

Marcella Costa

Ritradurre Grass.

La resa della variazione socio-geografica  
nelle traduzioni italiane di *Die Blechtrommel*

### 1. Perché ritradurre<sup>1</sup>

Le prime riflessioni in ambito traduttologico sulla *ritraduzione*, intesa come processo di traduzione di un testo già tradotto in parte o per intero, risalgono agli anni Novanta, si sviluppano dapprima in area francese<sup>2</sup>, per poi estendersi anche in ambito germanofono<sup>3</sup> e italofono<sup>4</sup>. Dal punto di vista traduttologico l'analisi delle diverse traduzioni di un testo permette di verificarne la sua traducibilità nel tempo e indagare le strategie di resa di caratteristiche stilistiche specifiche<sup>5</sup>, in riferimento anche al mutamento della lingua-cultura di arrivo e alla percezione di certe specificità testuali da parte del pubblico, che nel tempo modifica la sua disposizione, ad esempio, a accogliere moduli del parlato nello scritto o a recepire in maniera più esplicita termini riferiti a sfere tabuizzate<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Il saggio si basa sui materiali raccolti nel lavoro di tesi dagli studenti G. Palilla e V. Caviglia, Università di Torino, a.a. 2012-2013 e 2013-2014. Presento qui pochi esempi scelti che ritengo però rappresentativi del problema della resa delle varietà socio-geografiche nel *Tamburo di latta*.

<sup>2</sup> Ci si limita qui a qualche breve cenno sul relativamente recente ambito di studi della ritraduzione, cfr. Y. Gambier, *La retraduction: retour et détour*, in «Meta» 39 (1994), pp. 413-417.

<sup>3</sup> D. K. Bereza, *Die Neuübersetzung: eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*, Berlino, Frank&Thimme, 2013; L. Tiittula, *Finnische Neuübersetzungen deutschsprachiger Literatur*, in «trans-kom» 6 (2013), pp. 140-170.

<sup>4</sup> B. Kleiner, M. Vangi, A. Vigliani (Hg.), *Klassiker neu übersetzen/Ritradurre i classici. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker/Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014.

<sup>5</sup> Si veda l'interessante riflessione sul problema della "percezione linguistica" di un testo da parte del lettore proposta da Matteo Colombo, ritraduttore di *The Catcher in the Rye* di H. Salinger ([http://www.lindiceonline.com/index.php/75-l-indice/luglio-agosto-2014/2131-non-rot-tamiamo-holden#disqus\\_thread](http://www.lindiceonline.com/index.php/75-l-indice/luglio-agosto-2014/2131-non-rot-tamiamo-holden#disqus_thread)).

<sup>6</sup> È il caso ad es. della ritraduzione tedesca a cura di R. Schenda del *Pentamerone* di G.B.

Un ulteriore e interessante risvolto della ricerca sulla ritraduzione è quello rappresentato dalla «retranslation hypothesis»<sup>7</sup>, secondo la quale la prima traduzione avrebbe la funzione di introdurre il testo nella cultura di arrivo adattandolo ad essa attraverso diverse strategie di addomesticamento; la nuova traduzione sarebbe più fedele al testo originale, potendo da un lato dialogare con la prima versione tradotta e dall'altro discostarsi da essa per rendere in maniera più esplicita e straniante le caratteristiche del testo di partenza.

Per esplorare la dinamica delle ritraduzioni di un testo è importante riflettere sulle motivazioni, e dunque sugli *skopoi*, della nuova traduzione. Un testo può essere ritradotto perché si reputa che la prima versione sia obsoleta rispetto all'uso linguistico attuale; in altri casi la ritraduzione intende ripristinare le caratteristiche linguistiche dell'originale e dunque riprodurre lo stile in maniera più fedele. Un esempio in tal senso è dato dalla ritraduzione in tedesco de *I promessi sposi*, nella quale Burkhardt Kroeber<sup>8</sup> ha voluto restituire il ritmo della sintassi manzoniana, non adeguatamente riprodotto nella prima versione tedesca dell'opera<sup>9</sup>; la ritraduzione può essere determinata dalla pubblicazione di una nuova edizione del testo originale, come nel caso della recente ritraduzione di Ada Vigliani de *L'uomo senza qualità*, basata sull'edizione critica a cura di A. Frisé (1978); in alcuni casi la ritraduzione è giustificata da motivi economici, quando ad esempio per l'editore una nuova traduzione appare più vantaggiosa rispetto all'acquisto dei diritti sulla traduzione precedente; infine, la ritraduzione può avere scopi celebrativi, come è accaduto per *Il tamburo di latta*, tradotto da Lia Secci (Bompiani, poi Feltrinelli 1962) e ritradotto da Bruna Bianchi in occasione del cinquantesimo anniversario dell'opera (Feltrinelli 2009). L'analisi che segue, pur concentrandosi sul livello micro-strutturale, nello specifico sulle possibilità di resa delle varietà socio-geografiche presenti nel *Tamburo*, cercherà anche di tenere conto del campo di forze socio-culturali in cui si è dipanata la vicenda delle (ri)traduzioni del romanzo.

Basile (München, Beck 2000), che traduce fedelmente i difemismi del testo di partenza pensando a un lettore del XX secolo, con una disposizione ben diversa rispetto al pubblico ottocentesco, cui erano destinate le traduzioni di Grimm e Liebrecht. Cfr. M. Costa, *Le metamorfosi del testo. Analisi di quattro versioni tedesche del cunto Lo serpe di G.B. Basile*, in M. Costa, S. Bosco (a cura di), *Fiaba-Märchen-Conte-Fairy Tale. Variazioni sul tema della metamorfosi*, Torino, Centro Scientifico Editore, 2005, pp. 53-70.

