis, D. (1971). “Lettura sintomatica del primo dell’Orlando” en *Studi II*. Firenze, pp. 19-25.
- De Robertis, D. (1981). “L’ecloga volgare come segno di contraddizione” en *Metrica*, 2. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 61-80.
- De Rosa, F. y Sangirardi, G. (1996). *Introduzione alla metrica italiana*. Firenze: Sansoni.
- De Sanctis, F. (1949). Contini, G. (ed.) *Scelta di scritti critici*. Torino: Utet.
- Derrida, J. (1972). *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi.
- Dessons, G. y Meschonnic, H. (1998). *Traité du rythme: des versés et des proses*, Paris: Dunod.
- Devoto, G. (1942). *Storia della lingua di Roma*. Bologna: Licinio Cappelli Editore.
- Devoto, G. (1962). “Problemi delle traduzioni pascoliane” en *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, pp. 60-67.
- Di Girolamo, C. (1976). “Questioni metriche. La teoria di Halle e Keyser e le sue possibili applicazioni italiane” en *Belfagor*, XXXI, pp. 224-231.
- Di Girolamo, C. (1976). *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Il Mulino.
- Dionisotti, C. (1964). “Appunti su antichi testi” en *Italia medioevale e umanistica*, 7.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1972). *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio* (especialmente la voz redactada por Todorov, T “Poetica e Versificazione”). Milano: ISEDI.
- Duro, M. (1956). *Immagini e ritmi. Elementi di stilistica e metrica* (6ª ed). Roma: Cremonese.
- Eco, U. (1971). *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1989). *La struttura assente* (ultima ed. modificada, 1980). Milano: Bompiani.
- Ejchenbaum, B. (1968). “La teoria del *metodo formale*” en (Todorov, 1968).
- Eliot, T. S. (1960). *Sulla poesia e sui poeti*. Milano: Bompiani.
- Eliot, T. S. (1974). Sanesi, R (ed.) *L’uso della poesia e l’uso della critica* (especialmente el ensayo “Riflessioni sul *vers libre*”). Milano: Bompiani.
- Elwert, W. T. (1965). *Traité de versification française des origines à nos jours*. Paris: Edition Klincksieck.

- Elwert, W. T. (1970). “Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell’Ottocento” en *Saggi di letteratura italiana*. Wiesbaden: Steiner.
- Elwert, W. T. (1973). *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*. Firenze: Edmond Le Monnier.
- Erlich, V. (1966). *Il formalismo russo*. Milano: Bompiani.
- Esposito, E. (1992). *Metrica e poesia del Novecento*. Milano: Franco Angeli.
- Esposito, E. (2003). *Il verso. Forme e teoria*. Roma: Carocci.
- Ferretti, P. M. (1913). *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*. Roma: Tipografia del Senato.
- Finzi, G. (1979). *Modelli grafici e critica letteraria*. Torino: Einaudi.
- Flamini, F. (1919). *Notizia storica dei versi e metri italiani dal Medioevo ai tempi nostri*. Livorno: Giusti.
- Flora, F. (1936). *La poesia ermetica*. Bari: Laterza.
- Flora, F. (1943). *Taverna del Parnaso, Prima serie*. Roma: Tumminelli. (especialmente el ensayo “La rima nella poesia italiana”).
- Fortini, F. (1957). “Metrica e libertà” en *Ragionamenti*, 2.
- Fortini, F. (1958a). “Verso libero e metrica nuova” en *Officina*. Numero 12. 04/1958, pp. 504-510.
- Fortini, F. (1958b). “Su alcuni paradossi della metrica moderna” en *Paragone*. IX, 106. 10/1958, pp. 3-9.
- Fortini, F. (1974). *Saggi Italiani*. Bari: De Donato, Temi e Problemi.
- Fowler, R. (1966). “Structural metrics” en *Linguistics*. Vol. 27. pp. 49–64.
- Fowler, R. (1966). *Essays on Style and Language*. London: Routledge and Kegan Paul. (especialmente “Prose Rhythm and Meter”).
- Fracaroli, G. (1887). *D’una teoria razionale di metrica italiana*. Torino: Loescher.
- Friedrich, H. (1958). *La struttura della lirica moderna*. Milano: Garzanti.
- Frye, N. (ed.) (1957). *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Fubini, M. (1947). *Studi sulla letteratura del Rinascimento*. Firenze: Sansoni.
