Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 61 (1992)
Heft: 4

Artikel: Metrica di Peider Lansel...
Autor: Fasani, Remo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-47307

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

REMO FASANI

Metrica di Peider Lansel...

Niente paura! Non si tratta di «un tentativo di annettere il romancio all'italiano. Si tratta invece di portare il romancio, metricamente esiliato, nella grande famiglia delle lingue latine». Lo dice l'autore stesso che a questo scopo, basandosi sulla sua non comune esperienza, si permette di dare anche qualche utile consiglio. Il fatto è che, se è vero che per tutta una serie di motivi — soprattutto la salvaguardia degli idiomi e la creazione di una lingua tetto — la produzione letteraria in romancio e il relativo dibattito sta celebrando un vero e proprio rinascimento, è altrettanto vero che da sempre si trascura lo studio delle opere che gli stessi autori hanno scritto in altre lingue, e men che meno si è studiata la linfa poetica, le forme d'arte che i poeti romanci possono aver attinto all'inesauribile fonte della letteratura italiana, anche se, ad esempio scrittori come Jachen Luzzi, Arthur Caflisch, Andri Peer e Ursicin G.G. Derungs, hanno compiuto notevoli traduzioni di brani della Divina Commedia. Con questo saggio, che è una carrellata attraverso tutta la metrica romanza con dovizia di esempi e puntuali confronti con quella germanica, Remo Fasani viene a colmare questa lacuna. Egli analizza i versi di numerosi poeti ufficiali popolari religiosi antichi e moderni e, paragonandoli ai versi di tutte le letterature romanze, dimostra come il romancio, per la metrica, faccia tradizionalmente parte delle lingue germaniche e non di quelle neolatine.

Ma non mancano esempi di poeti che con somma perizia si rifanno alla metrica italiana. Uno è appunto Peider Lansel (e non è l'unico), nato e cresciuto in Toscana, che nel romancio, quasi un fiore, ha trapiantato la metrica italiana, in particolare l'endecasillabo con tutte le ricchissime variazioni di ritmo che si trovano nei sommi classici italiani a partire da Dante.

Al saggio, cioè all'analisi della metrica vera e propria — importantissima perché rivela il genio e il carattere di una lingua — Fasani ha voluto aggiungere un'interessante appendice in cui esplora anche certi aspetti stilistici e lessicali dell'opera romancia più antica: la Chianzun da la guerra dal Chiaste da Müs (dove si menzionano i cannoni del castello di Mesocco) di Gian Travers (1483-1563), a cui il primo poeta mesolcinese, Martino Bovollino (ucciso dallo stesso Medeghino che aveva tenuto prigioniero il Travers per sei mesi), dedicò un carmen in segno d'amicizia. Il carmen si può leggerlo nel libro di A. M. Zendralli Il Grigioni italiano e i suoi uomini *(Bellinzona, Salvioni, 1934, p. 103) e si può considerarlo il primo importante documento di una comunità grigionese non solo politica, ma anche letteraria.*

Metrica di Peider Lansel, metrica romancia e traduzione della *Commedia*

I

C'è una poesia di Peider Lansel (1863-1943), che il poeta scrive a venticinque anni e che cito come premessa al mio discorso[1]:

Iris florentina

«... Toscana gentile,
dove il bel fior si vede d'ogni mese».
Cino da Pistoia

Eu at perchür, o iris florentina,
tü possast crescher suot il tschêl alpin,
gnind a flurir eir in nos ajer fin,
malgrà dschetas e naivs da l'Engiadina,

sco'n la dutscha cuntrada florentina,
ingio tuot la cuttür'es ün zardin,
e da tuottas saschuns, d'ün bel cuntin
minchadi otras fluors e frütta pina.

Tü'm plaschast per ta fuorm'e ta culur,
mo plü perche, in la ragisch zoppada
tegnast secretamaing üna savur,

sumgliand in quai ad ün'orm'inamurada
chi la felicità da si'amur
aint il plü fop dal cour tegna serrada.

Iris florentina

«... Toscana gentile,
dove 'l bel fior si mostra d'ogni mese».
Cino da Pistoia

1 *Poesias originalas e versiuns poeticas.* Ediziun da l'Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (a cura di Andri Peer).

Io ti proteggo, o *iris florentina*...
possa tu crescer sotto il cielo alpino
e fiorire anche al nostro aere fino,
malgrado geli e nevi d'Engadina,

come alla dolce aria fiorentina,
nella contrada ch'è tutto un giardino
e in tutte le stagioni, e di continuo,
si mostra d'altri fiori e frutti piena.

Ti amo per la tua forma e il tuo colore,
ma più perché, nella radice ascoso,
tieni segretamente un tuo sapore,

e sembri in questo un'anima amorosa
che la felicità del proprio amore
nel più fondo del cuore tenga chiusa.[2]

Come dice Andri Peer nelle note all'edizione da lui curata, «La flur ais üna sumaglia da l'art poetica che Lansel transplantescha eir da la Toscana *suot il tschêl alpin*».

