

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Scienza della Traduzione
XVI Ciclo

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-Lin/12

**Dalla Teoria Polisistemica
all'immagine del Turco**
L'immagine del Turco nella traduzione italiana
di *From Russia, with Love*

Presentata da: Rıza Tunç Özben

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Paola Puccini

Relatore
Prof.ssa Mette Rudvin

Esame finale anno 2011

Hocam Nedret Kuran-Burçođlu'na

Un ultimo esempio della manipolazione relativa alla storiografia occidentale sui Turchi è constatabile nell'ambito della traduttologia e in modo particolare in *interpreting studies*. Autorevoli studiosi di questa interdisciplina, gli americani Margherita e David Bowen, l'israeliana Kaufmann e l'austriaca Kurz, che hanno scritto il capitolo relativo alla storia degli interpreti come mediatori linguistici e culturali del relativamente recente libro intitolato *Translators through History* e pubblicato dall'Unesco (Benjamins, 1995), affermano che «i Turchi (...) tentarono di imporre l'Islam col ferro e col fuoco» (Bowen, Kaufmann e Kurz, 1995: 254, traduzione mia). Tuttavia, riferisce Mandel che nel 1854, circa un secolo e mezzo prima di questi studiosi, Antoine Joubert e Felix Mornand, nel loro *Tableau Historique et Pittoresque de la Turquie et de la Prussie* scrivevano: «Bisogna anzitutto scartare, come favola, ciò che è stato detto del proselitismo dei Turchi e della loro pretesa coercizione spirituale a mano armata: la loro religione pareva loro – e appare loro ancor oggi – la più bella di tutte; ma hanno così poco preso a cuore il compito di convertire a forza le popolazioni inglobate nel loro vasto impero, che esse hanno ancor oggi la fisionomia religiosa che avevano nel 1453. L'invasione ottomana è stata a giusta ragione comparata a una lava che ha ricoperto tutto, ma per tutto conservare; e la società greco-bizantina ha città che ritroviamo intatte sotto il manto raffreddato di questa eruzione vesuviana. Quando Maometto II conquistò Costantinopoli in forza di quello che è stato chiamato il fanatismo musulmano, pensate forse che abbia ritenuto di sopprimere la religione ortodossa? Per nulla: ed una delle sue prime cure fu di far procedere all'elezione di un nuovo patriarca nelle forme e secondo le regole antiche. Richiamò gli ortodossi nella città, accordò loro il libero esercizio della loro religione, lasciò loro tutte le chiese, da quella detta degli Armeni, o Sulu-Mo(a)nasti(1)r (Monastero delle acque) a quella della Porta di Adrianopoli. Donò uno scettro prezioso, emblema di autorità religiosa e civile, al nuovo pontefice Gennadius, gli offrì un sontuoso banchetto e, accompagnandolo di persona sino al cortile del palazzo, gli disse: «Sii patriarca, e che il cielo ti protegga. In ogni circostanza conta sulla mia amicizia, e godi di tutti i privilegi che avevano i tuoi predecessori», come si legge in J. M. Jovannin [1842]» (Mandel, 1990: 65-66).

Anche diversi studiosi contemporanei presentano una posizione simile a quella di Antoine Joubert e Felix Mornand. Lo storico Musi, per esempio, scrive che «i turchi non pretesero conversioni in massa delle popolazioni sottomesse» (Musi, 2001: 179). Carretto riferisce che «per secoli, le minoranze in genere vissero meglio nell'Islam ottomano piuttosto che nel cristianesimo» (Carretto, 1992: 10 e cfr. Mandel, 1990: 64). Dal canto suo, Lewis afferma che «l'Impero ottomano classico aveva permesso ad una molteplicità di gruppi religiosi ed etnici di vivere fianco a fianco in reciproca tolleranza e rispetto, col solo limite del primato dell'islam e della supremazia dei musulmani» (Lewis, 2000: 141). Persino Babinger, che definisce Mehmed II una persona crudele (Babinger, 1966), scrive che dopo la conquista di Costantinopoli da parte di questo sultano, «ai greci furono assicurati mediante un decreto tre privilegi: in primo luogo che le loro chiese non fossero trasformate in moschee; in secondo luogo che i loro riti nuziali, i loro funerali e altri usi ecclesiastici si

svolgersero indisturbati; in terzo luogo che la festa di Pasqua fosse celebrata con tutte le cerimonie» (Babinger, 1967: 111-112). Del Zanna (2003) infine riferisce che il primo atteggiamento ostile contro i cristiani da parte dello Stato ottomano risale al 1891, nell'ambito della questione armena: «Le tensioni all'interno dell'impero non accennavano infatti a placarsi, soprattutto sul fronte dei rapporti tra le diverse comunità religiose. Tra i musulmani serpeggiava il malcontento verso il governo Turco, accusato di dilapidare le risorse statali. Forti proteste contro il sultano si erano levate dagli ambienti religiosi dei *softa* e degli *ulema*, i quali si unirono nel contestare la Porta. Ma a inasprire di più gli animi fu l'elezione del notevole armeno Agop pascià a ministro delle Finanze, che scatenò un'ondata di odio contro i cristiani presenti all'interno dell'amministrazione statale (...) Nel marzo del 1891 i ministri ottomani presentarono al sultano un documento collettivo che lamentava lo svuotamento di ogni potere dei dicasteri e protestava per il fatto che un cristiano fosse stato scelto come ministro delle Finanze. Secondo mons. Bonetti ciò rappresentava il primo atto ufficiale della storia ottomana in cui rappresentanti della Sublime Porta manifestavano apertamente ostilità verso i cristiani. Il delegato apostolico segnalò inoltre che i *mollah*, rappresentanti della comunità islamiche, facevano pressioni sul sultano perché fosse eliminato ogni elemento cristiano dalle amministrazioni turche» (ibid.: 348-349).

(R. Tunç Özben, *Da "Mamma! Li Turchi!" a "Mamma!? Gli Italiani!?" Il Turco nella traduzione italiana di Midnight Express. Saggio con prospettiva traduttologica*)

Ringraziamenti

Molti anni fa dal professor David Snelling ho imparato che per un laureando o un dottorando non è opportuno ringraziare il proprio relatore per due motivi. Innanzitutto, ciò sarebbe fuori luogo, perché, mentre segue la tesi del suo dottorando, il relatore non fa altro che assolvere a un dovere per cui percepisce uno stipendio dallo Stato italiano. In secondo luogo, un laureando o un dottorando che ringrazia il proprio relatore farebbe la figura del ruffiano, perché il compito del suo relatore è giudicare il suo lavoro. Pur riconoscendo non solo la validità ma anche la saggezza di questi consigli, non posso far a meno di ringraziare la mia relatrice professoressa Mette Rudvin, perché senza la sua guida e il suo appoggio non avrei mai potuto finire questa tesi.

So di dovere moltissimo, e quindi vorrei esprimere la mia riconoscenza, al professor Maurizio Pistoso, perché, anche se si occupa accademicamente di cose persiane, mi ha fatto conoscere non poco sulla lingua, sulla storia e sulla cultura turca e italiana. Ma a lui devo soprattutto la capacità di essermi reso conto che non sempre tutto quello che a me, e anche a lui, sembrava necessario e pertinente al contenuto della tesi lo era effettivamente per il contesto culturale e ambientale del luogo dove questa tesi andava costruita. Constatazione, questa, forse un po' dolorosa, ma senz'altro assai utile.

Sono molto grato al professor Bruno Osimo per i suoi utili consigli e correzioni relativi alla seconda stesura della tesi.

Desidero ringraziare Irene Scaravelli, Jahela Milani, Delizia Flaccavento, Raffaella Leone, Anna Valerio, Fabio L. Grassi, Arianna Leggiadri Gallani, Grace Hason, Don Domenico, Raffaella Pescara, Paola Traversa, Luca Orlandi, Chiara Pasquini, Fabio De Propriis e Giacomo Foni che hanno generosamente dedicato il loro tempo a correggere l'italiano di diverse parti di questa tesi.

Infine, un ringraziamento speciale va dedicato a mia moglie Gülseren che, dopo un matrimonio di cinque anni, aspetta ancora pazientemente il viaggio di nozze, e da parte di suo marito anche qualche altra cosa...