<sup>7</sup> A. Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, in «Palimpsestes» 4 (1990), pp. 1-7.

<sup>8</sup> A. Manzoni, *Die Brautleute*, trad. di B. Kroeber, München, Hanser 2000. Si tratta della sedicesima traduzione de *I promessi sposi*, fino alla quindicesima tradotti in tedesco con il titolo *Die Verlobten*.

<sup>9</sup> Kleiner/Vangi/Vigliani, *Klassiker*, cit., pp. 103-118.

## 2. Grass e i suoi (ri)traduttori

Profondamente convinto della centralità dell'autore nel processo di produzione del libro, Grass ha sempre intrattenuto un serrato dialogo con i suoi traduttori e seguito da vicino il destino delle sue opere in lingua straniera. Consapevole della complessità della sua prosa – vero e proprio banco di prova anche per i traduttori più raffinati – e di fronte alle innumerevoli critiche mosse da studiosi e lettori appassionati alle traduzioni dei suoi testi, egli ha saputo dare una veste permanente e istituzionalizzata al dialogo fra autore e traduttori nell'ambito dei cosiddetti *Übersetzertreffen*, inaugurati nel 1978 con un incontro di discussione delle traduzioni in diverse lingue di *Der Butt*<sup>10</sup> e condotti in seguito anche per la traduzione o ritraduzione di altre opere. A favorire e istituzionalizzare il dialogo tra Grass e i suoi traduttori non fu soltanto la consapevolezza delle difficoltà stilistiche insite nella sua opera, bensì una serie di fattori esterni quali il progressivo affermarsi in Germania, a partire dagli anni Settanta, di istituzioni quali il *Verband deutschsprachiger Übersetzer* e l'*Europäisches Übersetzer-Kollegium*, interessate a promuovere la formazione e il dialogo fra traduttori letterari, nonché il valore economico dell'*opus* grassiano in Germania e all'estero, per il quale, come testimonia l'editore G. Steidl<sup>11</sup>, valeva la pena investire in questi incontri di discussione quando ancora i traduttori stavano lavorando alla traduzione<sup>12</sup>.

Tra le critiche alla traduzione che spinsero l'autore a cercare il confronto costante con i suoi traduttori ricordiamo qui due casi eclatanti, riferiti alle prime traduzioni del *Tamburo di latta*<sup>13</sup>: nel 1962 il germanista G. Korlén inviò a Grass una lista dei numerosi errori contenuti nella traduzione svedese del *Tamburo*, pubblicata nel 1961; anche la versione inglese di Ralph Manheim (uscita nello stesso anno) fu subito e da più parti sospettata di 'infedeltà'. Lo stesso Grass, scrivendo ai suoi editori americani, criticò la tendenza di Manheim a ridurre le sue scelte sintattiche, non di rado dissonanti e idiosincratice, «in leichter konsumierbare, praktische, vernünftige Sätze»<sup>14</sup>. Durante gli

<sup>10</sup> H. Frielinghaus (Hg.), *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*, Göttingen, Steidl Verlag, 2002.

<sup>11</sup> G. Steidl, *Bücher machen mit Günter Grass*, in E. Mittler/P. Fritz (Hg.), *Das Göttinger Nobelpreiswunder. 100 Jahre Nobelpreis. Vortragsband*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2004, pp.75-82.

<sup>12</sup> Documenti e interviste sono reperibili in C. Toda Castán, *El papel del autor: Análisis de la relación directa autor-traductor sobre el ejemplo de Günter Grass*, Salamanca, 2009. (<http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/108970/1/Trabajo%20de%20Grado%20-%20Claudia%20Toda%20Cast%C3%A1n.pdf>, data ultimo accesso 11/2014).

<sup>13</sup> Riprendo queste informazioni da Toda Castán, *El papel*, cit., p. 14 s.

<sup>14</sup> Cit. in D. Hermes (Hg.), *Günter Grass/Helen Wolff. Briefe 1959-1994*, Göttingen, Steidl

incontri di traduzione Grass chiese dunque ai traduttori di trovare il coraggio di essere creativi, riproducendo per quanto possibile le sue scelte linguistiche, anche proponendo soluzioni inusuali, di rottura rispetto allo standard vigente e di difendere queste scelte dall'intervento normalizzante dei redattori editoriali<sup>15</sup>. Nella postfazione all'edizione americana della sua ritraduzione, Breon Mitchell ricorda che, durante l'incontro con i ri-traduttori del *Tamburo* svoltosi a Danzica nel 2005, Grass chiese loro esplicitamente di differenziare maggiormente il dialogo dei personaggi, con particolare riguardo ai tratti dialettali, lessicali e grammaticali usati per caratterizzarli<sup>16</sup>. In effetti, a un primo confronto cursorio delle due versioni italiane del *Tamburo*, emergono numerose divergenze nelle strategie di traduzione dei dialoghi. Di seguito intendo isolare una caratteristica specifica delle parti dialogiche del *Tamburo*, vale a dire la caratterizzazione dei personaggi attraverso tratti socio-geografici, e valutare la loro resa nelle due versioni italiane a disposizione, riflettendo sull'opportunità offerta dalla ritraduzione per rendere/recuperare un livello stilistico talvolta trascurato nella traduzione di testi letterari. Prima di analizzare il *Tamburo* e le sue traduzioni è necessario accennare brevemente al quadro descrittivo di riferimento.

