



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2009

Il Gattopardo, Le Guépard, Der Leopard, The Leopard

La Fauci, Nunzio

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-26843>
Book Section

Originally published at:

La Fauci, Nunzio (2009). Il Gattopardo, Le Guépard, Der Leopard, The Leopard. In: Burkhardt, M; Plattner, A; Schorderet, A. *Parallelismen : Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*. Tübingen: Gunter Narr, 307-311.

Nunzio La Fauci

***Il Gattopardo, Le Guépard,
Der Leopard, The Leopard***

Fortunosamente pubblicato alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa è in pochi decenni divenuto patrimonio della letteratura universale. Presentarlo qui per sommi capi sarebbe ridondante. Questo breve contributo si occupa del resto solo dell'espressione che fa da titolo al romanzo e, a proposito di (veri o falsi) parallelismi testuali e ermeneutici, prova a capire cosa vuol dire il fatto che tale espressione non sopravvisse nelle traduzioni francese, tedesca e inglese del romanzo (comparse nel giro di pochi anni sull'onda del successo italiano), dove fu sostituita con la menzione di altre bestie. Come si comprende, la vicenda non è di poco momento, ma la si trova menzionata qua e là nella letteratura solo di sfuggita¹. Si è infatti tradizionalmente sorvolato sui significati e sulle implicazioni di questa bizzarra circostanza, derubricata dalla lista degli atti ermeneutici da capire e di cui rendere conto e passata a far parte delle curiosità e dei fatti secondari connessi con lo straripante successo commerciale dell'opera.

Dire che la lettura del titolo gioca un ruolo decisivo nel determinare lettura generale e valorizzazione complessiva di un'opera non è rituale riconoscimento di plausibilità agli indirizzi di ricerca preconizzati da Gérard Genette². Se un'opera non è anepigrafa, la lettura del titolo è tra i primi atti che la investono. Tale lettura è non solo rilevante in funzione di ogni altro atto ermeneutico di cui l'opera è e sarà oggetto ma è anche (una volta consolidatasi) la più pervasiva, al pari di un luogo comune. Del resto, nella prassi, il titolo di un'opera funge da suo nome proprio e ciò che è tradizionalmente detto nome proprio è la concrezione, con funzione denominativa, di un luogo comune³.

¹ Vedi, per es., Andrea Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987. Fuori degli studi lampedusiani, la si trova ricordata anche da Erika Kanduth, «Il titolo tradotto», in Michele A. Cortelazzo (a cura di), *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987)*, s.l., Editoriale Programma, 1992, pp. 272. *Der Gattopardo* si legge oggi sulla copertina della nuova traduzione tedesca del romanzo di Lampedusa, comparsa nel 2004, cui il titolo è appunto servito da tonante annuncio di novità.

² In particolare nel capitolo «Les Titres», in *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 54-97.

³ Nunzio La Fauci, «Nomi propri, luoghi comuni», in *Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche*, Pisa, 28 agosto - 4 settembre 2005, Vol. I, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 605-613.

Al di là di questa circostanza generale, che concerne, se si vuole, *Sei personaggi in cerca d'autore* tanto quanto *I Malavoglia*, *Il Gattopardo* resta tuttavia un caso di studio esemplare. La sua relazione con il luogo comune è complessa e intrecciata, come è complessa la sua relazione con il testo di cui è titolo e che denomina. Per essere meglio comprese, tali relazioni vanno dipanate e di qualche utilità si è già rivelato a proposito del romanzo di Lampedusa un punto di vista linguistico, con la sua modesta fattualità operativa⁴. Qui si presenta ancora una tappa di un non facile ma dilettevole itinerario di ricerca, come omaggio a un amico che di finezza interpretativa è campione.