Sommario

o. Introduzione	9
0.1. Il problema	10
0.2. Obiettivi	45
0.3. Campo di applicazione	46
0.4. Assunti	46
0.5. Validità operativa	51
0.6. Definizioni	51
0.7. Metodologia	52
0.7.1. Modello di ricerca	52
0.7.2. Universo e campione	54
0.7.3. Raccolta dei dati	57
0.7.4. Analisi e interpretazione dei dati	58
1. Primo capitolo – Quadro di riferimento teorico dello studio	61
1.1. Inquadramento dell'aspetto teorico	62
1.1.1. La traduzione letteraria nell'era "pre-scientifica" ...	62
1.1.2. Traduzione letteraria e linguistica strutturale	65
1.1.3. La traduzione letteraria e i padri fondatori della "scienza della traduzione"	68
1.1.4. Traduzione letteraria e linguistica testuale	73
1.1.5. Traduzione letteraria e linguistica discorsuale	84
1.1.6. La traduzione letteraria e l'approccio eclettico di Jiří Levý	88
1.1.7. La traduzione letteraria e l'approccio filologico di Rolf Klopfer	92
1.1.8. La traduzione letteraria e il "seminario di traduzione americano"	93
1.1.9. La traduzione letteraria e la prospettiva etica di Carlo Izzo	97
1.1.10. La traduzione letteraria e gli slittamenti traduttivi di Anton Popovič	99
1.1.11. Traduzione letteraria e <i>translation studies</i>	100

1.1.12.	La traduzione letteraria e i padri fondatori dei <i>translation studies</i> in senso stretto nell'antologia <i>Literature and Translation</i>	102
1.1.13.	La traduzione letteraria e la Teoria Polisistemica di Itamar Even-Zohar come fondamenti teorici del saggio «The nature and the role of norms in literary translation» di Gideon Toury	127
1.1.14.	La traduzione letteraria e la seconda fase dei <i>translation studies</i> in senso stretto: il paradigma descrittivista	130
1.1.15.	La traduzione letteraria e cultura	169
1.1.16.	Per riassumere	180
1.2.	Quadro teorico	183
1.2.1.	La posizione della letteratura tradotta all'interno del "polisistema letterario" come osservata da Itamar Even-Zohar	183
2.	Secondo capitolo – Letteratura in argomento	191
2.1.	Gli studi sull'immagine del Turco nella letteratura inglese	192
2.1.1.	L'immagine del Turco nel teatro elisabettiano	192
2.1.2.	L'immagine del Turco nel teatro inglese del Diciottesimo secolo	196
2.1.3.	Il mito dell'Oriente attraverso l'immagine del Turco nella letteratura romantica dell'inizio del Diciannovesimo secolo	200
2.2.	Gli studi sull'immagine del Turco nella letteratura italiana	207
2.2.1.	L'immagine del Turco nella letteratura italiana come osservata da Ümit Gürol	207
2.2.2.	L'eco letteraria italiana delle guerre contro i Turchi in Ungheria	217
2.2.3.	La lunga vita e le mirabolanti avventure di un viaggiatore del sec. XVI: Giorgio Pannilini	220
2.2.4.	1517: l'ottava al servizio del Sultano	222
2.2.5.	L'immagine del Turco in alcuni melodrammi nell'Europa del Diciottesimo e Diciannovesimo secolo	223

2.3. L'immagine del Turco nelle traduzioni dall'inglese in italiano	226
2.3.1. L'immagine del Turco nella traduzione italiana di <i>Midnight Express</i>	226
3. Terzo capitolo – Presentazione ed elaborazione dei dati	239
3.1. Presentazione dei dati	239
3.2. Elaborazione dei dati	256
4. Quarto capitolo – Risultati e discussione	291
4.1. L'immagine del Turco in <i>From Russia, with Love</i> di Jan Fleming	291
4.2. L'immagine del Turco nella traduzione italiana di <i>From Russia, with Love</i> di Enrico Cicogna	298
4.3. Il confronto tra l'immagine del Turco in <i>From Russia, with Love</i> di Ian Fleming e l'immagine del Turco nella letteratura italiana come osservata da Ümit Gürol	305
4.4. Il confronto tra L'immagine del Turco nella traduzione italiana di <i>From Russia, with Love</i> da Enrico Cicogna e l'immagine del Turco nella letteratura italiana come osservata da Ümit Gürol	308
4.5. Discussione	312
5. Quinto capitolo – Riassunto, conclusioni, accenni al lavoro successivo	337
5.1. Riassunto	337
5.2. Conclusioni	338
5.3. Accenni al lavoro successivo	339
Bibliografia	343

Ho esitato molto prima di dare alla mia opera il titolo di *Storia dei turchi*. In questa scelta c'è indubbiamente una certa immodestia: la storia dei turchi, nella sua complessità, nella sua vastità esigerebbe molto più di queste pagine; richiederebbe parecchi libri! Ma, in definitiva, nessun altro titolo andava bene. Benché il racconto degli avvenimenti sia ridotto a una sorta di canovaccio, e io tenti di porre l'accento sugli elementi di continuità del genio turco, su ciò che gli ha consentito di vivere così a lungo e di trionfare tanto spesso, è pur sempre di storia che si tratta.

La parola turco non gode certo di buona reputazione in Francia, benché personaggi così diversi tra loro come Francesco I o Pierre Loti, oltre a migliaia di turisti, partiti un po' diffidenti per la Turchia, ne abbiano poi subito il fascino. È uno di quegli stupidi pregiudizi che lasciano sconcertato lo specialista. Questa cattiva fama ha origine da cose ben poco onorevoli — per noi, intendo — e soprattutto, credo, dalla nostra ignoranza. E di questa, in fin dei conti, chi è responsabile? In Francia non siamo in molti a occuparci, da specialisti, del mondo turco e, confessiamolo, dedichiamo tutto il nostro interesse a certe ricerche fondamentali, a questo o a quel testo che ci appassiona, a quel tale avvenimento, a una certa caratteristica della civiltà, a una particolarità grammaticale, a un dato oggetto specifico. Non ci curiamo minimamente di spiegare al grande pubblico, che indubbiamente se l'aspetta, la ragione dei nostri studi, i loro risultati e il quadro generale nel quale essi si inseriscono. Da quando ho cominciato a lavorare sui turchi, spesso mi sono sentito domandare: ma perché i turchi? Evidentemente ciò voleva dire: perché loro e non gli uolof, i daiacchi, gli albanesi, o i baschi? I baschi e gli uolof sono indubbiamente interessanti e bisognerebbe fare ricerche anche su di loro: ma il campo che offrono all'indagine è estremamente ridotto rispetto a quello di cui ci stiamo occupando. Con i turchi abbracciamo la storia universale. Chi mai domanderebbe a un ricercatore che cosa l'ha spinto a essere egittologo, ellenista o ebraista? Sappiamo troppo bene qual è stata l'importanza dell'Egitto antico, del mondo greco e del popolo ebreo per fare questa domanda. Ma dell'importanza che hanno avuto i turchi non sappiamo nulla (...)

È a questa grande, straordinaria e unica avventura che voglio invitare il pubblico. Vi saranno cavalli al galoppo, stupri di fanciulle, città che bruciano, torri di teschi. È un'avventura di violenza e di sangue. Di ebbrezza. Ma è anche una storia di calma, di pace, di ordine e di organizzazione, di misura, di saggezza, di preghiere, di tolleranza e di fraternità, di serena voluttà, di lusso raffinato, di meravigliosi slanci di misticismo, di superbe espressioni artistiche e di sentimenti. È, come tutto ciò che si eleva al di sopra della mediocrità, una storia fatta di contrasti e di eccessi. È, in ultima analisi, la storia dell'opera dell'uomo, dell'uomo degno di portare questo nome, capace di tutto, dalle cose migliori alle peggiori, di quell'uomo nel quale vive ancora il barbaro che egli fu un tempo, e l'uomo civile che oggi è diventato.

(Jean-Paul Roux,¹ *Storia dei Turchi. Duemila anni dal Pacifico al Mediterraneo*)

o. Introduzione

Questa parte della tesi comprende il problema, gli obiettivi, il campo di applicazione, gli assunti, la validità operativa, le definizioni e la metodologia della ricerca.

¹ È direttore delle ricerche presso il Centre National des Recherches Scientifiques, professore all'Ecole du Louvre, membro dell'Istituto degli Studi Turchi dell'Università di Parigi.

0.1. Il problema

Questo paragrafo coglie e classifica nel modo più ampio possibile vari aspetti e implicazioni della questione che ha dato origine a questa tesi, illustrando, in primo luogo, il campo generale in cui nasce e si sviluppa la questione stessa, cioè traduzione, letteratura e immagine e le loro interrelazioni; scegliendo, poi, gli elementi specifici che si vogliono studiare all'interno di questo ambito generale, ossia la posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario come è stata definita da Even-Zohar, (1978) e l'immagine del Turco nella letteratura italiana come è stata osservata da Ümit Gürol (1987); formulando, infine, una definizione precisa che permetta di stabilire la natura della questione in modo chiaro e distinto.

La traduzione può essere definita come «un trasferimento interlinguistico e interculturale che consiste nell'**interpretazione** del **senso** del **testo di partenza** e nella produzione di un **testo di arrivo** con l'intento di stabilire una relazione di **equivalenza** tra i due **testi**, secondo i parametri della comunicazione e nei limiti dei **vincoli** imposti al **traduttore**»² (Delisle, Lee-Jahnke e Cormier, 2002: 143), mentre la letteratura può essere percepita come forma testuale della cultura pubblica, che comprende testi sia prestigiosi sia non prestigiosi, che cambiano di valore e significato nel corso della storia (Leerssen, 2007: 351-352).

