

**Giovanni Palilla (Bonn)**

## **Dal *Danziger Bowke* al “picciotto di Danzica”: la polifonia diatopica nelle rese italiane del romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass**

### **1. Introduzione**

Il presente contributo propone un confronto tra le due traduzioni italiane del romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass. L'opera si caratterizza per la presenza, nello specifico nei dialoghi, di una lingua marcata diatopicamente tramite la quale l'autore intreccia una polifonia linguistica: l'obiettivo di questo lavoro è mostrare come le traduttrici hanno reso questo particolare aspetto dell'opera. Günter Grass (Danzica, 1925 – Lubecca, 2015), premio Nobel per la letteratura, è uno degli scrittori più influenti e complessi della letteratura europea: tradurre le sue opere non è compito semplice perché per ricreare il suo stile il traduttore deve possedere conoscenze specialistiche, dalla toponomastica ai linguaggi settoriali. Il suo primo romanzo, *Die Blechtrommel*<sup>1</sup> (1959), gli ha conferito uno spazio di rilievo non solo nella letteratura tedesca, bensì anche in quella mondiale. Il testo si presenta come l'autobiografia del protagonista Oskar Matzerath: recluso in una “casa di salute”, Oskar narra la sua vita ai lettori, facendo rivivere la storia della Germania (rappresentata in modo distorto) a partire dagli anni del Nazismo. Luogo principale della narrazione, escludendo l'ultimo libro che si svolge (in parte) nella Germania Occidentale, è la regione della Casciubia, in particolare la città di Danzica.

L'opera, molto complessa sotto il profilo contenutistico, si rivela ancora più articolata sul piano microlinguistico e stilistico in quanto il romanzo è basato su una continua sperimentazione linguistica.<sup>2</sup> Lo stile narrativo è “snervante, non privo di prolissità”, con una “musicalità fra tardobarocca e neoespressionistica del linguaggio”.<sup>3</sup> È caratterizzato da frasi lunghe, abbondanza di aggettivi, ricchezza di immagini, costruzioni sintattiche in disuso, metafore inconsuete, lessico specialistico e neologismi (come ad esempio il verbo *zersingen*, letteralmente ‘distruggere

---

<sup>1</sup> Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008 [1959]. Da qui in poi, le citazioni dal romanzo saranno indicate tramite il cognome dell'autore.

<sup>2</sup> Nel documentario *Der Unbequeme*, l'autore afferma sulla lingua della *Blechtrommel*: “Mein Bedürfnis war, wieder alle Register zu ziehen, wieder alle Möglichkeiten der Sprache auszuschöpfen, sie auszustrapazieren”. *Der Unbequeme. Der Dichter Günter Grass*, regia di Nadja Frenz e Sigrun Matthiesen (2007).

<sup>3</sup> Schiavoni, Giulio: Günter Grass. Un tedesco contro l'oblio. Roma: Carocci 2011, 56.

cantando’); il flusso della lingua “ist rhythmisch-musikalisch bestimmt”.<sup>4</sup> Altri elementi costitutivi dello stile narrativo sono: la presenza di motivi ricorrenti; le molteplici tecniche narrative (bruschi passaggi dalla prima alla terza persona); l’utilizzo di diverse varietà linguistiche: dialetto, tedesco parlato, tedesco standard e socioletto. Quest’ultimo è un aspetto molto centrale nel romanzo, poiché permette all’autore di caratterizzare i personaggi per mezzo di una polifonia diatopica, la quale si rivela molto interessante da un punto di vista traduttivo, in quanto è molto difficile differenziare la parlata di diversi personaggi.

Lo stesso Grass, molto interessato alla ricezione delle sue opere all’estero e alle problematiche relative alla traduzione,<sup>5</sup> è consapevole della difficoltà dei suoi testi: nella prima traduzione inglese a cura di Ralph Manheim (1961), ad esempio, risultano assenti intere frasi;<sup>6</sup> i difetti emersi dalla versione inglese<sup>7</sup> sono uno dei motivi che spingono Grass a organizzare gli *Übersetzer treffen*. L’idea nasce dopo la partecipazione nel 1976 allo *Esslingen Gespräch*, il cui tema principale è la traduzione delle sue opere: “Während der Tagung kam mir die Idee [...] ein Treffen mit den Übersetzern zu veranstalten, als Autor 3-4 Tage zur Verfügung zu stehen, die Hauptprobleme zu besprechen”.<sup>8</sup> Il primo incontro viene organizzato in occasione della traduzione del romanzo *Der Butt*<sup>9</sup> nel gennaio del 1978 a Francoforte sul Meno e successivamente ricorrono a cadenza regolare<sup>10</sup> in vista della traduzione delle sue opere successive.

Nel 2009, anno del suo cinquantesimo anniversario, vengono pubblicate nelle principali lingue europee nuove edizioni della *Blechtrommel*. Non si trattano semplicemente di nuove edizioni, bensì di ritraduzioni: tale termine indica il processo di traduzione di un testo già precedentemente tradotto. In letteratura sono state proposte diverse definizioni di ritraduzione, tutte molto simili tra di loro: il

---

<sup>4</sup> Krumme, Detlef: Günter Grass: die Blechtrommel. München: Hanser 1986, 46.

<sup>5</sup> L’autore mostra le sue preoccupazioni sulla qualità della traduzione inglese: Grass commenta in una lettera a Helen Wolff che è un peccato che Ralph Manheim, il traduttore inglese della *Blechtrommel*, non possa partecipare all’incontro per la traduzione di *Der Butt*, dato che “wie kein anderer Übersetzer hat er die Neigung, meine (notwendigen!) langen Satzperioden in leichter konsumierbare, praktische, vernünftige Sätze aufzulösen”. Hermes, Daniela (a cura di): Günter Grass/Helen Wolff. Briefe 1959–1994. Göttingen: Steidl Verlag 2003, 246.

<sup>6</sup> Come accaduto nel caso della prima traduzione finlandese di *Hundejahre*. Non è chiaro in entrambi i casi se si tratti di censura o di decisioni editoriali. Cfr. Tiittula, Liisa: Finnische Neuübersetzungen deutschsprachiger Literatur. In: *transkom* 6 (2013), pp. 140–170, qui 155–159.

<sup>7</sup> Sigrid Mayer propone un’accurata analisi della traduzione di Manheim, rilevando: “the longer German sentences are frequently broken up into shorter English ones (Mayer, Sigrid: The English Translations of Günter Grass. In: *Translation Review* 2 (1978), 23–34, qui 23); inoltre, sono presenti: semplificazioni; traduzioni creative laddove non necessario; presenza di errori, soprattutto per quanto riguarda le preposizioni; *realia* tradotti in modo generico; unità di misure convertite nel sistema anglosassone.

<sup>8</sup> Ivi, 236.

<sup>9</sup> Le esperienze dei diversi traduttori di Grass sono raccolte nel volume *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen*. Frielinghaus, Helmut (a cura di): *Der Butt spricht viele Sprachen*. Göttingen: Steidl Verlag 2002.

<sup>10</sup> Questi incontri si rivelano molto utili per i traduttori: “wir haben Stadtpläne von Danzig und Umgebung bekommen, alte und neue. Wir haben Listen bekommen, zum Beispiel die Namen der Pilze auf Deutsch und Latein”. Bianchi, Bruna: Ich erinnere mich. In: Helmut Frielinghaus, ivi, 34–43, qui 41.

denominatore comune è l’esistenza di una traduzione nella stessa lingua di arrivo, che può avvenire più di una volta, sia integralmente che parzialmente.<sup>11</sup> Gli studi sulla ritraduzione nascono in Francia e trovano terreno fertile anche in Germania e Italia.<sup>12</sup> Di particolare rilievo è il contributo di Berman,<sup>13</sup> nel quale viene formulata la *Retranslation Hypothesis*, teoria secondo cui la prima traduzione è più vicina alla lingua di arrivo, ha il compito di introdurre l’opera straniera nella cultura di arrivo e si caratterizza come una traduzione più letterale; la seconda, invece, è più vicina alla lingua di partenza,<sup>14</sup> ne mette maggiormente in evidenza l’alterità<sup>15</sup> e persegue l’intento di ricreare le stesse caratteristiche stilistiche. In merito alla domanda “perché ritradurre?”, si parte dall’assioma che le traduzioni invecchiano mentre l’originale resta sempre giovane.<sup>16</sup> Entrando nello specifico, sono diverse le principali motivazioni che possono spingere a ritradurre un testo: può sussistere insoddisfazione generale con la traduzione esistente<sup>17</sup> per via di omissioni, modifiche, censure o errori;<sup>18</sup> può esserci l’intento di riallacciare un rapporto diretto con il testo di partenza (il caso delle

---

<sup>11</sup> Cfr. Gambier, Yves: La retraduction, retour et detour. In: *Meta* 39(3) (1994), 413–417, qui 413; Chesterman, Andrew: A Causal Model for Translation Studies. In: Maeve Olohan (a cura di): *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I. Textual and cognitive aspects*. Manchester: St. Jerome Publishing 2000, 15–27, qui 22; Xu, Jianzhong: *Retranslation: Necessary or Unnecessary*. In: *Babel* 49(3) (2002), 193–202, qui 195; Susam-Sarajeva, Şebnem: Multiple-entry visa to travelling theory. *Retranslations of literary and cultural theories*. In: *Target* 15(1) (2003), 1–36, qui 2; Zaro, Juan Jesús Vera/Noguera, Francisco Ruiz (a cura di): *Retraducir: una nueva mirada*. Malaga: Gomez y Navarro 2007, 21; Paloposki, Outi/Koskinen, Kaisa: *Retranslation*. In: Yves Gambier/Luc Doorslaer (a cura di): *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam: Benjamins 2010, 294–298, qui 294; Bereza, Dorota Karolina: *Die Neuübersetzung: Eine Einführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*. Berlino: Frank & Timme 2013, 33; Gürçağlar, Şehnaz Tahir: *Retranslation*. In: Mona Baker/Gabriela Saldanha (a cura di): *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Third Edition. New York: Routledge 2020, 484–489, qui 484.