Ma in che cosa consiste esattamente questa arte che il poeta romancio, nato a Pisa e vissuto per diversi anni e a più riprese in Toscana, trapianta nella sua terra? In due elementi diversi, il primo dei quali corrisponde alle quartine e il secondo alle terzine del sonetto, che anche per questo si rivela un sonetto esemplare: intendo l'*iris* e le *otras fluors* da una parte e la *ragisch* dall'altra.

I «fiori» sono le varie forme che il Lansel prende dalla poesia toscana: prima fra tutte, il sonetto, di cui si è visto un esempio[3]; poi lo stornello[4]; poi la terzina[5]; poi la

---

[2] Per la rima (o l'assonanza) ho dovuto usare due termini arcaici: *ascoso*, «nascosto», e *amorosa*, «innamorata»; *cuttüra*, poi, vale «campagna», *minchadi* «sempre» (in lingua antica, «tuttodì») e *pina* «produce».

[3] Ne scrive dodici. Ma cinquant'anni prima l'aveva già usato Zaccaria Pallioppi e alcuni bei sonetti scriverà ancora Andri Peer. Nella poesia soprasilvana, e in genere renana, il sonetto dovrebbe apparire solo col Pader Maurus Carnot (1865-1935). Almeno secondo l'antologia *Musa Rumantscha* curata dal Lansel stesso. Lia Rumantscha 1950.

[4] Ne scrive soltanto sette (pp. 35-36 e 150), ma riconosce bene lo spirito arguto (o «malizioso», come lui dice) di questa tipica creazione popolare: *Flur da gianziana! / dal sgür chi's praist'eir nossa fluor'alpina / als malizchus 'sturnels' da la Toscana*». Così quello che ha messo come motto.

[5] La usa in due componimenti, e nel primo (p. 86) tralascia di scrivere l'ultimo verso, così che il penultimo (ma che dovrebbe essere il terzultimo) è privo di rima.
Un lungo «capitolo» (poemetto in terza rima di carattere narrativo) sulle stagioni l'aveva composto J.A. Bühler nelle sue *Rimas* edite a Coira nel 1875. È scritto in un linguaggio misto di ladino e soprasilvano (primo tentativo di *rumantsch grischun*).

sestina lirica[6]; e infine il verso sciolto.[7] Sono in tutto 24 poesie; e non certo molte, se si pensa che la raccolta completa ne conta 218.

Ma ben altra portata ha quella che chiamo la «radice», cioè la forma segreta.[8] Anzitutto, essa risiede nella preferenza data all'endecasillabo, il verso che per Dante *videtur esse superbius,* «si rivela il più splendido»[9], e che il Lansel usa in ben 110, o nella metà, delle sue poesie, 95 volte da solo e 15 insieme ad altri versi. Poi, e soprattutto, la «radice» sta nel modo in cui il Lansel usa questo verso, che non corrisponde al *Blankvers* o al *fünffüssiger Iambus* delle letterature germaniche, ma rimane una tipica creazione di quelle romanze; e qui è necessaria un po' di storia, anche perché nessuno ne ha mai tracciato l'intero svolgimento.

L'endecasillabo italiano deriva dal *décasyllabe* (così chiamato perché generalmente è tronco e non piano) dei provenzali, il quale aveva una cesura fissa dopo la quarta sillaba e poteva avere un accento di 4ª se la parola era tronca (cesura epica) o di 3ª se era piana (cesura lirica), come in questi versi di Bertran de Born:

S'ieu per jogar m'asset pres del taulier,
Ja no'i puossa baratar un denier.

«Se per giocare siedo al tavoliere, / che non possa guadagnare un quattrino». (Tanto per mantenere gli stessi accenti). Tutto il resto era libero, così che potevano darsi, ad esempio, endecasillabi di 3ª e di 7ª (come il secondo di quelli citati) o di 3ª e 5ª o di 4ª e 7ª e altri ancora. Il *décasyllabe* fu ripreso, in Italia, dalla Scuola siciliana (fiorita intorno a Federico II, lui stesso poeta), ma senza il principio capitale della cesura. Per questa ragione, gli endecasillabi «siciliani» sono affatto liberi quanto agli accenti, salvo quello obbligato sulla 10ª. Ma, nonostante questa libertà assoluta, tre tipi prendono

---

6 Una sola poesia in questo difficile metro (p. 164) e senza seguire interamente la regola della retrogradazione a croce, ma solo riprendendo all'inizio di ogni strofa l'ultima parola rima di quella precedente. Inoltre, le parole rima usate per esempio da Dante e dal Petrarca (ai quali si deve la fortuna, se non l'invenzione della sestina) sono tutte rigorosamente bisillabe, affinché la settupla ripetizione non abbia a pesare. Il Lansel usa invece anche un trisillabo (*muntagnas*) e perfino un quadrisillabo (*algordanza*). - Lansel e io siamo quasi certamente i soli grigionesi ad avere scritto una sestina (la mia è intitolata *Per un centenario*). Una l'ha scritta anche il ticinese Alberto Nessi (*Canzone d'autunno,* in *Incanto Disincanto*, Locarno, Dadò, 1991, p. 83), con parole rima di due, tre e quattro sillabe, i versi non sempre regolari e senza il congedo.