Diversi studiosi concentrano la loro ricerca sulla traduzione della poesia, del teatro e della prosa, prodotti della cultura canonica, e sulla traduzione della fantascienza, della letteratura per bambini e della narrativa di "bassa" qualità, prodotti della cultura non canonica. L'oggetto di studio di questo filone della traduttologia viene più genericamente denominato «traduzione letteraria» ed è frutto di un processo in cui i fattori socio-culturali hanno un ruolo cruciale (Bush, 1998: 129). Poiché nella traduzione letteraria la cultura ha una funzione determinante, diventa fondamentale studiare come questo tipo di traduzione cambi nel corso del tempo, da una cultura all'altra, e quali siano le cause di questo cambiamento (Lambert, 1998: 131). Toury (1980 e 1995) propone un modello per la ricerca nel campo della traduzione letteraria basato sul concetto di "norme" di matrice socio-linguistica e sulle scienze sociali. Con le parole di Lambert

² Grassetto originale.

(1998: 132), lo studio della traduzione letteraria «*consists of the study of translation norms, models and traditions*». Il modello di Toury rappresenta anche un'estensione della Teoria Polisistemica di Even-Zohar (1978), modello generale per capire, analizzare e descrivere il funzionamento e l'evoluzione dei sistemi letterari, compresa la letteratura tradotta³ (Shuttleworth, 1998: 176). Le "norme", i modelli e le strategie ai quali si fa ricorso in una traduzione letteraria non possono essere compresi senza considerare il dominante e/o il periferico ambiente letterario e culturale in cui la traduzione assolve una funzione (Lambert, 1998: 131). Poiché i beni letterari in generale e la traduzione letteraria in particolare sono attività orientate verso uno scopo e quindi soddisfano diversi bisogni nella tradizione letteraria di arrivo, un'analisi di questi bisogni e delle strategie utilizzate per soddisfarli può essere utile a spiegare le dinamiche delle relazioni e delle tradizioni letterarie e quindi anche delle dinamiche della traduzione letteraria. A tale fine, gli studi descrittivi sono particolarmente utili, per verificare le ipotesi sulla posizione, centrale o periferica, occupata da una traduzione nel polisistema letterario, e sulla sua funzione, innovativa o conservatrice, nell'ambito delle strategie traduttive adottate.

La traduzione letteraria può essere studiata anche come testo, come processo del tradurre e come forma di rapporto con il contesto sociale (Jones, 2009). Lo studio della traduzione letteraria come testo si è tradizionalmente concentrato sulle relazioni tra il testo di partenza e il testo di arrivo (ibid.: 153-154). Da questo punto di vista, le discussioni teoriche sono focalizzate su due problematiche strettamente connesse tra di loro: equivalenza e scopo comunicativo. Per quanto riguarda l'equivalenza, la questione è se il traduttore può riprodurre le complesse caratteristiche stilistiche delle opere letterarie. In caso negativo, quali sono le sue priorità? Oppure deve percepire come insignificante la questione dell'equivalenza e concentrarsi sull'effetto comunicativo? Per quanto riguarda lo scopo comunicativo, la questione è fino a che punto il traduttore deve essere fedele all'autore del testo di partenza e fino a che punto deve produrre un testo che funzioni nel sistema letterario di arrivo. Un altro problema è costituito dalla traduzione dello stile.

³ Per un saggio sulla letteratura tradotta europea in ottomano scritto secondo la prospettiva polisistemica, vedi Paker, Saliha. (1986). "Translated European Literature in the Late Ottoman Literary Polysystem". *New Comparison*, 1: pp. 67-83.

Per poter rendere i diversi dispositivi stilistici, il traduttore deve saper scrivere in una serie di stili. Secondo alcuni studiosi, il traduttore parla a nome dell'autore del testo di partenza e di conseguenza non può avere uno stile personale. Altri invece, sostengono che lo stile del traduttore deve essere visibile nella sua traduzione, mentre altri ancora affermano che lo stile del traduttore è visibile nella sua opera a prescindere dalla sua volontà. Il tradurre letterario può essere visto anche come un processo comunicativo (ibid.: 154). Da questo punto di vista, la traduzione letteraria è percepita come un comportamento la cui caratteristica distintiva è la creatività, cioè la capacità di produrre nella traduzione soluzioni innovative e valide modificando l'"originale" per rendere i messaggi complessi e ambigui dovuti ai «significati connotativi che si aggiungono e si intrecciano a quelli puramente denotativi» (Osimo, 1998: 55) delle opere letterarie. Dal punto di vista teorico, il processo del tradurre letterario può essere visto come un processo cognitivo-pragmatico in cui si ipotizza un modello comunicativo tra l'autore del testo di partenza e il traduttore come lettore e scrittore e il lettore del testo di arrivo.⁴ L'autore del testo di partenza fornisce potenziali elementi interpretativi nel suo testo. Il lettore, compreso il traduttore, deduce l'intento comunicativo più probabile da questi elementi ricorrendo alla sua conoscenza linguistica pre-esistente, del genere letterario (per esempio convenzionalmente come il romanzo si sviluppa), del mondo, dell'autore, dell'evolversi del "mondo testuale" (eventi, caratteri ecc. nel testo). La traduzione letteraria può essere studiata anche a proposito del suo contesto nel mondo reale (Jones, 2009: 155). Tra le problematiche centrali per quanto riguarda questo contesto si osservano, per esempio, ideologia, identità ed etica. La traduzione letteraria inevitabilmente manipola l'"originale", perché il traduttore fa delle scelte e queste scelte possono rivelare una posizione socio-politica (ibid.: 156-157). Dipendendo dal sostegno alla cultura più forte o a quella meno forte, la manipolazione ideologica può essere egemonica o emancipatrice. Le decisioni relative alle scelte e alla manipolazione del testo di partenza possono rivelare anche l'identità del traduttore letterario (per esempio possono svelare il suo sesso e la sua sessualità). Infine, l'ideologia è strettamente

⁴ Per un saggio sulla traduzione letteraria scritto secondo la prospettiva cognitivo-pragmatica, vedi Kuran, Nedret. (1992). "Ties Between Approaches to Translation and Various Theories of Literature". *Koiné*, 2 (1-2): pp. 219-229.

connessa all'etica (ibid.: 157). La fedeltà al testo di partenza può essere in conflitto con l'etica di una giustizia sociale che potrebbe richiedere una deviazione dal testo "originale" nella traduzione letteraria. Decisioni ideologiche dei traduttori e di altri attori, come redattori e editori possono provocare atti di censura o di resistenza contro la censura stessa (cfr. Osimo, 2004: 87-88). In conclusione, la traduzione letteraria, «una pratica culturale fortemente condizionata da fattori sociali, politici e in genere extratestuali» (Nergaard, 2002: 186), è un oggetto di studio come una categoria storica e ideologica in relazione alla sua funzione sociale e politica (Hermans, 2007: 79).

Oggi si concorda sul fatto che la traduzione costituisca uno studio autonomo interdisciplinare che si avvale di diversi apparati epistemologici e teorici, come la linguistica, la semiotica, la letteratura, la filosofia, la storia, l'antropologia, la psicologia e gli studi culturali (Baker, 1998b: 279).

Altri studiosi propongono discipline nuove con cui lo studio traduttologico potrebbe interagire nell'ambito di una prospettiva interdisciplinare. Per esempio, Kuran-Burçoğlu (2000a) sottolinea l'importanza dell'interazione tra la traduttologia e l'imagologia. Ricorrendo agli apparati teorici proposti da Toury (1980 e 1985), la studiosa turca sostiene che l'immagine dell'"altro" può influenzare il fenomeno traduttologico nella scelta del testo da tradurre da parte delle case editrici, nelle decisioni nei singoli momenti del lavoro di traduzione da parte del traduttore, nella scelta di lettura del testo tradotto e nel processo di ricezione di questo da parte del lettore. Quest'ultimo può a sua volta influenzare la creazione, la formazione e la trasformazione dell'immagine dell'"altro".

Dal canto suo, l'italianista Işık (1988: 46-47) scrive che la traduzione de *Il nome della rosa* di Umberto Eco in turco, *best-seller* anche in Turchia, merita un'analisi traduttologica approfondita, nonostante tutti i suoi termini latini, i riferimenti filosofici e teologici, i pro e i contro della traduzione dal punto di vista tecnico e le sue soluzioni e non-soluzioni.

Nil Kurtulan nel 1999, nella sua tesi di laurea magistrale (in traduzione presso l'Università Boğaziçi Üniversitesi di Istanbul), confronta una traduzione inglese e una turca de *Il nome della rosa* con l'originale italiano per determinare le modifiche subite dai testi di arrivo nell'ambito della trasposizione imagologica. Kurtulan conclude che il traduttore inglese William Weaver è riuscito sia a creare un testo "accettabile" per il lettore anglofono,

sia a mantenere le strategie intertestuali presenti nel romanzo per agevolare il processo di decodificazione del messaggio da parte del lettore. Il risultato della traduzione in turco di Şadan Karadeniz è invece un testo facilmente comprensibile al lettore turco, a scapito delle teorie di Eco.⁵ Kurtulan (1999) scrive:

What can be said in general is that the divergences that occurred in the Turkish target text stemmed from the desire of the translator to facilitate the reading (and thus the decoding process) of the target reader. If the name of the Rosa had not been an applied form of Eco's reader oriented theories such changes in order to create an easily understood text wouldn't have had such impact on the purpose of the target text; but as it is, these divergencies have weakened the desired "model reader" of Eco.