- Fubini, M. (1962). *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*. Milano: Feltrinelli.
- Fubini, M. (1971). “Metrica e poesia del Settecento” en *Saggi e ricordi*. Milano-Napoli: Ricardo Ricciardi.
- Galdi, L. (1971). *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patron.
- Garde, P. (1972). *Introduzione a una teoria dell’accento*. Roma: Officina.

- Gargiulo, A. (1940). "Ragioni metriche: Carducci" en *Letteratura italiana del Novecento*. Firenze: F. Le Monnier, pp. 243-259.
- Gargiulo, A. (1952). "Suono e poesia" en Castiglioni, M (ed.) *Scritti di estetica* Firenze: F. Le Monnier.
- Garlanda, F. (1906). *L'allitterazione nel dramma shakespeariano e nella poesia italiana*. Roma: Società Editrice Laziale.
- Garvin, P. L. (ed.) (1964). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press.
- Gasparov, M. (1993). trad. it. *Storia del verso europeo*, Bologna: Il Mulino.
- Gauthier, M. (1974). *Système euphonique et rythmique du vers français*. Paris: Klincksieck.
- Geiger, W. (1963). *The Sound, Sense and Performance of Poetry*. Chicago: Scott Foresman.
- Genette, G. (1972). *Figure II* (especialmente: "linguaggio poetico, poetica del linguaggio"). Torino: Einaudi.
- Geninasca, J. (1972). "Découpage conventionnel et signification" en Greimas, A. J. (ed.) *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse.
- Gentili, B. (1955). *La metrica dei Greci*. Messina-Firenze: G. d' Anna.
- Getto, G. (1966). "Immagine del sonetto" en *Immagini e problemi di letteratura italiana*. Milano: Ugo Mursia.
- Ghinassi, G. (1957). *Il volgare letterario nel Quattrocento e le "Stanze" del Poliziano*. Firenze: F. Le Monnier.
- Giannangeli, O. (1988). *Metrica e significato in D'Annunzio e Montale*. Chieti: M. Solfanelli.
- Gili Gaya, S. (1956). *El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Giovannetti, P. (1994). *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*. Milano: Marcos y Marcos.
- Giovannetti, P. y G. Lavezzi (2010). *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
- Giuliani, A. (1961). "Il verso secondo l'orecchio" en *Il verri*. N° 1. 02/1961, pp. 43-52.
- Giuliani, A. (ed. antologia) (1972). *I Novissimi. Poesia per gli anni '60*. Torino: Einaudi.
- González Martín, V. (1985). *Literatura italiana contemporánea*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- González Martín, V. (1985). *San Francisco de Asís en la literatura hispánica contemporánea*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- González Miguel, G. (1999). *Introducción al estudio de la literatura italiana. Problemas, tendencias, metodologías críticas* (especialmente IX: "El texto literario", pp. 155 y ss., y X: "La poesía lírica", pp. 192/196). León: Celarayn.
- Gorni, G. (1978a). "Un ipotesi sull'origine dell'ottava rima" en *Metrica, 1*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 79-94.

- Gorni, G. (1978b). “Note sulla ballata” en *Metrica*, 1. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 219-224.
- Gorni, G. (1981a). “Sull’origine della terzina e altre misure. Appunti di metrica dantesca” en *Metrica*, 2. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 43-60.
- Gorni, G. (1981b). “Altre note sulla ballata” en *Metrica*, 2. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 83-102.
- Gorni, G. (1993). *Metrica e Analisi letteraria*. Bologna: Il Mulino.
- Gotti, L. (1946). “Il madrigale del '300” en *Poesia*. III-IV, pp. 44-56. También está publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 319-328).
- Grammont, M. (1947) *Le vers français. Ses moyens d’expressions, son harmonie*. Paris: Delagrave.
- Greimas, A. J. (ed.). (1972). *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse.
- Gross, H. (ed.). (1966). *The Structure of Verse: Modern Essay on Prosody*. Greenwich (CT USA): Fawcett Publications.
- Guarnerio, P. E. (1893). *Manuale di versificazione italiana*. Milano: Vallardi.
- Guiraud, P. (1970). *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France. Parte del texto, bajo el título de “L’ipostasi della forma. Il *coupling* di Samucì R. Levin”, está publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 55-60).
- Guiraud, P. (1980). *Essais de stylistique*. Paris: Klincksieck.