### 3. Problemi della (ri)traduzione delle varietà socio-geografiche

La traduzione di testi letterari mistilingui, caratterizzati dalla compresenza di varietà diatopiche, diastratiche, diafasiche utilizzate per la caratterizzazione dei personaggi e del loro *milieu*, pone «il problema dell'adeguatezza sociolinguistica della traduzione»<sup>17</sup>. Chi si è occupato della questione concorda sul fatto che le varietà più complesse da tradurre in maniera adeguata sono le varietà diatopiche, legate alla variazione spaziale delle lingue, perché risulta pressoché impossibile trovare una corrispondenza perfetta fra dialetti appartenenti a lingue diverse, nel cui spazio culturale essi assumono valori simbolici

Verlag, 2003, p. 246. Si rimanda a Hermes per la ricostruzione delle vicende intorno alla prima traduzione in inglese de *Il tamburo di latta* e in particolare alle difficoltà incontrate dagli editori Kurt e Helen Wolff nella scelta del traduttore più adatto ad affrontare lo stile del romanzo. Trad. it: «in frasi di più facile consumo, pratiche, razionali».

<sup>15</sup> Frielinghaus, *Der Butt*, cit., p. 37.

<sup>16</sup> B. Mitchell, *Translator's afterword*, in G. Grass, *The Tin Drum*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2009.

<sup>17</sup> G. Berruto, *Trasporre l'intraducibile: il sociolinguista e la traduzione*, in G. Sertoli/C. Vaglio Marengo/C. Lombardi (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, vol. II, Alessandria, dell'Orso, 2010, pp. 899-910, qui p. 900.

sicuramente differenti. Uno dei traduttori di A. Camilleri in tedesco giunge addirittura a sostenere che i dialetti non si traducono ma si «trattano»<sup>18</sup>. Tuttavia, vedremo che anche la resa delle varietà diafasiche, in particolare la resa del parlato nello scritto, può porre serie difficoltà a chi traduce. L'imitazione del parlato nello scritto in una lingua come il tedesco non può essere trasposta *tout court* in italiano, perché diverse sono le caratteristiche fonetiche e morfo-sintattiche delle due lingue nel *medium* parlato e diversificata è la loro trasferibilità nello scritto.

Berruto individua cinque strategie di traduzione di testi sociolinguisticamente marcati che, è bene precisarlo, possono occorrere anche contemporaneamente nello stesso testo, soprattutto quando si tratta di testi molto stratificati dal punto di vista socio-linguistico, come quello di cui ci occuperemo. Il traduttore può (a) ricorrere a un equivalente nella lingua d'arrivo, con grado simile di marcatezza sociolinguistica; (b) individuare un elemento della lingua d'arrivo dotato di marcatezza, in grado di evidenziare l'opposizione fra l'elemento marcato e il resto del testo, inserendolo anche in un altro punto del testo. Questa è la tecnica degli 'equivalenti riposizionati' (*versetzte Äquivalente*<sup>19</sup>), che permette di compensare la perdita di marcatezza in un punto del testo recuperandola altrove; (c) ricorrere a glosse metalinguistiche, da aggiungere accanto alla traduzione non marcata dell'elemento; (d) uniformare la traduzione alla lingua standard, rinunciando a rendere il plurilinguismo del testo di partenza; (e) riportare il testo originale, affiancandolo a una traduzione 'di servizio' in lingua standard. Come è chiaro, questa gamma di opzioni coincide con una maggiore/minore visibilità della voce del traduttore nel testo; qui ci limitiamo a osservare che le due edizioni italiane del *Tamburo* non contengono né note a piè di pagina né un apparato peritestuale in cui le traduttrici abbiano esplicitato le strategie adottate.

#### 4. La variazione socio-geografica nel *Tamburo* e nelle sue traduzioni

L'architettura linguistica del romanzo si presenta come estremamente stratificata: la rappresentazione linguistica della piccola borghesia, protagonista del *Tamburo*, è un espediente narrativo costitutivo dell'opera e la raffigurazione dei personaggi è affidata soprattutto alla loro caratterizzazione per vezzi e abitudini

<sup>18</sup> M. Kahn, *How to deal with dialects in translation?*, in C. Buffagni/B. Garzelli/S. Zanotti (eds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit Verlag, 2011, pp. 103-116.

<sup>19</sup> J. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2009, p. 240.

linguistiche. Attraverso le voci dei personaggi Grass riproduce un ampio spettro variazionale a livello diatopico (dialetto urbano di Danzica, dialetto di Düsseldorf, parlata della Casciubia ecc.), diastratico (lo xenoletto di Sigismund Markus, il gergo suburbano di Herbert Truscinski ecc.), diafasico (lingua familiare, parlato colto, gergo militare, vari linguaggi specialistici). In particolare, l'evocazione dell'atmosfera di Danzica nella prima metà del XX secolo è mediata in larga parte dalla ricostruzione linguistica delle sue voci. Mi soffermerò di seguito su tre personaggi, proponendo una descrizione dei tratti di marcatezza utilizzati nel testo di partenza e delle strategie di traduzione nelle due versioni italiane<sup>20</sup>.

#### 4.1. Bebra

Bebra, colto e aristocratico nano da circo con cui Oskar dialoga per la prima volta all'età di nove anni e mezzo, è caratterizzato da un linguaggio controllato, con qualche sporadico inserto di lingua colloquiale. A lui Oskar si rivolge utilizzando un registro formale, a tratti reverenziale, ben lontano dalla lingua colloquiale che caratterizza lo scambio dialogico adulto-bambino.

