

La métrique italienne

Savoir lire, aimer et écrire la poésie italienne

« En apprenant la prosodie d'une langue, on entre plus profondément dans l'esprit de la nation qui la parle » (Madame De Staël)

(« Prosodie » vient d'un latin « *prosodia* » indiquant l'accent tonique et la quantité de syllabes d'un texte. Même sens dans l'anglais « *prosodye* ». Puis devient le traité qui définit ces règles. Du grec « *pros* » = à côté de, et « *odos* » = chanter).

Dans la poésie, à la différence de la prose, l'ordre des mots obéit non seulement aux règles grammaticales, mais aussi à un critère rythmique, à la suite de la poésie grecque et latine qui se fondait sur le rythme, fondé lui-même sur l'alternance de syllabes brèves et de syllabes longues, c'est une **métrique quantitative**. Dans la poésie italienne moderne, on se fonde sur l'alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones, c'est une **métrique d'accentuation**.

Pour simplifier, disons que la poésie se caractérise par le « **vers** » (du latin « *versus* » = le sillon, la ligne d'écriture, puis le « vers » = ce qui retourne à la ligne, ce qui revient) à la différence de la prose (du latin « *prorsus* » = qui procède en ligne droite, sur toute la ligne). Mais tout vers n'est pas forcément « poétique » et il y a une « poésie » de la prose. Le vers n'est donc qu'une approche élémentaire de la poésie, qui a bien d'autres aspects (forme graphique, mètre, rythme, sonorité comme la rime, l'assonance, etc.). Essayons de voir tout cela, en appelant toujours le rapport avec la musique.

1) Nombre de syllabes dans le vers italien

a) Le nom du vers italien dépend du nombre de syllabes qui le constituent :

Bisillabo = bisyllabe	2 syllabes	1 seul accent
Trisillabo (ternario) = tris(s)yllabe	3 syllabes	1 seul accent
Quadrìsillabo (quaternario) = quadrisyllabe (tétrasyllabe)	4 syllabes	Accents 1 et 3
Quinario = quinaire, de 5 syllabes	5 syllabes	Accents 1 ou 2 et 4
Senario = sénaire	6 syllabes	Accents 2 et 5
Settenario = septénaire	7 syllabe	Accents 6 et un autre
Ottonario = octosyllabe	8 syllabes	Accents 3 et 7
Novenario = ennéasyllabe	9 syllabes	Accents 2, 5, 8
Decasillabo = décasyllabe	10 syllabes	Accents 3, 6, 9
Endecasillabo = hendécasyllabe	11 syllabes	Accents 6, 10, autres

Exemples : * <i>Lasciatemi così</i>	7	(vers « <i>tronco</i> », voir plus loin)
<i>come una</i>	3	
<i>cosa</i>	2	
<i>posata</i>	3	
<i>in un</i>	3	
<i>angolo</i>	2	(vers « <i>sdrucchiolo</i> », voir plus loin)
<i>e dimenticata</i>	6	(Giuseppe Ungaretti)
* <i>Si tace</i>		
<i>non getta</i>		
<i>più nulla</i>	3	
<i>si tace</i>		
<i>non s'ode</i>		
<i>rumore</i>		
<i>di sorta</i>		(Aldo Palazzeschi)
* <i>Città gagliarda</i>		
<i>città cortese</i>		
<i>perla del Garda</i>	5	
<i>figlia dell'italo</i>		(vers « <i>sdrucchiolo</i> », voir plus loin)

<i>nostro paese</i>		(Giovanni Prati)
* <i>Fratelli d'Italia</i>		
<i>l'Italia s'è desta</i>	6	
<i>dell'elmo di Scipio</i>		
<i>s'è cinta la testa</i>		(Goffredo Mameli, <i>Inno d'Italia</i>)
* <i>Silvia, rimèmbri ancòra</i>	7	
<i>quel tempo della tua vita mortale,</i>	11	
<i>quando beltà splendéa</i>	7	
<i>negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi</i>	11	
<i>e tu, lieta e pensosa, il limitare</i>	11	
<i>di gioventù salivi ?</i>	7	(Giacomo Leopardi, <i>A Silvia</i> , vv. 1-6)
* <i>Quant'è bella giovinèzza</i>		
<i>che si fùgge tuttavia :</i>		
<i>chi vuol èsser lieto, sia,</i>	8	
<i>di domàn non c'è certèzza</i>		(Lorenzo de' Medici, <i>Canzone di Bacco</i> , vv. 1-4)
* <i>Il giòrno fu pieno di làmpi</i>		
<i>ma òra verranno le stèlle,</i>		
<i>le tàcite stèlle. Nei càmpi</i>	9	
<i>c'è un brève gré gré di ranèlle.</i>		(Giovanni Pascoli, <i>La mia sera</i> , vv.1-4)
* <i>Soffermàti sull' àrida spònda</i>		
<i>volti i guàrdi al varcàto Ticìno,</i>	10	
<i>tutti assòrti nel nòvo destìno</i>		
<i>certi in còr dell' àntica virtù ...</i>		(Alessandro Manzoni, <i>Marzo 1821</i> , vv.1-4)

Quand le nombre de syllabes est supérieur, on parle de **vers doubles** (*versi doppi*), parce qu'ils résultent de l'accouplement de deux vers simples. Les principaux sont le *dodecasillabo* (*senario doppio*), par exemple chez Manzoni, le *settenario doppio* (*verso martelliano*, du nom du poète Pier Jacopo Martelli (1665-1727, Bologne) qui l'employa pour la première fois dans ses tragédies), et le *doppio ottonario*, chez Carducci.