7 O componimenti di endecasillabi non rimati, che nell'Ottocento e Novecento si incontrano anche in tedesco, ma che il Lansel deriva sicuramente dai grandi esempi del Foscolo e del Leopardi (vedi anche la sua versione de *La sera del dì di festa*). Ne scrive due (p. 7 e 96), ma nel più lungo, *Il vegl chalamer*, introduce una rima baciata alla fine di ogni parte.

8 Per il discorso che segue, il lettore tenga presente: giambo, sillaba atona e sillaba tonica, – ⸗, come *parlò* (un verso giambico ha dunque tutti gli accenti o semiaccenti sulle sillabe pari); trocheo, sillaba tonica e sillaba atona, ⸗ –, come *parlo* (un verso trocaico ha dunque tutti gli accenti o semiaccenti sulle sillabe dispari); anapesto, due sillabe atone e una tonica, – ⸗ –, come *parlerò*; dattilo, una sillaba tonica e due atone, ⸗ – –, come *parlano.*
Parola o verso tronchi, con l'accento sull'ultima sillaba, *parlerò*; piani, con l'accento sulla penultima, *parlo*; sdruccioli, sulla terzultima, *parlano*; e si può continuare: bisdruccioli, sulla quartultima, *indicano* e trisdruccioli, sulla quintultima, *indicamelo.*

9 *De vulgari eloquentia,* II, v., 3.

subito a prevalere: di 6ª e 10ª, di 4ª, 8ª e 10ª e di 4ª, 7ª e 10ª. Nella *Divina Commedia*, la frequenza di questi tipi, da me calcolata su 1000 versi [10], è rispettivamente del 59,2%, del 24,7% e del 16,1%; nel *Canzoniere* del Petrarca, del 62,3%, del 31,3% e del 6,4%.[11] Nella *Commedia*, inoltre, solo il tre per mille dei versi non risponde (o non interamente) ai nostri tipi; nel *Canzoniere*, vi rispondono tutti. E questa sarà anche la metrica che viene assunta, non solo in tutte le regioni d'Italia, ma anche, tramite l'enorme influsso del Petrarca, nelle altre lingue romanze, salvo il francese e il romancio.[12] Il francese, perché vi si continua la tradizione provenzale, ma quasi solo con la cesura epica[13], così si può parlare di un *décasyllabe* impoverito (o regredito allo stadio delle *chansons de geste*), e perché si predilige, a partire dal Seicento, l'alessandrino come verso principale; e il romancio, perché in esso l'endecasillabo corrisponde al giambo di cinque piedi, quasi certamente per influsso del tedesco.

Ora, il poeta romancio che interrompe in modo deciso, ma senza divenire per questo un caposcuola, la tradizione del verso giambico, è appunto il Lansel. Non saprei dire se consciamente o inconsciamente, perché il fenomeno, pure importantissimo, può rimanere segreto al poeta stesso: egli aveva infatti appreso a scuola e con le sue letture le regole del verso italiano e le aveva assimilate una volta per sempre. E anche i lettori romanci non sembrano essersene accorti, se è vero che Andri Peer, nel suo pur nutrito commento, non allude mai a questo fatto. Ma basterebbe la poesia citata all'inizio per dimostrarne tutta la dimensione: e qui lascio la verifica al lettore.

Voglio invece esaminare, da questo punto di vista, la poesia *Il vegl chalamer* («Il vecchio calamaio»), che il Lansel scrive a cinquantanove anni e che dà il titolo a tutta una raccolta. Si può infatti considerarla il capolavoro, sia per la ricchezza del contenuto (la storia di una famiglia engadinese e la missione del poeta), sia per quella dei vari toni (dal più umile al più elevato), sia per il suo valore simbolico (il vecchio calamaio, riempito di *tinta frais-cha*, viene a significare la continuità della lingua romancia). Il fatto che sia scritta in versi sciolti, o nel verso regale in cui Annibal Caro nel Cinquecento traduce l'*Eneide* e più tardi il Monti l'*Iliade*, non cambia nulla a quanto sto per dire; anche le poesie rimate del Lansel darebbero lo stesso risultato (e talune un risultato ancora più evidente).

Il vegl chalamer conta 124 versi, 63 dei quali non sono interamente giambici e si possono così ripartire: 14 di 1ª e di 4ª; 26 di 3ª; 2 di 7ª; 18 di 6ª e 7ª; 3 di 4ª e 5ª. Non

---

[10] *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1952, p. 14.
[11] Si noti il calo del tipo di 4ª e 7ª.
[12] Non parlo del romeno, perché non so leggerlo.
[13] Solo accenti di 4ª si trovano per esempio in due poeti come Scève e Ronsard. Ma si vedano questi esempi di cesura lirica: in Guy de Concy (francese antico):

Qui devinent, ainz qu'il puist avenir

e in Villon (francese medio):

Que sa grace ne soit pour nous trarie

o, con accenti di 3ª, 5ª, 7ª:

Vous portastes, digne Vierge, princesse.

ci interessano quelli di 1ª e 4ª, perché la stessa «irregolarità» si riscontra anche in tedesco:

Wie regte nicht der Tag die raschen Flügel,
Schien die Minuten vor sich her zu treiben!

al secondo di questi versi di Goethe risponde questo di Lansel:

sapcha mantgnir adüna fideltà

Decisivo, per il nostro discorso, appare invece l'accento di 3ª.[14] Esso rompe il ritmo giambico quando il verso si sta formando, dunque in modo non troppo sensibile, perché ai due trochei dell'inizio può seguire (e generalmente segue) una serie di tre giambi. Ma il suo effetto è tanto più grande quanto più rimane nascosto. Se si prende il primo verso del poema del Tasso:

Canto l'arme pietose e 'l capitano

si osserva che tra le quattro sillabe toniche (1ª, 3ª, 6ª e 10ª) si trovano prima una, poi due, poi tre sillabe atone (anche se l'8ª ha un semiaccento). È dunque un verso che si espande regolarmente e irresistibilmente: proteso verso l'infinito. E un verso che, nella poesia italiana, ha la sua storia, come dimostrano queste frequenze: Dante 12,4%, Petrarca 23,1%, Ariosto 17,8%, Tasso 25,6%.[15] Ma qual è la sua frequenza nel *Vegl chalamer?* Ebbene, è del 21%, vale a dire molto alta.[16] Ecco ora qualche esempio:

Da casü, lura t' piglia 'l bap da chasa

con accento ben marcato dalla pausa;

(a Tschinquaisma cumplescha 'l dudesch ans)

---

[14] Accento seguito da uno obbligato di 6ª. (E qui sta in fondo, oltre alla scomparsa della cesura, tutta la differenza tra il *décasyllabe* provenzale e l'endecasillabo italiano). Ma talvolta, se c'è una pausa, può seguire anche l'accento di 4ª, come nel dantesco:

«Figliuol mio», disse il maestro cortese

Stranamente, nel Lansel si osservano alcuni accenti di 5ª proprio nella sua traduzione del Leopardi:

e silenzi — uossa il muond inter
posa, e dad els plü nun as tschantscha
(ma il secondo è un decasillabo) e
güst in listess möd am strendschaiv'il cour
che è il verso finale.

[15] Questa crescita corrisponde più o meno alla decrescita che, negli stessi poeti, subisce il verso con l'accento di 7ª. In altre parole, l'accento di 3ª restituisce al verso la mobilità che altrimenti andava perduta.

[16] Ne *La sera del dì di festa*, la frequenza tocca addirittura il 32,6%; nella traduzione che ne fa il Lansel, il 37%.

con due parole trisillabe piane che non potrebbero mai stare insieme in un ritmo tutto giambico (si ha qui la premessa per ottenere anche in romancio un verso come:

sei di speranza fontana vivace)

Impè Chasper, l'ultim (stess tuottadi

dove il ritmo cresce salendo dall'accento di 2ª a quello di 3ª e dove *ultim* è parola tronca (dunque accento di 6ª), come altre volte nel Lansel[17];

quants hast vis a passar da sort e sieuer

verso tanto più grande quanto più sgorga immediato, con un suo ritmo privato e insieme universale;

Mincha jada ch'eu bagn ma penn'in tai

con due bisillabi piani all'inizio del verso, che potrebbero essere anche *chara lingua;*

ils pleds simpels e s-chets, da cour a cour

o le parole (*pleds*) che il Lansel chiede di poter trovare al *vegl chalamer* (alla sua Musa) e che forse non per nulla si sottraggono a ogni misura rigidamente prestabilita;

aint il mar sainza fuond da l'invlidanza

con gli stessi accenti e con l'ultimo vocabolo della stessa lunghezza come nel verso del Tasso, e in più con il senso delle parole che tende a sua volta verso l'infinito.

Ma si veda ora tutto questo passo:

Ouravant ed amunt, sto il poet
far la ruotta, vers cuolmens vieplü ots,
scurvernand orizonts saimper plü largs
da bellezz'e buntà al pövel seis.
Grand'e greiva mischiun quist'in vardà!

Sono i versi a cui Lansel affida il suo messaggio, anzi, il messaggio stesso della poesia; e sono tutti endecasillabi di 3ª. Ciò che prima e dopo (ma ci troviamo ormai quasi alla fine) rimane sparso e come nascosto nel fluire del verso sciolto, qui si condensa e trova la sua ultima espressione. E non importa se l'intero passo, a un disincantato lettore di oggi, può sembrare enfatico e perfino sospetto: a parte l'ultimo, si tratta pur sempre di versi straordinari, scolpiti ciascuno come nella roccia, e insieme fusi come in un solo blocco.

---

[17] Peer nota il fenomeno ma rinuncia a segnarlo graficamente.

