

# Metrica di Peider Lansel...

Autor(en): **Fasani, Remo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **62 (1993)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-48120>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Metrica di Peider Linsel...

(2<sup>a</sup> parte)

## II

Ma si dà un altro aspetto della metrica italiana che anche il Linsel non ha trapiantato nel suo paese natio: la sinalefe e la contrazione in dittongo di uno iato (dittongo discendente con la seconda vocale più aperta), entrambi decisivi per il computo delle sillabe, e non solo in poesia ma anche in prosa. Do per ogni fenomeno un esempio di Dante e uno del Petrarca.

Sinalefe:

mi ritrovai per una selva oscura

dove *selva oscura* fa quattro sillabe;

come costei ch'i' piango a l'ombra e al sole

dove *a l'ombra e al sole* fa cinque sillabe e non sei o sette.<sup>37</sup>

Dittongo discendente con la seconda vocale più aperta:<sup>38</sup>

Questi pareva che contra me venesse

dove *parea*, trovandosi nel mezzo della frase, è bisillabo (ma sarebbe trisillabo alla fine, esattamente come *pareva*);

di quei sospiri ond'io nudriva il core

dove *io* è monosillabo. E non si pensi qui a una pronuncia forzata: basta rendere breve — da lunga che è se deve formare un bisillabo — la prima vocale e il gioco è fatto. Si può dirla, anzi, una pronuncia normale, in quanto parole come *mio*, *tuo*, *suo*, per non

---

<sup>37</sup> Ne farebbe sei nella *Commedia*, e solo in essa, perché il suo poeta non fonde mai i monosillabi *e*, *è*, *o*, *ho*, *a* e *ha* con la vocale seguente, ma solo con quella precedente, e così ne mantiene il valore semantico.

<sup>38</sup> Discendente, o accentato sulla prima vocale (come in *tuo*), non sulla seconda (come in *pianta*). Per sentire cos'è una vocale aperta e una chiusa, si dica prima *a* e poi *i*; e si noti che il suono formato in questa sequenza (come in *hai visto*) è di una sillaba.

citarne altre, si appoggiano al sostantivo che segue e non hanno un peso proprio; non per nulla, le forme toscane corrispondenti sono *mi'*, *tu'*, *su'*.

È vero che per il romancio, lingua in cui le vocali finali sono generalmente cadute, la sinalefe non ha la stessa importanza come per l'italiano, dove sono quasi sempre conservate. Ma ciò non toglie che l'incontro vocalico avvenga più di una volta e meriti di essere esaminato.<sup>39</sup> Si possono avere ben tre casi:

1) con l'elisione della prima vocale, di solito *a*<sup>40</sup>: *dalung'ad ir, haj'adiuna, in la Bibl'ils noms, algrezch'e led* (Lansel); *as volv'e guarda, sabgentsch', amur*, con elisione anche prima della pausa (Luzzi); *chi's volv'al flüm, in fatsch'a l'ura* (Caflisch); *Lasch'il sbragizi, tils stir'amunt* (Peer); *sabientsch'eterna, pintg'attenziun* (Derungs);

2) con dialefe (o divisione sillabica):

cun il sar barba / ha trasmiss our d'Vnescha	( <i>Il vegl chalamer</i> )
Ch'el unsacüra, / i'l cumün patern	( <i>Il vegl chalamer</i> )
Chod arda / il mezdi d'instà	( <i>La mammaduonna</i> )
Uossa reviva / in la fantasia	( <i>Sorrento [I]</i> )
co star sün fnestra / e sün vo guardar	( <i>Duet</i> )

sono esempi del Lansel, nel quale la dialefe sembra molto rara (solo due esempi nel poemetto *Il vegl chalamer*), probabilmente per l'influsso, anche in questo caso, della metrica italiana;

Alura / am passet ün pa la temma –  
 'svolvet per vera / aint illa chavorgia –  
 adüna / am pozzand sün il pè suot –  
 ögliada / am tremblaivan cour e membra –  
 be plandscha / e s'attrista da cuntin

nel Luzzi, 5 casi nei primi 57 versi;

bger pês cu vair in fatscha / a la mort –  
 tant m'insöngiavi / eau in quell'ura –  
 Alura mia tema / as calmaiva –

<sup>39</sup> Parlo solo dei casi in cui la prima vocale non sia accentata; ma conto quelli in cui è accentata la seconda.

<sup>40</sup> Nel Lansel, ma raro, anche il caso opposto: *dalunga'l chalamer, cumplescha'l dudesch ans*. Non si elide invece l'i di parole come *silenzi, principi, studi*, che risale al latino *-ium*. Ma possono darsi delle eccezioni: *Un proverbî antic e bel* e *Quaist proverb'a que chi pera*: due ottonari della stessa poesia (*Una chatscha al uors*) di Simeon Caratsch.

*Saggi*

cun tuotta stainta / e fadia sieu pass<sup>41</sup> –  
fingio in quella / ura matutina

nel Caflisch, 5 casi su 40 versi;

El paisa / ils puchats avant l'entrada:  
Cundanna / e trametta, sco ch'el s'plaja –

(in due versi successivi)

Clomet Minos, apaina / am dat ögl –  
Cuntschainta / in bless pövels e favellas –  
L'otra / ais quella chi 's pigliet la vita

nel Peer, 5 casi su 61 versi;

Giustizia / ha muentau miu ault factur –  
sabientsch'eterna / e l'emprem'amur –  
leu nua che sufrescha / il carstgaun –  
sco / il sablun ch'eu in turmeagl capeta –  
e lur obscura veta / ei schi bassa

nel Derungs, 5 casi su 46 versi;

3) con sinalefe (fusione in una sillaba delle due vocali: che sottolineo):

per gnir a temp e lö tut *sü* in sinoda  
(*Il vegl chalamer*)  
il silenzi eloquaint da la muntagna?  
(*Cur cha las glüms as stüdan...*)

(dove la sinalefe sembra inevitabile)

in la s-chürdüm, as doza *il* piz suldan  
(*Cur cha las glüms as stüdan...*)

(sinalefe con un suo valore espressivo?)

tschercha la musica, ella suletta  
(*Funtana da giuventüm*)

---

<sup>41</sup> Si può anche leggere *fadia* (con accento di 7<sup>a</sup>); ma il predominante ritmico giambico richiede piuttosto *stainta / e fadia*.