- Halle, M. (1970) “On Meter and Prosody” en Bierwisch M. y Heidolph K. E. (eds.), *Progress in Linguistics*. Den Haag: Mouton. Parte está publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 141-148).
- Halle, M. y Keyser, S. J. (1980) “Metrica” en *Enciclopedia, Vol. 9*. Torino: Einaudi, pp. 254-284.
- Helmsley, L. (1968). *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Hopkins, G. M. (1959). *The Journals and Papers*. Oxford University Press. Parte del texto, bajo el título de “La struttura del verso e lo *sprung rhythm*” está publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 35-42).
- Horrent, J. (1972). “Métrique italienne” en *Revue des langues vivantes*, Vol. 38, n° 1, pp. 77-90.
- Ihwe, J. F. (1975). “On the Foundations of *Generative Metrics*” en *Poetics*, Vol. 16, pp. 367-399.
- Isella, D. (1968). *L’officina della “Notte” e altri studi pariniani*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Jakobson, R. (1966). Heilmann, L. (ed.) *Saggi di linguistica generale* (especialmente cap. XI: “Linguistica e poetica”). Milano: Feltrinelli.
- Jakobson, R. (1973). T. Todorov (ed.) *Questions de poétique. Essais: 1919-1972*. Paris: Seuil.
- Jakobson, R. y Lotz, J. (1972). “Axiome eines Versifikations systems am mord winischen Volkslied dargelegt” en Ihwe, J. (ed.) *Literaturwissenschaft und Linguistik*, 3. Frankfurt: Athenäum Fischer Taschenbuch.

- Jakobson, R. y Valesio, P. (1974). "Vocabulorum constructio nel sonetto di Dante *Se vedi li occhi miei?*" en Rosiello L., *Letteratura e strutturalismo*. Bologna: Zanichelli, pp. 117-131.
- Jernej, J. (1964). *Fonetica italiana e nozioni di metrica*. Zagreb: Sveučilište.
- Kristeva, J. (1980). *Materia e senso. Pratiche significative e teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Lavezzi G. (2004). *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*. Roma: Carocci.
- Leonetti, P. (1934-38). *Storia della tecnica del verso italiano (Vol. I: Gli elementi della tecnica; Vol. II, 1: La tecnica del verso dialettale popolare dei primordi; Vol. II, 2: La tecnica del verso italiano dei poeti d'arte anteriori al dolce stil novo)*. Napoli: Morano.
- Levi, C. (1930). "Della versificazione italiana" en *Archivum Romanicum*, XIV, pp. 449-526.
- Levi, C. (1931). *Della versificazione*. Genova: Apuania.
- Levin, S. R. (1962). *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton.
- Levin, S. R. (1971). "The Conventions of poetry" en Chatman, S. (ed.) *Literary Style: A Symposium*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Limentani, A. (1961). "Struttura e storia dell'ottava rima" en *Lettere italiane*, XIII, pp. 20-77.
- Lisio, G. (1902). *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri*. Bologna: N. Zanichelli.
- Lotman, J. M. (1972). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Lotman, J. M. y Uspenskij, B. A. (eds.) (1973). *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*. Torino: Einaudi.
- Lotz, J., vid: (Jakobson y Lotz, 1972).
- Luque Moreno, J. (1994). *Arsis, thesis, ictus: las marcas del ritmo en la musica y en la metrica antigas*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Luzi, M. (1973). "Poesia" en Luzi, M. y Cassola, C. *Poesia e romanzo*. Milano: Rizzoli.
- Macri, O. (1968). *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid: Gredos.
- Malagoli, G. (1946). *L'accentazione italiana*. Firenze: Sansoni.
- Marassini, N. (1981). "Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento" en *Metrica*, 2. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi. pp. 189-205.
- Marchese, A. (1978). *Dizionario di retorica e stilistica*. Milano: Mondadori.
- Marchese, A. (1979). *Metodi e prove strutturali*. Milano: Principato.
- Marchese, A. (1981). *Introduzione alla semiotica della letteratura*. Torino: SEI.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad y ed. de (Marchese, 1978). Barcelona: Ariel.
- Margueron, C. (1951). "Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du XII^{ème} siècle" en *Neophilologus*. Vol XXXV, pp. 80-91.

- Mari, G. (1899). “La sestina d’Arnaldo, la terzina di Dante” en *Rendiconti Reale Istituto lombardo di scienze e lettere*, Serie 2, Volume 32, Fascicolo 15, pp. 955-972. También está parcialmente publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 301-308).