Ich [Oskar] redete mich heraus und sagte: «Wissen Sie, Herr Bebra, ich rechne mich lieber zu den Zuschauern, laß meine kleine Kunst im Verborgenen, abseits von allem Beifall blühen, bin jedoch der Letzte, der Ihren Darbietungen keinen Applaus spendet.» Herr Bebra hob seinen zerknitterten Zeigefinger und ermahnte mich: «Bester Oskar, glauben Sie einem erfahrenen Kollegen. Unsereins darf nie zu den Zuschauern gehören. Unsereins muß auf die Bühne, in die Arena. Unsereins muß vorspielen und die Handlung bestimmen, sonst wird unsereins von jenen da behandelt. Und jene da spielen allzu gerne übel mit!» (BT<sup>21</sup> 109)

La ripetizione anaforica di *unsereins*, lessema del registro colloquiale, ha una funzione precisa nella costruzione del punto di vista di Bebra e Oskar in contrapposizione a quello dei personaggi del *milieu* piccolo-borghese, oltre che all'incombente presenza dei nazisti (*jenen da*). Vediamo come questo tratto marcato, che qui ha un ruolo centrale per la costruzione della prospettiva del personaggio, è restituito nelle due traduzioni italiane:

<sup>20</sup> Per le categorie di analisi delle varietà socio-geografiche nel testo letterario rimando al fondamentale lavoro di J. Schwitalla/L. Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*, Tübingen, Stauffenburg, 2009.

<sup>21</sup> D'ora in avanti valgono le seguenti abbreviazioni: BT = G. Grass, *Die Blechtrommel*, Neuwied/Berlin, Luchterhand Verlag, 1959 (le citazioni in questo saggio seguono l'edizione Steidl, 2007); LS = G. Grass, *Il tamburo di latta*, traduzione di Lia Secci, Milano, Feltrinelli, 1989 [1962]; BB = G. Grass, *Il tamburo di latta*, traduzione di Bruna Bianchi, Milano, Feltrinelli, 2009.

«Carissimo Oskar, dia retta a un collega esperto. Uno come noi non deve appartenere mai agli spettatori. Il nostro posto è sulla scena, nell'arena. Dobbiamo prendere l'iniziativa e decidere noi l'azione, altrimenti quelli lì ci mettono sotto i piedi. E quelli là ci guastano il gioco anche troppo volentieri!» (LS, 108)

«Mio carissimo Oskar, creda a un collega esperto. Noialtri non dobbiamo mai fare parte degli spettatori. Noialtri dobbiamo stare sul palcoscenico, nell'arena. Noialtri dobbiamo farla vedere a tutti e dirigere il gioco, altrimenti saremo noialtri a esser giocati da quelli là. E quelli là ci provano troppo gusto a giocare sporco con noi!» (BB, 113)

Traducendo ogni occorrenza di *unsereins* con una strategia diversa (*uno come noi*, aggettivo possessivo, omissione e riposizionamento del pronome personale *noi*), LS non riproduce né il tratto diafasico del lessema, né il valore che esso assume a livello testuale come indicatore di coerenza, perdendo del tutto il messaggio di questo passo, che consiste appunto, attraverso l'uso di *unsereins*, nel sancire un patto di complicità e comunanza tra Bebra e il piccolo Oskar. Da questo punto di vista la traduzione di Bianchi ripristina il dettato del testo di partenza, conservando sia la marcatezza diafasica (*noialtri*), sia il valore testuale della ripetizione.

#### 4.2. Herbert Truczinski

Dopo la morte improvvisa della madre Oskar trova conforto nell'amicizia con Herbert Truczinski, vicino di casa scapolo e rissoso che vive di lavori saltuari. Nei capitoli *La schiena di Herbert* e *Niobe Truczinski* prende la parola in alcuni frammenti dialogici, rivolti a Oskar, la cui voce però non interviene nello scambio dialogico, ma rimane ancorata al livello diegetico. La lingua con cui si esprime Herbert viene definita da Grass *Vorstadtplatt* (BT 173), una etichetta sociolinguistica che rimanda a una lingua fortemente marcata dal punto di vista diatopico e diastratico e che le traduttrici rendono con «basso gergo suburbano di Danzica» (LS 171) e «dialetto suburbano» (BB 177). A fronte di questa indicazione esplicita nell'originale, osserviamo ora come questo registro viene 'trattato' in traduzione. Si riportano in sequenza i passi che contengono gli interventi di Truczinski nel momento in cui si rivolge a Oskar per dissuaderlo a non seguirlo sul lavoro, al museo navale della città di Danzica; i due trascorreranno insieme la giornata nelle sale del museo contemplando la polena maledetta, soprannominata «Dat griehne Marjellchen»<sup>22</sup> (BT 185):

<sup>22</sup> Anche la traduzione di questo appellativo è divergente nelle due versioni italiane: Bianchi traduce i due soprannomi, che recano tracce del dialetto basso-tedesco di Danzica ("vom Volksmund *Dat griehne Marjellchen* oder *De griehne Marjell* genannt", BT 185), cercando di

«Jeh nach Haus, Oskarchen. Ich kann dir da nich mitnehmen!»

[...] «Na, denn komm mit bis Hohes Tor. Und dann fährt zurick und bist artich!»

[...] «Is sowieso nich mein Typ», winkte Herbert ab. «Nu sieh dich die Speckfalten an und das Doppelkinn, was sie hat.»

Herbert hielt den Kopf schief und machte sich Vorstellungen: «Na und das Kreuz, wie'n Zweimänerspind. Häbert is mehr für zierliche Damen, so klaine Luderchen wie Püppkens.»