<sup>12</sup> Per un excursus generale degli studi sulla ritraduzione cfr. Paloposki, Outi/Koskinen, Kaisa (cit. 11). Sugli studi di matrice francese: Cfr. Berman, Antoine: *La retraduction come espace de la traduction*. In: *Palimpsestes* 4 (1990), 1–7; Gambier, Yves (cit. 11); Monti, Enrico/Schnyder, Peter (a cura di): *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons 2011. Per gli studi in Germania cfr. Pöckl, Wolfgang: *Zwischen Zufall und Notwendigkeit: Neuübersetzungen*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 29(2) (2004), 200–210; Bereza, Dorota Karolina (cit. 11); Tiittula, Liisa (cit. 6). Per gli studi italiani cfr. Pierini, Patrizia (a cura di): *L’atto del ritradurre. Aspetti teorici e pratici della ritraduzione*. Roma: Bulzoni editore 1999; Fusco, Mario: *Il problema delle ri-traduzioni*. In: Claudia Buffagni/Beatrice Garzelli/Serenella Zanotti (a cura di): *The Translator as Author: New Perspectives on Literary Translation*. Berlin: LIT Verlag 2011, 133–141; Kleiner, Barbara/Vangi, Michele/Vigliani, Ada Boggero (a cura di): *Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker / Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014.

<sup>13</sup> Berman, Antoine (cit. 12).

<sup>14</sup> La *Retranslation Hypothesis* non è stata priva di critiche: cfr. Tiittula, Liisa (cit. 6, 165) sulla questione della “qualità” della ritraduzione e Isabelle Vanderschelden sui criteri di valutazione di una traduzione letteraria. Vanderschelden, Isabelle: *Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality*. In: Myriam Salama-Carr (a cura di): *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam: Rodop 2000, 1–14, qui 6–8.

<sup>15</sup> Cfr. Gambier, Yves (cit. 11), 415–416.

<sup>16</sup> Cfr. Berman, Antoine (cit. 12), 1, così come Gambier, Yves (cit. 11), 416; Pierini, Patrizia (cit. 12), 53; Paloposki, Outi/Koskinen, Kaisa (cit. 11), 296; Monti, Enrico: *Introduction. La retraduction, un état des lieux*. In: Enrico Monti/Peter Schnyder (a cura di): *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons 2011, 9–25, qui 18; Tiittula, Liisa (cit. 6), 146.

<sup>17</sup> Cfr. Monti, Enrico (cit. 16), 14.

<sup>18</sup> Cfr. Venuti, Lawrence: *Retranslations: the Creation of Value*. In: *Translation and Culture. Special Issue of Bucknell Review* 47(1) (2004), 25–37, qui 26–27.

traduzioni da traduzioni);<sup>19</sup> ancora, si può voler adattare la traduzione alla lingua presente o alla lingua contemporanea all’originale<sup>20</sup> oppure si vuole proporre una nuova interpretazione<sup>21</sup> (iniziativa che può nascere dal traduttore stesso);<sup>22</sup> infine, possono sussistere anche ragioni di ordine economico<sup>23</sup> ed editoriale<sup>24</sup> oppure può ricorrere l’anniversario di un testo: una nuova edizione dell’originale può spingere alla ritraduzione<sup>25</sup> anche quando non sembra esserci domanda.<sup>26</sup> Nel caso dell’opera in esame, quest’ultima è una delle motivazioni principali che ha spinto alla ritraduzione della *Blechtrommel*.

Già da diversi anni si discuteva di una nuova traduzione,<sup>27</sup> ma concretamente l’idea si manifesta nel 2005 durante una discussione tra Miguel Saénz (il traduttore spagnolo) e l’autore.<sup>28</sup> La casa editrice Steidl organizza nel 2005 un incontro<sup>29</sup> con i traduttori dei Paesi partecipanti dal 10 al 19 giugno a Danzica. Anche per questo *Übersetzer treffen* viene redatto un protocollo, nel quale si raccolgono gli esiti dell’incontro e si annotano parole, significati ed effetti linguistici a cui i traduttori devono prestare attenzione.<sup>30</sup> A tale evento partecipa anche Bruna Bianchi, già traduttrice di diverse opere di Grass per la casa editrice Einaudi.

In Italia il testo grassiano compare per la prima volta in forma di estratto all’interno della rivista *Il verri* nell’aprile del 1962: viene presentato il capitolo “Fede, speranza, carità” con traduzione di Alfredo Foelkel e nota di Giuliano Baioni. La prima edizione esce a ottobre dello stesso anno per la casa editrice Feltrinelli, a quasi quattro anni di distanza dall’uscita dell’originale in una “traduzione imperfetta ma integra [la quale] aveva stroncato vari traduttori e da ultimo era stata messa a posto da

---

<sup>19</sup> Cfr. Monti, Enrico (cit. 16), 15.

<sup>20</sup> Cfr. Bereza, Dorota Karolina (cit. 11), 51.

<sup>21</sup> Cfr. Pierini, Patrizia (cit. 12), 52; Monti, Enrico (cit. 16), 17; Bereza, Dorota Karolina (cit. 11), 33.

<sup>22</sup> È il caso della ritraduzione finlandese di *Hundejahre* di Günter Grass, proposta dalla traduttrice Oili Suominen, cfr. Tiittula, Liisa (cit. 6), 155–159 e sui traduttori Venuti, Lawrence (cit. 18), 28–29.

<sup>23</sup> Cfr. Venuti, Lawrence (cit. 18), 30; Pierini, Patrizia (cit. 12), 66–67.

<sup>24</sup> Cfr. Monti, Enrico (cit. 16), 17; Brownlie, Siobhan: Narrative Theory and Retranslation Theory. In: *Across Languages and Cultures* 7 (2006), 145–170, qui 156.

<sup>25</sup> Cfr. Vanderschelden, Isabelle (cit. 14), 4.

<sup>26</sup> Cfr. Pöckl, Wolfgang (cit. 12), 200.

<sup>27</sup> Øhrgaard, Per: Die Blechtrommel fünfzig Jahre danach. Ein persönlicher Bericht. In: Maria Krysztofiak (a cura di): *Probleme der Übersetzungskultur*. Frankfurt: Peter Lang, 107–118, qui 113.

<sup>28</sup> Saénz, Miguel: Günter Grass en Gdansk. In: *Pliegos de Yuste. Revista de cultura y pensamiento europeos* 4 (2006), 15–20, qui 16.

<sup>29</sup> Per una settimana si analizza il romanzo con un ritmo giornaliero di 100 pagine: i traduttori possono porre a Grass qualsiasi domanda. I traduttori presenti al *Treffen* erano: João Barrento (portoghese), Bruna Bianchi (italiano), Sławomir Błaut (polacco), Silviya Brice (lettone), Jan Gielkens (olandese), Breon Mitchell (inglese), Per Øhrgaard (danese), Claude Porcell (francese), Miguel Sáenz e Grita Loeb sack (spagnolo), Oili Suominen (finlandese); è possibile leggere un resoconto dettagliato dell’incontro a Danzica nella tesi di dottorato di Claudia Toda Castán. Toda Castán, Claudia: *El papel del autor: Análisis de la relación directa autor-traductor sobre el ejemplo de Günter Grass*. Universidad de Salamanca 2009, tesi di dottorato.

<sup>30</sup> Mitchell, Breon: Translator’s afterword. In: *Günter Grass: The Tin Drum*. New York, Houghton Mifflin Harcourt 2009, 565–576.

una ragazza genovese, Lia Secci, che aveva fatto quel che aveva potuto”.<sup>31</sup> In realtà, la vera prima edizione dell’opera, nella traduzione di Alfredo Foelkel e Lia Secci, mai arrivata in libreria, è edita Bompiani: la casa editrice aveva acquistato i diritti e fatto stampare cinquemila copie, tutte mandate al macero<sup>32</sup> perché il contenuto del romanzo viene giudicato da Valentino Bompiani troppo scandaloso.<sup>33</sup> Il titolo viene ceduto a Feltrinelli ed esce nella sola traduzione di Lia Secci<sup>34</sup> per la collana “I Narratori”. Nel 1978 accanto al nome della traduttrice compare la dicitura “revisione per la presente edizione di Vittoria Ruberl”: questa edizione revisionata è l’edizione definitiva e ristampata fino a prima del 2009, anno di uscita della nuova traduzione a cura di Bruna Bianchi.<sup>35</sup> Rispetto alle nuove edizioni europee, corredate da introduzione, commento del traduttore, glossario e un ricco peritesto,<sup>36</sup> la nuova traduzione italiana possiede solo una nuova copertina e la dicitura: “Nuova traduzione. Nobel per la letteratura”.