Exemples : * *Su i càmpi di Marèngo / batte la lùna ; fòsco*
Tra la Bòrmida e il Tànaro / s'agita e mùgge un bòsco (doppio settenario)
Un bòsco d'alabàrde, / d'uòmini e di cavàlli,
Che fùggon d'Alessàndria / da i màl tentati vàlli.
(Giosuè Carducci, *Sui campi di Marengo*, vv. 1-4)

Mais le vers moderne peut être beaucoup plus long, jusqu'à 30 ou 35 syllabes :

Alto è il muro che fiancheggia la mia strada, e la sua nudità rettilinea si prolunga nell'infinito.
(Ada Negri, *Il muro*, v 1) = vers de 30 syllabes
e berrà del suo vino, torchiato le sere d'autunno in cantina
(Cesare Pavese, *Atlantic Oil*, v 32) = vers de 19 syllabes.

Le rythme peut être divers : dans le septénaire : soit l'accent est sur les syllabes 1 et 6 :

Quan/to/ scam/pa/nel/**la**/re (Giovanni Pascoli)
1 6

soit sur les syllabes 1, 4, 6 :

Sof/fri,/ com/**bat**/ti e/**pre**/ghi (Alessandro Manzoni)
1 4 6

soit sur 2 (ou 3 ou 4), 6

Dans le vers double, on écrit un point de séparation ou on marque un intervalle comme césure entre les deux hémistiches égaux du vers ; la synalèphe n'est pas admise à la césure :

Ro/sa/ fres/ca au/len/tis/si/ma,/ /ch'ap/pa/ri/ in/ver/ la/ sta/te (Cieco d'Alcamo)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Dans le vers simple, la césure n'est qu'une pause d'intonation, qui sépare le vers en deux. Elle est importante dans l'hendécasyllabe : soit il est composé d'un septénaire et d'un quadrisyllabe, et c'est alors un « *endecasillabo a maiore* » (accent sur 6 et 10) :

La/scia/te o/gni/ spe/**ran**/za// voi/ ch'en/**tra**/te (Dante)
6 10

soit il est composé d'un quinaire et d'un sénaire et c'est alors un « *endecasillabo a minore* » (accent sur 4, 7 (ou 8) et 10) :

Per/ me/ si/ **va**// nell'/e/**ter**//no/ do/**lo**/re (Dante)
4 7 10

In/ sul/ mio/ **pri**//mo/ gio/ve/**ni**//le er/**ro**/re (Francesco Petrarca)
4 8 10

Il faudra aussi analyser le rythme du vers : il peut être lent et monotone, rapide et insistant, calme, pressant, chantant, dansant, méditatif, solennel, épique, musical, cassé, etc. (Voir des exemples sur : www.poetare.it/metrica.html#)

b) Synalèphe, dialèphe (= hiatus), synérèse, diérèse, systole, diastole :

– **Synalèphe** = fusion (*sinalèfe*) : Quand un mot se termine par une voyelle et que le mot suivant commence aussi par une voyelle, on a souvent la fusion des deux voyelles en une seule syllabe :

pur/ lo/ sofffer/**ma al**/ li/mi/tar/ di/ Di/te (Ugo Foscolo)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Le/ don/**ne, i** /ca/va/liér,/ l'ar/mi,/ **gli a**/mo/ri (Lodovico Ariosto, *Orlando Furioso*, v. 1)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

On parle aussi d'*episinalèfe* quand la voyelle de la dernière syllabe d'un vers se fond avec la première du vers suivant : * ... *pei bimbi che mamma le andava*

a prendere in cielo. (Giovanni Pascoli, *La figlia maggiore*, vv. 7-8)

– **Dialèphe** = hiatus (*dialèfe*) : c'est le contraire de la synalèphe, prononciation en deux syllabes distinctes de la voyelle finale d'un mot et de la voyelle initiale du mot suivant. Elle est de règle quand les deux voyelles (ou seulement la première) sont en position tonique :

in/co/min/**ciò**/ a/ far/si/ più/ vi/va/ce (Dante)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

– **Synérèse** = rapprochement (*sineresi*) : deux voyelles qui se suivent à l'intérieur d'un mot (même si elles ne forment pas une diphtongue) forment une syllabe unique :

dis/se/ **Bea**/tri/ce lo/da/ di/ **Dio**/ ve/ra (Dante)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

– **Diérèse** = division (*dierèsi*) : contraire de la synérèse, prononciation séparée en deux syllabes de deux voyelles consécutives dans le corps du mot, qui ordinairement forment une diphtongue. On peut la signaler par un " sur la première des deux voyelles :

un/ maz/zo/lin/ di/ ro/se e/ di/ **vï**/o/le (Giacomo Leopardi)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

– **Systole** (*la sistole*) = déplacement de l'accent tonique vers le début du mot pour des raisons de rythme :

La notte ch'io passai con tanta pièta (au lieu de *pietà*),
quando verrà la nimica podèsta (au lieu de *podestà*) (Dante, *Inferno*)

– **Diastole** (*la diastole*) = déplacement de l'accent vers la fin du mot, pour raisons rythmiques :

Abbraccia terra il gran padre Oceàno (au lieu de *océano*) (Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*)