In the English target text the intertextual strategies have been preserved more closely; one must remember however that both the English language and culture are much closer to the source language and culture than the Turkish language and culture.

At the termination of the study it can therefore be said that the process of translation in literary texts, the novel genre in particular, involves a transfer of image where the image is re-coded in the target language in order to fulfil certain needs of the receiving culture and its literary system as well as its cultural repertoire. In order for such a transfer to occur, some change is a compulsory factor, which operates so as to render the recoded text acceptable in the target system. It is the purpose of this study to determine whether (sic) the two translations had preserved the extremely important intertextual strategies of the author while also creating acceptable target texts. Thus it can be concluded that the English target text addressed the model reader of Eco and therefore the target text served both purposes. By this it is not to be deduced that the Turkish translation is considered as unsuccessful, in many instances the translator has preserved the stylistic features and intertextual strategies but where cultural divergences pressed, she resorted to "change" in some of Eco's strategies which is why the English target text addresses the "ideal, model reader" of Eco better than the Turkish target text. (ibid.: 74-75)

L'importanza dell'imagologia per la traduttologia è rilevata da diversi studiosi. Per esempio, Nergaard (1993) afferma che attraverso la traduzione, riflettendo «sul rapporto tra il familiare e l'estraneo, tra il proprio e l'altrui, (...) possiamo ricostruire aspetti della nostra storia culturale» (ibid.: 8 e cfr. Carbonell, 1996: 81). Di conseguenza, le traduzioni possono essere analizzate «*in terms*

⁵ Per una tesi di dottorato inedita in lingua turca sul rapporto tra teoria e applicazione in Umberto Eco, vedi Parlak, Betül. (2000). *Umberto Eco'da Kuram Uygulama İlişkisi: Lector in Fabula'dan Gülün Adı'na* ("Rapporto tra teoria e applicazione in Umberto Eco: da *Lector in fabula* a *Il nome della rosa*"). Tesi di dottorato inedita. İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Per un lavoro descrittivo che ricorre alle "norme preliminari" di Toury, alla *Skopos* di Vermeer e all'approccio all'etica di traduzione di Chesterman e studia fino a che punto le diverse identità di Umberto Eco siano conosciute in Turchia e quali sue opere siano state tradotte in turco, vedi invece Parlak, Betül. (2010). "The Place of Umberto Eco's Works in the Turkish Translational Literary System: How *The Open Work* Became 'Closed' in its Turkish Translations?". *İ. Ü. Çeviribilim Dergisi*, 1 (1): pp. 21-50.

of their qualifications to represent 'another' identity – nationality, race, religion, gender» (Maier, 1998: 209). In altre parole, esse possono essere valutate in base alle «*(mis)representations and the 'exotic and essentializing stereotypes'»* (Payne, 1993: 3) che rispecchiano. Ciò è soprattutto valido, afferma Moll (2002), quando la traduzione è definita come un'attività sulla quale le ideologie individuali e collettive incidono fortemente e quindi è guidata «dai pregiudizi o dalle *idées reçues* del traduttore riguardo al paese di provenienza dell'autore del testo originale» (ibid.: 190). Per esempio, Soenen (1997: 132-137) scrive che quando gli innocenti versi di amore platonico delle poesie dell'autore fiammingo Karel van de Vostajine sono tradotti in tedesco, essi si trasformano in versi erotici in conformità all'immagine stereotipa che la cultura tedesca ha del fiammingo: una mescolanza di sensualità e misticismo. Infine, facendo riferimento al lavoro di Özben (2006: 245-247), Osimo scrive che «anche Hegel viene indirettamente chiamata in causa: ha il filosofo scritto o no che i turchi sono <incapaci di qualsiasi cultura>? Dipende da quale traduzione (italiana)⁶ di Hegel consultate: nel testo tedesco, però, non se ne trovano tracce» (Osimo, 2007: 45).

Hatim (2001: 204-205) invece affronta il problema dell'immagine nell'ottica del traduttore come *image promoter* e cerca di capire come mai, in Occidente, i lavori di certi autori stranieri, spesso più influenti nella cultura di arrivo che in quella di partenza, trovino comunque spazio nel mercato delle traduzioni. Un esempio al riguardo è la traduzione dall'arabo, curata da Richard Francis Burton, intitolata *The Arabian Nights (Le mille e una notte)* (1885-1888), che nella cultura di arrivo è considerata un capolavoro e un esempio di erudizione enciclopedica, mentre l'opera "originale", una raccolta di racconti popolari, non gode di alcun prestigio presso gli studiosi arabi (Carbonell, 1996: 80). Secondo quanto scrive Robinson (1997: 31-36), le opere di una cultura dominata sono tradotte nella lingua della cultura egemonica solo se sono conformi agli stereotipi della cultura dominata all'interno di quella egemonica; di conseguenza, se un autore di un Paese postcoloniale vuole essere tradotto, deve prima di tutto conoscere bene l'eurocentrica stereotipata immagine orientalista della propria cultura nella cultura letteraria inglese o francese; poi nella sua opera è obbligato a soddisfare le

⁶ Parentesi tonda mia.

aspettative, le convenzioni, le norme e i generi propri dei lettori di cultura ex coloniale.

Un esempio al riguardo è il celebre scrittore egiziano (premio Nobel nel 1988 per la letteratura) Nagib Mahfuz (1911-2006):

Jacquemond argues, hegemonic cultures will typically only select for translation works from that culture that fit prevailing stereotypes (simplistic images) of it (...) Jacquemond's example of this process is the Egyptian Nobel laureate Naguib Mahfouz, whose success may be attributed to the European values in his writing, which conforms to western naturalistic canons. These texts translate well into European languages and satisfy the European's expectation of a panoramic vision of Egyptian society. Mahfouz's other works, notably his post-1967 short stories, tend not to meet these expectations and are thus not chosen for translation. (Robinson, 1997: 34-35)

Una situazione simile è constatabile anche nel caso della traduzione nelle Fiandre della letteratura turca, che è percepita dai lettori della cultura di arrivo come il riflesso di un mondo caratterizzato da realtà travagliate e avvenimenti drammatici. Quest'immagine della "Turchia", che Kuran-Burçoğlu definisce «unilaterale, stereotipata, caricaturale, incompleta e soggettiva»⁷ (Kuran-Burçoğlu, 2000a: 148), è dovuta alla politica commerciale delle case editrici e dei traduttori, che è stata determinante nella scelta dei testi della letteratura turca da tradurre. In altre parole, questi testi, afferma la studiosa turca, sono stati scritti principalmente da autori che, per motivi sociopolitici ed economici, sono immigrati in Belgio o in altri Paesi europei e trattano argomenti come la violazione dei diritti umani, i problemi della democratizzazione, l'alto tasso d'inflazione, il problema curdo, l'integralismo islamico e la posizione svantaggiata della donna nella società. Di conseguenza, queste opere sono state scelte per essere tradotte non per le loro qualità letterarie ma per il loro contenuto ideologico, in quanto questo contenuto è compatibile con la stereotipata immagine del Turco alimentata in modo particolare dai mezzi di comunicazione di massa e garantisce così il successo commerciale. Nelle parole dell'imagologo belga Soenen (2000):

Imagological studies have shown that the image perceived of foreigners, countries, and cultures (including literature) tends to be one-sided, stereotypical, and caricatural, incomplete, and lacking in objectivity. We can ask ourselves whether the image of militancy and protest of Turkish literature is correct. Has it not been 'exaggerated' as a result of the latent political conflict, which for years now has dominated European and Turkish relations? Could Europe indeed only be interested – including through literature – in the negative aspects of the actual Turkish system?

⁷ Traduzione mia.

How can we be sure that the people who decide which authors are to be translated or not, first and foremost publishers and translators, make informed and objective choices? For is it not true historical factors influence the selection to a great extent; as for instance the constant bombardment of the public by the Dutch and Flemish media, with images and stories focusing on Turkey's political corruption, human rights violations, and Mafia practices, which consequently now largely determine Turkey's image.

Literature of a more peaceful character, or with a purely artistic objective, may not have sufficient opportunity to be translated. Reprints of Turkish fairy tales and translations of stories for children do not counterbalance the interest of the public in those novels which merely confirm what has already been conveyed through newspapers and television. Media attention to Turkish issues has been a decisive factor in translation boom in Flanders and the Netherlands during the last quarter of the 20th century, which in turn has reinforced the predominant image of modern Turkish literature as being on of crusade and protest. (ibid.: 49)

Un fenomeno che comunque è perfettamente comprensibile anche da parte dell'antropologo linguista John Gumperz, il quale scrive che «l'analisi strutturale ha fornito l'evidenza empirica per la tesi che la cognizione umana è significativamente influenzata da forze storiche.... Ciò che percepiamo e riteniamo nella nostra mente è una funzione della predisposizione culturalmente determinata a percepire e assimilare»⁸ (Schiffrin, 1994: 99).