Le due traduzioni appena discusse nascono da periodi nonché circostanze diverse: l’obiettivo del presente contributo è mettere a confronto la versione di Secci e di Bianchi. A tale scopo, tra i diversi modelli esistenti di critica della traduzione vengono prese come riferimento le categorie di analisi tratte da *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* di Katharina Reiß<sup>37</sup> e da *A Model for Translation Quality Assessment* di Juliane House.<sup>38</sup> rispettivamente della prima vengono tenute in considerazione le *innersprachlichen Instruktionen* (istruzioni intralinguistiche),<sup>39</sup> ovvero semantica, grammatica e stile; della seconda, invece, le categorie di registro, ossia campo, modo e tenore. Degli aspetti menzionati del testo di partenza viene preso in esame una caratteristica specifica, ovvero il particolare uso della variazione diatopica: quest’ultima crea una polifonia linguistica molto problematica da rendere in sede di traduzione. Il lavoro esamina le strategie impiegate dalle traduttrici per rendere tale polifonia con lo scopo di mostrare un approccio linguistico alla problematica della resa della variazione diatopica. Il paragrafo successivo (par. 2) mette in luce questo aspetto del

---

<sup>31</sup> Filippini, Enrico: Dalla parte del nano. In: Enrico Filippini/Federico Pietranera (a cura di): *La verità del gatto. Interviste e ritratti 1977-1987*. Torino: Einaudi 1990, 31–35, qui 34.

<sup>32</sup> Di Stefano, Paolo: Il tamburo censurato. Riemerge l’edizione fantasma del capolavoro buttato al macero. In: *Corriere della sera*, 8 febbraio 2007.

<sup>33</sup> Sulla ricezione de *Il tamburo di latta* in Italia cfr. Sisto, Michele: “I tedeschi di Feltrinelli”: die deutsche Literatur der 60er Jahre in Italien. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 38(1) (2006), 35–58; Banchelli, Eva: *Die Blechtrommel* und die italienische Kulturszene Anfang der Sechziger Jahre. In: Jan Joosten/Christoph Parry (a cura di): *The Echo of Die Blechtrommel in Europe Studies on the Reception of Günter Grass’s The Tin Drum*. Leiden, Boston: Brill 2016, 77–96.

<sup>34</sup> Grass, Günter: *Il tamburo di latta* (tradotto da Lia Secci). Milano: Feltrinelli 1999 [1962].

<sup>35</sup> Grass, Günter: *Il tamburo di latta* (tradotto da Bruna Bianchi). Milano: Feltrinelli 2009.

<sup>36</sup> Cfr. Joosten, Jan/Parry, Christoph, (cit. 33); Mitchell, Breon (cit. 30).

<sup>37</sup> Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber 1971.

<sup>38</sup> House, Juliane: *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997.

<sup>39</sup> Si tratta di criteri semantici, grammaticali e stilistici che il critico della traduzione utilizza per ricercare rispettivamente l’equivalenza, la correttezza e la corrispondenza con il testo di partenza. Reiß, Katharina (cit. 37), 54–69.

romanzo; in un ulteriore paragrafo (par. 3) le due traduzioni vengono messe a confronto prendendo in esame alcuni passi esemplificativi. Nelle conclusioni (par. 4) si discutono i risultati del confronto nonché si propongono alcune riflessioni di tipo linguistico.

## 2. La polifonia diatopica in *Die Blechtrommel*

Nel testo in esame sono presenti diversi tipi di varietà linguistiche. Secondo l’analisi proposta da Benger<sup>40</sup> nella sua tesi di dottorato sulla traduzione in francese dell’oralità presente in alcune opere grassiane, la varietà più usata è il dialetto di Danzica, il *Niederpreußisch*, appartenente al ramo dei dialetti dello *Ostniederdeutsch*; le altre varietà dialettali presentano tratti riconducibili ai dialetti di Düsseldorf<sup>41</sup> e Colonia. In realtà, le varietà linguistiche non compaiono in forma “pura”, bensì sono stilizzate al fine di renderle più comprensibili al lettore:<sup>42</sup> piuttosto che parlare di dialetto vero e proprio, Benger<sup>43</sup> le definisce come *Umgangssprachen* marcate regionalmente. Ciononostante, il *Niederpreußisch* rimane un dialetto problematico da un punto di vista traduttivo in quanto le testimonianze scritte e gli studi<sup>44</sup> a riguardo sono molto limitati. Il dialetto è presente nella parlata di molti personaggi:<sup>45</sup> alcuni si esprimono solo nel dialetto di Danzica, come la nonna Koljaiczek, Herbert o ancora Markus, il cui idioletto è caratterizzato da termini di origine yiddish (come ad esempio l’aggettivo *meschugge*); altri, invece, parlano il dialetto di Düsseldorf e Colonia, come lo scalpellino Korneff; il dialetto e il tedesco standard vengono alternati da alcuni personaggi, come Alfred Matzerath, dando luogo a fenomeni di code-switching; altri, infine, parlano solo il tedesco standard, come per esempio Oskar, sia nella narrazione sia nei dialoghi. Altre varietà linguistiche presenti nel romanzo sono il tedesco parlato<sup>46</sup> e il socioletto; in particolare, quest’ultimo arricchisce

---

<sup>40</sup> Benger, Claus-Bernhard: *Von der Blechtrommel bis Ein weites Feld: Günter Grass’ Prosastil und die Probleme seiner Übertragung ins Französische*. Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2004, 191.

<sup>41</sup> Cfr. par. 3 del presente lavoro.

<sup>42</sup> Cfr. Benger, Claus-Bernhard, (cit. 40).

<sup>43</sup> “Reine Dialekte tauchen bei Grass zwar auf (z.B. plattdeutsche Zitate), stellen aber die Minderheit dar. Vor allem längere, in die Prosa eingebaute Passagen enthalten immer Elemente aus der Spontanhochsprache als Orientierungs- und ‚Lesehilfe‘. Infolgedessen beschreibt der Begriff ‚regionale Umgangssprache‘ die Verhältnisse besser”, *ibidem*.

<sup>44</sup> Per una trattazione sulle principali caratteristiche fonetiche/grafematiche e morfosintattiche del *Niederpreußisch* in Grass cfr. Schwitalla, Johannes/Tiittula, Liisa: *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen: Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2009, 106–110.

<sup>45</sup> Secondo il traduttore danese Per Øhrgaard il dialetto viene usato nel romanzo non solo per dare colore locale, bensì per evocare l’ambiente storico e sociale di Danzica, per ricostruirla anche sul piano linguistico. Cfr. Øhrgaard, Per (cit. 27), 107.

<sup>46</sup> Sul tedesco parlato cfr. Schwitalla, Johannes: *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2012; Fiehler, Reinhardt: *Gesprochene Sprache*. In: Angelika Wöllstein/Dudenredaktion (a cura di): *Duden, die Grammatik*. 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage.

il testo con un vocabolario appartenente a tre ambiti diversi: il terzo Reich, la lingua militare e il cattolicesimo.<sup>47</sup>

In merito all’alternanza di diverse varietà linguistiche presenti nella *Blechtrommel*, Till Dembeck afferma che Grass rinuncia “ mehrsprachige Figurenrede [...], obgleich die Handlung es nahelegt hätte, beispielweise vom Polnischen und Kaschubischen anders als nur durch die Erwähnung als Sprachen des Fluchens zu handeln”.<sup>48</sup> Tuttavia, l’utilizzo del dialetto nel romanzo va ben oltre la mera imprecazione: sebbene adattati,<sup>49</sup> interi dialoghi sono in dialetto e vengono usati non solo per esclamare, bensì anche per narrare (come per esempio i lunghi racconti di Herbert nel capitolo *Herbert Truczinskis Rücken*).<sup>50</sup> In aggiunta a ciò, se prendiamo in considerazione la definizione di *Mehrsprachigkeit* di Mario Wandruszka,<sup>51</sup> è possibile distinguere tra *innere* e *äußere Mehrsprachigkeit* (plurilinguismo interno ed esterno): la prima riguarda l’alternanza di diverse varietà della stessa lingua (tra cui dialetti, socioletti, registri), la seconda vede l’uso di lingue straniere, ovvero lingue ‘single’ percepite come a parte.<sup>52</sup> Applicando tale definizione alla *Blechtrommel*, ne consegue che l’opera è caratterizzata da plurilinguismo sia interno sia esterno.<sup>53</sup> Infine, come menzionato, l’alternanza di diverse varietà linguistiche è uno dei tratti caratteristici del romanzo, che Grass utilizza sapientemente per dar vita a una polifonia plurilinguistica; l’autore tiene molto a tale aspetto: nel protocollo<sup>54</sup> redatto durante l’incontro a Danzica, ad esempio, in merito al personaggio di Markus, Grass chiede esplicitamente: “es wäre gut, wenn sich dieser Absatz sprachlich auch in der Übersetzung vom anderen Text unterscheiden würde”.<sup>55</sup>

Nel prossimo paragrafo vengono presi in esame alcuni brani del romanzo – con le relative traduzioni messe a confronto – nei quali la polifonia linguistica emerge in modo esemplare.

---

Berlin: Bibliographisches Institut GmbH 2016, 1181–1260; Costa, Marcella/Foschi Albert, Marina (a cura di): Grammatica del tedesco parlato. Pisa: Pisa University Press 2017.