Assai più dell'endecasillabo di 3ª, si allontana dal ritmo giambico quello di 7ª, che consta di due dattili a partire dalla quarta posizione e si dice anche endecasillabo dattilico[18]. Abbiamo già visto il calo che questo tipo di verso, il più dissonante, subisce nel Petrarca; e qui possiamo osservare che è quasi scomparso nella *Liberata* e poi interamente nella *Conquistata* del Tasso: anche se ciò non significa la sua morte definitiva.[19] La scarsa frequenza che esso ha nella poesia del Lansel rispecchia dunque esattamente quella che aveva allora nella poesia italiana. Ecco gli esempi del *Vegl chalamer:*

Imprais ch'el ha, schi 'l plü vegl dals mattuns –
opür alch plant, d'ün trist cas inscuntrà

e alcuni di altre poesie:

O passai pür, ch'eu n'ha oter da far (*Duet*)
Be amo l'ur d'üna nüvla luntana[20] (*Not sül mar*)
chattand'giosom d'üna buna butiglia (*Filosofia veidra...*)

ultimo verso della poesia, con preciso effetto ritmico;

ed als umans, in lur not desolada (*Nadal in temps da guerra*)

in una traduzione da Watson Kirkconnell;

O Tuotpussant, ch'a nos vegls d'üna jada
(*Invocaziun patriotica*)

in una traduzione da Albert Richard; ma qui si tratta di una poesia destinata alla musica e perciò tutti i versi hanno lo stesso ritmo[21]: l'endecasillabo di 7ª, in altre parole, si fa indipendente;

---

[18] Si possono avere due giambi all'inizio, quando c'è un accento di 2ª:
E come quei che con lena affannata
ma si veda l'effetto del dattilo integrale:
Cesare armato con gli occhi grifagni

[19] Si trova per esempio nei *Sepolcri* e nelle *Grazie* del Foscolo e nel primo, in ordine cronologico, dei *Canti* di Leopardi, *Il primo amore.*

[20] È la prima versione. Quella definitiva dice:
Uoss'amo l'ur d'la plü dalöntsch nüvlina
Per eliminare l'accento di 7ª? Più probabilmente, perché tutta la strofa viene mutata.

[21] Ma si danno alcune eccezioni:
Nossa mischiun sül muond sta in nossa lia
con accento di 6ª; e anche un verso errato:
mo sainza cha'ns crajans ün pövel elet
che è un doppio senario.
Del resto, i versi ipometri e ipermetri non sono così rari nel Lansel.

fu il sogno d'or della mia gioventù

uno dei quattro versi coi quali il giovane Lansel, prima di trovare la sua vera strada, dava in italiano l'addio alla poesia.

Un terzo caso — che qui ci interessa — di endecasillabo non giambico, è quello dagli accenti di 6ª e 7ª o dal doppio accento più o meno nel mezzo. Cito alcuni esempi danteschi:

Gridando: «Guai a voi, anime prave! –
intrai per lo cammino alto e silvestro

il secondo, con sinalefe;

quanti dolci pensier, quanto disio

con accento di 3ª, di modo che tutto il verso esce dal ritmo giambico. Si tratta di uno schema metrico straordinario, che riparte con la settima sillaba come da capo e dà l'impressione che sia formato da due ondate successive, di cui la seconda, che viene ad essere – – ˈ– – –, è stata consacrata una volta per sempre dall'adonio della strofa saffica. Eppure non è uno schema così raro; e lo dimostrano queste frequenze: Dante 7,4%, Petrarca 9,2%, Ariosto 14%, Tasso 9,9%. Nessuna meraviglia, allora, di trovarlo anche nel *Vegl chalamer:*

implit eu cun sablun (giand per davo
fin giò la punt d'Suren, bel ed aposta)

in due versi successivi;

Chi fuo teis prüm patrun? Sgüra cha quel

si noti qui la pausa tra la 6ª e la 7ª;

sto, per as guadagnar svess il da viver –
aira dal grand filar, piglia la penna –
Il poet nun as dess mâ stanglantar –
A quants chi müts ed orbs van per quai suot –
per as dozar surour tuotta bassüra –
scuvernand orizonts saimper plü largs –
Grand'e greiva mischiun quist' in vardà! –
e tal fasch a portar (bain am rend quint) –
Mo tü, o chalamer, güda'm lapro! –
ch'eu, tai davant ils ögls, aint in meis pitschen –
e mincha pled ch'eu scriv detta perdütta –
Scha per sort, alch meis vers han da surviver

Se si contano tutti, sono circa 18 casi[22], ciò che dà il 14,5%, la frequenza dell'Ariosto! E non si dimentichi quello che si trova nel sonetto citato all'inizio:

aint il plü fop dal cuor tegna serrada

dove il duplice accento è chiamato a potenziare l'effetto dell'ultimo verso.