[...] Herbert ließ seinen Daumen kippen: «Die wär' mir viel zu aktiv im Bett. Ringkämpfe kennt Häbert von Ohra und Fahrwasser her. Da brauch ich kaine Frau nich zu, um so was jeboten zu bekommen.» Herbert war ein gebranntes Kind. «Ja, wenn se son Handchen voll wär, sone Zerbrechliche, wo man vorsichtig sein muß, von wegen de Talje, da hätt' Häbert nix gegen einzuwendigen.» (BT 187-188)

Sul livello fonetico/grafemico la parlata di Herbert viene rappresentata sia attraverso tratti che indicano la velocità di elocuzione (riduzione di parole e sillabe: *is, brauch, nich*; contrazione e enclisi: *son, sone, wie'n*) sia attraverso la resa grafemica del dialetto urbano di Danzica. Il dialetto basso-prussiano viene stilizzato attraverso tratti primari quali la pronuncia non arrotondata di <ü> (*zurick*); <ä> per rendere la pronuncia aperta del nesso <er> (*Häbert*); la spirantizzazione di <g> in inizio di parola (*jeh, jeboten*), comune a molti dialetti del basso tedesco. A livello morfologico e morfosintattico si nota l'uso sporadico del diminutivo *-ken*, alternato a *-chen*; la marca del plurale *-s* sovraestesa alla forma diminutiva (*Püppkens*); la doppia negazione (*kaine Frau nich*); lo *splitting*, tipico del parlato non sorvegliato, dell'avverbio pronominale *dazu* (*Da brauch ich kaine Frau nich zu*); l'uso del cosiddetto *Akkudativ*, presente in molti dialetti settentrionali, caratterizzato dal sincretismo dativo-accusativo (*Ich kann dir [invece di dich] da nich mitnehmen*). A livello sintattico si individuano moduli tipici del parlato non sorvegliato: l'uso del *wo* polivalente in funzione di pronomi relativi; la topicalizzazione di elementi rematici (*Ringkämpfe kennt Häbert von Ohra und Fahrwasser her*); l'ellissi del soggetto (*[sie] is sowieso nich mein Typ*); varii fenomeni di sintassi segmentata, orientati alle esi-

trasferire la marcatezza diatopica attraverso tratti dialettali settentrionali sia a livello lessicale che morfologico (“detta dalla voce del popolo *la ninetta verda* oppure *la tosa verda*, BB 189); Secci invece si accontenta della glossa metalinguistica, già presente nell'originale, e riassume i due appellativi in un'unica traduzione, esplicitando unicamente il tratto ‘colloquiale’ (“che il popolo chiamava *pupa verde*”, LS 183). La scelta di tradurre *Volksmund* con ‘popolino’, istituendo un rapporto immediato fra diatopia e diastratia, aggiunge una valutazione spregiativa dell'uso linguistico popolare che l'originale non possiede (*Volksmund* è sinonimo, nel registro non specialistico, di *Umgangssprache*).

genze del parlato (ad es. aggiunte e espansioni a destra: *Nu sieh dich die Speckfalten an und das Doppelkinn, was sie hat*)<sup>23</sup>. Infine, a livello lessicale e dialogico, la simulazione del parlato si realizza tramite scelte lessicali gergali (*Luderchen*), l'uso del pronome dimostrativo al posto del pronome personale (*die* vs. *sie*), l'inserimento di segnali discorsivi per indicare l'apertura del turno (*nu, na*).

Da quanto detto risulta evidente che la rappresentazione dell'idioletto di Herbert contiene sia elementi collocati sull'asse diamesico e diafasico, sia elementi collocati sull'asse diatopico, che concorrono nel simulare la diastratia bassa. Come è noto, nel passaggio da una lingua ad un'altra, una delle difficoltà principali risiede «nella spesso discrepante collocazione dei traducanti all'interno della scala dei valori sociolinguistici»<sup>24</sup>. Verifichiamo dunque quale livello di equivalenza sociolinguistica e stilistica sia stato raggiunto nei due testi di arrivo.

[...] “Va’ a casa, piccolo Oskar; non posso prenderti con me.” [...] “Be’, allora vieni fino al Hohes Tor. Ma poi torni indietro, eh?” [...] “Tanto, non è il mio tipo,” disse Herbert. “Guardatela un po’, grassa com’è, e col doppio mento”. La osservava tenendo la testa un po’ china da un lato: “E poi guarda le reni, sono come uno stipetto per due persone. Herbert è per le donnine, per quelle puttanelle che paiono bambolotte.” [...] Herbert lasciò cadere il pollice: “Questa qui per me a letto si sbatterebbe troppo. Herbert ne ha già abbastanza di pugilato a Ohra e a Fahrwasser. Non ha bisogno di una donna per roba del genere”. Herbert era un ragazzo bruciato. “Invece se fosse un cosino così, che te la tieni in mano e devi fare attenzione per non farla in due, Herbert non avrebbe niente in contrario.” (LS 185-186)

[...] “E va’ a casa, Oscarino. Lì così non posso mica portarti!” [...] “Vabbene, allora vieni con me fino alla Porta Alta. E dopo torni indietro come un bravo bambino!” [...] “Tanto non è mica il mio tipo,” declinava Herbert. “Guarda lì quelle pieghe di ciccia, e quel po’ po’ di doppiamento che tiene.” Herbert inclinava la testa da un lato e fantasticava: “Vabbe’ e quel didietro, che pare un armadio per due. Herbert è più per le signore delicate, le puttanelle piccoline tipo bambole”. [...] Herbert girava il pollice all’ingiù: “Questa per me sarebbe troppo attiva a letto. Herbert ne ha fatta fin troppa di lotta, a Ohra e a

<sup>23</sup> A p. 177 compare, in un altro dialogo fra Herbert e Oskar, l'interessante caso del *relativo sintagmatico*, formato omettendo la forma flessa del relativo, più complessa, *dessen*: «und nen ruhigen Schotten, dem sein Kahn im Trockendock lag».