Secondo Álvarez e Vidal (1996: 2), il traduttore deve tendere a conservare il più possibile l'"alterità" del testo di partenza. Egli fallisce in questo compito se usa la sua conoscenza della cultura di arrivo in modo non obiettivo. Per Venuti, si deve perciò ricorrere non alle strategie di "addomesticamento", ma a quelle di "estraniamiento" che resistono contro i modi e le forme discorsuali dominanti nella cultura di arrivo (Gentzler, 2002: 201 e Guglielmi, 2002: 168), poiché in questo modo la traduzione ha la possibilità di costituire la differenza, attraverso la quale si rivendicano le identità linguistiche, etniche o sessuali minoritarie (Nergaard, 2002: 191). In sintesi, «la traduzione (...) estraniante può costituire una forma di resistenza contro l'etnocentrismo e il razzismo, il narcisismo culturale e l'imperialismo, nell'interesse di relazioni geopolitiche democratiche (Venuti, 1995: 45 in Nergaard, 2002: 192). Secondo Robinson (1997: 111), questa strategia però non sempre produce gli effetti desiderati, poiché l'anomalia del testo di arrivo "estraniano" può creare nel lettore l'immagine di un autore e di una cultura del testo di partenza ingenua, sottosviluppata o primitiva.

⁸ Traduzione mia.

Una differente soluzione al problema è quella proposta da Carbonell (1996: 86), il quale afferma che per capire meglio l'esperienza dell'“altro”, prima di tutto bisogna compiere un'interpretazione culturale del testo da tradurre dall'“alto” al “basso”, vale a dire un'analisi che proceda dal macrocontesto al microcontesto e dal testo al segno linguistico, non viceversa.

Secondo Robinson (1997), c'è un rapporto di causa ed effetto tra le immagini che lo studioso postcolonialista rispettivamente ha della propria e dell'“altrui” cultura e il modo di interpretare i dati della sua ricerca:

(...) this issue concerns whether translation is perceived as purely a harmful pernicious tool of empire, as it is for Cheyfitz, or whether a positive and constructive decolonizing role can be imagined for it as well, as is done most strikingly by Rafael. As I have suggested, these attitudes seem to depend on the extent of the postcolonial theorist's nativism: the greater the nativism, which is to say, the more the theorist idealizes the precolonial state of the 'natives' and attacks empire as purely evil, the more clearly and exclusively translation tends to be demonized as something do to natives, a form of colonial violence. (ibid.: 105)

L'immaginario collettivo occidentale corrisponde solo in minima parte alla “realtà” delle culture orientali o esotiche (Carbonell, 1996 e 1998 e cfr. Pistoso, 2003a: 189-190). Per esempio Sergio Romagnoli, in una nota delle *Opere* di Ippolito Nievo (1831-1861) da lui curate nel 1952, descrive İzmir, ossia Smirne, nel seguente modo: «è una città sulla costa egea dell'Asia minore»⁹ (Romagnoli, 1952: 47 in Gürol, 1987: 130). Gürol (ibid.: 130-131) critica questa descrizione che si limita a un'identità geografica e ignora quella politica con la seguente domanda retorica: «Se nel 1952 in un romanzo storico-politico pubblicato in Turchia, Milano fosse stata descritta come una città a sud dell'Europa centrale, cosa avrebbero pensato gli Italiani dei lettori turchi in generale e degli intellettuali turchi in particolare?» Del resto, anche nelle descrizioni più genuine dell'“altro” non si può fare a meno di notare la presenza di barriere ideologiche. Come rileva Nomura (2000: 262), lo scarso interesse dell'Occidente verso la storia e la cultura dei Paesi meno “sviluppati” è un altro fattore che impedisce persino a un occidentale innocente di farsene un'immagine “realistica” che non sia quella di un Paese “esotico” e “povero”. Il traduttore occidentale, quando il suo testo di partenza appartiene a queste culture, deve quindi essere ben consapevole dei pregiudizi e degli stereotipi che esistono al riguardo nella propria cultura; altrimenti finirà per produrre

⁹ Traduzione mia.

un'opera, come la già citata *The Arabian Nights* di Richard Francis Burton, in cui l'immagine della cultura, della letteratura e della lingua arabe rispecchia la stereotipata e ideologica immagine dell'Oriente "inventata" in Occidente.

Lo stesso si dica per il traduttore italiano dalla lingua turca, che rischia seriamente di restare vittima di tali pregiudizi e stereotipi, molto diffusi nel proprio Paese, dove effettivamente la Turchia è poco e mal conosciuta. Per esempio, Carretto scrive che «forse oggi quel mondo (dei turchi)¹⁰ è meno conosciuto (dagli italiani) di quando costituiva un pericolo reale e concreto» (Carretto, 1989: 160). Con le parole della scrittrice turca Adalet Ağaoğlu:

Gli archivi di ricerca dell'Europa (dell'Occidente) sui valori di vita ottomani sono ricchi. Ciò non è sorprendente perché nell'approccio dell'Occidente all'Oriente e all'Islam i rapporti di interesse sono determinanti. Invece, non si conosce quasi affatto la vita della rapida transizione dalla cultura islamica a quella laica. Soprattutto, la "società" laica della Repubblica di Turchia è completamente estranea all'Europa.¹¹ (Ağaoğlu, 28 ottobre 2005: 19)

In modo simile, Astori sostiene che oggi

di Turchia, in Italia, si parla poco (per non dire nulla); nei manuali di storia, anche a livello universitario, essa viene liquidata con pochi caratteri sociali, spesso imprecisi, o con il nome di qualche sovrano famoso, spesso da noi considerato neanche reale, ma leggendario; qualche tratto, quando c'è, non si riduce ad altro che ad una lista di date (mettendo nella maggior luce possibile gli attacchi degli Infedeli all'Europa o puntando sui secoli di declino e di decadenza dell'Impero ottomano). (Astori, 1996: 27)

Il sufi,¹² artista, intellettuale e accademico italiano Mandel riferisce esempi sulla confusione della realtà turca con quella araba nell'Italia odierna, colti nel corso della sua attività di docente: «Nelle conversazioni, nelle conferenze, nelle lezioni, quando parlo di Turchia e di Islâm mi sento ribattere inevitabilmente: «Però questi arabi...». E che c'entrano gli Arabi? Tra la penisola arabica e il centro dell'Asia o l'Anatolia c'è una bella differenza di etnie, di lingue, di cultura!» (Mandel, 1990: 11). Lo specialista delle culture e delle arti orientali, inoltre, scrive che nell'Italia odierna «l'errore è così radicato che si parla di 'civiltà araba' enunciando le grandi opere dei Turchi e dei Persiani» (ibid.: 12). Persino i filosofi turchi come İbn Sina, ossia Avicenna, e Mevlana Celâleddin Rumi, diventano arabi: ««Ma allora — mi si obietta per solito — i grandi arabi Avicenna, Rum(i) (...)»? Eh no! Avicenna era un turco nato presso Bukhara, in Uzbekistan;

¹⁰ Parentesi tonde mie.

¹¹ Traduzione mia.

¹² Mistico musulmano.

Rum(i) era un turco nato a Balkh, in Afghanistan»¹³ (ibid.). Lo studioso italiano fornisce altri esempi che riguardano i limiti della conoscenza del mondo turco oggi in Italia:

Parlando di Turchi ci si limita a considerare solo il territorio dell'attuale Turchia; ma la «gente turca» è sparpagliata su gran parte dell'Asia, divisa in varie tribù che vanno sino alla Cina (dove troviamo alcune fra le più grandi moschee del mondo), e soprattutto nell'Asia centrale: Uiguri, Uzbeki, (Tagiki), Turkmeni, Turkeستاني, Kirghizi, Azeri, Baskiri, Kazaki, (Oghuzi), Tungusi... Di origine turca sono anche gli Ungheresi (Uiguri). Più di cento milioni di persone, insomma (115.000.000 al 1960) parlano turco, in varie forme dialettali (...) (ibid.: 12-13)

Mandel inoltre critica il fatto che

nella Nuova enciclopedia della Letteratura Garzanti (Milano, rist. 1987) — pur capendo che in un'opera siffatta le molte lacune e gli errori sono comprensibili — alla pagina 1175 iniziano i *Profili storici delle letterature*. C'è di tutto, dalla letteratura albanese a quella vietnamita (compresa quella lao, dalmata, thai, macedone, sumerica...).

Manca la letteratura turca. Non scendo sino alla finezza culturale di annunciar due momenti storici, quello selciukide e quello ottomano: manca proprio un qualsiasi accenno a mille anni di letteratura turca in Anatolia, a oltre mille anni di letteratura turca nell'Asia centrale.

Una lacuna ben poco perdonabile se si tien conto che proprio l'Italia vanta alcune tra le primissime opere sull'argomento: l'opuscolo di Giovan Donado: *Osservazioni della Letteratura de' Turchi* (Venezia, 1688); i tre volumi già citati di Giovambattista Toderini (Venezia, 1787); e soprattutto l'importante *Storia della letteratura turca* di Alessio Bombaci (Milano, Nuova Accademia, 1962), che fa parte del compendioso, considerevole *Thesaurus Litterarum* diretto da Vincenzo Errante. (ibid.: 174)

Infine Tanış, docente di lingua turca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, afferma che oggi sui Turchi «l'ignoranza è quasi totale in Italia» (Tanış, 1996: 9). Nelle biblioteche di Bologna, per esempio, i materiali esistenti sulla Turchia repubblicana dal 1923 fino al 1993 consistono di 342 libri, di cui 59 sono scritti in italiano. Tra questi ultimi testi, 42 sono stati pubblicati dopo il 1950 (Özben, 2006: 163-164).