*Saggi*

(verso decasillabo, con sinalefe quasi violenta dopo parola sdrucchiola e pausa)

l'ura plü bella es quella da la saira  
(*L'ura plü bella dal di*)

(dove le parole sembrano riposare l'una insieme all'altra)  
sono alcuni esempi del Lansel, nel quale la sinalefe rimane però molto rara<sup>42</sup>;  
nel Luzzi: nessun esempio;

Ed ecco 'na bes-cha svelta e ligera

(se non si hanno dodici sillabe)

in fatsch'a l'ura e la dutscha stagiun

(anche per la somiglianza con l'originale)  
nel Caflisch, due esempi per tutto il canto;

Là s'drizza Minos da far temma, e sgrigna –  
VeZZa in che lö d'iffiern cha quella tocca –  
Tils stir'amunt, aval – invia, innan

(da leggere *invia*)

E füt tant arsantada al pitagnön

(con la sinalefe che rinforza l'effetto dell'*a*)

Illa misergia, e quai sa tia guida

(sinalefe nonostante la pausa)  
nel Peer, cinque esempi;

Cun testa sco sturnida, e n tema spira –  
perquei che gloria havess ins leu dad els –  
E mira: Encunter nus en nav vegnir –

(si confronti con *mo mir'e passa - ma guarda e passa*)

pli leva nav tei porti a meglars sorts –  
la specia humana, il liug, il temps, il sem –  
gl'atun per tiara e niua prest secatta  
la roma, il tschiep giun plaun pli baul schi fin

---

<sup>42</sup> Ma si veda, in *Iris florentina*:  
sumgliand in quai ad ün'orm'inamurada  
dove anche il dittongo si fonde con la vocale seguente.

nel Derungs, otto esempi.

Sulla scorta dei versi citati, si può dire che c'è (o può esserci) sinalefe: 1) dopo una pausa, come nello straordinario *E mira: Encunter*, 2) dopo *-i* e dopo *-ia* atono, come in *specia humana* o *misergia, e quai*, 3) dopo consonante rafforzata, come in *bella es quella, Vezza in che che lö*, 4) per un effetto poetico, come in *as doza il piz, svelta e ligera*.

Ma si vedano ora, senza pensare a regole precise, alcuni esempi di sinalefe in altri poeti:

Lezza Uffer:

dorma an solenn silenzi la citad  
scu enchantada en di da mesastad (San Gimignano)

Tista Murk:

Vezzast, cour: amo iina jada (Utuon in Val Müstair)

(con sinalefe dopo vocale tonica)

Gian Fadri Caderas:

d'udir tieu amabel pled, uschè prüvo (Amur engiadinaisa, II)  
(dopo dittongo)

Gian Gianett Cloetta:

la fotsch giraiva e 'l fain crodaiva (Cun sgiar)

(anche per il parallelismo *giraiva - crodaiva*)

e in due canzoni popolari sursilvane della fine del Seicento<sup>43</sup>:

De mort en vita ei si levaus

(novenario tronco)

Fa charezzia a dat bellezza –  
Tiarra della empermischun

(ottonari)

esempi, questi ultimi, molto importanti, perché dimostrano la naturalezza della sinalefe.

Veniamo ora al dittongo con la seconda vocale più aperta, che in romancio forma di regola due sillabe (come *mia, tia, sia*) e dunque non è un dittongo ma uno iato. Non mancano però le eccezioni, come dimostrano questi versi del Lansel:

<sup>43</sup> Cfr. Gabriel Mützenber, *Anthologie Rhéto-romane*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1982.

C'è da augurarsi che anche un editore della Svizzera italiana pensi a una simile antologia.

Saggi

da mamma das-cha la poesia s'far viva<sup>44</sup> –  
(*La poesia rumantscha*)

istorgia, poesia, simpla natüra (Val Partens)

(prima di pausa e di altro accento: bel verso di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>)

Melanconia sün tuot las chosas sta (Utuon)

(si provi a dire *Melanconia sün las chosas sta* e si vedrà che la parola di cinque sillabe diviene troppo pesante e si esteriorizza)

Cha teis amur sia stat ün sömme eir el? (Utuon)

(in sillaba atona)

e questi delle traduzioni di Dante (nessun caso in Luzzi e Peer<sup>45</sup>):

Cafilisch:

inua la via m'eira tuot schmarida –  
Ma eau dscharo da que chi nu'm fet tort

(e altri esempi di *eau* — pronunciato «èa» — che può anche essere bisillabo)

chargeda da la gulusia, be ossa,

Derungs:

Aschia vul ins leu, nua ch'il puder

(come in Cafilisch; ma in Luzzi *nua* è bisillabo)  
e di altri poeti:

Alexander Lozza:

Er la mia sumbreiva crescha! (Sumbreivas)

---

<sup>44</sup> Nello stesso componimento:

Mo la poesia, chi sa tuot da dir –  
la poesia sco'na flur sulvada

dove la prima volta si ha *poesia* e la seconda *poësia* (la forma più comune).

<sup>45</sup> Ma del Peer segnalò, benché d'altra specie:

E cur chi rivan nan vidvart la ruina

forse la prima volta, in una lingua romanza, che *ruina* sia usato come bisillabo!