<sup>24</sup> E. Blasco Ferrer, *Italiano e Tedesco. Un confronto linguistico*, Torino, Paravia, 1999, p. 18.

Fahrwasser. Non ci ho mica bisogno di una donna per beccarmi daccapo la stessa solfa”. Herbert era un gatto scottato. “Invece se fosse un cosino così, che ti sta in una mano, una fragile col vitino di vespa che devo stare attento a non romperla mica, be’ Herbert non ci avrebbe niente da ridire.” (BB 190-192)

Sul livello fonetico-grafemico, in tedesco molto utilizzato per segnalare il registro colloquiale e uno stile più informale in riferimento alla norma scritta, non troviamo nelle traduzioni alcun indicatore ad eccezione della forma con reduplicazione consonantica *vabbene* (BB), che traduce la particella dialogica *na*. I livelli morfologico e morfosintattico sono ugualmente poco sfruttati per veicolare marcatezza sociolinguistica: da notare che BB introduce sistematicamente il *ci* attualizzante per rendere il registro più informale. BB raggiunge una certa equivalenza sul livello sintattico, compatibilmente con le divergenze strutturali che caratterizzano le due lingue: rematizzazioni (*e quel didietro...*), frasi segmentate (*Herbert ne ha fatta fin troppa di lotta, a Ohra e a Fahrwasser*, BB), rese più marcate tramite l’inserito della virgola come indicatore di aggiunta (LS ha: *Herbert ne ha già abbastanza di pugilato a Ohra e a Fahrwasser*). Entrambe le traduttrici intervengono soprattutto sul livello lessicale, con esiti diversi: la traduzione di BB opta con una certa coerenza per una caratterizzazione maggiormente improntata a un registro informale, marcato diatopicamente e diastraticamente. Nonostante la coerenza, che in Secci manca, l’accumulo di tratti di marcatezza provoca un sovraccarico del testo di arrivo, dovuto anche al fatto che le marche diatopiche rimandano talvolta alla parlata meridionale (*tiene*), talaltra al parlato informale di area settentrionale (ad es. la doppia negazione con *mica*: *a non romperla mica*).

#### 4.3. Sigismund Markus

Il giocattolaio ebreo Sigismund Markus, dal quale Agnes, la madre di Oskar, acquista i tamburi per il figlio e che bada al piccolo mentre lei incontra l’amante Bronski, viene tratteggiato con una parlata che assomma tratti diatopici e diamesici, ma anche indicatori tipici dello xenoletto degli ebrei polacchi. Anche qui il narratore, come nell’esempio precedente, nel passaggio diegetico che precede il discorso diretto descrive la sua percezione della voce del personaggio (*supplichevole, iperbolico*). La resa del parlato di Markus contrasta con il brevissimo contributo in tedesco standard di Agnes, che altrove nel romanzo parla invece un tedesco molto informale:

Sigismund Markus kniete vor meiner Mama, und all die Stofftiere, Bären, Affen, Hunde, sogar Puppen mit Klappaugen, desgleichen Feuerwehrautos, Schaukelpferde, auch alle seinen Laden hütenden Hampelmänner schienen mit ihm aufs Knie fallen zu wollen. Er aber hielt mit zwei Händen Mamas beide Hände ver-

deckt, zeigte hellbeflaumte, bräunliche Flecken auf den Handrücken und weinte. Auch Mama blickte ernst und der Situation entsprechend beteiligt. „Nicht Markus“, sagte sie, „bitte nicht hier im Laden.“

Doch Markus fand kein Ende, und seine Rede hatte einen mir unvergeßlichen, beschwörenden und zugleich übertriebenen Tonfall: „Machen Se das nich mä middem Bronski, wo er doch bei de Post is, die polnisch is und das nich gut geht, sag ich, weil er is midde Polen. Setzen Se nicht auf de Polen, setzen Se, wenn Se setzen wollen, auf de Deitschen, weil se hochkommen, wenn nich heit dann morgen; und sind se nich schon wieder bißchen hoch und machen sich, und de Frau Agnes setzt immer noch auffen Bronski. Wenn Se doch würd setzen auffen Matzerath, den Se hat, wenn schon. Oder wenn Se mechten setzen gefälligt auffen Markus und kommen Se middem Markus, wo er getauft is seit neilich. Gehn wä nach London, Frau Agnes, wo ich Lait hab drieiben und Papiere genug, wenn Se nur wollten kommen, oder wolln Se nich middem Markus, weil Se ihn verachten, nu denn verachten Se ihn. Aber er bittet Ihnen von Herzen, wenn Se doch nur nicht mehr setzen wollen auffen meschuggenen Bronski, dä bei de Polnische Post bleibt, wo doch bald färtich is midde Polen, wenn se kommen de Deitschen !“ (BT, 132-133)