Sulla genesi del titolo del romanzo di Lampedusa si possiede una testimonianza, vettrice dell'ironia sorniona e lapidaria del suo autore: «Ricordo anche, dopo l'incertezza fra i nomi di Manfredi e di Tancredi, quella più lunga sul titolo da scegliere, e la comunicazione finale: «Mi sono deciso per il più ovvio: *Il Gattopardo*'»⁵. Il «più ovvio»: perché?

Nella finzione narrativa, un gattopardo rampante su fondo azzurro è l'emblema araldico di casa Salina, cui appartengono alcuni dei personaggi più rilevanti della narrazione:

Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampono e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro col Gattopardo (19-20)⁶.

Le ricostruzioni biografiche e di costume che hanno preso a tema l'autore informano inoltre che un gattopardo rampante compariva nell'arme dei Lampedusa. La domanda sull'ovvietà testuale e (in qualche misura) paratestuale del titolo parrebbe quindi regolata. L'ovvietà di primo livello è fondata sui due modesti e indubitabili dati di fatto, senza che ciò significhi che manchi di implicazioni ermeneutiche, molteplici e da esplorare. Su di essa è però cresciuta un'altra ovvietà, ben più ingombrante e interpretativamente impegnativa.

Una *communis opinio* accompagna fin dal suo apparire il romanzo di Lampedusa. In forma di indiscutibile presupposto di lettura, un decennio fa essa ha trovato una tautologica espressione: «*Il Gattopardo* è [...] un romanzo cen-

⁴ Il rinvio è alla sezione dedicata a Lampedusa in Nunzio La Fauci, *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001 e a Nunzio La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

⁵ Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963, p. 88.

⁶ Si utilizza qui l'edizione del romanzo che compare alle pp. 19-257 di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Milano, Mondadori, 1995. Il numero che segue le citazioni si riferisce alla pagina.

trato sul suo protagonista»⁷. Il riferimento è a Fabrizio Corbera, principe di Salina, che è senza dubbio il personaggio che occupa maggiormente la scena. Questa esplicita imponenza narrativa ha del resto patenti parallelismi tematici: la complessione, l'attitudine morale. «Un colosso non invul-nerabile», è stato icasticamente definito⁸. A pochi anni dalla pubblicazione del romanzo, questo luogo comune interpretativo trovò del resto la sua canonizzazione con il celebre film di Luchino Visconti. Coi suoi co-sceneggiatori (e certo sull'onda di un sentire generale), il regista lombardo prese appunto l'esplicita decisione di mettere esclusivamente la figura di Fabrizio Corbera al centro della sua riduzione del romanzo in immagini e in parole.

Una seconda *communis opinio* riguarda il titolo del romanzo. È certo cresciuta insieme con quella che vede *Il Gattopardo* come il romanzo del principe Fabrizio: l'ha rafforzata e se ne è rafforzata. Sembra infatti scorrerle parallela ed è tanto ovvia da non avere bisogno d'essere resa esplicita, come è accaduto alla prima. Protagonista com'è, imponente com'è, secondo tale *communis opinio*, Fabrizio occupa di diritto anche il titolo del romanzo. Lo occupa, appunto, nel modo «più ovvio». Da sempre, il titolo è stato infatti letto come designazione per antonomasia del protagonista. *Il Gattopardo* del titolo è il principe Fabrizio, è l'opinione generale. Come, menzionando altre comparabili ovvietà, *La Traviata* è Violetta Valéry, *Il Trovatore* è Manrico e *Il Conformista* è Marcello Clerici.

Succede tuttavia a questo punto un fatto inopinato. Le due opinioni comuni, pacifiche e, in apparenza, fondate sulla più piatta ovvietà interpretativa, dovrebbero correre parallele e sostenersi reciprocamente, come si è detto. Invece, si scontrano e vanno in corto circuito. Accade quando, sull'onda del travolgente e inatteso successo nazionale, il romanzo di Lampedusa viene esportato e si mette mano alle sue traduzioni. La traduzione, tra gli atti ermeneutici, è forse il più esplicito e accade sovente che sveli problemi interpretativi su cui, restando nella stessa lingua, si finisce quasi sempre per sorvolare.