Men Rauch:

la dūra *via* da meis destin (Teater)

Lezza Uffer:

Tranters *sias* tors chi aint il blo sa slanshan  
(San Gimignano)

Mattli Conrad:

A Laud da *siâ* Conscienza (Scadin Carstioun ha da morir<sup>3</sup>)

Tut laudig sia Majestad! (Davant ilg lavar d'ilg solelg)

(esempi sottosilvani, dove il dittongo è distinto graficamente dallo iato).

Dagli esempi citati, si osserva dunque che la sinalefe, in romancio, non ha ancora trovato una soluzione. Forse per il fatto che l'*a* finale, almeno in Engadina, è pronunciato in modo molto attenuato, appena percettibile; e per questo non si sa bene se eliderlo o mantenerlo. Quando si mantiene si ha però di regola la dialefe: altro caso in cui il romancio va col tedesco e non con le lingue latine. La sola altra eccezione, in queste lingue — tralascio sempre il romeno —, è curiosamente l'antico provenzale<sup>46</sup>:

Al primier get perd'eu mon esparvier –  
Que tot auzel puosca / adoperar –  
De tal guisa que no posca ajudar

tre versi della canzone, già citata all'inizio, di Bertran de Born: il primo con elisione (ed è il caso più frequente), il secondo con dialefe, il terzo con sinalefe.

Quanto poi allo iato che diviene dittongo, gli esempi sono molto rari, anche se alcuni possono avere un valore poetico; ma sarà bene considerarli come eccezioni e lasciare questo fenomeno all'italiano, e quasi solo ad esso<sup>47</sup>. Per la sua struttura fonetica, l'italiano richiede infatti la ginnastica delle vocali, così come il tedesco richiede la ginnastica delle consonanti; e la prima non è meno difficile della seconda.

<sup>46</sup> Ma non il provenzale moderno, come si vede da questi versi di Fabre Dolivet (1768-1825), sempre con sinalefe:

«La fenestra es pas fosso nauta»,  
Dis Genevra, «seguis-mi, sauta».

Y monto e s'appresto a sauta...

(«La finestra non è molto alta», / dice Ginevra, «seguimi, salta». / Ci sale e s'appresta a saltare...).

<sup>47</sup> Talvolta si incontra in spagnolo. Così nel verso del Borges:

sea un reflexo fugaz de lo divino

dove non solo *sea* è monosillabo ma fa anche sinalefe con *un*.



## III

Qual è il senso di questa ricerca? Ci si può chiedere, ancora prima, che valore ha la metrica. E qui la risposta è facile: ne ha uno grandissimo, perché affonda le radici nell'anima stessa di una lingua. Ora, l'indagine svolta ha mostrato due cose: 1) che la metrica del Lancel non è pensabile senza l'influsso di quella italiana; 2) che il romancio non fa metricamente parte delle lingue romanze ma di quelle germaniche. Il secondo fatto è per lo meno strano, in qualunque modo si spieghi; ed eccone la ragione. Se si prende, ad esempio, quello che appare l'inizio più probabile di una frase, il soggetto composto dall'articolo e dal suo sostantivo, si osserva che in tedesco abbiamo *die Erde, der Mond, die Sonne, die Ebene, der Berg, der Wald, die Wüste* e in italiano *la terra, la luna, il sole, il piano e la pianura, il monte e la montagna, il bosco e la foresta, il deserto*. In altre parole, i sostantivi tedeschi hanno sempre l'accento sulla prima sillaba, la quale fa un giambo con la sillaba atona che precede; e quelli italiani, ora sulla prima e ora sulla seconda (ma potrebbe anche essere un'altra), di modo che si avrà ora un giambo e ora un anapesto. Di qui il ritmo di base completamente diverso: nelle lingue germaniche, il giambo<sup>48</sup>; in quelle romanze, una misura più libera, conforme alla loro accen- tazione più complessa.<sup>49</sup> Adottare il giambo in una lingua romanza significa dunque imprigionarla entro un sistema che non è il suo e ridurla a un ritmo, per così dire, indifferenziato o desemantizzato. I trovatori provenzali, che forse più di tutti hanno studiato l'arte poetica, e dopo di loro Dante e il Petrarca, lo sapevano perfettamente. Cito di nuovo questo verso del Lancel:

Mincha jada ch'eu bagn ma penn'in tai

Il problema qui sta nel cominciare con *Mincha jada* e scrivere insieme un endeca- sillabo: due esigenze irrinunciabili, perché nelle parole *Mincha jada* si nasconde — e si manifesta — il senso stesso della poesia, che deve essere una cosa totale<sup>50</sup>, e l'en- decasillabo è il verso più grande che il poeta aveva a disposizione. Ma il Lancel questo problema l'ha risolto di slancio. Così anche quando traduce; e basti citare lo stupendo inizio, anche nelle sue parole, de *La sera del dì di festa*, in romancio *La saira dal Firà*:

<sup>48</sup> Beninteso, anche in tedesco si possono avere versi non giambici, come ad esempio l'esametro (usato per tradurre Omero), con un accento fisso di 1<sup>a</sup> e uno di 3<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup>, e così via per sei volte: ma ecco allora quel che succede. Nel primo canto di *Hermann und Dorothea* di Goethe, che conta 245 esametri, i versi che cominciano con l'articolo determinativo (anche nelle forme declinate) più l'aggettivo o il sostantivo, o con un pronome personale più il verbo, sono addirittura lo 0% (la sola eccezione rimane infatti *Der Apotheker*, che è parola straniera). Nei 112 versi di *Zueignung* e nei 138 di *Elegie*, due poemetti di Goethe in giambi di cinque piedi, sono invece il 32% e il 21%.