<sup>47</sup> Nei dialoghi esaminati per il presente contributo sono stati riscontrati pochi elementi appartenenti a questi socioletti, in quanto esso viene utilizzato soprattutto nei passaggi non diegetici. Gli unici lessemi presenti sono sostantivi, come per esempio *Beutedeutscher* o *Pollack* (cfr. par. 3 del presente lavoro). Dei tre nominati, il socioletto religioso è quello più presente nei dialoghi, in quanto il cattolicesimo gioca un ruolo molto importante all’interno dell’opera: se la lingua del terzo Reich e la lingua militare si concentrano nelle prime due parti, il linguaggio religioso è una costante per tutto il romanzo.

<sup>48</sup> Dembeck, Till: *Mehrsprachigkeit in der Figurenrede*. In: Till Dembeck/Rolff Parr (a cura di): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr 2020, 167–192, qui 177–178.

<sup>49</sup> Cfr. Benger, Claus-Bernhard (cit. 40).

<sup>50</sup> Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008 [1959], 217–234.

<sup>51</sup> Wandruszka, Mario: *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München: Piper 1979.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Al contrario del dialetto, l’utilizzo di frasi in pura lingua straniera è limitato a esclamazioni o modi di dire, principalmente in: polacco, inglese, italiano e russo.

<sup>54</sup> Il protocollo in questione è stato gentilmente messo a disposizione dalla Günter e Ute Grass Stiftung di Lubeca. Si ringrazia la signora Hilke Ohsoling e la casa editrice Steidl per la gentile collaborazione.

<sup>55</sup> Protocollo, pag. 16, S. 133.

### 3. Le traduzioni italiane della *Blechtrommel*: un confronto

I passi selezionati<sup>56</sup> sono costituiti esclusivamente da parti dialogiche<sup>57</sup> e sono rappresentativi delle due principali varietà linguistiche presenti nell’opera in esame, ovvero il *Niederpreußisch* e il dialetto di Düsseldorf; nello specifico, viene dato più spazio alla prima varietà in quanto predominante. Una delle voci più originali che si esprime in questo dialetto è Herbert, un amico di Oskar. Herbert lavora come cameriere in una taverna, nella quale finisce spesso coinvolto in risse con gli avventori. Di conseguenza, la sua schiena è coperta da cicatrici. Dopo pranzo, Herbert si alza la camicia e Oskar tasta le cicatrici dell’amico, in modo da farsi raccontare la storia di come se l’è procurata. Il brano proposto di seguito è uno di questi racconti:

(1) »Drück noch mal, Jung. Ich weiß nich, welche. Die scheint heut’ zu schlafen.« [...] »Ach die! Das war’n Ukrainer. Der hatte es mit einem aus Gdingen. Zuerst saßen sie wie de Brieder an einem Tisch. Und denn sagte der aus Gdingen zu dem anderen: Ruski. Das vätrug der Ukrainer nich, der alles megliche nur kein Ruski nich sein wollt’. Mit Holz warrer de Weichsel runterjekommen und vorher noch paar andere Flüsse, und nu hatter ne Menge Geld im Stiebel und hätt’ auch schon den halben Stiebel voll beim Starbusch rundenweise anjelegt, als der aus Gdingen Ruski sagt und ich die beiden gleich darauf trennen muß, ganz sachte, wie das so meine Art ist. Und Häbert hat noch beide Hände voll zu tun, da sagt der Ukrainer Wasserpollack zu mir, und der Pollack, der tagsüber auffem Bagger Modder hochhievt, der hing mir’n Wort an, das sich wie Nazi anhörte. Nu, Oskarchen, du kennst ja den Häbert Truczinski: Der vom Bagger, son blasser Heizertyp, lag schnell und verknauscht vor de Garderobe. Und grad wollt ich dem Ukrainer erklären, was der Unterschied zwischen nem Wasserpollack und nem Danziger Bowke is, da pikt der mir von hinten – und das is de Narbe.« (Grass, 230–231)

Nel romanzo, in un passo precedente a (1), l’idioletto di Herbert viene definito da Oskar come un “mit englischen und polnischen Brocken versetztes Vorstadtplatt”.<sup>58</sup> La parlata di Herbert<sup>59</sup> è caratterizzata linguisticamente da molteplici punti di interesse: a livello fonetico dall’apocope della <e> e della <t> (*wollte* > *wollt’*, *nicht* > *nich*), aprocheila (*Brüder* > *Brieder*, *mögliche* > *megliche*), contrazioni ed enclisi, anche senza apostrofo (*war ein* > *war ’n*, *so ein* > *son*, *hat er* > *hatter*), la resa del fono /ə/ del nesso <-er> con <ä> (*Herbert* > *Härbert*), spirantizzazione della <g> (*angelegt* > *anjelegt*), contrazione (*auf dem* > *auffem*) e aferesi, in particolare dell’articolo indeterminativo, senza apostrofo (*einem* > *nem*); a livello morfosintattico, sporadica caduta del sistema desinenziale per l’articolo (*de* polivalente),<sup>60</sup> utilizzo del dativo al posto dell’accusativo (*da pikt der mich* > *da pikt*

<sup>56</sup> Le omissioni consistono solo nelle parti narrative e vengono indicate per mezzo di [...].

<sup>57</sup> Sono state prese in esame le parti dialogiche in quanto la polifonia diatopica emerge principalmente attraverso i dialoghi.

<sup>58</sup> Grass, 226.

<sup>59</sup> Nell’articolo di Marcella Costa *Ritradurre Grass* viene discussa la problematica della resa della variazione diatopica nella *Blechtrommel*; tra i brani proposti viene analizzato un estratto con protagonista Herbert. In: Costa, Marcella: *Ritradurre Grass. La resa della variazione socio-geografica nelle traduzioni italiane di Die Blechtrommel*. In: Marcella Costa/Silvia Ulrich (a cura di): *Riscritture e ritraduzioni. Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca*. Alessandria: Edizioni dell’Orso 2015, 75–88.

<sup>60</sup> Ivi, 85.

*der mir*), uso del dimostrativo al posto del pronome personale (*Der vom Bagger*), doppia negazione (*nur kein Ruski nich*); infine, a livello lessicale si segnala la variante dialettale per la parola stivale (*Stiefel > Stiebel*) e i due lessemi *Wasserpollack* e *Danziger Bowke*. Entrambi i termini sono presenti nel protocollo di Danzica e vengono spiegati dall’autore nel seguente modo: un *Wasserpollack* è un polacco che non vive a Danzica e che parla un bizzarro dialetto (forse dell’Alta Slesia); un *Danziger Bowke*, invece, è un disoccupato che vive a Danzica. Grass specifica che *Bowke* è un’espressione degli anni Trenta e che può essere usata in modo dispregiativo. I due termini sono centrali perché Herbert nel suo racconto fa riferimento al fatto che lui stava cercando di spiegare la differenza tra i due.

Si tratta di un passo che per tutti i motivi sopra menzionati presenta notevoli difficoltà in ottica traduttiva, che da Secci e Bianchi vengono affrontate in modo diverso:

<p>“Dai un’altra volta, non so bene quale hai toccato. Quella lì oggi sembra che dorma.” [...] “Ah, quella! È stato un ucraino. Ce l’aveva con uno di Gdingen. Prima stavano seduti al tavolo d’amore e d’accordo, come fratelli. Poi, non so cosa è successo, quello di Gdingen dice all’altro: ‘Ruski!’ Questo per l’ucraino era un po’ troppo; tutto si sarebbe lasciato dire, ma non che era un russo. Era sceso lungo la Vistola con un carico di legname, e prima per un paio d’altri fiumi ancora; e ora aveva un bel po’ di grana nello stivale, e avrebbe investito, tutto in blocco, mediante un prestito all’oste Starbush [<i>sic!</i>], anche mezzo stivale di denaro; e allora, capisci, quello di Gdingen gli dà del ruski, e io accorro subito e mi do da fare per separarli, piano piano, come faccio di solito. Ma la cosa non è facile ed Herbert ha da faticare ancora per un po’; a un certo punto l’ucraino salta su a dirmi ‘sporco polacco’ e il polacco, che lavorava tutto il giorno su una draga a cavar fango, mi appiccica una parola ch’era lo stesso come darmi del nazista. Be’, piccolo Oskar, tu sai chi è Herbert Truczinski: in un batter d’occhio quello della draga, un tipo pallido di fuochista, si trova lì per terra, davanti al guardaroba. Volevo appunto spiegare all’ucraino la differenza fra uno ‘sporco polacco’ e un teppista di Danzica, che quello trac, capisci, mi punge la schiena col coltello: questa è la cicatrice. (Secci, 174)</p>	<p>“Schiaccia di più, ragasso. Capisco mica quale. Mi pare che quest’oggi quella lì dorme.” [...] “Ah, quella! Quella è stato un ucraino. Ce l’aveva su con uno di Gdingen. Prima erano seduti allo stesso tavolo come fratelli. E poi quello di Gdingen ha detto all’altro: ruski. L’ucraino non l’ha mica sopportato, perché lui voleva essere qualsiasi cosa ma un russo no. Era venuto giù con la legna dalla Vistola e prima da un par d’altri fiumi, e adesso ci aveva un mucchio di soldi nello stivale e stava già per investire mezzo stivale a furia di pagare giri da Starbusch, senonché quello di Gdingen dice ruski e a me subito mi tocca dividerli, dolce dolce, come faccio io. E Herbert è ancora lì che si dà da fare a piene mani quando l’ucraino mi dà a me del pollacchione bagnato, e il pollacchione che di giorno issava su la melma con la draga mi appiccica una parola che a sentirla somigliava a nazi. Be’ Oscarino, tu lo conosci Herbert Truczinski: quello della draga, un tipo di fuochista pallido pallido, in un attimo era lì per terra tutto spiegazzato davanti al guardaroba. E quando stavo per far capire all’ucraino che differenza c’è tra pollacchione bagnato e un picciotto del porto di Danzica, ecco che quello mi buca da dietro – e questa qui è la cicatrice.” (Bianchi, 180–181)</p>
---	--