Mais on trouvera des quantités d'exemples dans la chanson moderne ; on a même reproché à Franco Battiato de reculer parfois l'accent de deux syllabes : *bretoni* (au lieu de *brètoni*), *cosmicò* (au lieu de *còsmico*), etc. (Voir la parodie de Maria Monti dans *La mazurchica*).

c) Dans le modèle type du vers « *piano* », l'accent est toujours sur l'avant-dernière syllabe du vers (sur la 10^e dans un hendécasyllabe, sur la 7^e dans un octosyllabe, etc.). Donc :

* si le vers est « *piano* » (terminé par un mot « *piano* », accentué sur l'avant-dernière syllabe), il a le même nombre de syllabes que la phrase (11 si c'est un hendécasyllabe, 8 si c'est un octosyllabe, etc.) :

nel/ mez/zo/ del/ cam/min/ di/ nos/tra/ vi/ta (Dante)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

* si le vers est « *sdrucchiolo* » (terminé par un mot « *sdrucchiolo* », accentué sur la 3^e syllabe en partant de la fin), il aura une syllabe de plus que son nom (12 si c'est un hendécasyllabe, 9 si c'est un octosyllabe, etc.) :

non mai le tombe sì belle appàrvero (Giosuè Carducci)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

* si le vers est « *tronco* » (terminé par un mot « *tronco* », accentué sur la dernière syllabe), il aura une syllabe de moins que son nom (10 si c'est un hendécasyllabe, 7 si c'est un octosyllabe, etc.) :

morrete per la nostra libertà (Giosuè Carducci)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Le vers typique italien est « *piano* », parce que la plupart des mots de la langue italienne sont « *piani* », ce qui explique que ce soit sur la base du vers « *piano* » que les vers prennent leur nom (hendécasyllabe, octosyllabe, etc.).

2) La rime (*la rima*)

On débat encore beaucoup sur l'origine du mot (Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1993/2010). Pour les Italiens, le mot vient plutôt du latin *rythmus* à travers le français *risme*, et le mot indiquait les vers latins médiévaux qui avaient abandonné la métrique quantitative classique pour adopter la nouvelle métrique basée sur le nombre de syllabes et sur la place de l'accent final. On distinguait le « *metrum* » fondé sur la quantité et le « *rythmus* » fondé sur l'accent. Le « retour » du même son attirait l'attention et facilitait la mémorisation, chose importante à une époque où la mémoire orale était la principale, car on savait peu lire et les livres étaient chers.

C'est un élément important du vers, bien que pas essentiel : la poésie moderne se passe souvent de rimes. Le latin classique ignorait pratiquement toujours la rime. La rime commence par la **voyelle accentuée** : *amàre / cantàre, virtù / gioventù, elàstico / sarcàstico*. Si seule rime la voyelle, on a une **assonance** (*assonanza*) : *amòre / canzòne*. Si seule rime la consonne, on a une **consonance** (*consonanza*) : *cantato / veduto*.

La rime peut être aussi entre la fin du vers et le milieu du vers suivant, on l'appelle alors **rime intérieure** (*rima mezzo* ou *rima interna*) :

*Re Carlo tornava dalla guerra
lo accoglie la sua terra cingendolo d'allor.* (Fabrizio De André)

sur le modèle classique, par exemple Giacomo Leopardi (*La quiete dopo la tempesta*) :

*Passata è la tempesta
Odo gli augelli far festa, e la gallina
Tornata in su la via
Che ripete il suo verso.*

Les rimes peuvent être disposées dans la strophe suivant plusieurs schémas :

a) Les rimes plates ou suivies (*rime bacciate* ou *accoppiate*) : AABBCDD, etc. qu'on trouve en particulier dans le distique (« *distico* ») :

buono è il pane saporito
che ridesta l'appetito,
buono il latte zuccherato,
buona il dolce profumato,

buona l'acqua cristallina
 d'una chiara fonte alpina,
 buono il vino che è sincero,
 buono è il frutto del pero,
 buono per i gran mangioni
 cacio sopra i maccheroni,

(*filastrocca* = comptine enfantine)

b) Les rimes croisées (*rime alternate*) : ABABAB, CDCDCD, etc. typiques des quatrains du sonnet, de « *l'ottava rima* » des poèmes chevaleresques (Boiardo, Ariosto, Le Tasse ...), de l'octave sicilienne, ou de la « *sesta rima* » narrative (cf. plus loin) :

*Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
 onde il foco d'Amor si nutre e desta.*

Sa belle gorge nue montre sa couleur de neige,
 le feu d'Amour s'en réveille et s'en nourrit.

*Parte appar de le mamme acerbe e crude,
 parte altrui ne ricopre invida vesta :*

Apparaît une partie de ses jeunes seins durs,
 une autre partie se cache sous l'étoffe jalouse :

*invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,
 l'amoroso pensier già non arresta,*

jalouse, mais si elle arrête le regard des yeux,
 elle n'arrête certes pas la pensée amoureuse

*ché non ben pago di bellezza esterna
 ne gli occulti secreti anco s'interna.*

car inassouvie de beauté extérieure
 celle-ci pénètre encore dans ses secrets cachés.

(Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, IV)

c) Les rimes embrassées (*rime incrociate* ou *chiuse*) : ABBA, CDDC, très utilisée dans les quatrains du sonnet :

*Tanto gentile e tanto onesta pare
 la donna mia quand'ella altrui saluta
 ch'ogne lingua deven tremando muta
 e li occhi no l'ardiscon di guardare.*

Si noble et si honnête paraît
 ma dame quand elle salue quelqu'un
 que toute langue en tremblant devient muette
 et que les yeux ne l'osent regarder.

*Ella si va sentendosi laudare
 benignament d'umiltà vestuta ;
 e par che sia una cosa venuta
 da cielo in terra a miracol mostrare.*

Elle va, en s'entendant louer
 vêtue d'une humilité bienfaisante ;
 et elle semble être quelque chose venue
 du ciel sur la terre pour montrer un miracle.

(Dante, *Vita nova*, XXVI)

d) Les rimes enchaînées (*rime incatenate*) : ABA BCB CDC, etc. appelée encore « *terza rima* » ou « *terzina dantesca* » parce que Dante l'utilise dans toute sa *Commedia*. Elle est dite « *rima replicata* », « *rima ripetuta* » ou « *rima rinterzata* » dans les strophes de trois vers de rythme ABC ABC des tercets du sonnet ou du « *piède* » de la chanson (cf. plus loin), ou encore « *rima invertita* » dans le rythme ABC CBA :

*Mostrasi sì piacente a chi la mira,
 che dà per li occhi una dolcezza al core
 ch'intender no la può chi no la prova ;
 e par che de la sua labbia si mova
 un spirito soave pien d'amore,
 che va dicendo a l'anima : « Sospira ».*

Elle se montre si plaisante à qui la regarde
 qu'elle donne par les yeux une douceur au cœur
 que ne peut pas comprendre qui ne l'éprouve pas ;
 Et il semble que de son corps se dégage
 un doux esprit plein d'amour
 qui va disant à l'âme : « Soupire ».

(Dante, tercets des quatrains précédents).

La rime est donc « *piana* » (ou *parossitona*) si le vers se termine par un mot « *piano* » (*tutto / frutto*), « *sdrùcciola* » (ou *proparossitona*) si le vers se termine par un mot « *sdrùcciolo* » (*vivere / scrivere*), ou « *tronca* » (ou *ossitona*) si le vers se termine par un mot « *tronco* » (*sì / qui*) ou par un mot tronqué (*martir / morir*).

Mais il y a encore une plus grande liberté de l'ordre des rimes, selon l'imagination et la créativité du poète, depuis les rimes apparemment faciles (*cuore / amore*) jusqu'aux rimes « *care* » ou « *rare* », utilisant des mots rares (*bovindo / tamarindo*, Paolo Conte), difficiles à déterminer.

La rime peut être **composée** (*composta*, *spezzata*, *franta*) (*sconcia / non ci ha*), **dérivée** (*derivata*) (*fredda / raffredda*). Elle peut être dite « *parfaite* » (*perfetta*), faisant rimer deux mots « *piani* » ou « *imparfaite* » (*imperfetta* ou *quasi-rima*) (dans l'assonance et la consonance).

On parle aussi de rimes « *equivoche* » (faisant rimer le même mot mais avec une signification différente),

*Quand'io son tutto volto da quella parte
ove 'l bel viso di Madonna luce
e m'è rimasa nel pensier la luce
che m'arde e strugge dentro a parte a parte* (Petrarca, *Canzoniere*, XVIII)

où « *luce* » est employé une première fois comme verbe et une seconde fois comme nom ; « *parte* » est une première fois cité comme nom, une seconde fois comme expression adverbiale.

Et ajoutons les cas où l'on étend la rime à la syllabe accentuée d'un mot « *sdrucchiolo* », ou encore la rime « *ipèrmetra* » où on fait rimer un mot « *piano* » avec un mot « *tronco* » (*àmo / amò*), ou un mot avec l'intérieur d'un autre ; le contraire est un vers « *ipòmetro* » :

<i>Nelle crepe del suolo o su la vecchia</i>	= hendécasyllabe « <i>piano</i> »
<i>spiar le file di rosse formiche</i>	= hendécasyllabe « <i>piano</i> »
<i>ch'ora si rompono ed ora si intréccia-no</i>	= hendécasyllabe « <i>sdrucchiolo</i> »
<i>a sommo di minuscole biche</i>	= décasyllabe « <i>ipòmetro</i> »

(Eugenio Montale, *Meriggiare pallido e assorto*)

Le **-no** du vers 3 est assigné au vers 4, qui devient ainsi un hendécasyllabe.

Autre exemple : *Si/ don/do/la/ don/do/la/ dòn/do/la* = ennéasyllabe « *sdrucchiolo* »
senza rumore la cuna = octosyllabe « *piano, ipòmetro* »
nel mezzo al silenzio profondo. = ennéasyllabe « *piano* »

(Giovanni Pascoli, *Il sogno della Vergine*, 49-51)

La dernière syllabe **-la** est assignée au vers suivant, « *ipòmetro* », qui devient ainsi « *novenario* ».
 Notez la rime « *dondo, profondo* ».