<sup>49</sup> Non si dimentichi che, nelle lingue romanze, anche i principali versi minori non hanno l'accento fisso: il settenario italiano, l'ottonario spagnolo e l'*octosyllabe* (o novenario) francese e provenzale. Nel loro caso, il Lancel si attiene piuttosto al modo germanico, col settenario ad accento di 4<sup>a</sup> (ma *Il cumün in silenzi* li ha sempre di 3<sup>a</sup>), l'ottonario di 3<sup>a</sup> (ma *Saira da stà* sempre di 4<sup>a</sup>) e il novenario di 4<sup>a</sup> o di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> (raramente solo di 5<sup>a</sup>).

<sup>50</sup> Non è un caso che più d'una poesia dei provenzali, due del Petrarca e circa quaranta versi della *Commedia* di Dante comincino con la parola *tutto*.

*Saggi*

Dolce e chiara è la notte e senza vento  
Tevgi'e clera es la not e sainza vent

(si noti anche la sinalefe) o quello della più grande poesia di Nietzsche:

O Lebens Mittag! Feierliche Zeit!  
O mezdi da la vita! Temp solen!

dove abbandona senz'altro i giambi per una fedeltà più segreta.

Il Linsel, del resto, non rimane così solitario come finora è sembrato. Si dà pure l'esempio di Chasper Po (1856-1936), di cui cito per intero questa poesia:

Impreschiun d'indumengias

Dumengi'es hoz, in festa la vallada,  
serain il tschêl – sül lung banc avant porta (7)  
sezzan duonnas in nair'ampla bratschada. (3,6,7)  
Qua vez ma Gretta (ansius as porta  
meis sguard vers ella) gnir giò per la strada, (7)  
in man il cudesch da Schlarigna, scorta. –  
Dad ella spet invan hoz ün'ogliada, (6,7)  
ell'es dal tuot in sa pietà assorta...  
Chara, pür taidl'intant il ravarenda, (1)  
chi't muossa da virtù la stipa senda –  
mo quista not, cun mai stast a marena! (6,7)

(*hoz*, «oggi»; *bratschada*, «scialle»; *vez*, «vedo»; *cudesch*, «libro»; *scorta*, «accorta»; *taidla*, «ascolta»; *stipa senda*, «erto sentiero»)

A parte la sinalefe, qui tutto risponde alle regole della metrica italiana. Il solo inconveniente, per così dire, sta nel fatto che l'autore, dopo le scuole di Sent, ha frequentato quelle di Trieste e dunque ha assimilato anche lui l'endecasillabo con l'aria che respirava.

Ma veramente indigeni, e se si vuole d'altro peso, risultano questi esempi che ho potuto rintracciare durante una rapida ricerca. Sono il *Zardin da l'orma fidela* di Ulrich de Salutz, pubblicato a Coira nel 1711, i *Psalms de David* di Valentin de Nicolai, pubblicati a Scuol nel 1762, e alcune canzoni popolari engadinesi.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Cfr. J. Ulrich, *Rhätoromanische Chrestomathie. II. Teil. Engadinisch*, Halle, Niemeyer, 1882, ai n.ri II, 7, 9b, 12g; I, 16u, 16a, 16c.

Più difficile è trovare esempi nella «Parte sursilvana», dove all'inizio prevalgono il novenario e il settenario giambici, sovente alternati in quest'ordine nella strofa (come nel *Pur suveran* di Gion Antoni Huonder), e l'ottonario trocaico. Tuttavia, nei componimenti di una certa ampiezza, almeno la norma giambica

Del *Zardin* ho sotto gli occhi la *Canzun da Cinquaisma* (Pentecoste), le cui strofe si compongono di due endecasillabi a rima baciata e quattro settenari a rime alternate, il primo e il terzo piani, il secondo e il quarto tronchi.<sup>52</sup> Cito la strofa seguente:

Sco ch'els tschantschen avant tot la blerüra  
 Chi quest udind insembl'eira curüda  
 Sco'l Sanct Spiert inspireiva  
 Scodüna Natiun  
 Seis linguak inclegeiva  
 Cun stupefactiun.

(*Natiun* e *stupefactiun* sono dieretici)

(Così parlarono davanti alla moltitudine che udendo questo era accorsa: come ispirava lo Spirito Santo, ogni nazione intendeva stupefatta il proprio linguaggio»). Gli endecasillabi sono giambici (*tschantschen* è un passato remoto arcaico e tronco), ma non senza che intervenga, in questo caso, un accento di 7<sup>a</sup> a modificarne il corso; i settenari, al contrario, sono variabili (possono avere sia un accento di 1<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup>, sia uno di 3<sup>a</sup>); e la stessa cosa si osserva già nel *Cudesch da Psalms* di Durich Chiampel (1562), dove ricorre non di rado questa figura ritmica:

---

Soing Gallus à Soing Columban (5)

A gli fan compagnia:

Tras la Tiarra Tudesca van, (3)

Sin Roma ei lur via.

(una strofa della *Canzun de S. Placi à («e») S. Sigisbert*);

Glina, sulegl e steilas

Cun tutt igl firmament

Tottas tgosas vesevlas (3)

De Dia èn stgaffimaint.

(una delle quartine improvvisate — e per questo ancora più significative — che chiudono ogni volta i capitoli del sottosilvano *Codasch da Liger*, pubblicato a Coira nel 1857).

Ma anche nei rari componimenti in endecasillabi dell'Ottocento non mancano versi come questi:

Ilg tieu soinc raginavel ora stender (3) –

Cun un pal d'fier, als far ir en malhura (7)

(da *Ils Psalms* — qui dal II — di Johann Grass, 1863);

Fenada aulta cun grand ardiment (7) –

Et er spogliada da tot la föglietta (7)

(da *Las stagiuns* di J.A. Bühler, cit. alla nota 5).