Nei traduttori del romanzo di Lampedusa, la menzione di quella strana bestia nel titolo del romanzo sollevò subito qualche perplessità. Il gattopardo è in effetti un felino selvatico piuttosto snello e certo non imponente, anzi di dimensioni modeste: un animale inoltre scarsamente presente nell'immaginario collettivo. Soprattutto, il gattopardo è pochissimo adatto a evocare per metafora idee associabili all'ingombrante principe Fabrizio⁹, la cui immagine stava per essere o era già stata definitivamente associata alla faccia leoninamente atteggiata di Burt Lancaster.

⁷ Francesco Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 27.

⁸ *Ibid.*

⁹ Per es., alla v. *gattopardo* del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (Torino, Utet, 1970) si legge: «Figur. Persona svelta, agile, flessuosa», con l'appoggio di una citazione da un secentista.

Insomma, se Fabrizio Corbera, «colosso» materiale e morale, è il protagonista del romanzo, se il titolo lo designa con una combinazione d'antonomasia e di metafora, come mai il titolo, menzionandolo, chiama in causa una bestia tanto inappropriata e peregrina?

La perplessità fu anche maggiore negli editori che fuori d'Italia si apprestavano a pubblicare il romanzo sull'onda dello strepitoso successo italiano, giustamente attenti appunto a non contrastare l'onda delle opinioni comuni, per comprensibili ragioni commerciali.

In effetti, se al romanzo fosse stato dato l'ipotetico titolo di *Le, Der, The Serval*, come avrebbero reagito i potenziali lettori? Come avrebbero preso la lampante incoerenza tematica? Come si sarebbe potuto dir loro, senza sconcertarli, che il *plot* aveva a straripante protagonista un altezzoso principe siciliano e che la sua appropriata immagine era quella di un gattone selvatico, una bestia peraltro poco popolare?

La conclusione è nota. Del resto è sempre stato così: la filologia è disperato piacere *for happy few*. Quando un testo (come una vicenda) non si adatta a un'interpretazione, soprattutto quando l'interpretazione di un testo (come di una vicenda) è un andazzo, finisce sempre che, in modo esplicito o no, la lettera del testo (o la realtà della vicenda) venga piegata all'andazzo dell'interpretazione. «Una nuova palata di terra venne a cadere sul tumulo della verità» (253): non dice questo la Parte ottava del romanzo di Lampedusa? E non è la Parte ottava quella che pochi leggono e che questi stessi pochi si ingegnano come possono di conciliare con la *communis opinio* che *Il Gattopardo* è il romanzo del principe Fabrizio?

Le risorse argomentative per l'operazione di adattamento non mancano, del resto. Ciò che non quadra con l'interpretazione-andazzo può sempre essere attribuito a scarsa accuratezza compositiva, a errori dell'autore, a sue debolezze umane, come la vanità di piazzare la figura araldica del proprio casato come titolo della propria opera, al prezzo di una rilevante smagliatura tematica, avendo poi l'impudenza di andare in giro a dire che si tratterebbe del titolo «più ovvio». Si può ancora più facilmente dare addosso all'autore quando egli, anche da morto, pare collaborare e, «dall'alto della sua inespugnabile cortesia», fornire i necessari appigli ai preconcetti degli interpreti della sua opera, anche attraverso i più flebili messaggi paratestuali.

Fuori d'Italia, complice la cartina di tornasole delle diverse forme linguistiche, l'operazione di adattamento del testo alla sua comune e persistente interpretazione fu esplicita: comportò, come tutti sanno e nessuno dice, una correzione editoriale certo non minore. L'opera divenne *Le Guépard*, *Der Leopard* e *The Leopard*, perché questi sembrarono animali meglio appropriati a rappresentare metaforicamente il principe Fabrizio. Se rimase *El Gatopardo* non bisogna credere che in area ispanofona non le sia accaduto di subire lo stesso adattamento forzoso e lo stesso trattamento.