Tabella 1: Resa del passo (1) nelle due traduzioni in italiano

Confrontando le due traduzioni, si nota che a livello lessicale entrambe le traduttrici preferiscono termini della lingua familiare, come il verbo ‘appiccicare’ per *anhängen*; tuttavia, nella versione di Bianchi queste scelte sono più frequenti: si trova il diminutivo ‘nazi’; l’aggettivo ‘spiegazzato’ rafforzato dall’aggettivo ‘tutto’; il sostantivo ‘melma’ per rendere il regionalmente marcato *Modder*. Anche per i due lessemi più problematici, *Wasserpollack* e *Danziger Bowke*, le due traduttrici optano

per soluzioni diverse: Secci sceglie di disambiguare *Pollack* e aggiungere l’aggettivo ‘sporco’ per far capire al lettore che si tratta di un insulto (‘sporco polacco’); la stessa strategia viene applicata per il secondo termine, ‘teppista di Danzica’, rendendo subito chiaro che è connotato negativamente. Bianchi, al contrario, tenta di tradurre il primo termine per mezzo del calco ‘pollacchione’ per *Pollack*, aggiungendo poi l’aggettivo ‘bagnato’ per rimanere nella stessa area semantica della prima parte del composto (*Wasser*): per quanto creativa possa essere la soluzione, il lettore potrebbe non associare immediatamente ‘pollacchione’ con ‘polacco’ e, di conseguenza, potrebbe non capire immediatamente che l’offesa riguarda la sua nazionalità; in merito al secondo lessema, la traduttrice sceglie di tradurre *Bowke* con la voce siciliana ‘picciotto’,<sup>61</sup> ovvero traduce un termine regionalmente marcato con un dialettismo italiano.

Un altro dato di rilievo che emerge dalla comparazione tra le due traduzioni riguarda morfologia e sintassi: la traduzione di Secci presenta alcune imperfezioni, come l’uso dell’indicativo al posto del congiuntivo, che molto probabilmente corrispondono a una strategia di compensazione (‘non so cosa è successo’). Ancora, nella traduzione di Secci si segnala l’utilizzo della costruzione ‘avere da+infinito’ (‘Herbert ha da faticare’)<sup>62</sup> per tradurre la frase *Häbert hat noch beide Hände voll zu tun*. La versione di Bianchi, invece, oltre al mancato congiuntivo (errore ripetuto in più occasioni rispetto a Secci), contiene il ‘ci’ clitico attualizzante davanti al verbo avere non ausiliare (‘ci aveva un mucchio di soldi’); infine, a livello di punteggiatura è presente l’utilizzo della lineetta singola: quest’ultima non è molto frequente in italiano e “spesso è percepita come un calco interpuntivo dall’inglese, lingua in cui il segno corrispondente (*dash*) conosce degli impieghi molto simili; per questo, non sempre è accettata come uso interpuntivo legittimo”.<sup>63</sup>

Tenuto conto di quanto esposto, si riscontra che la versione di Secci tenta sporadicamente di rendere la marcatura regionale del testo di partenza per mezzo della reiterazione dell’aggettivo (per rendere *sachte*, ‘piano piano’), tramite l’aggiunta di una parte di frase: ‘che quello trac, capisci’, quest’ultima non presente nel testo di partenza ma molto funzionale, in quanto contiene un’onomatopea (ovvero un richiamo all’oralità) e, infine, un ‘che’ con valore di marcatore di discorso. Bianchi, al contrario,

---

<sup>61</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/picciotto/>. Ultimo accesso: 09/03/2023.

<sup>62</sup> In realtà questa frase potrebbe essere valutata anche come regionalmente marcata, in quanto l’utilizzo di tale costruzione (avere da+infinito) è molto frequente nei dialetti della Campania, così come il verbo ‘faticare’, usato come sinonimo di ‘lavorare’.

<sup>63</sup> Longo, Fiammetta: I punti della situazione. Viaggio nella punteggiatura dell’italiano di oggi - 9. Lineette doppie e lineetta singola. In: Treccani-Online, 27 febbraio 2020: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/punteggiatura9.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/punteggiatura9.html). Ultimo accesso: 01/03/2023.

non compensa tramite aggiunte, bensì utilizza altre strategie, come lo *eye dialect*<sup>64</sup> per ‘ragasso’<sup>65</sup> (anche se questo esito potrebbe considerarsi regionalmente marcato, dato che la pronuncia della /ts/ come /s/ richiama la parlata del reggiano) o l’uso dell’avverbio rafforzativo ‘mica’. Inoltre, fa utilizzo di termini appartenenti alla lingua parlata e uno appartenente al dialetto siciliano.

Il passo (1) ha mostrato come il dialetto all’interno del testo può essere presente in modo esteso all’interno di un intero monologo. Talvolta, il dialetto è presente anche per mezzo di una sola parola, molto marcata, come è possibile leggere in (2): si tratta di una scena in cui Alfred e Agnes, i genitori del protagonista, parlano del sesso del bambino appena nato.

(2) »Na, wußt’ ich doch, daß es ein Jungchen ist, auch wenn ich manchmal jesagt hab’, es wird ne Marjell.«  
(Grass, 52)

Rispetto al brano precedente, (2) risulta molto meno marcato regionalmente: sono presenti pochi dei tratti fonetici riscontrati in (1) (come *wußt’*); tuttavia, questo passo si caratterizza per la presenza del lessema regionalmente marcato *Marjell*: all’interno del protocollo di Danzica viene specificato che non è un nome proprio, bensì un termine dialettale che indica una ragazza.<sup>66</sup> Di seguito la resa in italiano:

“Be’ io ero sicura che sarebbe stato un maschietto anche se qualche volta ho detto che doveva essere una femmina” (Secci, 38)	“Io lo sapevo che era un pupo, anche se ogni tanto dicevo mi sa che è una tosa” (Bianchi, 43)
--	--

Tabella 2: Resa del passo (2) nelle due traduzioni in italiano

*Marjell* viene tradotto da Secci con ‘femmina’ e da Bianchi con ‘tosa’, quest’ultimo dialettismo lombardo-veneto:<sup>67</sup> da un lato, la prima traduzione rende solamente il significato del dialettismo; dall’altro, Bianchi tenta di produrre per mezzo di un dialettismo un effetto straniante, tenendo presente che il termine *Marjell* provoca nel lettore tedesco lo stesso effetto che ‘tosa’ può suscitare a un italofono del Mezzogiorno. Infine, è interessante a livello lessicale la scelta della traduzione di *Jungchen*: mentre Secci utilizza la forma alterata ‘maschietto’, l’equivalente del lessema tedesco,

<sup>64</sup> I termini dialettali resi graficamente tramite un’ortografia deviante dallo standard. Cfr. Schwitalla, Johannes/Tiittula, Liisa (cit. 44), 111; Brett, David: *Eye Dialect: Translating the Untranslatable*. In: *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*. *AnnalSS* 6 (2009), 49–62.

<sup>65</sup> Si tratta probabilmente di una strategia di compensazione, dato che *Jung* in tedesco non è marcato.

<sup>66</sup> Tale termine viene anche discusso in un incontro tra lo scrittore e Breon Mitchell: Grass chiede al traduttore inglese come lo abbia reso. Mentre il primo traduttore (Manheim) ha usato la parola *kitten* (letteralmente ‘gattina’), Mitchell ha usato termine scozzese *lass* (parte dell’incontro è visibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=8gleQmhemNk>).

<sup>67</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/tosa2/> (vocabolario online) Ultimo accesso: 28/02/2023.

Bianchi utilizza ‘pupo’,<sup>68</sup> termine anch’esso marcato regionalmente ma di derivazione meridionale. Riassumendo, si constata che da una parte la traduzione di Secci è neutra e non utilizza alcuna strategia per rendere l’inflessione regionale di Agnes (qui, rispetto agli altri brani, molto meno marcata); dall’altra, Bianchi traduce il dialettismo con un altro (‘tosa’), quest’ultimo giustapposto a un altro ancora (‘pupo’); la particolarità è che i due termini in italiano sono regionalmente opposti, mentre *Jungchen* nel testo originale non è marcato. Tale scelta può essere giustificata come strategia compensativa oppure può essere valutata come caso di ipertraduzione.<sup>69</sup>

La strategia di Bianchi appena illustrata è presente in molteplici punti del testo, in particolare laddove un personaggio viene caratterizzato per mezzo di fenomeni legati all’oralità, come ad esempio il personaggio della nonna di Oskar. Si osservi la seguente battuta:

(3) »Maine Agnes, die starb, wail se das Jetrommel nich mä hätt vertragen megen.« (Grass, 223)

In (3) Oskar racconta della nonna Anna, la quale, dopo la morte della figlia, sembra persino non trovare più la strada per la casa del nipote. La frase da lei pronunciata viene riportata da Oskar, udita in un’occasione non specificata; si segnala che il tono della battuta è risentito, in quanto la nonna crede che Oskar sia colpevole della morte della figlia. Da un punto di vista linguistico, (3) mostra alcuni dei tratti visti in (1); inoltre, sono presenti alcune rese in *eye dialect* (*meine* > *maine*, *weil* > *wail*). Da un punto di vista morfosintattico, infine, si segnala la presenza di una struttura tipica del parlato, ovvero una *Referenz-Aussage-Struktur*<sup>70</sup> e l’uso del verbo modale *mögen* con valore di *können*. La seguente tabella mostra le traduzioni italiane di (3):

“La mia Agnes, è morta perché non ne poteva più di quel tamburo.” (Secci, 168)	“La mia Agnes l’è morta perché la non poteva più soffrire tutto quel tamburo.” (Bianchi, 174)
--	---

Tabella 3: Resa del passo (3) nelle due traduzioni in italiano

Da un confronto a livello sintattico, si segnala che la prima traduzione contiene una virgola tra soggetto (‘la mia Agnes’) e predicato (‘è morta’) in modo da porre in evidenza il tema della frase isolandolo, mentre la seconda presenta una dislocazione a sinistra (stesso fenomeno riscontrato nell’originale) per mezzo della reduplicazione del clitico (‘l’è’) e l’utilizzo del pronome tonico diretto

<sup>68</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/pupo/> (vocabolario online) Ultimo accesso: 28/02/2023.