Nell'ambito della traduzione letteraria, nel 1999 nelle librerie italiane esistevano otto autori turchi, tra cui sei sono canonici in Turchia (ibid.: 164) e tra i pochissimi libri pubblicati sulla cucina

¹³ Tra i lavori che sostengono la posizione di Mandel per quanto riguarda l'identità turca di Avicenna, si possono vedere Sayılı, Aydın. M. (1939). "Was Ibn Sina an Iranian or a Turk?". *Isis*, 31: pp. 8-24 e il capitolo «Ibn Sina (Avicenna) in the Light of Recent Researches» in Terzioğlu, Arslan. (1996). *Beiträge zur Geschichte der türkisch-islamischen Medizin, Wissenschaft und Technik I*. Istanbul: Isis, pp. 103-129 e per gli argomenti a favore della turchiata di Mevlanâ Celâleddîn Rûmî, si può vedere *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* ("Enciclopedia Islamica della Fondazione del Direttorato per gli Affari Religiosi della Turchia"). (2004). Vol 29. Ankara, p. 441.

turca in Italia, nel 2000 un libro esistente nelle librerie ha il titolo *La cucina araba*¹⁴ (ibid.).

Invece, un'indagine sulla presenza del cinema turco in Italia, svolta attraverso il Centro Elaborazione Dati dell'Anica — Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche — in base alla nazionalità dei film archiviati, rivela che tra il 1930 e il 2000 diciannove film turchi sono stati autorizzati dalla censura della Direzione Generale dello Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo italiano per esser proiettati nelle sale cinematografiche in Italia (ibid.).

Nel 2002 nelle librerie italiane non esisteva nessun libro dedicato alla filosofia in Turchia. Inoltre, nello stesso anno in queste librerie nessun libro era disponibile sul cinema, sul balletto classico, sul melodramma, sulla musica classica, sulla pittura moderna turca. Per quanto riguarda il teatro contemporaneo, l'unico libro esistente nel 2002 tratta di solo quattro opere e risale al 1964. Invece, tutte le guide turistiche generali sulla Turchia disponibili in Italia sono state scritte da italiani o tradotte da autori inglesi, francesi e tedeschi, non da un autore turco (ibid.: 165-166).

Nel 2003 non era disponibile una grammatica turca pubblicata in Italia. L'unica grammatica turca per italofoni risale al 1975, «stampat(a) in Turchia per conto dell'autore presso Inkilâp ve Aka Kitabevleri — Istanbul, 1975» (Tanış, 1975: iii), perché nessuna casa editrice italiana era disposta a pubblicarla: «Il presente libro, preparato nel 1971 (ridotto nel 1974) dovette aspettare più di quattro anni per essere messo in luce grazie alla mancanza di un qualsiasi ... disposto a pubblicare un'opera che non avrebbe fruttato quasi niente essendo la lingua in essa trattata poco conosciuta ecc.» (ibid.: viii).

In Italia esistono difficoltà per la pubblicazione di certi lavori turcologici anche nel 2003, per esempio nel settore dei documenti d'archivio. La parte più importante del settore dei manoscritti orientali della Biblioteca Universitaria di Bologna, riferisce Pistoso, consiste nel lascito di Luigi Ferdinando Marsigli, celebre scienziato, poligrafo e uomo d'armi bolognese vissuto tra il 1658 e 1730, che secondo Ulağlı (2006: 47) ha avuto un ruolo particolarmente importante nella formazione di un'immagine

¹⁴ *La cucina araba: Egitto Maghreb Turchia Giordania Libano*. (2000). Firenze: Bonechi.

antiturca nel filosofo Voltaire con la sua opera tradotta in francese dal titolo *L'État Militaire de l'Empire Ottoman* del 1732. Questi manoscritti, raccolti nei territori balcanici allora dominio ottomano, comprendono 711 codici ripartiti nel classico tripode linguistico dell'Islam — arabo, persiano e turco. Mentre i manoscritti in lingua araba e persiana dispongono di un inventario i primi e di una catalogazione esauriente i secondi, nulla del genere esiste per i preziosissimi codici turchi. Negli ultimi anni questi manoscritti sono stati oggetto dell'interesse di O. Machaeva, che nel 1997 ha compilato un *Inventario dei manoscritti turchi della Biblioteca Universitaria di Bologna*. Il lavoro della studiosa dell'Accademia delle Scienze del Turkmenistan è ancora inedito a sette anni dalla sua compilazione:

Più grave e complessa la situazione dei manoscritti turchi: essi costituiscono per numero la seconda collezione presente in Italia dopo quella posseduta dalla Biblioteca Vaticana; da studi ultimamente compiuti essa è risultata contenere alcuni esemplari di pregio oltre che di notevole rilevanza documentaria e testuale. Si tratta di codici in turco ottomano — cui si aggiunge qualche esemplare centrasiatrico — per i quali tutti non disponiamo ancora di un catalogo scientifico a stampa (...) L'auspicio è che si possa prima o poi giungere al necessario completamento di quanto intrapreso in materia, e soprattutto in campo turcologico. (Pistosio, 2003b: 306)

Inoltre, mentre all'Università di Bologna, ossia all'università più antica d'Europa, si possono studiare l'arabo, il persiano, il cinese e il giapponese — le prime due lingue persino in ben due diverse facoltà — non esiste neanche un insegnamento di turco¹⁵ (ibid.: 170).

Sembra che nel 2004 in Italia non esista neppure un accademico specializzato in storia ottomana che sia in grado di leggere le fonti ottomane (Özben, 2006: 169). Infatti, Carretto

¹⁵ Tullio De Mauro, professore di linguistica generale, il 3 marzo 1999 alla domanda di una studentessa italiana in un programma televisivo su Rai 1 intitolato *Il Grillo* nell'ambito del valore dello studio esprime le seguenti idee riguardo all'atteggiamento che oggi esiste verso il turco in Italia e al significato dell'apprendimento di questa lingua per i giovani italiani: «Voi giovani dovrete stare molto attenti a crearVi una competenza ben precisa (...) Questo qualcosa potrebbe essere una lingua come il turco. Chi sa il turco, oggi, trova lavoro. Parlatene con le aziende e con le industrie. Chi lo conosce il turco in Italia? Nessuno. Per noi italiani saper parlare turco è sinonimo di "saper parlare in un modo strano". Ma i Turchi sono una nazione alle porte di casa nostra. Sono decine e decine di milioni di persone, ovvero un mercato enorme, con cui dovremmo avere dei rapporti, anche per ragioni di confronto culturale, non solo per ragioni pratiche. Noi italiani non abbiamo strumenti di mediazione culturali, non abbiamo degli interfaccia. Non sto sostenendo che tutti dovremmo studiare il turco, (perché altrimenti il discorso dello sbocco occupazionale se [ne] andrebbe a *quel paese*) ma vorrei dire soltanto questo: dobbiamo lasciarci la capacità di crearci delle competenze precise. E con queste competenze potremo sopravvivere» (Özben, 2006: 170-171).

scrive che «l'antico Impero ottomano non sembra possa essere oggetto di un pacifico studio. Forse è meglio così, perché vuol dire che non si tratta di un argomento lontano dalla nostra realtà, utile solo per freddi studi accademici» (Carretto, 1989: 163). Dal canto suo, lo studioso turco Halil İnalçık, definito anche da Carretto come «forse il maggiore storico d'oggi» (ibid.: 161) sulla storia ottomana, in relazione alla storiografia ottomana in Europa, nel 2004 afferma che nella seconda metà degli anni Quaranta del Ventesimo secolo c'erano otto storiografi occidentali obiettivi, mentre ora ce ne sono una quarantina. Nonostante questo miglioramento, anche oggi la maggior parte degli storiografi occidentali prova un'antipatia non trascurabile per l'Impero Ottomano e di conseguenza questi storici non sono in grado di produrre lavori obiettivi su questo impero (Özben, 2006: 138 e cfr. Biagini, 2002: 9). Per esempio, Anna Maria Porciatti, scrivendo nel 1997 *Dall'Impero Ottomano alla Nuova Turchia. Cronache e Storia*, nel contesto del trattato di Losanna (firmato nel 24 luglio 1923 dopo la Guerra d'Indipendenza Turca tra il governo di Ankara e le potenze dell'Intesa), prima riferisce che

la protezione delle popolazioni non musulmane preoccupava profondamente il Patriarca ecumenico di Costantinopoli, che affermava:

“Quanto avviene oggi, non può essere paragonato alla prima conquista turca di Costantinopoli, quella di oggi si presenta nello spirito e nella sostanza, immensamente peggiore delle antiche incursioni che riconoscevano e rispettavano i diritti religiosi e civili ed esigevano solo la sottomissione delle popolazioni conquistate (...) (Porciatti, 1997: 208)

e poi fa il seguente commento sulle parole del Capo della Chiesa di Costantinopoli: «Le dichiarazioni del Patriarca sembrano ora eccessive (...) per la ricordata 'benevolenza' di Maometto II nei confronti dei cristiani del suo tempo (...)»¹⁶ (ibid.: 209).