<sup>52</sup> Nella poesia romancia, l'alternanza di versi piani e versi tronchi appare molto frequente, in quanto è facilitata dal sistema fonetico della lingua. Non vi ricorre invece un poeta come il Porta, che pure dispone, sotto questo aspetto, di un sistema uguale a quello romancio. Ciò si spiega col fatto che nei poeti romanci si sente, una volta ancora, l'influsso del tedesco; nel milanese Porta, quello dell'italiano. Ma si deve osservare che la prima poesia romancia, a differenza di quella tedesca, alterna o dispone di solito le rime in modo da avere prima quelle tronche e poi quelle piane, a cui affida dunque la cadenza finale (e quasi cadenza latina) della strofa.

L'ün dy sün l'auter praist chi vain,  
Declaera lg plaed da Deis eir bain,  
L'üna noatt dawoa l'otra.

(versetto 3 del Salmo XIX), cioè un distico di novenari tronchi e giambici e un settenario piano e liberamente accentato.

Dei Salmi tradotti (o meglio adattati) dal Nicolai, cito il CIV, che si può dire composto di endecasillabi, anche se più d'una volta la norma viene trasgredita, ora verso il più e ora verso il meno. Ma che la norma fosse idealmente quella, lo dimostra l'avvio risoluto:

Sü sü mi' orm'ê lauda saimpermâ  
Al segner Dieu da granda maestà!

Due endecasillabi di perfetti giambi; e tuttavia il verso 5

Circondat con glüschainta clarità

ha un accento di 3<sup>a</sup>; il verso 28

E plü 'l terrain con lur forza najanten

uno di 7<sup>a</sup>; e il verso 41:

Lhura vain l'herba cert eir a prüir

uno di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>.

Un risultato un po' diverso, lo danno le canzoni popolari. La prima (che narra di uno sposalizio infelice) consta di 88 versi liberamente rimati o assonanzati e anche, per così dire, muti; la seconda (che parla di un corteggiamento) si compone di nove strofe a rima baciata. Nella prima, i versi sono in gran parte degli endecasillabi; nella seconda, tutti senza eccezione.<sup>53</sup> Nell'una e nell'altra, si osserva poi che i versi giambici, pur prevalendo, sono non di rado alternati con versi di 7<sup>a</sup>. Cito il primo esempio di entrambi i

---

<sup>53</sup> Anche il verso:

Tü dist adüna, ch'eu nu saja davaglia

dove *saja*, nonostante la grafia, è monisillabo, allo stesso modo che *gennaio* è bisillabo in questo verso di Dante:

Ma prima che gennaio tutto si sverni

E si veda un altro esempio:

Ch'eu crai chi saia mia cher marus

in una canzone popolare di novenari tronchi e di regola giambici (n. I, 16a di Ulrich).

testi:

Am far snajar mis char amur da Schons,  
E far pigliar a quel trid da Surselva.

(*snajar*, alla lettera «snegare», cioè «rinnegare»; *trid*, «odioso»);

E cur che giaiva par la dumander,  
Schi vaivl'adüna qualchiosa da fer.

E si veda ancora, del primo testo, questa variazione:

Aint in meis cour nai na gronda fadia (7) –  
Aint in meis cour nai grond incraschantün (giambi)

(*incraschantün*, nel Lancel *increschantüm*, «nostalgia», tipica parola romancia). Ciò significa che i versi delle due canzoni rispondono a questa semplice regola: accento di 4<sup>a</sup>, e libertà per il resto.

Né diversamente si comportano, anche se non sono fatte di endecasillabi, altre due canzoni engadinesi. Una, in novenari giambici, ha però dei versi come i seguenti:

Chera mamma, ste sü eir vus (3) –  
Da't pudair brancler in meiu sain (3,5)

(e tra parentesi si osservi anche l'invenzione verbale, tipica dello stile popolare):

Ais que amis o disamis?  
C'è qui amico o disamico?

quando altrove si dice sempre *inimis*). L'altra, in ottonari, e dunque con presumibile accento di 3<sup>a</sup>, tende verso una libertà quasi assoluta. Cito la seconda strofa:

Chur ch'al sun ho da principi (3)  
Duos alla vouta ste sü, (1,4)  
Sutè legiers; ma giudizi! (2,4)  
Da nun ir culs peis in sü. (3)

Qui siamo all'ottonario spagnolo.

Sia i poeti di livello medio, come i verseggiatori della Bibbia, sia quelli popolari, mostrano dunque la stessa tendenza: sfuggire alla monotonia dei giambi. Solo i poeti

---

<sup>54</sup> Tra questi, anche il coltissimo Zaccaria Pallioppi (1820-1873), che pure traduce versi italiani (come un sonetto di Filicaja e uno di Richeri sulle sventure della vicina nazione). Ciò non toglie che il suo *Giachem Biveroni* (o sugli ideali della Riforma e la sua decadenza per la *feivra marenghina*) non sia degno di essere accolto in un'antologia universale del sonetto.

colti, o per meglio dire ufficiali, vi restano inesorabilmente fedeli.<sup>54</sup> E qui ricordo le regole che possono, anche in romancio, portare a un uso non immobile, ma universale quasi come la prosa, dell'endecasillabo: versi giambici, se vengono spontaneamente; versi di 3<sup>a</sup>; versi di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>; versi di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>; e, forse più rari, versi di 7<sup>a</sup>.