On parle encore de rime en « *imesi* » (du mot grec signifiant « *coupure* »), qui divise un mot en deux parties, dont l'une termine le vers tandis que l'autre commence le vers suivant :

Tra gli argini su cui mucche *tranquilla-*
mente pascono (Giovanni Pascoli, *La via ferrata*, vv. 1-2),

de rime « **grammaticale** » (*grammaticale, desinenziale*) qui fait rimer deux mots grammaticalement identiques (gérondifs, infinitifs, etc.) (*amando / cantando*), de rime « **identique** » (*identica*) qui fait rimer un mot avec lui-même. Il existe aussi la « **rime siciliana** » où l'on fait rimer le « *-i* » avec le « *-é* » et le « *-u* » avec le « *-o fermé* » ; on la retrouve dans les traductions toscanes des poésies de l'école sicilienne : en sicilien, on disait « *tiniri / veniri* » qui deviennent « *tenere/ venire* » en toscan.

Et la poésie moderne utilise les vers sans rimes (***versi sciolti*** ou ***liberi***), mais déjà des poètes comme Ugo Foscolo et Giacomo Leopardi avaient mis la rime en valeur en ne l'utilisant pas systématiquement dans les chansons libres, comme Giosuè Carducci plus tard dans ses *Odi Barbare* (1877-1889).

Prenez l'habitude de remarquer les rimes dans les poèmes ou les chansons que vous lisez ou écoutez, elles sont toujours un élément porteur de sens, qui vous rendra plus facile l'interprétation du texte, comme dans le début de la *Divine comédie* :

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai dans une forêt obscure
Car j'avais perdu la voie droite.

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura !*

Ah, que c'est dur de raconter
cette forêt sauvage et âpre et forte
qui renouvelle la peur dans mon esprit !

*Tant' è amara che poco è più morte ;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.*

Elle est si amère que la mort ne l'est guère plus ;
mais pour parler du bien que j'y trouvai,
Je parlerai des autres choses que j'y ai découvertes.

Remarquez les rimes qui expriment l'égaré existentiel du personnage (*vita /smarrita*), son angoisse (*oscura / dura /paura*) et le sens de la mort que lui donnent les choses qu'il va voir en enfer (*forte / morte / scorte*).

3) La strophe (*la strofa* ou *la strofe*)

Pour les chansons (« *canzoni* »), on préférerait le terme de « *stanza* ». On distingue les strophes selon leur nombre de vers :

a) Le distique (*il distico*), strophe ou groupe de deux vers, généralement de rimes plates (AA), héritage du distique grec et latin. C'est une forme peu employée après le Moyen-Âge, mais reprise au XIXe siècle par Giovanni Pascoli et Giosuè Carducci, puis par la poésie moderne. Il est aussi très courant dans la poésie et la chanson populaires, par exemple dans le « *stornello* » composé de 2 ou 3 vers de mesure variable.

b) Le tercet (*la terzina, la terza rima*) : composée de trois vers, par exemple dans la seconde partie des sonnets. C'était la rime de toute la *Divine Comédie*, d'où le nom de « *terzina dantesca* » ; elle est reprise par un poète comme Giovanni Pascoli. Chez Dante, le rythme est ABA BCB CDC DED

On appelle « *terzanella* » un composé de villanelle et de « *terza rima* » : une poésie composée de 19 vers, 5 « *terzine* » et une « *quartina* » finale.

c) Le quatrain (*la quartina*) : les rythmes peuvent être AABB, ABAB, ABBA, ABCB, ABAC ..., de mesure variable. Ils sont souvent composés avec d'autres rythmes, par exemple ils constituent la première partie du sonnet, généralement en hendécasyllabes

*I cipressi che a Bòlgheri alti e schiatti
van da San Guido in dúplice filar,* = hendécasyllabe « tronco » comme le vers 4
*quasi in corsa giganti giovinetti
mi balzàrono incontro e mi guardar.* (Giosuè Carducci)

d) Le sizain (*la sestina*) comporte

* *La sestina narrativa* ou *sesta rima* = six vers hendécasyllabes de schéma ABABCC ou ABBAAB : * *Signorina Felicita, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore amico
scende il ricordo. E ti rivedo ancora,
e Ivrea rivedo e la cerulea Dora
e quel dolce paese che non dico.* Mademoiselle Félicité, à cette heure
le soir descend dans le jardin ancien
de ta maison. Dans mon cœur ami
descend le souvenir. Et je te revois encore
et je revois Ivree et la Dora céruléenne
et ce doux pays dont je ne dis pas le nom.

(Giovanni Pascoli, *La signorina Felicita ovvero la felicità*, vv.1-6)

* *La sestina lirica* = composition de 6 strophes de 6 hendécasyllabes ; aucun vers ne rime à l'intérieur de la strophe ; terminée par un « *congedo* » (= un envoi) de trois vers qui reprennent 3 rimes du texte à la fin du vers et 3 à l'intérieur du vers. Le schéma est : ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA (dans chaque strophe, la première rime correspond à la dernière de la strophe précédente, la seconde à la première de la strophe précédente, la troisième à l'avant-dernière, la quatrième à la seconde, la conquième à la troisième en partant de la fin et la sixième à la troisième. Le modèle a été introduit par Dante, imitant l'inventeur de la *sestina*, Arnaut Daniel, puis consacré par Pétrarque, à partir duquel il se répand dans toute l'Europe. Dante lui-même n'en a écrit qu'une seule (*Rime*, 44), s'inspirant d'un texte du poète provençal qu'il admirait tant :