D'altro canto, Astori sostiene che certe informazioni sui Turchi non trovano per nulla spazio nella stampa italiana: «In questi anni sono stati tenuti convegni di approfondimento della cacciata degli ebrei dalla Spagna, affiancati da articoli sui maggiori quotidiani e riviste italiane, ma in nessun caso si è accennato al Paese che ha loro offerto ospitalità» (Astori, 1996: 42). Secondo Özben (2006: 228-229), anche la questione armena è un argomento che per alcuni suoi aspetti non trova spazio nei quotidiani italiani. Il 7

¹⁶ Per la benevolenza di Maometto II nei confronti dei cristiani del suo tempo, vedi per esempio Babinger, Franz. (1967). *Maometto il Conquistatore e il suo tempo*. Trad. di Evelina Polacco. 2^a ed. Torino: Einaudi, pp. 111-112 (titl. orig. *Mehmed der Eroberer und seine Zeit. Weltenstürmer einer Zeitenwende*; 1^a ed. 1957).

agosto 1982 l'Asala¹⁷ ha compiuto una strage terroristica all'aeroporto di Ankara. Il giorno dopo *la Repubblica* ha dato questa notizia: «L'(A)sala ha compiuto una lunga serie di attentati, diretti particolarmente contro i diplomatici turchi, all'estero, col dichiarato obiettivo di vendicare il 'genocidio degli armeni'¹⁸ in Turchia all'inizio del secolo» (*la Repubblica*, 8-9 agosto 1982 in Özben, 2006: 228). Il 10 agosto ha riportato quest'altra notizia: «L'attacco terroristico ha scosso la Turchia, e molti esponenti dell'estrema destra chiedono una rappresaglia, per esempio contro la comunità armena in Libano» (Barchard, 10 agosto 1982 in Özben, 2006: 228). Tuttavia, dall'11 al 31 agosto, su *la Repubblica* non esiste, scrive Özben (2006: 228-229), nessuna notizia concernente il cittadino turco di origine armena, Artin Penik, che il 10 agosto 1982 si è suicidato, bruciandosi, per protestare contro l'atto terroristico dell'Asala.

Dopo ventitré anni alcune notizie sulla questione armena non trovano ancora spazio nello stesso quotidiano. Il 24 aprile 2005 Marco Ansaldo (24 aprile 2005 in Özben, 2006: 229) scrive che durante il "genocidio armeno" furono uccise un milione e mezzo di persone a opera degli ottomani, ma non fa nessun riferimento alla notizia, riportata dal *New York Times* una settimana prima, secondo cui i dati forniti dagli archivi statali turchi dicono che tra il 1910 e 1922 ben 523.000 turchi furono uccisi dagli armeni (Arsu, 17 aprile 2005 in Özben, 2006: 229).

Infatti, lo studioso dell'Università di Bologna Attilio Stajano (2008) afferma che

*by the eighteenth century, during the decline of the Ottoman Empire, Russia was seeking to establish itself as the protector of Christians in Turkey's Balkan territories. At the dusk of the Ottoman Empire new states were formed, based on nationalism as a unifying concept. Wars against Russia and Western European powers brought bloodshed to Turkey in the nineteenth century and the first decades of the twentieth century. Territorial fights twice involved the Armenian people, occupying the northeastern part of present-day eastern Turkey. These early-twentieth-century fights are still conditioning political relations in the region, and are referred to as the Armenian massacre or genocide by many western Europeans, with no concern about (and no voice being given to) the Turkish reading of these events (...)*¹⁹ (ibid.: 126-127)

¹⁷ L'Armata Segreta per la Liberazione dell'Armenia.

¹⁸ Virgolette mie.

¹⁹ Spaziatura mia.

Soysal sostiene che i mass media occidentali hanno ignorato il terrorismo del PKK²⁰ in Turchia:

It should be noted in this respect that the treatment of Kurdish terrorists by the Western media and by foreign or international political organizations has been most unfair to Turkey almost to the point of denying its right to fight and repress PKK terrorism. They have insisted on calling this full-fledged terrorist movement a 'party'. These circles' concern for human rights has concentrated mainly on monitoring allegations of violations on the part of the authorities and have tended to ignore the hideous crimes committed by the terrorists (Soysal, 1999: 16)

Infatti, Özben (2006: 230-234) mostra che gli attentati terroristici del PKK contro i civili turchi o curdi sembrano essere sistematicamente celati dal quotidiano *la Repubblica*. Peraltro *la Repubblica* si astiene dall'attribuire le qualità di «guerriglieri» e «ribelli» all'ETA, appellativi attribuiti invece ad esponenti del PKK. Sebbene sia l'ETA sia il PKK lottino facendo uso del terrorismo contro il potere centrale per costituire uno Stato indipendente, solo le attività dell'ETA sono presentate come azioni terroristiche. In modo simile, per lo stesso quotidiano, il carcerato guevarista Matteo Boe che negli anni Ottanta del Ventesimo secolo lottò contro il potere politico centrale italiano visto come un nemico che aveva conquistato la Sardegna rubando la sua identità e il suo passato (Corrias, 1 febbraio 2004 in Özben, 2006: 231), non è né un guerriero né un ribelle, ma un bandito. *La Repubblica*, infine, in un suo titolo chiama terrorista Cesare Battisti, leader dei Proletari armati per il comunismo, condannato a due ergastoli per l'omicidio di quattro persone, da tempo rifugiato in Francia. In sintesi, con le parole di Osimo, «i membri del Pkk non vengono chiamati <terroristi>, ma <ribelli>, come se ci fosse, a priori, una giustificazione in più a organizzare una rivolta armata contro lo Stato in Turchia rispetto all'Italia o ad altri Paesi del cosiddetto <Occidente>» (Osimo, 2007: 45).

Infine, non solo i traduttori, ma anche i traduttologi, italiani o no, devono essere molto prudenti per non produrre pseudoconoscenza sui Turchi e sulla Turchia. Rivela Özben (2006) che nella traduzione italiana del libro di Samuel P. Huntington intitolato *Lo scontro delle civiltà* si legge che i Turchi formarono la Repubblica di Turchia nel 1923, a seguito della loro guerra di liberazione, «deportando e trucidando» (Huntington, 2000: 206 in Özben, 2006: 240) gli Armeni e i Greci. Tuttavia, nel testo “originale” inglese si legge l'espressione «*expelling and killing*»

²⁰ Organizzazione separista armata di matrice sinistra comunista radicale nata per la creazione di una repubblica marxista curda nella Repubblica di Turchia.

(Huntington, 1996: 144 in Özben, 2006: 240), ossia semplicemente «espellendo e uccidendo».

A questo punto, è particolarmente significativo riportare qui il commento di Osimo (2007): «Dire che un governo ha <espulso e ucciso> non è attribuirgli un'azione di cui ci sia molto da vantarsi. Ma se in traduzione questa stessa azione viene chiamata <deportare e trucidare>, non si può fare a meno di notare la forte tara culturale che vi viene aggiunta» (ibid.: 45). Con queste parole Osimo non solo sottolinea la manipolazione del traduttore, ma anche non avalla la manipolazione della storia turca compiuta da Huntington, benché Özben (2006: 240) nel suo lavoro non ne faccia menzione. Infatti, i Greci e gli Armeni uccisi di cui parla Huntington sono dei soldati invasori uccisi durante la Guerra d'Indipendenza Turca²¹ (cfr. Carretto, 1989: 120-121). Nonostante ciò, il politologo statunitense non precisa che l'uccisione degli Armeni e dei Greci si è verificata tra i Turchi e gli Armeni e tra i Turchi e i Greci in condizioni di guerra e commette una manipolazione della storia turca, perché dà l'impressione che l'uccisione sia successa durante le riforme di Atatürk, dagli anni Venti a quelli Trenta del Ventesimo secolo e in condizioni di pace: «*Through a carefully series of reforms in the 1920s and 1930s*²² *Mustafa Kemal Atat(ü)rk attempted to move his people away from their Ottoman and Muslim past (...) Rejecting the idea of a multinational empire, Kemal aimed to produce a homogeneous nation state, expelling and killing Armenians and Greeks in the process*»²³ (ibid.: 144). L'espulsione di cui fa riferimento Huntington riguarda invece lo scambio di popolazioni tra la Grecia e la Turchia, avvenuta alla fine della Guerra d'Indipendenza Turca (cfr. Melis, 2005: 78, Biagini 2002: 59 e Carretto, 1989: 121). Come si vede per Huntington i Greci della Turchia mandati in Grecia sono espulsi dalla Turchia, ma i Turchi della Grecia mandati in Turchia non sono espulsi. Insomma, si usano due pesi e due misure.

In sintesi, in un mondo pluralistico, multi-etnico e globale, in cui è fondamentale riconoscere la legittimità del “diverso” e, quindi, rispettare la sua identità “reale”, il traduttore deve “riscrivere” l’“altro” senza ricorrere a stereotipi che sono frutto di vincoli storici, ideologici, sociali e culturali. Solo tramite immagini

²¹ 19 maggio 1919, Samsun-24 luglio 1923, Losanna.

²² Spaziatura mia.