Un quarto – e per noi ultimo[23] — caso di ritmo non giambico, è dato da un altro doppio accento, quello di 4ª e 5ª. In italiano, esso è più raro e meno importante del doppio accento di 6ª e 7ª e si può illustrare con questi esempi danteschi[24]:

guardate là come si batte il petto! –
Ed elli a me: «Vano pensiero aduni

Nel Lansel, questo tipo di verso è in proporzione abbastanza frequente. Il *Vegl chalamer* ne fornisce tre esempi:

e davo scrit aint in la Bibl'ils noms –
precaut t'ha miss sün la curuna d'stüva –
per scriver giò üna chanzun bandusa

Si può discutere sui due primi esempi, dove si mette l'accento sulla parola più significante (e foneticamente più forte); ma non sul terzo. E si vedano questi altri:

grisch fin süsom, oura dal nüvel spess (*Transmüda*)

verso che chiude la poesia;

sömni da pasch, sura la quaida val (*O Engiadina*)

---

22 per as dozar surour tuotta bassüra
può essere anche un endecasillabo di 7ª, che si aggiungerebbe a quelli già citati; ma il duplice accento nel mezzo conferisce a questo verso ben altro peso;
ed als umans, in lur not desolada
si poteva forse leggere come questo del Leopardi:
dopo i sollazzi, al suo povero ostello
con *suo* tonico, e quindi con accenti di 6ª e 7ª, perché in Leopardi manca il tipo di sola 7ª.

23 Non parlo in questa sede di un possibile accento di 9ª.

24 Forse unici, in tedesco, sono questi tre esempi di Hölderlin, tutti della poesia *Der Kirchhof:*
Wo Fenster sind glänzend mit hellem Glase —
Wenn Einer dort Reden des Pfarrherrn hört —
(con il *dort* come il *là* nel verso di Dante)
Noch sind darin einige schöne Dinge
Se però il poeta, come fa talvolta nelle sue *Odi* (*Himmlische Liebe,* in *Tränen*), non sposta anche qui l'accento. Ma si noti che l'eccezione si ha sempre dopo la quarta sillaba, come se Hölderlin volesse introdurre nel verso una cesura. Innovazione ben degna di quel grande!

col duplice accento che sottolinea la pausa e la «pace»;

sömni d'poet, Capri, blau in l'azur (*Sorrento* [I])

il verso più ardito (si notino anche gli accenti di 1ª e di 7ª) che il Lansel abbia scritto (e quasi un omaggio a certi ardimenti del Tasso:

esserciti, città, vinti, disfatte);

Sur la cità penda la plövgia, s-chüra (*Utuon*)

senza pausa, qui, tra i due accenti e con tutto il peso di quella pioggia;

Nus, cur ta vusch trembl'in l'otezza (*Il clucher da Sent*)

in questo caso, nel mezzo di un novenario, diviso esattamente in due e al tempo stesso saldato dal doppio accento, che esprime il solenne monito delle *otras vuschs* nascoste nella prima[25];

Sco albs utschés tuornan las stanglas vailas
(*Not sül mar*)

prima versione di quello che sarà il verso:

Cun stanglas alas van las albas vailas

d'una lentezza infinita.[26]

Ora, se così stanno le cose nel Lansel, se cioè il suo endecasillabo corrisponde esattamente, per le possibili variazioni del ritmo, al verso dantesco, come si sono comportati i traduttori in romancio della *Divina Commedia*, dapprima Jachen Luzzi e Artur Caflisch, suoi contemporanei, e poi Andri Peer e Ursicin G. G. Derungs, della generazione seguente?[27] Una prima risposta può venire da questi esempi (segno accanto al verso gli accenti di cui si è parlato, compreso quello di 1ª).

---

[25] Nella poesia, di 28 versi, il fenomeno si ripete sei volte.

[26] Giorgio Orelli osserva che il verso del Carducci:
Accampata a l'opaca ampia frescura (*Il Comune rustico*)
è il più ricco di *a* (ne conta dieci) da lui trovato in italiano; quello del Lansel ne ha altrettanti, e nove tutti di fila. Ma nove ne aveva anche un mio verso di *Senso dell'esilio* (Edizioni di Poschiavo 1945):
Quando sulla campagna alita fiacca (*Si desta allora*)

[27] Mi riferisco ai seguenti canti dell'*Inferno*: Luzzi (in valader, o basso engadinese) e Caflisch (in puter, o alto engadinese) canto I; Peer (in vallader) canto V; Derungs (in soprasilvano) canto III. Si trovano in «Litteratura. Novas Litteraras», 1,1, Ediu dall'Uniun da scripturs romontschs, 1978, e nel «Deutsches Dante-Jahrbuch», 58 (1983), qui con una introduzione di Ricarda Liver.

Inferno, I, 1-9:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita. (6,7)
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte (3)
che nel pensier rinova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte; (7)
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,[28]
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Luzzi:

Immez il cuors da nossa vita quia
eu in ün god tuot s-chür am rechattaiva,
qua ch'eu avaiva pers la dretta via.
Quant greiv chi m'ais a dir che cha que eira,
quaist god sulvadi plain spinusa tscheppa,
cha hoz amo, pensand am faja temma.
La mort bler plü amara nu po esser.
Ma per tschantschar dal bön ch'eu là chattet
eu di eir d'oter ch'eu scuvrit in quel.

Caflisch:

Immez ma vita uossa bod spassida
am rechattaiv'in üna selva s-chüra,
inua la via m'eira tuot schmarida.
Per dir scu cha la chosa m'eira düra
as di cha quaista selv'eira pürmemma (6,7)
bger pês cu vair in fatscha a la mort
cha be as impisser as clappa temma.
Ma eau dscharo da que chi nu'm fet tort.[29]

Inferno, V, 1-12:

Così discesi del cerchio primaio (7)
giù nel secondo, che men loco cinghia (1)
e tanto più dolor, che punge a guaio.