Anche perché tutto questo non sarebbe mai potuto succedere fuori d'Italia, se il romanzo di Lampedusa non avesse affrontato il mondo, sortendo dall'area culturale italo-fona, con un ricco corredo di opinioni comuni. In

tutte le lingue in cui il libro è comparso, le opinioni comuni sono state tradotte insieme col testo e forse prima di esso. In francese, in tedesco, in inglese (e in altre che non si saprebbero qui menzionare), quanto al titolo, fu tradotta solo l'opinione comune, non il testo. Si tratta della stessa opinione comune che, senza la messa in guardia del dato formale, ingoia anche chi legge l'opera in italiano, nel modo più insidioso: legge il titolo *Il Gattopardo*, pensa a Fabrizio e quella bestia bislacca, chissà perché, gli si para innanzi come «un colosso non invulnerabile».

E se, nel modo «più ovvio», *Il Gattopardo* del titolo fosse il tema e non il protagonista del romanzo di Lampedusa? E se il romanzo fosse una sfida al lettore a capire cosa è *Il Gattopardo*?

A chi, desideroso del labirintico e non consolante diletto che procura la letteratura, si accosta ancora al romanzo di Lampedusa, ne osserva il titolo e aspira se non a capirlo, almeno a farsene un'idea, resta aperta una via: una amorevole lettura del testo, ispirata al metodo, al tempo stesso rispettoso e promettente, di cui è maestro Peter Fröhlicher e attenta al modo in cui ricorrenze di espressioni comparabili col titolo vi si susseguono, vi si compongono anche per contrasto, vi si sistemano e organizzano¹⁰.

¹⁰ L'autore è grato ad Alessandro Parenti e a Sophia Simon per l'amichevole aiuto.

Luzius Keller

Renga für Peter: Luisa Famos viersprachig

Parallel zu seinen Erkundungen von Strukturen und Bedeutungen in Texten und Bildern hat sich Peter Fröhlicher in jüngerer Zeit auch mit zwei Formen von Dichtung in mehreren Sprachen beschäftigt: einmal¹ am Beispiel einer Gedichtkette, nämlich der verschiedenen deutschen Übersetzungen einiger Gedichte Mallarmés, einmal² am Beispiel eines Kettengedichts, nämlich eines Renga in Sonettform von Octavio Paz, Charles Tomlison, Jacques Roubaud und Edoardo Sanguineti. Auf die Gefahr hin, die Unternehmung münde in eine musilsche Parallelaktion, lege ich diese beiden Vorlagen übereinander und betrachte ein Gedicht von Luisa Famos zusammen mit seinen Übersetzungen ins Deutsche, Französische und Italienische als eine Gedichtkette – gewissermassen ein Renga – und füge dieser am Ende in Form von drei neuen Übersetzungen ein Kettengedicht – ein weiteres Renga – hinzu.

Man hat versucht, das Verhältnis von Original und Übersetzung mit rhetorischen Begriffen zu verbildlichen: Übersetzung als Metapher (wegen der Ähnlichkeit mit der Vorlage), als Metonymie (wegen des räumlichen Nebeneinanders von zwei Sprachen) oder als Allegorie (weil sie dasselbe sagt wie das Original, aber anders: *αλλο αγορευειν*)... Man kann auch versuchen, geometrische Bilder zu verwenden und sich zwei Linien vorstellen, die zwar nicht an demselben Punkt, aber doch an zwei (durch die Sprachgrenze getrennten) Punkten auf gleicher Höhe beginnen. Die eine, das Original, ist eine Gerade; die andere, die Übersetzung, verläuft im Idealfall parallel zu der ersten. In Ausnahmefällen nähert sie sich dieser an, ohne allerdings je mit ihr zusammenfallen zu können, oft führt sie in einem mehr oder weniger spitzen Winkel von dieser hinweg. Meist aber zeichnet die Übersetzung mit ihren Abweichungen und Annäherungen gar keine Gerade, sondern eine Schlangenlinie.