- Mari, G. (1901). *Riassunto e dizionarietto di metrica italiana*. Torino: Loescher.
- Martinet, A. (1971). *Elementi di linguistica generale*. Bari: Laterza.
- Mass, P. (1976). *Metrica greca*, Ghiselli A. (ed.). Firenze: F. Le Monnier.
- Mazaleyrat, J. (1974) *Eléments de métrique française*, Paris : Armand Collin (Cursus).
- Memmo, F. P. (1983). *Dizionario di metrica italiana*. Roma: Ateneo.
- Mengaldo, P. V. (1963). *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Olschki.
- Mengaldo, P. V. (1987). *La tradizione del Novecento. Nuova serie*. Firenze: Vallecchi.
- Mengaldo, P. V. (1991). *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi.
- Mengaldo, P. V. (2001). *Prima lezione di stilistica*. Bari: Laterza.
- Menichetti, A. (1984). “Problemi della metrica” in *Letteratura italiana*. Torino. (posteriormente en Antonelli, R. (ed.) (2004) *La costruzione del testo poetico: metrica e test*. Roma: Aracne.
- Menichetti, A. (1993). *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore.
- Meschonnic, H. (1970). *Pour la poétique*. Paris: Gallimard.
- Montale, E. (1962). “7 domande sulla poesia” en *Nuovi argomenti*. Numero 55-56, 06/1962, pp. 42-46.
- Montale, E. (1976). *Sulla poesia*. Milano: Mondadori.
- Montale, E. (1996). *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario. Edición bilingüe*. Madrid: Hiperion.
- Monteverdi, A. (1967). *Frammenti critici leopardiani*. Roma: Tipografia del Senato.
- Morier, H. (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF.
- Mortara Garavelli, B. (2010). *Il parlare figurato. Manualetto di figure retoriche*. Bari: Laterza.
- Mortara Garavelli, B. (ed.) (1977). *Letteratura e linguistica*. Bologna: Zanichelli.
- Mukarovsky, J. (1931). “La phonologie et la poétique” en *Travaux du Cercle Linguistique de Prague IV.*, pp. 278-288.
- Mukarovsky, J. (1964). “Standard Language and Poetics Language” en (Garvin (ed.), 1964).
- Mukarovsky, J. (1964). “The connection between the Prosodic Line and Word Order in Czech Verse” en (Garvin (ed.), 1964).
- Muljacic, Z. (1969). *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Murat, M y Dangel J. (eds.) (2005). *Poétique de la rime*. Paris: Honoré Champion.

- Nabokov, V. (1964). *Notes on prosody*. Princeton: Princeton University Press.
- Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.
- Neri, F. (1920). *Il Chiabrera e la Pléiade francese*. Torino: Bocca.
- Norman, C. (ed.). (1966). *Poets on Poetry*. New York: Free Press.
- Olson, Ch. (Feb 1961). *Il verso proiettivo*. Milano: Rusconi e Paolizzi.
- Orlando, S. (1993). *Manuale di metrica italiana*. Milano: Bompiani.
- Orvieto, P. (1978). “Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)” en *Metrica*, 1. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 203-218.
- Pagnini, M. (1970). *Critica della funzionalità*. Torino: Einaudi.
- Pagnini, M. (1974). “Il sonetto. Saggio teorico e critico sulla polivalenza funzionale dell’opera poetica” en *Strumenti critici*, 23, pp. 41-64.
- Pantani, I. (2007). “Metrica” en *Enciclopedia Italiana*, VII Appendice. <http://www.treccani.it/> a cuya lectura remito como referencia de los últimos estudios de Métrica .
- Paradiso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Pareyson, L. (1966). “Metrica e poesia” en *Conversazioni di estetica*. Milano: Mursia, pp. 49-56.
- Parodi, E. C. (1957). “La rima e i vocaboli in rima nella *Divina Commedia*” en Folena, G. (ed.) *Lingua e letteratura*, Venezia, vol. II, pp. 208-218.
- Pascoli, G. (1946). Vicinelli, A. (ed.) *Prose*. Milano: Mondadori.
- Patterson, W. M. (1916). *The rhythm of prose; an experimental investigation of individual difference in the sense of rhythm*. New York, Columbia University Press.
- Pazzaglia, M. (1972). vid (Cremante y Pazzaglia, 1972).