Quanto poi alla sinalefe, è un fatto che nella poesia romancia ha prevalso, fin dalle origini, la tendenza ad evitarla. Ma dovrebbe trattarsi di una convenzione, in quanto la sinalefe come tale è fenomeno panromanzo, e di un ennesimo influsso del tedesco. Solo che, mentre in tedesco le vocali di parole diverse rimangono sempre separate, in romancio al contrario si fondevano nella pronuncia quotidiana, e così si è fatto ricorso ora all'elisione<sup>55</sup> e ora allo iato: due soluzioni entrambe discutibili.<sup>56</sup> Prendiamo solo il primo caso:

e davo scrit aint in la Bibl'ils noms -  
Sü sü mi'orm'ê lauda saimperâmâ

A me sembra che parole come *Bibla* e *orma* («anima»), così ridotte, vengano in un certo modo profanate. E la stessa cosa si può dire di tutte le altre parole, perché tutte esprimono, alla fine, una parte o un aspetto della creazione, ch'è opera divina. Sarebbe meglio lasciarle vivere nella loro integrità, senza che l'una tolga lo spazio all'altra, e quasi con la mano nella mano. Questo si può infatti definire il risultato della sinalefe; e ricordo, a tale proposito, il verso del Lansel:

l'ura plü bella es quella da la saira

che dice col suo ritmo ciò che il verso precedente dice con le sue parole:

cun tai svess e cun tuot il muond in pasch...

Si possono forse stabilire queste regole (e sia concesso proporle a un italofono, che in questo campo ha più esperienza di un romancio): 1) elisione solo per le parole che, nel ritmo della frase, hanno la funzione di un prefisso: *mi' orma*<sup>57</sup>; 2) nessuna elisione,

<sup>55</sup> Nella poesia italiana, si riscontra sporadicamente all'inizio, come in Guittone d'Arezzo o in Guido Cavalcanti; ma con Dante si può già dire scomparsa.

<sup>56</sup> Si noti che l'elisione viene evitata nei primi prosatori: *la sia hura, infina a la fin, mettet ouna in ün baschilg, aquel chi gniva al tradir* (Bifrun); *l'eira gnida sia hura, infina a la fin, Haviand dimaena el lavo lur peis* (Gritti); *La tia voeglia d'uainta in terra, Parduna a nus nos dbits* (Papa); *in noassa Ingadina, nun vennga in noassa terra pradgiand, ch'es chiatta aunt uaingk u trenta alatrads* («letterati») (Gallicius); *mettet el aua en ünna butschida, Quel ca mangia ilg paun* (ma *Jesus figet raspost', a schet à lgi e sa schent (...) a meisa, a schet ad els; ünna buccada boingiand'ent*) (*Luci Gabriel*); *Cretta et Religiun, ch'els quella ear cognuschan, qual chiausa or d'la scrittura sanghia* (Bonifaci).

<sup>57</sup> Nei dialetti meridionali italiani, ma anche in toscano, gli aggettivi possessivi prendono del resto anche la forma di suffissi: *pàtremo, màmματα*.

<sup>58</sup> Secondo la pronuncia della prosa e contro la regola della metrica classica italiana, che qui vorrebbe la sinalefe:

intraì per lo cammino alto e silvestro  
(ma si noti l'impennarsi del ritmo).

e nessuna sinalefe, se la seconda vocale è tonica: *la penna / our da man* (Lansel)<sup>58</sup>; 3) sempre sinalefe se la seconda vocale è atona: *d'uinta in terra* (Papa). Ciò non impedisce, beninteso, che un poeta si comporti liberamente, se in certi casi vuole ottenere un effetto particolare. Si veda questo verso di Dante:

tant'era pien di sonno a quel punto

dove la mancata sinalefe tra *sonno* e *a* viene quasi a dire che anche la metrica si addormenta.

#### IV

Spero che il mio discorso non venga frainteso e interpretato come un tentativo di annettere il romancio all'italiano.<sup>59</sup> Si tratta invece di portare il romancio, metricamente esiliato, nella grande famiglia delle lingue latine. Per mostrare meglio la sua solitudine — da cui solo il Lansel e pochissimi altri sono usciti — faccio ora questo esercizio: scelgo per ogni tipo di endecasillabo non del tutto giambico un esempio delle opere seguenti: 1) la *Divina Commedia*, 2) il *Testament* di François Villon (francese medio), 3) un *Sirventes* di Peire Cardinal (provenzale antico), 4) i *Sonetos* di Luis de Gongora, 5) le *Rimas* di Luis Vaz de Camões, 6) il *Cant espiritual* di Joan Maragall (catalano), 7) i *Versi friulani* di Piero Bonini (1844-1905).<sup>60</sup> Dove un numero manca, vuol dire che non ho trovato l'esempio:

Endecasillabo di 3<sup>a</sup> (e 6<sup>a</sup>)<sup>61</sup>:

- 1) esta selva selvaggia e aspra e forte
- 2) Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis
- 3) Quascun'arma que lai volgues intrar
- 4) Esta en forma elegante, oh peregrino

<sup>59</sup> Ciò non mi impedisce di protestare contro un certo atteggiamento italofobo dei romanci. Si prenda il caso della loro canzone più nota (che anch'io ho cantato quando frequentavo la Magistrale di Coira):  
Chara lingua della mamma,  
tü sonor rumantsch ladin,  
tü favella dutscha, lamma,  
oh, co t'am eu sainza fin!

Nell'originale di Gudench Barblan (1860-1916), *della* va con *mamma* (doppie consonanti di suono simile, anche se possono esistere solo per l'occhio) e fa rima interna con *favella*. Ma oggi *della* è ufficialmente diventato *da la*; e fino qui niente da ridire, anzi, se si tratta della canzone di Robert Cantieni; ma non se si tratta della poesia di Barblan.

<sup>60</sup> Cfr. Reto R. Bezzola, *Litteratura dals Rumantschs e Ladins*, Cuira, Ediziun da la Lia Rumauntscha, 1979, pp. 32-33. Tutti gli esempi sono presi dal sonetto *Gnot* («Notte»). (Ma non si poteva risparmiare al povero friulano quella grandinata di accenti?)