<sup>69</sup> Il termine *Marjell* compare in diverse occasioni e viene usato anche da personaggi diversi. La strategia utilizzata da Bianchi non rimane sempre coerente: ad esempio, per tradurre *de griehne Marjell* (il nome con cui il popolo chiama la statua Niobe) viene utilizzato il vezzeggiativo ‘ninetta’. La strategia di Secci, al contrario, è sempre coerente, usando indistintamente *femmina* e *ragazza*: soltanto per la traduzione di *de griehne Marjell* utilizza il dialettismo ‘pupa’.

<sup>70</sup> Duden (cit. 46), 1214–1215.

(‘la’) in funzione di soggetto. Quest’ultima scelta, ovvero l’impiego del soggetto clitico di terza persona singolare femminile ‘la’, è un tratto tipico dei dialetti toscani:<sup>71</sup> ancora una volta, Bianchi tenta di trasporre il *Niederpreußisch* per mezzo di un italiano marcato regionalmente, in questo caso tramite caratteristiche sintattiche appartenenti ai dialetti toscani.

Si osservi ora la battuta seguente:

(4) »Jeweß Kindchen, auf Kastenwagen wird jewaisen sein oder auf Troyl erst, nur nich auf Acker: weil windig war und hat auch jereget wie Deikert komm raus.« (Grass, 24–25)

(4) è tratto dalle prime pagine del romanzo e si tratta di una scena in cui Agnes parla con la madre e cerca di stabilire il momento del suo concepimento. La battuta è della madre e, come in (1) e (3), sono presenti diversi tratti del *Niederpreußisch*, come l’abbassamento vocalico in *Gewiss* > *Jeweß* a livello fonetico; su quello morfosintattico la forma *gewesen* > *jewaisen* per il participio del verbo *sein*, l’omissione dell’articolo<sup>72</sup> (*auf [dem] Acker*) e del soggetto (*weil [es] windig war*). Nel protocollo di Danzica l’autore evidenzia il termine regionalmente marcato *Deikert*: Grass suggerisce di trovare un’espressione colorita che abbia a che fare con ‘diavolo’. Si leggano di seguito le traduzioni italiane di (4):

“Ma sì, tu, sarà stato nel carro o a Troyl, ma nel campo certo che no: che tirava vento e veniva giù anche una pioggia del diavolo.” (Secci, 16)	“Tranquilla pupa mia, è sul biroccio che sarà stato o più dopo sul Troyl, ma li così in del campo proprio no: che ci tirava vento, ci tirava, e ci pioveva pure che Dio la manda”. (Bianchi, 21)
--	--

Tabella 4: Resa del passo (4) nelle due traduzioni in italiano

La traduzione di Secci riporta fedelmente il significato del testo originale, mentre quella di Bianchi solo in parte: a livello lessicale, in quest’ultima si rilevano alcuni termini marcati regionalmente, come ‘pupa’ (già visto, al maschile, per tradurre *Jungchen*)<sup>73</sup> e ‘biroccio’, variante lombarda di ‘baroccio’, utilizzata per tradurre *Kastenwagen*: tale termine è presente nel protocollo di Danzica, tuttavia non sembra essere regionalmente marcato, viene solamente descritto. Per quanto riguarda la traduzione di *Deikert*, Secci opta per ‘pioggia del diavolo’, mentre Bianchi sostituisce il termine con il modo di dire italiano: ‘[piove] che Dio la manda’. Con tale scelta ci si allontana dal significato del testo di partenza.

<sup>71</sup> Cfr. Ferrari, Lúcia de Almeida/Raso, Tommaso: Un’analisi diacronica corpus-based dei soggetti clitici di terza persona singolare in fiorentino. In: *Chimera. Romance Corpora and Linguistic Studies* 2 (2015), 79–111.

<sup>72</sup> Quest’ultima particolarità è segnalata anche sul protocollo di Danzica come caratteristica tipica del *Niederpreußisch*.

<sup>73</sup> Cfr. brano (2).

Da un punto di vista sintattico, entrambe le traduzioni si rifanno a fenomeni della lingua parlata: Secci ricorre alla forma colloquiale ‘certo che no’ e al ‘che’ polivalente (‘che tirava vento’), mentre Bianchi inserisce l’errore grammaticale ‘più dopo’, utilizza la forma lombarda ‘in del’ per la preposizione articolata ‘nel’ e il ‘ci’ attualizzante rafforzativo che, anche grazie alla ripetizione per inciso, imita il dialetto siciliano (‘che ci tirava vento, ci tirava’).

Tenendo conto di quanto riscontrato dall’analisi dei brani (1)–(4), emerge che Secci rinuncia a rendere il *Niederpreußisch*, anche se utilizza sporadicamente alcune forme della lingua parlata, mentre Bianchi crea un *pastiche* dialettale, un *Kunstdialekt*,<sup>74</sup> mettendo sullo stesso piano sia a livello sintattico sia lessicale diversi tipi di dialetto (quelli riscontrati finora: lombardo, siciliano e toscano). Tale scelta,<sup>75</sup> ossia rendere un dialetto tedesco per mezzo di un dialetto italiano, solleva diverse problematiche: ad esempio, Per Øhrgaard, il traduttore danese, si esprime contrario. A tal riguardo afferma: “Hätte man also das kaschubische in den Dialekt z.B. des mittleren dänischen Jütland übertragen, würde sich für den Leser eine dänische Kulisse auftun: Der Roman spielte dann sozusagen nicht mehr in und um Danzig, sondern in Dänemark.”<sup>76</sup> Da un lato si potrebbe mettere in discussione la strategia in questione in quanto, a livello associativo, vi è una discrepanza tra i diversi tipi di dialetti utilizzati; dall’altro se ne potrebbe mettere in dubbio anche l’efficacia nel momento in cui nel romanzo si introduce un’altra varietà linguistica marcata diatopicamente, come in (5):

(5) »Na Jong, dich woll’n se woll zu Haus nich mehr, oder?«  
»Ihre Grabsteine gefallen mir außerordentlich« [...].  
»Dat soll man nich laut sage, sonz kriecht man ehn druppjestellt.«  
[...] »Wat han se denn mit dich jemacht? Is dat nich hinderlich beim Schlafen?«  
[...]  
»Dat issen Stockhammer, dat issen Flecht, dat issen Nuteisen und dat«, [...] »dat issen Richtlatz. Damit verkammesöl ich de Stifte, wenn se nech spuren.«  
[...] »Beschäftigen Sie denn Lehrlinge?«  
[...] »Fönf könnt ich anne Arbeit halten. Sin aber kein zu kriegen. De lern’ heut all Schwarzhandel, de Jäck!«  
(Grass, 576–577)

Il brano è tratto dalla terza parte del romanzo: Oskar, dopo aver preso la decisione di crescere e trasferirsi a Düsseldorf, incontra lo scultore di lapidi di nome Korneff. Nella prima parte del dialogo, dopo alcune frasi di circostanza, Korneff chiede a Oskar della sua gobba e se gli dà fastidio la notte quando dorme; nella seconda, lo scalpellino elenca gli strumenti che usa per scolpire le lapidi, e Oskar chiede se per caso impiega apprendisti. Lo scultore parla un tedesco molto marcato regionalmente, come è possibile notare dai seguenti tratti fonetici tipici dei dialetti renani: abbassamento vocalico

<sup>74</sup> Schwitalla, Johannes/Tiittula, Liisa (cit. 44), 37.

<sup>75</sup> La strategia intrapresa da Bianchi è stata possibilmente influenzata da Grass stesso, in quanto durante lo *Übersetzer-treffen* l’autore ha incoraggiato i suoi traduttori a utilizzare parole desuete e, soprattutto, di origine dialettale.

<sup>76</sup> Øhrgaard, Per (cit. 27), 114–115.