- Pazzaglia, M. (1974). *Teoria e analisi metrica*. Bologna: Patron.
- Pazzaglia, M. (1981). “Problemi d’una lettura ritmemica” en *Metrica*, 2. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 207-226.
- Pazzaglia, M. (1990). *Manuale di metrica italiana*. Firenze: Sansoni.
- Pensom, R. (2000). *Accent and metre in French*. Bern: Peter Lang.
- Pernicone, V. (1951). “Storia e svolgimento della metrica” en *Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana II. Tecnica e storia letteraria*. Milano: Marzorati, pp. 237-277.
- Pighi, G. B. (1970). *Studi di ritmica e metrica*, especialmente “Lineamenti di metrica storica delle lingue indo-europee”. Torino: Bottega d'Erasmus, pp. 3-65.
- Pinchera, A. (1966). “L’influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai novissimi)” en *Quaderni urbinati di cultura classica*, I, pp. 92-127.
- Pinchera, A. (1999). *La metrica*. Milano: Mondadori.

- Pötters, W. (1998) *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenna: Longo.
- Praloran, M. (ed.) (2003). *La metrica dei Fragmenta*. Roma-Padova: Antenore.
- Quilis, A. (1969). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Ramazzina, E. (ed.) (2011). *Conoscere la Metrica, Vol. II. L'Arte della Versificazione* (Antología, 2ª ed). Padova: Vincenzo Grasso Editore.
- Ramous, M. (1984). *La Metrica*. Milano: Garzanti.
- Richard, J. P. (1954). *Littérature et sensation*. Paris : Editions du Seuil.
- Richards, I. A. (1961). *I fondamenti della critica letteraria*. Torino: Einaudi.
- Riffaterre, M. (1983). *Semiotica della poesia*. Bologna: Il Mulino.
- Roncaglia, A. (1962). “Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca” en *Il movimento dei Disciplinati nel VII centenario dal suo inizio*, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, pp. 461-475. También está publicada en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 309-318).
- Roncaglia, A. (1981). “L’invenzione della sestina” en *Metrica, 2*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 3-41.
- Ronconi, L. (1939). “Allitterazione e ritmo” en *Studi italiani di filologia classica, 15*, pp. 297-321.
- Rosiello, L. (1965). *Struttura, uso e funzioni della lingua*. Firenze: Vallecchi.
- Rossi, L. E. (1963). *Metrica e critica stilistica*. Roma: Ateneo.
- Rousset, J. y Franco Giaccone (eds. y trad.) (1976). *Forma e significato*. Torino: Einaudi.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Sangirardi, G. y De Rosa, F. (2002). *Breve guida alla metrica italiana*. Sansoni: Milano.
- Sanguineti, E. (1964). “Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia” en *Lettere italiane, 16*, pp. 445-472.
- Sansone, G. E. (1967). “Per un analisi strutturale dell’endecasillabo” en *Lingua e stile, 2*, pp. 179-197.
- Sansone, G. E. (1970). “Dalla struttura metrica al ritmo poetico (due esempi italiani di analisi metrica)” en *Trimestre, 4*, Bologna: Il Mulino, pp. 703-709.
- Sansone, G. E. (1988). *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*. Firenze: Vallecchi.
- Sarri, F. (1950). *Perché la rima?*. Firenze: Vallecchi.
- Scarpa, R. (2011). *Secondo Novecento. Lingua, stile, metrica*. Alessandria: Dell’Orso.
- Scarpa, R. (2012). *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*. Roma: Carocci.
- Schiaffini, A. (1940). *Le origini della lingua poetica italiana*. Roma: Sansoni.
- Segre, C. (1969). *I segni e la critica*. Torino: Einaudi.

- Segre, C. (1979). *Semiotica Filologica*. Torino: Einaudi.
- Serretta, M. (1938). *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*. Milano: Vita e Pensiero.
- Sesini, U. (1939). “L’endecasillabo: struttura e peculiarità” en *Convivium*, 11, pp. 545-570.
- Shapiro, K. J. (1948). *A Bibliography of Modern Prosody*. Baltimore: Folcroft Library.
- Shapiro, K. J. y Beum, R. (1965). *A Prosody Handbook*. New York: Harper & Row. Parte del texto bajo el título “Metro, ritmo, espressività” está en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 109-116).
- Shapiro, M. (1974). “Sémiotique de la rime” en *Poétique*, 20, pp. 501-519.