<sup>61</sup> Si ricordi che in francese e in provenzale il secondo accento può essere anche di 5<sup>a</sup> o di 7<sup>a</sup>. (Ma nelle altre lingue si evita l'accento di 5<sup>a</sup> per non dividere il verso in due parti uguali).

*Saggi*

- 5) O nocturno silêncio repousado...<sup>62</sup>
- 6) Mes llavors, la vida, què seria?
- 7) Sint a sbati un balcon, lontan 'o sint

di 7<sup>a</sup>:

- 1) E come quei che con lena affannata
- 2) Car, si pitié de nous povres avez
- 3) Que l'uns en plor e que l'autres en ria
- 4) Per no abrasar con tres Soles al dia<sup>63</sup>
- 5) viu apartar-se de uma outra vontade
- 7) o cîl, o nûi, o bei àrbui ambrôs

di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>:

- 1) che nel lago del cor m'era durata
- 2) Ne donnez pas a tous ceste douleur
- 3) Un sirventes novel vuelh comensar
- 4) Raya, dorado Sol, orna y colora
- 5) começa de servir outros sete anos
- 6) Tant se val! Aquest mon, sia com sia
- 7) Ferme tra il bârs dal nûl, blancje, lusint

di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>:

- 1) ch'eran con lui quando l'amor divino
- 2) Nous sommes mors, ame ne nous harie
- 3) Segon ma fe, tortz e pecatz seria
- 4) Flores que ilustra otra mejor Aurora
- 5) - Ondas - dizia - antes que Amor me mate<sup>64</sup>
- 6) Sia 'm la mort una major naixença!

---

<sup>62</sup> È l'ultimo verso della seguente quartina.

O céu, a terra, o vento sossegado...

As ondas que se esteden pela areia...

Os peixes que no mar o sono enfreia...

O nocturno silêncio repousado...

(o, «il»; a, «la»; no, «nel»; sossegado, «calmo»; Pela areia, «per la rena»)

chiaramente ispirata da questa del Petrarca (entrambe aprono inoltre il sonetto):

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace

e le fere e gli augelli il sonno affrena,

Notte il carro stellato in giro mena

e nel suo letto il mar senz'onda giace...

Agli appassionati della musica, segnalo il grande madrigale di Monteverdi sulle parole del Petrarca (p.es. Telefunken, Das alte Werk, SAWT 9438).

<sup>63</sup> Ma qui sembra accentata anche la 6<sup>a</sup>. L'accento puro di 7<sup>a</sup> in Gongora o manca o è rarissimo (come nel Tasso).

<sup>64</sup> Da scandire di/zi/aan/tes.



Per riunire queste «membra sparte», cito ora un passo di Jorge Luis Borges, uno dei più grandi poeti del nostro secolo:

Al cabo de los años me rodea (2,6,10)  
 una terca neblina luminosa (3,6,10)  
 sin forma ni color. Casi a una idea. (2,6,7,10)  
 La vasta noche elemental y el dia (2,4,8,10)  
 lleno de gente son esa neblina... (1,4,7,10)<sup>65</sup>

Il titolo della poesia (un sonetto) dice *On his blindness* («Nella sua cecità»); e veramente non si poteva esprimere meglio questo motivo, la *neblina* dove tutto è contenuto e si fonde, ma dove tutto diviene, al tempo stesso, *luminoso* e si fa *una idea*. Non saprei definizione più felice della poesia nel suo stadio più maturo (*Al cabo de los años...*). E la stessa cosa si dica del verso in cui si manifesta, multiforme e uno, varietà del creato e idea<sup>66</sup>; ciò che non può essere il verso libero, oggi predominante. I romanci, compresi i propugnatori del *rumantsch grischun*, dovrebbero chiedersi se non sarebbe utile e opportuno possedere anche loro un simile verso; e il fatto che Peider Lansel, uno dei loro poeti più importanti, e lo spagnolo, la lingua romanza oggi maggiormente diffusa, su questo punto vadano d'accordo, dovrebbe facilitare la risposta.

Per finire, ancora un'osservazione su Dante. Se nel corso di questa ricerca ha preso tanto spazio, non è solo perché le citate versioni in romancio potevano illustrarla nel modo più chiaro e immediato. È anche perché il poeta della *Divina Commedia*, con la sua opera universale sotto ogni aspetto, rimane una pietra di paragone per le lingue in cui si traduce. Lo ha dimostrato Rolf Kloefer, il quale afferma che per Dante «das Problem der Uebersetzung nicht in einer einzigen, grundsätzlich lösbaren Schwierigkeit besteht, sondern in einer Vielzahl, die ihrerseits nicht eine Summe, sondern eine einzigartige Totalität bilden» («il problema della traduzione non consiste in una difficoltà singola, che teoricamente si può risolvere, ma in una multipla, che a sua volta non forma

<sup>65</sup> *Los conjurados* («I congiurati»), Milano, Mondadori, 1986 (l'anno della morte di Borges), p. 64. I versi citati sono così tradotti:

Sul finire degli anni mi circonda  
 un'ostinata nebbia luminosa  
 che riduce le cose ad una cosa  
 informe e stinta. Quasi ad una idea.  
 La vasta notte elementare e il giorno  
 pieno di gente sono questa nebbia...

Ricordo che *Los conjurado* sono i Confederati (gli Svizzeri) e che Borges volle morire a Ginevra, *una de mis patrias*, come scrive nel *Prólogo* del 9 gennaio 1985.