*Al poco giorno, e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,
quando si perde lo color nell'erba :
e 'l mio disio però non cangia il verde,
sì è barbaro ne la dura petra
che parla e sente come fosse donna.* *Aux jours courts, et au grand cercle d'ombre,
hélas, je suis arrivé, et aux collines blanchies,
quand se perd la couleur de l'herbe :
et mon désir pourtant ne perd pas sa verdure,
tant il est enraciné dans cette dure pierre
qui parle et sent comme une dame.*

Similmente questa nova donna

Pareillement cette jeune dame

*si sta gelata come neve all'ombra :
ché non la move, se non come petra
il dolce tempo che riscalda i colli,
e che li fa tornar di bianco in verde
perché li copre di fioretti e d'erba.*

*Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba
trae la mente nostra ogn'altra donna,
perché si mischia il cespito giallo e 'l verde
sì bel, ch'Amor li viene a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che la calcina petra.*

*La sua bellezza ha più virtù che petra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba :
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotal donna ;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro né fronda verde.*

*Io l'ho veduta già vestita a verde,
sì fatta ch'ella avrebbe messo in petra
l'amor che porto pur a la sua ombra :
ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba,
innamorata com'anco fu donna,
dame,
e chiuso intorno d'altissimi colli.*

*Ma ben ritorneranno i fiumi ai colli,
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi come suol far bella donna,
di me, che mi torrei dormire in petra
tutto il mio tempo e e gir pascendo l'erba,
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.*

*Quandunque i colli fanno più nera ombra
sotto un bel verde la giovane donna
fa la sparar, com' uom petra sott'erba.*

*reste glacée comme neige à l'ombre :
car elle n'est pas plus émue qu'une pierre
par le temps doux qui réchauffe les collines,
et qui les fait passer du blanc au vert
parce qu'il les couvre de fleurettes et d'herbe.*

*Quand elle a sur sa tête une guirlande d'herbe
elle chasse de notre esprit toute autre dame,
parce que se mêlent ses boucles blondes et l'herbe
si bien qu'Amour vient là à l'ombre,
lui qui m'a enserré entre deux petite collines
beaucoup plus fort que le mortier la pierre.*

*Sa beauté a plus de force que la pierre,
et ses coups ne se soignent pas par de l'herbe :
car je me suis enfui par plaines et collines,
pour pouvoir échapper à une telle dame ;
et de sa lumière ne peuvent me faire de l'ombre
ni coteau ni mur ni feuillage vert.*

*l'ai déjà vue vêtue de vert
ainsi faite qu'elle aurait transforma en pierre
l'amour que je porte aussi à son ombre :
aussi je l'ai désirée en un beau pré d'herbe,
la voulant amoureuse comme jamais ne fut une
un pré enclos dans de très hautes collines.*

*Mais les fleuves remonteront bien aux collines
avant que mon bois trempé et vert
s'enflamme comme le fait une noble dame
pour moi qui choiserais de dormir sur la pierre
toute ma vie et d'aller en mangeant de l'herbe
rien que pour voir où ses vêtements font de l'ombre.*

*Partout où les collines sont plus noires que l'ombre
sous un beau vert la jeune dame,
fais-la disparaître comme de la pierre sous l'herbe.*

C'est une forme très difficile et contraignante, considérée comme aristocratique, adoptée par Pétrarque (*Canzoniere*, XXII, XXX, LXVI, LXXX, CXXXII, CCXXXVII, CCXXXIX, CCCXXXII) et pour cela pratiquement abandonnée après la Renaissance et l'Arcadie, mais reprise au XIXe siècle par Giosuè Carducci et Gabriele D'Annunzio, et au XXe siècle par Franco Fortini (*Sestina a Firenze*, 1959) et Giuseppe Ungaretti (*Recitativo di Palinuro, Vita d'un uomo*, Mondadori, 1971 :

RECITATIVO DI PALINURO

*Per l'uragano all'apice di furia
Vicino non intesi farsi il sonno ;
Olio fu dilagante a smanie d'onde,
Aperto campo a libertà di pace,
Di effusione infinita il finto emblema
Dalla nuca prostrandomi mortale.*

*Avversità del corpo ebbi mortale
Ai sogni sceso dell'incerta furia
Che annubbiava sprofondi nel suo emblema*

*Ed, astuta amnesia, afono sonno,
Da echi remoti inviperiva pace
Solo accordando a sfinitezze onde.*

*Non posero a risposta tregua le onde,
Non mai accanite a gara più mortale,
Quanto credendo pausa ai sensi, pace ;
Raddrizzandosi a danno l'altra furia,
Non seppi più chi, l'uragano o il sonno,
Mi logorava a suo deserto emblema.*

*D'augure sciolse l'occhio allora emblema
Dando fuoco di me a sideree onde ;
Fu, per arti virginee, angelo in sonno ;
Di scienza accrebbe l'ansietà mortale ;
Fu, al bacio, in cuore ancora tarlo in furia.
Senza più dubbi caddi né più pace.*

*Tale per sempre mi fuggì la pace;
Per strenua fedeltà decaddi a emblema
Di disperanza e, preda d'ogni furia,
Riscosso via via a insulti freddi d'onde,
Ingigantivo d'impet0 mortale,
Più folle d'esse, folle sfida al sonno.*

*Erto più su più mi legava il sonno,
Dietro allo scafo a pezzi della pace
Struggeva gli occhi crudeltà mortale ;
Piloto vinto d'un disperso emblema,
Vanità per riaverlo emulai d'onde;
Ma nelle vene già impietriva furia.*

*Crescente d'ultimo e più arcano sonno,
E più su d'onde e emblema della pace
Così divenni furia non mortale.*

(Voir d'autres textes de Leon Battista Alberti, Franco Fortini, Gabriele D'Annunzio, sur le site www.alaaddin.it, ou en tapant : *Ungaretti sestina*).

e) L'octave (l'ottava, ou l'ottava rima) : strophes de 8 vers hendécasyllabes, sur le rythme ABABABCC, très utilisée dans la tradition chevaleresque, et dans celle de la « *lauda* » (Jacopone da Todi écrit des *ottave en rime alterne*) mais aussi de la poésie populaire dans le *strambotto* et le *rispetto*.