Diversamente da quanto notato dagli studiosi che si sono confrontati con la resa del parlato in testi letterari<sup>25</sup>, la rappresentazione della parlata di Markus non si basa su pochi elementi stilizzati, ma contiene un ventaglio piuttosto ampio di indicatori con cui Grass rievoca in maniera realistica la voce perduta degli ebrei di Danzica. Sul livello fonetico-grafemico, molto ricco di dettagli, rileviamo la presenza del dittongo non arrotondato tipico del dialetto prussiano orientale, oltre che del tedesco di parlanti jiddisch (*Deitschen, heit, neilich*), delle vocali non arrotondate (*mechten*) e della sonorizzazione delle occlusive sorde (*midde*). Grass ricorre spesso anche al cosiddetto “dialetto per gli occhi”<sup>26</sup>, ovvero alla resa grafematica della pronuncia (ad es. per la resa di <r> vocalica: *wä* per *wir*, *dä* per *der*). Nel contempo alterna a forme dialettali (*nich*) forme standard del medesimo lessema (*nicht*), probabilmente per non affaticare troppo il lettore. Mantiene invece per l'intero passo *Se*, forma colloquiale di *Sie*, la cui ripetizione ossessiva contribuisce a costruire il tono supplichevole del personaggio. Anche sul livello morfologico alcuni indicatori, come enclisi varie (*midde, auffen*) e perdita di marche desinenziali (*de* polivalente), vengono ripetuti creando così un maggiore grado di verosimiglianza. Il livello sintattico è ricco di costruzioni marcate (espansioni del tipo *wenn sie kommen de*

<sup>25</sup> A. Betten, *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*, Heidelberg, Winter, 1985; J. Schwitalla/L. Tiittula, *Mündlichkeit*, cit., p. 21.

<sup>26</sup> J. Schwitalla/L. Tiittula, *Mündlichkeit*, cit., p. 111.

*Deitschen; weil* con verbo in seconda posizione), ma che potrebbero anche indicare la parlata di Markus come xenoletto (*oder wenn Se möchten setzen gefälligst auffen Markus; und das nich gut geht*). Sul livello lessicale Grass evidenzia l'identità linguistica di Markus tramite il lessema di origine jiddisch *meschugge*, che diventa un vero e proprio indicatore di appartenenza etnica, immediatamente riconoscibile per il lettore tedesco. Vediamo ora se e come le due versioni italiane rendono questi diversi indicatori:

Sigismund Markus era inginocchiato davanti alla mamma, e con lui sembravano voler cadere in ginocchio tutti gli animali di stoffa, orsi, scimmie, cani, i cavalli a dondolo, le auto dei pompieri, perfino le bambole con gli occhi mobili e i burattini, custodi del negozio. Egli teneva le mani della mamma strette nelle sue dal dorso peloso, cosparse di macchie brunastre, e piangeva.

Anche la mamma era grave in volto, compresa della solennità del momento. “Per carità, Markus,” mormorava, “non qui nel negozio.”

Ma Markus non finiva di parlare con tono per me indimenticabile, supplichevole e insieme esagerato: “Non si metta col Bronski che è alla posta, alla posta polacca ed è mezzo polacco, e non fa per lei perché è polacco, le dico. Non si metta coi polacchi; si metta coi tedeschi che la vinceranno, se non oggi domani. I tedeschi si stanno tirando su, le dico, signora Agnes, e lei sta ancora sempre col Bronski. Già che ha Matzerath capirei che ci stesse con lui, visto che ce l’ha. Ma se volesse mettersi con me ci avrebbe solo da guadagnare; pensi che di recente mi sono battezzato. Andremo insieme a Londra, signora Agnes; laggiù ho molti appoggi e molte carte di valore. Ma se non vuole, perché disprezza Markus, pazienza, mi disprezzi pure. Ma mi ascolti, la supplico col cuore, non si metta con quel matto del Bronski che è deciso a rimanere alla posta polacca, e per i polacchi è finita, quando arrivano i tedeschi!” (LS, 100)

Sigismund Markus era inginocchiato davanti alla mia mamma, e tutti gli animali di peluche, orsi, scimmie, cani, perfino le bambole dalle palpebre mobili, idem camion dei pompieri, cavalli a dondolo, anche i burattini che facevano da custodi alla bottega parevano pronti a cadere in ginocchio con lui. Ma il giocattolaio copriva a due mani le mani di mamma, mostrava sui dorsi delle mani macchie marròn cosparse di peluria chiara e piangeva.

Anche mamma faceva una faccia seria, partecipe come richiesto dalla situazione. “No Markus,” diceva, “per favore non qui nel negozio.”

Invece Markus non finiva mai e il suo discorso aveva un accento per me indimenticabile, implorante e iperbolico insieme: “Non faccia mica più ‘sta cosa con quel Bronski, che quello è lì alla posta che è polacca, e la va a finir male, glielo dico io, se quello lì sta coi polacchi. Non punti mica sui polacchi, punti, se vuol puntare, sui tedeschi, che quelli lì stanno venendo su, se non oggi domani; vede che sono già un po’ su e si allargano, e la signora Agnes è ancora lì che punta sul Bronski. Se invece volesse puntare sul Matzerath, che tanto e tanto è roba sua, be’ va bene. O magari se lei ci avesse la compiacenza di puntare sul

Markus e se venisse col Markus, che da poco si è pure battezzato. Andiamocene a Londra, signora Agnes, dove ci ho gente e tutte le carte che vuole, se solo volesse venire, o magari se lei non vuole il Markus, perché lo disprezza, allora lo disprezzi, come no. Ma lui la prega con tutto il cuore, non punti mica più su quel svitato di un Bronski che rimane lì alla Posta Polacca adesso che per la Polonia è finita, quando che arrivano i tedeschi!” (BB, 104 – 106)