---

[28] Così nell'edizione del Petrocchi. In quella del '21, *ch'io,* che dà accento di 7ª.
[29] Il verso in meno si spiega col fatto che Caflisch traduce molto liberamente.

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: (1)
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia. (1,7)
Dico che quando l'anima mal nata (1)
li vien dinanzi, tutta si confessa:
e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa: (1,7)
cignesi con la coda tante volte (1)
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Peer:

Uschè schmuntet eu oura dal prüm tschierchel
Aint il seguond, chi tschinta damain lö, (1)
Mo tant daplü dolur, chi fa ch'ün sbraja.
Là 's drizza Minos da far temma, e sgrigna;
El paisa ils puchats avant l'entrada:
Cundanna e trametta, sco ch'el s'plaja.
Eu di cha cur cha l'orma malprüveda
S'preschainta, schi cunfess'la tuot ils tüerts;
E quel conuschidur da noss puchats
Vezza in che lö d'iffiern cha quella tocca: (1)
As tschinta tantas jà cun sia cua
Sco quants s-chaluns ch'el tilla voul aval.

Inferno, III, 1-9:

«Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'etterno dolore, (7)
per me si va tra la perduta gente. (4,5?)
Giustizia mosse il mio alto fattore, (7)
fecemi la divina podestate, (1)
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create (7)
se non etterne, e io etterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate». (3)

Derungs:

«Tras mei van ins en la citad dolenta,
tras mei van ins en l'eterna dolur, (7)
tras mei van ins tier la perdida schenta. (4,5?)
Giustizia ha muentau miu ault factur:
mei ha scaffiu de Diu sia pussonza, (6,7)
sabientisch' eterna e l'emprem'amur.

Avon che jeu ei nuot creau che vonza,
demo gl'etern; eternamein jeu sun.
E vus ch'entreis, laschei tutta speronza!» (6,7)

Se non si conta l'accento di prima, che del resto in italiano è molto più numeroso[30], solo Caflisch in un caso e Derungs in tre casi fanno eccezione; Luzzi e Peer seguono sempre il ritmo giambico. E questo è più o meno confermato dall'esame dell'intero canto di cui si è visto l'inizio. Si hanno circa questi dati: Luzzi, 12 eccezioni su 136 versi; Caflisch, 10 su 137; Peer, 5 su 142; Derungs, 27 su 136. Sono poche; anche quelle di Derungs[31]; e inoltre vanno interpretate. Nel caso di Peer, ad esempio, solo tre versi risultano totalmente sicuri:

Mo'l dücha til balchet: «Lasch'il sbragizi! (6,7)
E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride?

chi mügia ferm sco'l mar illa tempesta (6,7)
che mugghia come fa mar per tempesta

Ed ell'a mai: «Pêra dolur nu daja (4,5)
E quella a me: «Nessun maggior dolore

i due primi di 6ª e 7ª, il terzo di 4ª e 5ª, cioè sempre coi due accenti consecutivi, il secondo dei quali, irregolare, si appoggia al primo, regolare, e da esso riceve, per così dire, il salvacondotto. Ma si vedano gli altri due casi:

E füt tant arsantada al pitagnön
A vizio di lussuria fu sì rotta

Cun quels duos via là ch'insembel svoulan
parlerei a quei due che 'nsieme vanno

Nel Lansel, questi sarebbero senz'altro endecasillabi di 3ª; in Peer, o in un contesto che tende perpetuamente ai giambi, il primo sarà piuttosto di 4ª, con *àrsantàda*, parola a due apici, e *tant* atono, e solo il secondo probabilmente di 3ª.[32]

Così risulta che si debbano cercare, in ultima istanza, i versi di 3ª e 7ª, i soli che escano irrimediabilmente dallo schema binario; e le cifre, allora, sono queste: Peer, 1 (?); Luzzi, 2:

---

[30] Anche per la struttura della lingua, come *giudica* e *dico,* che diventano *el paisa* e *eu di*, o *cignesi* (dell'italiano antico), che diventa *as tschinta.*

[31] In Dante, nello stesso canto, arrivano al 41%, e al 15% nei soli versi di 1ª. Più della metà dei versi danteschi sono dunque non interamente giambici.