<sup>66</sup> Vedo che lo usa anche Eaglor G. Kostetzky per la sua nuova versione della *Commedia* in ucraino. E in proposito osserva: «Come anche la rima, il ritmo si realizza in una duplice funzione: quale portatore del senso e quale movimento autonomo. Espressione di se stesso, e determinato insieme dalla situazione singola e magari emotiva, il ritmo può quindi giungere a combinazioni innumerevoli, sempre più direttamente, fino al limite del parlando. D'altra parte, al rischio dell'arbitrio che nasce in tal modo, si contrappone il rigoroso numero di sillabe nel verso, l'immutabile undici». Cfr. *Dante in der ukrainischen Kultur*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 55-56 (1980-1981), pp. 239-241.

una somma, ma una totalità originale»<sup>67</sup>). Non per nulla, le varie lingue del mondo (e anche non pochi dialetti) sentono come il bisogno di far propria la *Commedia*.<sup>68</sup> In tedesco ci sono più di cento traduzioni e si continua a farne. In *rumantsch grischun*, non ce ne sono probabilmente ancora. Ma sarebbe quasi una consacrazione, per questa giovane lingua alle prese con tanti ostacoli, se potesse sostenere il cimento, non dico con l'intero poema

al quale ha posto mano e cielo e terra,

ma con alcuni canti di ciascuna parte, e non solo della prima. Sarebbe, poi, un'esperienza eccezionale per chi si mettesse all'impresa. Andri Peer deve averla vissuta, se è vero che prevedeva, nella nota che accompagna la sua versione, di riprenderla e di tentare anche la rima.<sup>69</sup>

Sia come sia, il capitolo sulla metrica del Linsel, rimasta finora illustre ignota o povera sconosciuta in terra dei Grigioni, una volta o l'altra andava scritto. Lo chiudo come l'ho aperto, con una poesia del Dante engadinese<sup>70</sup> e la sua traduzione (poesia e traduzione, s'intende, in endecasillabi veri e non apparenti).

<sup>67</sup> Die Theorie der literarischen Uebersetzung, München 1967, p. 97. Citato in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 66 (1991), p. 144.

<sup>68</sup> Lo hanno sentito (e mi congratulo con loro) anche i redattori di «Litteratura», come dimostra il *Dante per romontsch?* – *Quatter emprovas* del numero inaugurale.

<sup>69</sup> Vista la difficoltà che presenta la rima ripetuta tre volte e insieme la funzione che riveste nel poema dantesco (ossatura della terzina, il simbolo della Trinità), si potrebbe pensare a una sua forma semplificata, secondo lo schema seguente: AXA, BXB, CXC,... (non ABA, CBC, EDE, FDF,..., perché così si avrebbero delle sestine).

A,B ecc. potrebbero inoltre essere dei versi tronchi e X dei versi piani, in modo da compensare il vedovo X con una maggiore espansione del ritmo. Solo l'ultimo verso non si dovrebbe lasciare irrelato e finire il canto con YZY, Z.

Il calcolo della frequenza dei versi tronchi nei nostri testi ha dato i seguenti risultati: *Il vegl chalamer* 56%, Luzzi 49%, Caflisch 53%, Peer 49%, Derungs 67%.

Non ho rinvenuto, per contro, nessun verso romancio sdrucchiolo, come questo di Dante:

Tra l'isola di Cipri e di Maiolica

o questo di Borges:

Furtivo y gris en la penumbra ùltima  
che anche in romancio sarebbero possibili.

<sup>70</sup> Merita questo titolo anche per l'importanza che ha nella storia della sua lingua materna.

Il Dante, o piuttosto l'Omero, soprassilvano è Giachen Caspar Muoth (1844-1907), di cui si devono ricordare gli splendidi poemetti *Las spatlunzas* e *Il Gioder*. Essi sono scritti in esametri, verso che permette al Muoth di liberarsi dai giambi e dai trochei usati nelle altre poesie.

Ma l'esametro, concepito per lingue che distinguevano tra sillabe lunghe e brevi (una lunga valeva per due brevi), nelle lingue moderne non possiede la ricchezza ritmica dell'endecasillabo, e inoltre riposa unicamente sulla sequenza delle toniche e delle atone, ignorando le semitoniche. Si veda l'endecasillabo:

Nel mezzo del cammin di nostra vita

dove sono semitoniche *nel* e *nos*; e l'esametro:

Latg entir cun paun manizau e grassas bugliarsas (*Il Gioder*)

dove tra i sei accenti principali si contano sempre una o due e mai tre sillabe, così che il semiaccento rimane escluso. Per questo, l'esametro diventa come una pittura in bianco e nero, ciò che può corrispondere, se anche in modi diversi, al carattere idillico delle *Spatlunzas* e ironico del *Gioder*, e più generalmente all'arte di un *poëta doctus* come il Muoth.

*Saggi*

L'utuon es per murir...

L'utuon es per murir, dudi ch'el passa  
struozchand ils stanguels peis tras sech fögliam...  
El ha dat tuot il sieu e va pür massa  
d'üsch in üsch, sco mardieu murind da fam.

Daman, sgür ch'el es mort! - La prüma posta,  
in passand be dadour l'ultima chà,  
sco'n mantun sdratscha giò sün mezza costa,  
dschet mort il pover diamper chattarà.

L'autunno vuol morire...

L'autunno vuol morire.<sup>71</sup> Udite come  
strascica stanco il passo tra il fogliame...  
Ha dato tutto il suo; e va purtroppo  
d'uscio in uscio mendico per la fame.

Domani è morto. La mattina presto,  
quando la posta passa oltre le case,  
trova un mucchio di cenci a mezza costa  
e freddo e rigido il povero cristo.

*Continua*

---

<sup>71</sup> Nel dialetto di Mesocco (e in quello di Firenze, fino a non molti anni orsono), *vuol morire* esprime un futuro meno immediato di «sta per morire» (come il latino *moriturus* o «è per morire» delle vecchie grammatiche).