(*Jung > Jong*), monottongazione del dittongo /ai/ (*ein > ehn*), rotazione della consonante /s/ in /t/ (*das > dat, was > wat*) e plosivizzazione della /f/ in /p/ (*drauf > drupp*);<sup>77</sup> sono presenti altresì aspetti in comune con i brani precedenti: a livello fonetico spirantizzazione della <g> (*kriegt > kriecht*), apocope della <t> (*ist > is*) ed *eye dialect* (*sonst > sonz*); a livello morfosintattico: contrazioni ed enclisi (*han, issen*), utilizzo dell’acusativo al posto del dativo (*mit dir > mit dich*), dislocazione a sinistra (*fönf könnt ich anne Arbeit halten*) e *de* polivalente. Diverse sono le note sul protocollo dell’incontro a Danzica riguardo questo passo: Grass disambigua il significato di due frasi (*sonz kriecht man ehn druppjestellt; damit verkammesöl ich de Stifte, wenn se nech spuren*) e specifica il significato di *de Jäck*: si tratta di un’espressione renana che deriva dal carnevale e indica un giullare; viene utilizzata in senso dispregiativo come sinonimo di persona stupida. Nessuna indicazione, invece, viene data per gli strumenti da lavoro nominati (*Stockhammer, Flecht, Nuteisen, Richtlatz*). Di seguito le traduzioni in italiano del passo proposto:

<p>“Be’, giovanotto, a casa non ti ci vogliono più?”          “Le sue pietre tombali mi piacciono straordinariamente,”          [...].          “Non bisogna dirlo forte, se no te ne trovi subito una sopra.”          [...] “insomma, che cosa ti hanno fatto? Non ti dà fastidio quando dormi?”          [...]          “Questo è un mazzuolo, questa è la sgorbia, questo è lo scalpello tondo e questo” – [...] – “questo è il tracciatoio. Con questo do una spolverata agli apprendisti quando non rigano dritto.”          [...] “lei impiega anche degli apprendisti?”          [...] “potrei farne lavorare cinque. Ma non se ne trovano. Imparano tutti il mercato nero, gli animali!”          Tdl 437–438</p>	<p>“Allora giovane, a casa non ti ci vogliono mica più?”          “Le sue pietre tombali mi piacciono straordinariamente,”          [...]          “Bisogna mica dirlo troppo forte, sennò ce ne casca una addosso”.          [...] “Be’ che cos’è che ti hanno fatto? Non ti dà mica noia quando dormi?”          “Sta qui è una bocciarda, sta qui è una sgorbia, sto qui è uno scalpello tondo e sta qui” [...] “sta qui è una staggia. Con questa do una regolata ai giovani quando non rigano dritto.”          [...] “Lei quindi impiega degli apprendisti?”          [...] “Cinque, potrei farne lavorare. Ma non se ne trova uno che è uno. Quelli lì oggi giorno imparano tutti il mercato nero, i bischeri!”          Tdl 446–447</p>
--	---

Tabella 5: Resa del passo (5) nelle due traduzioni in italiano

(5) si caratterizza su molteplici livelli: da un punto di vista lessicale, ad esempio, la difficoltà è rappresentata dai nomi degli strumenti di lavoro. Confrontando le due traduzioni, dei quattro termini tedeschi solo due coincidono nelle rese in italiano, ovvero ‘sgorbia’ e ‘scalpello tondo’; riguardo agli altri due, le traduzioni esatte sono quelle proposte da Bianchi, ovvero ‘bocciarda’ e ‘staggia’.<sup>78</sup> Ancora,

<sup>77</sup> Qui è presente anche la monottongazione del dittongo /ao/. Cfr. la cartina della preposizione *auf* (*up*) in König, Werner: dtv-Atlas Deutsche Sprache. 17., durchgesehene und korrigierte Auflage. München: dtv 2011 [1978], 165.

<sup>78</sup> Una ricerca per immagini su internet permette di confrontare i nomi degli strumenti in tedesco e in italiano. In particolare, è importante la resa di *Richtlatz* con ‘staggia’, in quanto si tratta di uno strumento dalla forma simile a quella di una bacchetta che Korneff utilizzava per punire i suoi apprendisti. Con il generico ‘tracciatoio’ l’associazione con un tipico strumento da punizione (come la bacchetta dell’insegnante) non è immediata.

a livello lessicale è interessante la traduzione di *de Jäck*: mentre Secci propone un insulto generico (‘animali’), Bianchi usa un dialettismo toscano, ovvero ‘bischeri’: ancora una volta, la traduttrice utilizza un termine dialettale per tradurre un altro. Infine, a livello sintattico si segnalano nella versione di Bianchi alcune costruzioni che imitano il parlato, come nella seguente soluzione, nella quale è presente una dislocazione a sinistra e una ripetizione: ‘cinque, potrei farne lavorare. Ma non se ne trova uno che è uno’.

L’analisi di (5) conferma quanto discusso finora anche nel caso dell’introduzione di una nuova varietà linguistica: Secci si mantiene molto aderente al testo originale e non impiega alcuna particolare strategia traduttiva; Bianchi, al contrario, compie le stesse scelte utilizzate per restituire il *Niederpreußisch*, nello specifico per mezzo dell’uso dell’avverbio rafforzativo ‘mica’ (qui presente quasi in ogni battuta); dislocazione a sinistra; aferesi dell’aggettivo dimostrativo ‘questa’, senza apostrofo (‘sta’); dialettismo (‘bischeri’). Tuttavia, il tedesco di Korneff è geograficamente distante da quello parlato in quegli anni a Danzica e in sede di traduzione non viene differenziato in alcun modo, in quanto Bianchi utilizza gli stessi mezzi impiegati per tradurre la varietà linguistica presente nei primi due terzi del romanzo.

#### 4. Conclusioni

Il presente contributo ha mostrato come, tra i molteplici aspetti che caratterizzano un’opera così complessa come *Die Blechtrommel*, il plurilinguismo e la polifonia diatopica possano aggiungere un ulteriore livello di spessore e complessità al romanzo. Partendo dall’ipotesi della ritraduzione di Berman, secondo cui la prima traduzione ha la funzione di introdurre il romanzo nella cultura di arrivo mentre la seconda è più vicina alla lingua di partenza, sono state messe a confronto le due traduzioni italiane esistenti sulla base di criteri di critica della traduzione provenienti dagli approcci metodologici di Katharina Reiß e Juliane House; inoltre, si è tenuto conto delle specificazioni formulate da Grass e contenute nel protocollo dell’incontro tenutosi a Danzica nel 2005. Dal confronto delle due versioni italiane emergono strategie molto distinte: Secci utilizza principalmente l’italiano standard per tradurre i dialoghi, sebbene faccia uso sporadico di forme di allocuzione o costruzioni marcate tipiche della lingua parlata; gli unici elementi stranianti nel testo sono alcune parole di origine straniera, come l’aggettivo *ruski* in (1); tuttavia, dietro a tale alternanza non sembra sottostare una precisa logica: per esempio, alla fine del brano (1) la traduttrice ha effettuato un’aggiunta (‘che quello trac, capisci’) non presente nel testo di partenza; in altre parti del testo,

invece, ha optato per l’italiano standard laddove sarebbe stato possibile scegliere un lessema più vicino al registro colloquiale: per esempio, nel brano (2) invece di ‘femmina’ si sarebbe potuto utilizzare il diminutivo ‘femminuccia’, così come per ‘maschietto’. In merito alla polifonia, quest’ultima non viene resa, in quanto quasi ogni fenomeno legato all’oralità viene neutralizzata tramite l’italiano standard.

La strategia di Bianchi tende invece verso un’altra direzione: la traduttrice cerca di rendere sempre la variazione linguistica. La sua idea è creare un *Kunstdialekt*, un italiano artificiale con caratteristiche appartenenti da una parte all’italiano colloquiale, come il costante utilizzo dell’avverbio ‘mica’, dall’altra a diversi dialetti – come ‘bischeri’ in (5), ‘picciotto’ in (1), ‘tosa’ in (2) – e costruzioni regionalmente marcate – come ‘l’è morta perché la non poteva più soffrire’ in (3); ‘che ci tirava vento, ci tirava’ e ‘in del campo’ in (4) –. È evidente che dietro queste scelte sottostà l’intento di essere sempre fedele al testo di partenza, non solo a livello semantico, bensì anche da un punto di vista lessicale, proponendo talvolta anche dei calchi, come *Wasserpollack* tradotto con ‘pollacchione bagnato’ in (1). Tuttavia, tale strategia non sembra essere coerente quando il romanzo sposta la sua ambientazione principale da Danzica a Düsseldorf: come discusso in par. 2. e come si è potuto constatare dai brani proposti, il romanzo è caratterizzato da una polifonia molto complessa: ad esempio, la nonna di Oskar e Herbert teoricamente dovrebbero esprimersi entrambi in *Niederpreußisch*, ma il vernacolo di Herbert ha caratteristiche diverse rispetto a quelle della nonna; nella versione di Bianchi, la nonna, Herbert e Korneff – quest’ultimo, inoltre, originario di Düsseldorf – parlano lo stesso *Kunstdialekt*, senza alcuna differenza. In tal modo, la polifonia presente nell’originale non viene restituita.

Tornando a Berman, la sua ipotesi potrebbe qui trovare conferma solo in parte: la traduzione di Secci ha lo scopo di introdurre l’opera nella lingua di arrivo e si mostra ancora oggi una traduzione che “aiuta” il lettore, in quanto si presenta molto più lineare dell’originale, meno difficile e prolissa; la versione di Bianchi, al contrario, persegue lo scopo di rendere la complessità del testo di partenza, non fornendo aiuto al lettore. Tuttavia, la polifonia linguistica non viene resa in alcun modo (così come non è resa nella traduzione di Secci), in quanto viene segnalata sì la presenza di una marcatura, ma non viene differenziata tramite alcuna strategia, sebbene la traduttrice in diversi punti del testo compia la scelta di tradurre un dialetto con un altro, con il rischio di richiamare nella mente del lettore italiano associazioni molto lontane dalla Casciubia della Seconda guerra mondiale. Dall’analisi qui proposta emerge che, probabilmente, la resa della variazione diatopica rimarrà un *desideratum* della pratica della traduzione, dato che non è possibile trasporla in tutte le sue sfaccettature. Ciononostante, il presente studio ha mostrato come il confronto tra le due traduzioni può offrire alcune possibili

modalità di resa nonché spunti di riflessione linguistica (come, ad esempio, la resa di fenomeni fonetici di un dialetto oggi non più parlato come quello della Pomerania), che difficilmente possono emergere in altri contesti.