*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l'ire e i giovenil furori
D'Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.*

Les femmes, les chevaliers, les armes, les amours,
les traits de courtoisie, les aventures audacieuses je chante,
au temps où les Maures passèrent
la mer d'Afrique, et nuirent tant en France
en suivant leurs colères et les jeunes fureurs
de leur roi Agramante, qui se vanta
de venger la mort de Troiano
Sur le roi Charles empereur romain

(Ariosto, *Orlando furioso*, I, 1-8)

4) Les formes métriques

Les formes adoptées par les poètes italiens héritent, comme toutes les autres, d'une tradition antérieure, qu'elle vienne de la tradition populaire orale, ou de la tradition savante, reprise de la poésie gréco-latine. Et c'est à partir de ces traditions que le poète invente peu à peu de nouvelles **formes** ; il les intériorise et les modèle en fonction de son imagination, de ses idées, de son environnement social, politique, etc.

a) Le sonnet (il sonetto) : c'était pour Dante le genre le moins noble, qui venait après la ballade et la chanson. Il était à l'origine une composition quelconque destinée à être mise en musique. Il serait peut-être d'origine populaire, créé à partir du « *strambotto* » d'amour sicilien. Puis il se développe en Toscane, et Dante lui-même l'ennoblira. C'est un composé de 14 vers, 2 quatrains et 2 tercets, en rimes croisées (ABAB) ou embrassées (ABBA) pour les quatrains, croisées ou répétées pour les tercets :

Gaspara Stampa (1523-1554)

Arsi, piansi, cantai ; piango, ardo e canto ; piangerò, arderò, canterò sempre (fin che Morte o Fortuna o tempo stembre a l'ingegno, occhi e cor, stile, foco e pianto).	A B B A	J'ai brûlé, j'ai pleuré, j'ai chanté ; je pleure, je brûle et je chante ; Je pleurerai, je brûlerai, je chanterai toujours (jusqu'à ce que la Mort, la Fortune ou le temps fassent perdre à mon esprit, à mes yeux, à mon coeur, le style, le feu et les pleurs).
La bellezza, il valor e 'l senno a canto, ch 'n vaghe, sagge ed onorate tempore amor, natura e studio par che tempore nel volto, petto e cor del lume santo ;	A B B A	Sa beauté, sa valeur et son art de chanter que l'amour la nature et l'étude semblent imprimer en de charmantes, sages et nobles dispositions sur le visage, dans la poitrine et dans le coeur de la sainte lumière ;
che, quando viene, e quando parte il sole, la notte e il giorno ognor la state e 'l verno, tenebre et luce darmi e tôrmi suole,	C D C	que le soleil me donne quand il vient, m'enlève quand il part, comme il donne toujours et enlève ténèbres et lumière la la nuit et le jour, l'été et l'hiver,
tanto con l'occhio fuor, con l'occhio interno agli atti suoi, ai modi a le parole, splendor, dolcezza e grazia ivi discerno.	D C D	tant moi, de mes yeux et de mon oeil intérieur, dans ses gestes, dans ses manières et dans ses paroles je discerne toujours splendeur douceur et grâce.

b) La ballade (la ballata) : C'est une « *canzone a ballo* », une chanson pour chanter et danser, et là encore on remarque combien le chant et la musique sont présents à la source de la structure poétique. La ballade est certes une invention du Moyen-Âge mais elle était déjà présente dans la littérature grecque (Homère, *Iliade*, XVIII) et romaine (Virgile, *Énéide*, VI), généralement composition amoureuse, souvent d'origine arabo-hispanique. C'est cependant bien en Italie, à Florence et à Bologne surtout (jamais en Sicile), qu'elle se fixe dans sa forme classique, avec des règles différentes de celles de la France. Elle se développe ensuite dans toute l'Europe, reprise en Italie jusqu'au XIXe siècle par des poètes comme Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli et Gabriele D'Annunzio. Il y a de nombreuses formes de ballades ; à la différence de la chanson, elles ont un refrain (*ritornello* ou *ripresa*, le *responsorium* latin), placé au début, qui peut avoir 1, 2, 3 ou 4 vers, selon un schéma XYYX (*ritornello*)–ABAB (*piède*) BYYX (*volta*)–XYYX (*ritornello*), etc., avec un certain nombre de stances, dans un mélange d'hendécasyllabes et de septénaires ; c'est de la ballade et non de la chanson que vient la chanson moderne avec ses couplets et son refrain, chaque partie de la ballade étant accompagnée par un motif musical différent. Notons que la « *ripresa* » n'était écrite qu'une fois au début par commodité, mais qu'elle était répétée après chaque « *stanza* » lorsqu'elle était chantée ; la « *volta* » doit ce nom au fait qu'elle « se tourne » vers le « *ritornello* » par la rime de son dernier vers. Si la « *ripresa* » a 4 vers, la ballade est dite « *grande* », si elle a 3 vers « *mezzana* », 2 vers « *minore* », 1 vers « *minima* », plus de 4 vers « *stravagante* ».