Um „Lügl a Ramosch“ von Luisa Famos zu übersetzen, braucht sich der Übersetzer allerdings nicht über die Massen zu winden. Er darf sich ruhig dem Wortlaut der Vorlage anvertrauen, tut aber gut daran, auch wenn er glaubt, alles zu verstehen, gelegentlich einen Blick in das Wörterbuch zu werfen³.

¹ Im Rahmen des Kolloquiums „Die Übersetzung und ihre hermeneutischen Herausforderungen“ am Kompetenzzentrum für Hermeneutik der Universität Zürich (29. September 2005).

² Im Rahmen der Veranstaltung „Offene Türen im Romanischen Seminar“ (3. April 2008).

³ Die vier Gedichte sind auf der Einladung zu dem vom Übersetzerhaus Looren in Wernetshausen organisierten Loorentag 2007 abgedruckt. „Lügl a Ramosch“ erschien erstmals in *Inscunters*, 1974; „Juli in Ramosch“ in *Poesias / Gedichte*, übertragen von Anna

Lügl a Ramosch

Trais randulinas
Battan lur alas
Vi dal tschêl d'instà

Minchatant tremblan
Trais sumbrivas
Sülla fatschad'alba
Da ma chà.

Juli in Ramosch

Drei Schwalben
schlagen ihre Flügel
gegen den Sommerhimmel

Drei Schatten
zittern manchmal
über die weisse Wand
meines Hauses.

Juillet à Ramosch

Trois hirondelles
s'en vont à tire-d'aile
vers le ciel d'été

Trois ombres
quelquefois tremblent
sur la façade blanche
de ma maison.

Luglio a Ramosch

Tre rondinotti
battono le ali
incontro al cielo d'estate.

Tremano a tratti
tre piccole ombre
sulla facciata
di casa mia.

Das Gedicht ist so kurz, dass man es trotz seiner zwei Teile sozusagen auf einen Blick erfassen kann. Doch um das ganze Renga in den Blick zu kriegen, gilt es vorerst, das rätoromanische Original und anschliessend – bald im Vergleich mit dem Original, bald im Vergleich untereinander – die Übersetzungen zu betrachten.

Die Schwalbe ist ein Lieblingsmotiv der rätoromanischen Dichtung und Kultur. Schwalben – Rauchschnalben und Mauersegler – sind treue und gern gesehene Sommergäste im Engadin. Schwalben, das heisst *randulins* nennt man auch die zwischen Fremde und Heimat migrierenden Engadiner. Die Schwalbe ist aber auch das Wahrzeichen, eine Art Attribut von Luisa Famos: „Eu sun la randolina / D'ünsacura ...“ (Ich bin die Schwalbe / Von einst), heisst es in einem Gedicht aus dem Nachlass⁴.

„Lügl a Ramosch“ ist ein einfaches, schwereloses Gedicht. Die zwei nicht ganz symmetrischen Teile beziehungsweise Strophen bilden eine Art Spiegelung: einmal sieht man die Schwalben am Himmel, einmal als Schatten auf der Fassade des Hauses. In der Lautung von „sumbrivas“ spiegelt sich jene von „randulinas“, und in der Wiederholung von „trais“ wird die Spiegelung explizit. Eine weitere Spiegelung – diesmal nicht innerhalb des Gedichts, sondern als *mise en abyme* der Schrift – liegt nicht nur in den Schatten, wie sie sich auf der weissen Hausfassade, sondern auch schon in den Schwalben, wie

Kurth und Jürg Amann, Zürich, Arche, 1995; „Juillet à Ramosch“ in *Poesies / Poesias*, traduction par Denise et Gabriel Mützenberg, Lausanne, L'Âge d'homme, 1999; „Luglio a Ramosch“ in Pietro de Marchi, *Replica*, Bellinzona, Casagrande, 2006.