[32] Un altro caso è:

E paran d'esser uschè leivs al vent

dove non si ha un accento di 7ª (anche se graficamente segnato), in quanto *uschè leivs* diventa ˈ– – ˈ–, con accento retratto. Viene così confermata la legge che il Camilli ha definito per l'italiano, ma che dovrebbe valere anche per le altre lingue romanze (escluso il francese, che ha perso l'accento tonico).

nu lasch'ir ad ingiün davo sa via (3)
non lascia altrui passar per la sua via

qui ais sia cità e seis ot trun (3)

Caflisch, 2:

ell'as turnaiva telmaing stramanteda (7)

in fatsch'a l'ura e la dutscha stagiun (7)
l'ora del tempo e la dolce stagione

come nell'originale[33]; Derungs, 9:

E tgi quels sco ventschi en la pitgira? (3)
e che gent'è che par nel duol sì vinta?

ni fideivels, mo che lur persei ensiera (3)

(se il verso è giusto, con la forte sinalefe delle due parole finali)

Quels han buc la speronza de murir (3)

hai viu glieud sper la riva ded in flüm (3)
vidi gente a la riva d'un gran fiume

e 'von ch'ellas descendien da tschei maun (3)
e avanti che sien di là discese

tras mei van ins en l'eterna dolur (7)

che ha per tema siu grond na plidau (7)
che fece per viltade il gran rifiuto

Ed aunc mirond da tschei maun della sava (7)
E poi ch'a riguardar oltre mi diedi

sche Caron ussa de tei sevilenta (7)
e però, se Caron di te si lagna

---

[33] Ma, come mostra il primo esempio (senza un verso equivalente in italiano), quella di Caflisch è piuttosto un'imitazione che una traduzione. Ciò vale anche per la metrica, dove si trovano più di una volta dei versi ipometri o ipermetri, cioè con una sillaba in meno o in più (qui non contati), e anche versi di 5ª (*Ed ecco 'na bes-cha svelta e ligera*). Una soluzione tutta sua è poi quella della rima: ABABCDCD ecc., che contraddice il principio della terzina, in Dante sacro anche per la sintassi. Sotto questo aspetto, infatti, non sono vere terzine nemmeno quelle contenute nel *Faust* di Goethe.

Il Derungs, del resto, è il solo che si ponga veramente il problema della metrica[34]; e lo dice nelle *Remarcas* che fa seguire alla sua traduzione: «E tutina («tuttavia») ei quel problem (quello della rima) buca il principal. Quel dil ritmus para secundars, mo en realidad ha eil depli peisa. Mia translaziun seporscha («si adatta») tendenzialmein ad ina lectura iambica dil ritm dantesc. Amitgs han fatg attents mei silla problematica d'ina tala interpretaziun metrica d'in ritmus flexibel e variont. Entochen ussa («Ma finora») haiel buca giu la pusseivladad d'approfundir quella damonda cun ir alla tscherca ded exempels vegls romantschs de valur analoga».[34] «En realidad», non avrebbe dovuto risalire molto nel tempo: gli bastava l'esempio, anzi, la lezione del Lansel. Ma il Lansel è rimasto un libro chiuso per tutti i nostri traduttori.[35]

Ciò non toglie, beninteso, che le loro prove d'una versione della *Commedia*, anche se rimaste molto parziali, non abbiano il loro valore e non possano competere, ad esempio, con le più note versioni tedesche. Lasciando da parte, come troppo personale, e tuttavia non priva di buone riuscite, quella di Caflisch, si può dire che quella di Luzzi sta alla pari, per chiarezza e scorrevolezza insieme, di quella a suo tempo famosa del Vossler[36]; che quella di Derungs, pur assumendo la triplice rima, si rivela tutto sommato abbastanza fedele e non è inferiore, in più di un passo, alle pagine scelte del George; e che quella di Peer si mantiene, nonostante il ritmo meno ricco che nell'originale, a un livello poetico sempre alto.

continua

---

[34] «Litteratura», 1,1, p. 120. — All'inizio delle *Remarcas*, dopo aver detto che i romanci sono piuttosto orientati verso il Nord che verso il Sud (ma i tempi sembrano maturi per orientarsi verso il Nord *e* verso il Sud, verso l'Est *e* verso l'Ovest), Derungs prosegue: «Denton stuessen nus («Ma noi dovremmo») forsa emprender da nos partenaris tudestgs la stema per Dante e vegnir pertscharts entras els(«e da loro venir accertati») che Dante ei buca mo in poet talian, mobein europè» (pp. 120-121). Osservazione che ci fa un po' cadere dalle nuvole, ma che risponde alla realtà dei fatti. Molto acuta, e valida per tutti, è quest'altra sua osservazione: «Nus respirein depli aria dantesca che quei che nus manegien «di quel che pensiamo») (p. 121).

[35] Si noti che il Derungs, a proposito del metro, dice di aver consultato un paio di traduzioni in tedesco (che fatalmente erano giambiche: compresa quella del Vossler, dal Peer chiamata erroneamente «prosa ritmada»). Per prudenza, avrebbe potuto dare un'occhiata anche a qualche versione in francese o in spagnolo.

[36] In Luzzi, le cadute di tono si hanno soprattutto quando il giambo gli prende la mano e diventa fine a se stesso:

considerescha meis lung stüdi e
l'amur chi'm fet tscherchar qua l'ouvra tia

dove non si ha, nell'intenzione dell'autore, una inarcatura con valore poetico, ma solo con portata metrica; e lo prova quest'altro esempio:

Da la sgrischaivl' expression da si'
ögliada am tremblaivan cour e membra

dove il *si'* (anziché *sia*) in fine di verso sta a dire che Luzzi legge il suo testo in modo continuo, senza la pausa che anche l'*enjambement* non può cancellare.