- Silkin, J. (1997). *The life of metrical and free verse in twentieth century poetry*, London: Palgrave Macmillan.
- Sklovskij, V. B. (1982). *Simile e dissimile. Saggi di poetica*. Milano: Mursia.
- Solimena, A. (2000). *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- Spera, F. (1986). “Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana” en *Metrica*, 4. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 147-164.
- Spitzer, L. (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Fac. de Filosofía y Letras de la UBA.
- Spongano, R. (1966). *Nozioni ed esempi di metrica italiana*. Bologna: Patron.
- Staiger, E. (1979). *Fondamenti della poetica*. Milano: Musia.
- Tavani, G. (1972). “Per una lettura ritmemica dei testi di poesia” en *Teoria e critica*, I, pp. 19-70.
- Tavani, G. (1973). “Parallelismo e iterazione” en *Cultura neolatina*, 33, Mucchi, pp. 9-32.
- Terracini, B. (1963). *Lingua libera e libertà linguistica*. Torino: Einaudi.
- Terracini, B. (1966). *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Milano: Feltrinelli.
- Thomas, L. P. (1943). *Le vers moderne, ses moyens d’expression, son esthétique*. Bruxelles: La maison du poète.
- Todorov, T. (ed.). (1968). *I formalisti russi*, especialmente (Brik, 1968) y (Tomasevskij, 1968). Torino: Einaudi.
- Tomasevskij, B. V. (1968). “Sul verso” en (Todorov, 1968: 187-204).
- Tomasevskij, B. V. (1978). *Teoria della letteratura*, M. Di Salvo (intro.). Milano: Feltrinelli.
- Traversetti, B. (1978). *Le parole e la critica. Guida terminologica della letteratura*. Roma: Cooperativa Scrittori.
- Traversetti, B. y Andreani S. (1972). *Le strutture del linguaggio poetico*. Torino: ERI.
- Trubeckoj, N. S. (1971). *Fondamenti di fonologia*. Torino: Einaudi.

- Tynjanov, J. N. (1968). *Avanguardia e tradizione*, Sklovskij V. (intro.). Bari: Dedalo.
- Tynjanov, J. N. (1968). *Il problema del linguaggio poetico*. Milano: Il Saggiatore.
- Tynjanov, J. N. (1973). *Formalismo e la storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*. Torino: Einaudi.
- Ullmann, S. (1964). *Language and style. Collected papers*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ungaretti, G. (1974). “Difesa dell’ endecasillabo” y “Della metrica e del tradurre” en *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*. Milano: Mondadori.
- Valentini, N. (1971). *La rima, la forma, la struttura*. Roma: Bulzoni.
- Valesio, P. (1966). “Problemi di metrica: un esperimento di tipologia italo-russa” en *Lingua e stile*, año 1, num. 3, Quaderni dell’Istituto di Glottologia dell’Università degli Studi di Bologna, Sep-Dic 1966, pp. 305-322.
- Valesio, P. (1967). *Strutture dell’ allitterazione*. Bologna: Zanichelli.
- Valesio, P. (1971). “On Poetics and Metrical Style” en *Poetics*, 2, pp. 36-70.
- Valesio, P., vid. (Jakobson y Valesio, 1974).
- Valgimigli, M. (1957). “Del tradurre poesia antica” en *Del tradurre e altri scritti*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Wellek, R. (1972). *Concetti di critica*. Bologna: Massimiliano Boni.
- Wellek, R. y Warren A. (1976). *Teoria della letteratura*. Bologna: Il Mulino.
- Wilkins, E. H. (1959). *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Una parte del texto está publicada bajo el título “L’invenzione del sonetto” en (Cremante y Pazzaglia, 1972: 279-290).
- Willems, G. (1954). *Le rythme musical*. Paris: PUF.
- Wimsatt, W. K. (1954). *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of poetry*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Wimsatt, W. K. (1971). “The Rule and the Norm” en (Chatman (ed.), 1971).
- Wimsatt, W. K. (ed.). (1972). *Versification: Major Language Types*. New York: New York University Press.
- Zenari, M. (1999). *Repertorio metrico dei 'Rerum vulgarium fragmenta' di Francesco Petrarca*. Padova: Antenori.
- Zumthor, P. (1973). *Lingua e tecniche poetiche nell’età romanica (secoli XI-XIII)*, Segre, C. (intro.). Bologna: Il Mulino.

IAC Ed.