## **Bibliografia**

### **Fonti primarie**

Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008 [1959].

Grass, Günter: *Il tamburo di latta* (tradotto da Lia Secci). Milano: Feltrinelli 1999 [1962].

Grass, Günter: *Il tamburo di latta* (tradotto da Bruna Bianchi). Milano: Feltrinelli 2009.

### **Fonti secondarie**

Benger, Claus-Bernhard: *Von der Blechtrommel bis Ein weites Feld: Günter Grass' Prosastil und die Probleme seiner Übertragung ins Französische*. Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2004.

Banchelli, Eva: *Die Blechtrommel* und die italienische Kulturszene Anfang der Sechziger Jahre. In: Jan Joosten/Christoph Parry (a cura di): *The Echo of Die Blechtrommel in Europe Studies on the Reception of Günter Grass's The Tin Drum*. Leiden, Boston: Brill 2016, 77–96.

Bereza, Dorota Karolina: *Die Neuübersetzung: Eine Einführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*. Berlin: Frank & Timme 2013.

Berman, Antoine: *La retraduction come espace de la traduction*. In: *Palimpsestes* 4 (1990), 1–7.

Bianchi, Bruna: *Ich erinnere mich*. In: Helmut Frielinghaus (a cura di): *Der Butt spricht viele Sprachen*. Göttingen: Steidl Verlag 2002, 34–43.

Brett, David: *Eye Dialect: Translating the Untranslatable*. In: *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*. *AnnalSS* 6 (2009), 49–62.

Brownlie, Siobhan: *Narrative Theory and Retranslation Theory*. In: *Across Languages and Cultures* 7 (2006), 145–170.

Chesterman, Andrew: *A Causal Model for Translation Studies*. In: Maeve Olohan (a cura di): *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I. Textual and cognitive aspects*. Manchester: St. Jerome Publishing 2000, 15–27.

Costa, Marcella: *Ritradurre Grass. La resa della variazione socio-geografica nelle traduzioni italiane di Die Blechtrommel*. In: Marcella Costa/Silvia Ulrich (a cura di): *Riscritture e ritraduzioni*.

- Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca. Alessandria: Edizioni dell’Orso 2015, 75–88.
- Costa, Marcella/Foschi Albert, Marina (a cura di): Grammatica del tedesco parlato. Pisa: Pisa University Press 2017.
- Dembeck, Till: Mehrsprachigkeit in der Figurenrede. In: Till Dembeck/Rolff Parr (a cura di): Literatur und Mehrsprachigkeit. Tübingen: Narr 2020, 167–192.
- Di Stefano, Paolo: Il tamburo censurato. Riemerge l’edizione fantasma del capolavoro buttato al macero. In: Corriere della sera, 8 febbraio 2007.
- Ferrari, Lúcia de Almeida/Raso, Tommaso: Un’analisi diacronica corpus-based dei soggetti clitici di terza persona singolare in fiorentino. In: Chimera. Romance Corpora and Linguistic Studies 2 (2015), 79–111.
- Fiehler, Reinhardt: Gesprochene Sprache. In: Angelika Wöllstein/Dudenredaktion (a cura di): Duden, die Grammatik. 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Berlin: Bibliographisches Institut GmbH 2016, 1181–1260.
- Filippini, Enrico: Dalla parte del nano. In: Enrico Filippini/Federico Pietranera (a cura di): La verità del gatto. Interviste e ritratti 1977-1987. Torino: Einaudi 1990, 31–35.
- Frielinghaus, Helmut (a cura di): Der Butt spricht viele Sprachen. Göttingen: Steidl Verlag 2002, 34–43.
- Fusco, Mario: Il problema delle ri-traduzioni. In: Claudia Buffagni/Beatrice Garzelli/Serenella Zanotti (a cura di): The Translator as Author: New Perspectives on Literary Translation. Berlino: LIT Verlag 2011, 133–141.
- Gambier, Yves: La retraduction, retour et detour. In: Meta 39(3) (1994), 413–417.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir: Retranslation. In: Mona Baker/Gabriela Saldanha (a cura di): Routledge Encyclopaedia of Translation Studies. Third Edition. New York: Routledge 2020, 484–489.
- Hermes, Daniela (a cura di): Günter Grass/Helen Wolff. Briefe 1959–1994. Göttingen: Steidl Verlag 2003.
- House, Juliane: Translation Quality Assessment. A Model Revisited. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997.
- Joosten, Jan/Parry, Christoph (a cura di): The Echo of Die Blechtrommel in Europe Studies on the Reception of Günter Grass’s The Tin Drum. Leiden, Boston: Brill 2016.
- Kleiner, Barbara/Vangi, Michele/Vigliani, Ada Boggero (a cura di): Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker / Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014.

Giovanni Palilla: Dal *Danziger Bowke* al “picciotto di Danzica”: la polifonia diatopica nelle rese italiane del romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass. In: [www.polyphonie.at](http://www.polyphonie.at) Vol. 13 (1/2023) ISSN:2304-7607, begutachteter Beitrag/peer-reviewed article

König, Werner: dtv-Atlas Deutsche Sprache. 17., durchgesehene und korrigierte Auflage. München: dtv 2011 [1978].

Krumme, Detlef: Günter Grass: die Blechtrommel. München: Hanser 1986.

Longo, Fiammetta: I punti della situazione. Viaggio nella punteggiatura dell’italiano di oggi - 9. Lineette doppie e lineetta singola. In: Treccani-Online, 27 febbraio 2020: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/punteggiatura9.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/punteggiatura9.html). Ultimo accesso: 01/03/2023.

Mayer, Sigrid: The English Translations of Günter Grass. In: *Translation Review* 2 (1978), 23–34.

Mitchell, Breon: Translator’s afterword. In: *Günter Grass: The Tin Drum*. New York, Houghton Mifflin Harcourt 2009, 565–576.

Monti, Enrico: Introduction. La retraduction, un état des lieux. In: Enrico Monti/Peter Schnyder (a cura di): *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes*. Parigi: Orizons 2011, 9–25.

Monti, Enrico/Schnyder, Peter: *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes*. Parigi: Orizons 2011.

Øhrgaard, Per: Die Blechtrommel fünfzig Jahre danach. Ein persönlicher Bericht. In: Maria Krysztofiak (a cura di): *Probleme der Übersetzungskultur*. Frankfurt: Peter Lang, 107–118.

Paloposki, Outi/Koskinen, Kaisa: Retranslation. In: Yves Gambier/Luc Doorslaer (a cura di): *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam: Benjamins 2010, 294–298.

Pierini, Patrizia (a cura di): *L’atto del ritradurre. Aspetti teorici e pratici della ritraduzione*. Roma: Bulzoni editore 1999.

Pöckl, Wolfgang: Zwischen Zufall und Notwendigkeit: Neuübersetzungen. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 29(2) (2004), 200–210.

Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber 1971.

Saénz, Miguel: Günter Grass en Gdansk. In: *Pliegos de Yuste. Revista de cultura y pensamiento europeos* 4 (2006), 15–20.

Schiavoni, Giulio: *Günter Grass. Un tedesco contro l’oblio*. Roma: Carocci 2011.

Schwitalla, Johannes: *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2012.

Schwitalla, Johannes/Tiittula, Liisa: *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen: Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2009.

Giovanni Palilla: Dal *Danziger Bowke* al “picciotto di Danzica”: la polifonia diatopica nelle rese italiane del romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass. In: [www.polyphonie.at](http://www.polyphonie.at) Vol. 13 (1/2023) ISSN:2304-7607, begutachteter Beitrag/peer-reviewed article

Sisto, Michele: “I tedeschi di Feltrinelli”: die deutsche Literatur der 60er Jahre in Italien. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 38(1) (2006), 35–58.

Susam-Sarajeva, Şebnem: Multiple-entry visa to travelling theory. Retranslations of literary and cultural theories. In: *Target* 15(1) (2003), 1–36.

Tiittula, Liisa: Finnische Neuübersetzungen deutschsprachiger Literatur. In: *trans-kom* 6 (2013), 140–70.

Toda Castán, Claudia: El papel del autor: Análisis de la relación directa autor-traductor sobre el ejemplo de Günter Grass. Universidad de Salamanca 2009.

Vanderschelden, Isabelle: Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality. In: Myriam Salama-Carr (a cura di): *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam: Rodop 2000, 1–14.

Venuti, Lawrence: Retranslations: the Creation of Value. In: *Translation and Culture*. Special Issue of *Bucknell Review* 47(1) (2004), 23–37.

Wandruszka, Mario: *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München: Piper 1979.

Xu, Jianzhong: Retranslation: Necessary or Unnecessary. In: *Babel* 49(3) (2002), 193–202.

Zaro, Juan Jesús Vera/Noguera, Francisco Ruiz (a cura di): *Retraducir: una nueva mirada*. Malaga: Gomez y Navarro 2007.