⁴ Vgl. den Band mit Gedichten aus dem Nachlass: *eu sun la randolina d'ünsacura – ich bin die Schwalbe von einst*, übersetzt von Mevina Puorger und Franz Cavigelli, Zürich, Limmat Verlag, 2004.

sie sich vor dem Sommerhimmel abzeichnen. An anderer Stelle setzt Luisa Famos den Vogelflug ausdrücklich mit der Schrift in Beziehung⁵:

Ed hoz	Und heute
N'ha eir inclet	verstand ich auch das
Quai ch'als utschels	was die Vögel
Han scrit per mai	mir einschraben
Fand lur rudels	mit ihrem Kreisen
In la blauazza da meis di.	in das Blau meines Tags.

Hier mündet das Gedicht in „meis di“, „Lügl a Ramosch“ mündet – ebenso elementar – in „ma chà“, vorbereitet durch eine Lautkette („fatschad'alba da ma chà“), die nicht etwa auf ein ouliposches Experiment, sondern auf eine Eigenart des Unterengadiner Romanischen, des Vallader, zurückzuführen ist.

Betrachten wir nun die Übersetzungen von „Lügl a Ramosch“, so stellen wir fest, dass alle die Gliederung des Gedichts in zwei sich entsprechende Teile übernehmen, sie aber gleichzeitig betonen. Die deutsche und die französische Übersetzung wiederholen zu Beginn der zweiten Strophe das erste Wort der ersten („Drei“, „Trois“), während die italienische den Zusammenhang zwischen den beiden Teilen mit einer Alliteration unterstreicht: „Tre“ – „Tremano“. Die Vorlage enthält alle diese Elemente, geht aber behutsamer, weniger plakativ mit ihnen um: „Trais“ steht nicht am Anfang der Strophe, und „tremblan“ nicht am Anfang des Verses. Ich sehe keinen Anlass, in den Übersetzungen diese Ordnung zu verändern. Der deutsche Übersetzer hat das Glück, dass sich die Spiegelung „randulinas“ / „sumbrivas“ mit „Schwalben“ / „Schatten“ übertragen lässt.

Ein Problem ergibt sich bei der Übersetzung von „randulinas“. Sowohl in „randulina“ als auch in „hirondelle“ steckt etymologisch gesehen ein Diminutiv. Dieser ist aber längst lexikalisiert, und „randulina“ oder mit der älteren Form wie in dem nachgelassenen Gedicht „randolina“ heisst einfach Schwalbe und nicht etwa Schwälblein und schon gar nicht *rondinotto*. Für einen Spatz, der sich im Sand aufplustert, mag *passerotto* angehen, aber für am Himmel kreisende Schwalben will mir „rondinotti“ nicht einleuchten. „Tre rondinotti“ und die im zweiten Teil konsequenterweise gesetzten „tre piccole ombre“ verfälschen den Ton des Gedichts. Um den Ton von Luisa Famos zu treffen, darf man die Dinge weder vergrössern noch verkleinern – und schon gar nicht verniedlichen.

Zu Vers 2: „Battan lur alas“. Verwandte Wendungen gibt es in allen drei zur Debatte stehenden Sprachen: *die Flügel schlagen*, *battre de l'aile*, *battere le ali*. Im Französischen verwendet man den Ausdruck für einen angeschossenen Vogel oder ein Unternehmen, das sich in Schwierigkeiten befindet, weshalb hier unmöglich *Trois hirondelles / battent de l'aile* stehen kann. „À tire-

⁵ Famos, *Poesias / Gedichte*, op. cit., pp. 82s.