La ricchezza di indicatori diatopici e diamesici non viene riprodotta in traduzione se non parzialmente. Le caratteristiche fonetiche e grafematiche cui Grass ricorre di preferenza per riprodurre i tratti dell’oralità (riduzione, contrazione ecc.) non hanno una corrispondenza nell’italiano parlato. La prima traduzione tralascia del tutto questo livello, mentre BB lo ripristina in minima parte con la forma aferetica *‘sta*. La perdita di marcatezza su questo livello viene compensata sul piano morfo-sintattico solo in parte da LS; trattata invece in maniera coerente da BB, che distribuisce la marcatezza su più indicatori. Prendiamo ad es. l’uso dell’articolo davanti al nome proprio, in tedesco tipico del parlato colloquiale, in italiano solo di certe varietà regionali: è un tratto che LS rende in maniera non coerente, mentre BB lo riproduce esattamente là dove occorre, ma spostando la marcatezza dal livello diamesico del tedesco a quello diatopico dell’italiano (*sul Matzerath, sul Bronski, col Markus*). Ha valore compensativo la scelta di BB di iterare l’uso del *ci* attualizzante, tipico dell’uso medio, che invece LS usa un’unica volta, e di introdurre il dimostrativo empatico (*quello lì, quel Bronski*). L’aggettivo *meschugge*, indicatore dell’identità jiddisch di Markus, non viene reso a livello lessicale, ma attraverso il dimostrativo empatico, sia da Lia Secci (*quel matto del Bronski*), sia da Bruna Bianchi, che tramite l’apocope del dimostrativo *quello* davanti al nesso *sv-* (*quel svitato di un Bronski*) introduce una marca di disfluenza nell’idioletto di Markus, che tuttavia non lo rappresenta come parlante non nativo ma come semicolto. A livello sintattico si notano alcune espansioni a destra e l’uso in BB di una secondaria introdotta da *quando che*, che determina un abbassamento del registro. La tendenza di Bianchi a risolvere la marcatezza diamesica e diastratica sul livello diatopico si riscontra anche in altri punti (cfr. l’uso del *mica* preceduto dalla negazione e di formule come *la va a finir male* ecc.).

## 5. Per concludere

Nel breve spazio a disposizione è sicuramente impossibile rendere conto della complessità delle scelte traduttive di un testo sociolinguisticamente molto stratificato come *Il tamburo di latta*. Tuttavia mi pare che questa breve incursione permetta di rilevare che la traduzione di Bruna Bianchi ha fatto propria la richiesta di Grass ai suoi (ri)traduttori di avvicinarsi alle pieghe e alle idiosin-

crasie del testo di partenza, tentando di riprodurle. Sia dal punto di vista di una maggiore coerenza nelle scelte traduttive, che restituiscono le catene isotopiche del testo di partenza (es. Bebra); sia dal punto di vista della caratterizzazione dei personaggi tramite l'inserzione di tratti marcati in diatopia e diastratia bassa (ess. Truczinski, Markus). Gli esempi riportati evidenziano la tendenza a concentrare sul livello lessicale i tratti di marcatezza che l'originale tedesco distribuisce su più livelli diversificati (fonetico-grafemico, morfo-sintattico, sintattico, lessicale). A livello di macro-strategie traduttive la traduzione di Lia Secci propende per il criterio (d) enunciato da Berruto<sup>27</sup> ("uniformare la traduzione alla lingua standard, rinunciando a rendere il plurilinguismo del testo di partenza"), quella di Bianchi preferisce, anche per la caratterizzazione di altri personaggi, la strategia (a) ("ricorrere a un equivalente nella lingua d'arrivo, con grado simile di marcatezza sociolinguistica"). Rimane comunque problematica la ricerca di equivalenti che siano in grado di restituire la multiplanarità della variazione – un dato di fatto che investe in generale la traduzione di testi mistilingui.

<sup>27</sup> G. Berruto, *Trasporre*, cit., p. 900.

Lucia Cinato

Ri-tradurre le costellazioni culturali nei testi.  
L'esempio della traduzione italiana di  
*Die Birnen von Ribbeck* di Friedrich Christian Delius

1. Introduzione

Uno dei risultati degli studi traduttologici recenti è l'inclusione del processo traduttivo nel più vasto spettro delle riscritture<sup>1</sup>, una riscrittura legata indissolubilmente non solo al traduttore, alla cultura in cui vive, al suo bagaglio culturale, alle sue conoscenze nell'ambito della terminologia specialistica e alle sue competenze biculturali, ma anche al suo tempo. Una riscrittura importante visto l'alto valore creativo che spetta al traduttore il quale riproduce la trama del testo di partenza nella cultura d'arrivo e così facendo immette in essa apporti culturali con effetti che possono essere talvolta destabilizzanti, capaci cioè di causare processi di evoluzione e cambiamento, oppure di contribuire al mantenimento dello *status quo*<sup>2</sup>.

Nella storia della traduzione contemporanea<sup>3</sup> è stato proprio il passaggio dal concetto di equivalenza traduttiva al concetto di adeguatezza funzionale del testo tradotto nel contesto della cultura ricevente a provocare la cosiddetta "svolta culturale" (cfr. autori come Koller, Lefèvre, Newmark, Reiß-Vermeer, Snell-Hornby): il processo traduttivo non è più inteso solo come *linguistic transcoding*, operazione meramente linguistica, ma anche come *cultural transfer*, ossia transfer culturale. Al di là del problema se sia la lingua a plasmare la cul-

<sup>1</sup> Concetto introdotto da André Lefèvre nel volume *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, Utet, 1998 [1992], in part. pp. 9-10.

<sup>2</sup> G. Garzone, *Traduzione e interferenza linguistica: il punto di vista della traduttologia*, in G. Garzone/A. Cardinaletti (a cura di), *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 105-127, qui pp. 106-107.

<sup>3</sup> Cfr. a questo proposito L. Cinato Kather, *Mediazione linguistica tedesco-italiano. Aspetti teorici e applicativi. Esempi di strategie traduttive. Casi di testi tradotti*, Milano, Hoepli, 2011, pp. 16-22.