Trionfo di Bacco e di Arianna (refrain et stances 1 et 2) (Lorenzo de' Medici, <i>Canti carnascialeschi</i> , 1490)	Triomphe de Bacchus et d'Ariane (Laurent de Médicis Chants de Carnaval)
--	--

<i>Quant'è bella giovinezza, Che si fugge tuttavia ! Chi vuol esser lieto, sia Di doman non c'è certezza.</i>	X Y Y X	<i>Qu'elle est belle la jeunesse qui s'enfuit encore ! Que celui qui veut être heureux le soit: Il n'y a pas de certitude pour demain.</i>
<i>Quest'è Bacco e Arianna, Belli, e l'un dell'altro ardenti Perché 'l tempo fugge e 'nganna, Sempre insieme stan contenti. Queste ninfe e altre genti Sono allegre tuttavia. Chi vuol esser lieto, sia : Di doman non c'è certezza.</i>	A B A B B Y Y X	<i>Voici Bacchus et Arianne beaux et amoureux l'un de l'autre parce que le temps fuit et trompe toujours ensemble ils sont contents. Ces nymphes et d'autres gens sont contents encore. Que celui qui veut être heureux le soit: Il n'y a pas de certitude pour demain.</i>
<i>Questi lieti Satiretti Delle ninfe innamorati, Per caverne e boschetti Han lor posto cento aguati : Or da Bacco riscaldati Ballan, saltan tuttavia : Chi vuol esser lieto, sia Di doman non c'è certezza.</i>	C D C D D Y Y X	<i>Ces joyeux petits Satyres amoureux des nymphes dans les cavernes et les petits bois leur ont posé cent pièges : maintenant réchauffés par Bacchus ils dansent et sautent encore : Que celui qui veut être heureux le soit: Il n'y a pas de certitude pour demain.</i>

c) La chanson (la canzone) : C'était pour Dante le chant par excellence, le plus noble, conçu à l'origine pour la musique ; elle est divisée en strophes appelées « stanza ». La première partie s'appelle « **fronte** », divisée en 2 « **piedi** », la seconde « **sirima** » divisée en 2 « **volte** » ; elles sont reliées par un vers appelé « **chiave** » :

<i>Chiare, fresche et dolci acque ove le belle membra pose colei che sola a me par donna ;</i>	1° piede	Clares, fraîches et douces eaux, où baigna ses beaux membres celle qui seule à mes yeux est une femme ;
FRONTE <i>gentil ramo ove piacque (con sospir mi rimembra) a lei di fare al bel fianco colonna ;</i>	2° piede	noble branche où il lui plut (c'est avec un soupir que je m'en souviens) de faire à son beau flanc une colonne ;
CHIAVE <i>herba et fior che la gonna</i>		herbe et fleurs que sa jupe
<i>leggiadra ricoverse co l'angelico seno, aere sacro, sereno,</i>	1a volta	recouvre de son charme à côté de son sein angélique, air sacré, serein,
SIRIMA <i>ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse ; date udiienza insieme a le dolenti mie parole extreme.</i>	2a volta	où l'Amour de ses beaux yeux m'ouvrit le cœur ; donnez audience ensemble à mes dernières paroles de douleur.

On distingue la « **canzone** » de la « **canzonetta** », plus légère et plus brève. À partir du XVIII^e siècle, la chanson se modifie, cesse d'être une composition de 5 « **stanze** » ou plus, suivies d'un « **congedo** », et faite d'hendécasyllabes et de septenaires, pour devenir une forme libre, proposée par exemple par Giacomo Leopardi (*A Silvia*, etc.).

d) L'ode (l'ode, ou l'inno) : le nom vient d'un mot grec signifiant « le chant » ; elle n'a pas de schéma métrique fixe, mais comporte parfois un ensemble de 3 hendécasyllabes et un quinaire ; elle a toujours été influencée par les modèles latins et grecs, par exemple dans les *Odi barbare* de Carducci, qui tente d'adapter à l'italien le modèle de la métrique quantitative latine. Elle a toujours un contenu lyrique, amoureux, patriotique, religieux, moral, toujours lié à une base musicale.

Il y a bien d'autres formes métriques, en particulier dans la poésie populaire, par exemple :

* **Le madrigal (il madrigale)** : composition poétique destinée à être chantée, formée de *terzine* suivies de distiques, généralement en hendécasyllabes ou en octosyllabes. Un de ses auteurs médiévaux les plus célèbres fut Francesco Landini (1325 ?-1397) à Florence ; puis il se développe dans toute l'Europe, en particulier en Flandre ; les grands auteurs de madrigaux furent ensuite Carlo Gesualdo da Venosa(1566-1613) et Claudio Monteverdi (1567-1643), qui fut un des inventeurs de la « *favola in musica* », la première forme de l'opéra lyrique.

* **Les formes populaires** : Le *strambotto* ou *rispetto*, le *stornello*, la *villanelle*, etc.

Elles sont pratiquement toutes liées à un accompagnement musical, et relèvent donc d'une autre « forme », la « forme-chanson », et nous en parlerons dans un autre dossier.

Jean Guichard, 12 février 2018