d'aille“ (das bedeutet *pfeilschnell*) ist eine glückliche Wahl, denn so bleibt die reimähnliche Assonanz („randulinas“ / „alas“) erhalten („hirondelles“ / „aile“). In der deutschen und in der italienischen Version wird die Wendung übernommen. Im Deutschen wird der Ausdruck *die Flügel schlagen* hauptsächlich im Zusammenhang mit Hühnern, Gänsen, Enten oder Schwänen verwendet, die ihre Flügel schlagen, als möchten sie fliegen oder zum Fliegen ansetzen. Auch im Italienischen kann der Ausdruck diese Bedeutung haben. So habe ich einen Beleg gefunden, in dem von jungen Störchen die Rede ist, die zuerst ihre Flügel schlagen, um fliegen zu lernen: „i pulcini iniziano a battere le ali per imparare a volare⁶.“ Doch davon kann ja in dem Gedicht von Luisa Famos nicht die Rede sein. Hier geht es um Vögel, die das Fliegen nicht mehr zu lernen brauchen, die aber beim Fliegen ihre Flügel sichtbar und schnell bewegen. Das tun – wenn sie sich nicht im Gleitflug befinden – sowohl Mauersegler als auch Rauchschnalben. Man darf aber annehmen, die „randulinas“ in „Lügl a Ramosch“ seien Rauchschnalben. Diese nämlich nennt man im Rätoromanischen *randulinas da chasa*, und als solche zeichnen sie sich nicht nur am Himmel und auf der Fassade des Hauses ab, sie sind auch in das Gedicht eingeschrieben, bilden dessen Rahmen („randulinas“ – „chà“), sozusagen den Rahmen des Spiegels. Ob *batter las alas* im Romanischen ganz allgemein die Bedeutung hat, die Luisa Famos der Wendung hier gibt, ist mir nicht bekannt; ebensowenig, ob im Italienischen *battere le ali* in dieser Bedeutung geläufig ist. Ich nehme es aber gerne an, doch für die deutsche Übersetzung müssen neue Lösungen gesucht werden. Sollen die Schnalben flattern? Sollen sie schwirren? Bei Liliencrom („Dorfkirche im Sommer“) schwirren die Schnalben und flattern die Falter: „Durch die Sommerherrlichkeit / Schwirren Schnalben, flattern Falter“. Alliteration und Assonanz bestimmen bei dem Dichter und bei der Dichterin die Wortwahl. Ihrem Beispiel darf und soll der Übersetzer folgen. Doch auch wenn er sich beispielsweise für „Drei Schnalben“ / „schwirren“ entscheidet und so die reimähnliche Assonanz der Vorlage durch eine Alliteration ersetzt, sind nicht alle Probleme gelöst, denn im folgenden Vers erwartet ihn eine weitere Schwierigkeit.

Zu Vers 3: „Vi dal tschèl d'insta“. In der deutschen Übersetzung „schlagen“ die Schnalben ihre Flügel „gegen den Sommerhimmel“. Gewiss kann *gegen* die Richtung angeben, in Verbindung mit *schlagen* jedoch ist man versucht, sich vorzustellen, die Flügel schlägen gleich Hämmerchen gegen den Himmel. Der italienische Übersetzer schreibt nicht *battere contro*, sondern *battere incontro*, was die Bewegung gegen den Himmel hin lenkt, wie das auch in der französischen Version der Fall ist. Doch keine der drei Lösungen scheint mir dem Original gerecht zu werden. „Vi“ stellt den Übersetzer vor ähnliche Probleme wie – um ein Beispiel aus einer anderen Sprache und einer anderen literarischen Sphäre zu zitieren – das französische *du côté de*. Man kann sagen: *il habite du côté de chez Swann* (er wohnt in der Gegend von

⁶ Dokumentation des Parco Adda Sud in Lodi (s. v. cicogna).

Swann); oder *nous revenons du côté de chez Swann* (wir kehren aus der Gegend von Swann zurück); oder *nous allons du côté de chez Swann* (wir gehen in die Gegend von Swann). Was aber soll der bedauernde Übersetzer tun, wenn in seiner Vorlage nur *Du côté de chez Swann* steht. In der ersten deutschen Übersetzung von Prousts Roman lautet der Titel *Der Weg zu Swann* (also gemäss der dritten Bedeutung); in der zweiten *In Swanns Welt* (also gemäss der ersten Bedeutung). Ich habe mich auch für die dritte entschieden und *Unterwegs zu Swann* gewählt, was mit einer erheblichen Überzeugungsarbeit gegenüber dem Verleger verbunden war, der den überkommenen Titel *In Swanns Welt* beibehalten wollte. Auch die rätoromanische Präposition *vi* – und parallel dazu das Adverb *via* oder *vi* – wird in verschiedenen Bedeutungen verwendet. Man sagt beispielsweise *el ais vi Samedan* (er ist in Samedan); oder *el vo vi Samedan* (er geht nach Samedan); oder auch *el passa vi da la punt* (er geht über die Brücke). Für unser Gedicht sind die beiden ersten Bedeutungen nicht auszuschliessen, doch passt die dritte besonders gut zum Flug der Schwalben. Mit der Bedeutung *über, vorüber, über ... hin* verwendet Luisa Famos das Adverb *via* auch in dem letzten Gedicht von *Inscunters*, „L’anguel cullas alas d’or“, das auch das letzte Gedicht ihres Lebens ist. Die erste Strophe lautet⁷:

Sül far not	Beim Einnachten
Chamin’ a l’ur dal tschê	geht er dem Himmel entlang
L’anguel cullas alas d’or	der Engel mit den goldenen Flügeln
Davant las stailas via	vor den Sternen vorbei

Wie schon dargelegt, haben die Übersetzer von „Lügl a Ramosch“, im zweiten Teil die Spiegelung der beiden Teile des Gedichts betont, ja überbetont, was allerdings mit einigen kleinen Umstellungen leicht zu korrigieren ist. In der deutschen Fassung sind die Übersetzer dem Wort Fassade aus dem Weg gegangen, haben dafür mit der Alliteration in „weisse Wand“ eine Antwort gefunden auf die Assonanzen in „fatschad’alba“. Wie mit „rondinotti“ zeigt die italienische Fassung mit dem abschliessenden „di casa mia“ einen gewissen Hang zum Familären, einen Hang zur Gemütlichkeit, wie man ihn sonst eher dem Deutschen nachsagt.

Anders als beim Lesen kommt beim Schreiben und beim Übersetzen der Titel als letztes an die Reihe. Dafür kann noch einmal *Du côté de chez Swann* als Beispiel dienen. Diesen schönen Titel hat Proust erst bei der Korrektur der Druckfahnen gesetzt, und der Übersetzer tut gut daran, sich mit dem Inhalt des Buches vertraut zu machen, bevor er es mit diesem Titel aufnimmt. Erst dann nämlich weiss er, dass der Roman nicht in Swanns Welt spielt, sondern dass der Romanheld sich auf diese Welt hinbewegt. „Lügl a Ramosch“ dagegen wirft keine solchen Probleme auf. Probleme gäbe es wohl erst, wenn ein deutscher Übersetzer anstatt „Juli in Ramosch“ „Juli in Remüs“ setzen wür-

⁷ Famos, *Poesias / Gedichte*, op. cit., pp. 120s.

de. Doch das hat bisher noch keiner gewagt. Auch mein „Renga für Peter“ beginnt mit „Juli in Ramosch“:

Juli in Ramosch

Drei Schwalben
schwirren
über den Sommerhimmel hin.

Manchmal zittern
drei Schatten
an der weissen Fassade
meines Hauses.

Juillet à Ramosch

Trois hirondelles
passent à tire-d'aile
par le ciel d'été.

Parfois trois ombres
tremblent
sur la façade blanche
de ma maison.

Luglio a Ramosch

Tre rondini
battono l'ali
nel cielo d'estate.

A tratti tremano
tre ombre
sulla bianca facciata
della mia casa.