²³ Spaziatura mia.

realistiche e il più possibile oggettive, egli può contribuire a far conoscere meglio la cultura dell'“altro” e la propria, a ricercare una soluzione dei problemi di identità culturale e ad alimentare una cultura della tolleranza e del rispetto reciproco.

Il termine “immagine”, poiché si usa in molti campi come la letteratura, la psicologia, la pittura, l'architettura e la filosofia, l'immagine è un termine difficile da definire (Ulağlı, 2006: 3). Per questo motivo, è possibile fornire una serie di definizioni, ognuna delle quali è valida per una determinata disciplina (cfr. Beller, 2007: 3-4). Dal punto di vista letterario, l'immagine indica le figure retoriche, soprattutto le metafore e le similitudini, usate dall'autore per esprimere le sue emozioni e idee.²⁴ In psicologia l'immagine corrisponde a un riflesso che esprime una rappresentazione mentale o un sogno. Un pittore potrebbe descrivere l'immagine, ricorrendo ai dati dell'arte pittorica, come un concetto visivo, mentre per un architetto potrebbe significare le figure e i dettagli che realizzano il significato in un'opera architettonica (ibid.: 8). In termini generali, l'immagine si può definire come l'espressione consapevole o non dell'inconscio tramite diverse associazioni (ibid.: 4).

L'imagologia è la teoria e lo studio che si occupano dei vincoli socio-culturali influenti sulla genesi e sulla trasformazione dell'immagine dell'“altro” (Kuran-Burçoğlu, 2000a: 144) e questo “altro” può essere percepito sopravvalutandolo, cioè con “mania”, disprezzandolo, con “fobia”, o considerandolo alla stregua della propria cultura, con “filia” (Moll, 2002: 194 e Proietti, 2008: 123-124). Ora, l'imagologia, come scrive anche Proietti (ibid.: 16), oscilla fra due poli. Da un lato, presentandosi come una sorta di studi culturali che si concentrano sull'ideologia, sulle forme dell'esotismo e sulle questioni sociali, si fonda su un approccio storico-culturale interdisciplinare (ibid. 16 e 127 e Ulağlı, 2006: iv, 12, 58, 60, 124, 153, 160, 167, 169, 171 e 179-180). Dall'altro, si focalizza sull'immagine letteraria nell'ambito della produzione artistica di uno scrittore (cfr. Beller, 2007: 7). In questo modo, la lettura imagologica può anche inserirsi in un discorso storico sulle rappresentazioni letterarie, ma fa soprattutto capire i processi di scrittura e l'immaginario di questo scrittore. In sintesi, come scrive Moll (2002), per l'imagologia

²⁴ Per la traduzione delle immagini dall'inglese in italiano sotto forma di similitudini, metafore e sinestesia, vedi Biancolini Decuyper, Paola. (2008). *Equivalenze letterarie e comunicative. Tradurre il testo narrativo e comunicativo dall'inglese all'italiano*. 2^a ed. Milano: Vita e Pensiero (1^a ed. 2002).

si intende lo studio delle immagini, dei pregiudizi, dei cliché, degli stereotipi e in generale delle opinioni su altri popoli e culture che la letteratura trasmette, partendo dalla convinzione che queste *images*, come vengono comunemente definite, hanno un'importanza che va al di là del puro dato letterario, come anche dello studio delle idee e dell'immaginazione artistica di un singolo autore. L'interesse maggiore che anima le ricerche imagologiche è di risalire al valore ideologico e politico che certi aspetti di un'opera letteraria possono avere proprio in quanto essi si condensano per lo più le idee che un autore condivide con l'ambiente sociale e culturale in cui vive. Allo stesso tempo, la descrizione di un paese straniero e dei suoi abitanti mette in gioco la visione che un autore ha della propria cultura e la maniera in cui egli vi si colloca, ossia la propria identità culturale. (ibid.: 186)

Infatti, lo studioso belga Hugo Dyserinck nel suo *Zum Problem der "images" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*,²⁵ manifesto della nuova ricerca imagologica, ribadisce quella centralità dell'imagologia per la comparatistica, contestata da Wellek nel suo saggio dal titolo "The Concept of Comparative Literature" del 1953, indicando che le immagini hanno spesso una posizione centrale nella struttura del testo letterario. Di conseguenza, «l'imagologia potrebbe mettere in atto con profitto la propria vocazione alla 'demistificazione' delle idee preconcepite sull'altro» (Moll, 2002: 190), trovando, per esempio, come suo campo d'indagine privilegiato i manuali scolastici.

Un caso concreto della manipolata immagine del Turco nell'Italia contemporanea che riguarda i manuali scolastici si può osservare, scrive Özben (2006: 172), in un libro di scuola media: in *Conoscere per capire la storia. 2: corso di storia ed educazione civica per la scuola media secondo i nuovi programmi* del 1984, di Alberto Caocci, i Cristiani occidentali iniziarono le Crociate per riconquistare i luoghi santi contro i Turchi. Vale a dire che

i Turchi, molto più rozzi e incivili degli Arabi, erano anche degli intolleranti fanatici: convertiti da poco all'islam, si diedero a **perseguitare i cristiani e gli ebrei**, non facendo distinzione fra pellegrini e mercanti; non solo, quindi, impedivano la libertà religiosa, ma minacciavano anche di distruggere gli ottimi rapporti commerciali che si erano instaurati fra l'Occidente cristiano e l'Oriente musulmano.

Oltre a ciò, ai Turchi faceva gola l'impero bizantino e soprattutto la sua splendida capitale, ricchissima e situata in una invidiabile posizione strategica ed economica: per questo, la Roma dei Papi e la «Roma d'Oriente» si coalizzarono contro la nuova minaccia.

Il motivo delle Crociate fu comunque un motivo prevalentemente **religioso**.²⁶ (Caocci, 1984: 135)

²⁵ *Sul problema delle 'images' e sul loro studio nell'ambito della letteratura comparata.*

²⁶ Spazitura mia e grassetti originali. Lo studioso turco Kocadoru (1997: 10-11), invece, afferma che, quando papa Urbano II bandì la I Crociata per liberare Gerusalemme dai Turchi, gli obiettivi veri erano trovare mercati nuovi per le città marinare, riportare sotto il

Tuttavia, nello stesso anno in cui scrive Caocci, Herlihy e Colledge affermano che «*The Turks did not – as was formerly believed – persecute Palestinian Christians or the Latin pilgrims, but the disorders accompanying their advance obstructed pilgrim traffic and made the plight of the native Christian populations appear far worse than it was*» (Herlihy e Colledge, 1984: 336-337). Invece, in un libro di geografia per la scuola dell'obbligo è significativa la differenza di percezione relativa a certe problematiche nell'ambito delle relazioni internazionali. In *Georeporter, obiettivo europa* di Bernardi, Salgaro, Pappalardo e Vantini, mentre la Turchia occupa Cipro che

è un'isola con una storia recente molto difficile. La sua capitale, Nicosia, dal 1974 è divisa da un muro per separare i quartieri greci da quelli turchi. Il Nord dell'isola fu occupato dall'esercito turco, sempre nel 1974, “per proteggere”²⁷ i propri connazionali, dopo un colpo di stato dei militari (greci),²⁸ che allora erano favorevoli all'annessione di Cipro alla Grecia (Bernardi, Salgaro, Pappalardo et al., 2000: 447 in Özben, 2006: 172-173)

Israele non fa lo stesso con la Palestina:

Un elemento di grande instabilità nel passato recente e tuttora motivo di preoccupazione a livello internazionale è lo Stato di **Israele**,²⁹ per decenni contrapposto da guerre e distruzioni al mondo arabo. La questione a lungo irrisolta dei Palestinesi, che rivendicano il riconoscimento di un proprio Stato sul territorio israeliano, ha compiuto un importantissimo passo avanti con gli accordi del 1993. (Bernardi, Salgaro, Pappalardo et al., 2000: 446 in Özben, 2006: 173)

Dopo quattordici anni della pubblicazione del libro per le scuole medie di Alberto Caocci, grazie a un altro testo scolastico dal titolo *Contatto: Sussidiario 4* (1998) di G. F. Romano, P. Brengola e G. Maddalena, chi finisce la scuola elementare ha la possibilità di imparare certe nozioni basilari interessanti sulla cultura degli Arabi, dei Vikinghi, dei Maya, degli Aztechi e degli Incas o sulla geografia dell'Iran, dell'Iraq, dell'India o della Birmania, ma ancora non può acquisire nient'altro sui Turchi nessun'altra conoscenza a parte che nei luoghi Santi «compivano massacri e saccheggi ai danni dei pellegrini cristiani» (Romano, Brengola e Maddalena, 1998: 195 in Özben, 2006: 371) e che questo fu la causa delle Crociate.

controllo del papato i Cristiani orientali, fondare uno Stato latino a Bisanzio e, infine, avvalersi delle ricchezze, delle scienze e delle arti dell'Oriente.

²⁷ Virgolette originali.

²⁸ Parentesi tonda mia.

²⁹ Grassetto originale.

Infine, in un libro di geografia delle scuole medie si può leggere che lo Stato turco uccide i curdi avvelenando il pane e l'acqua:

(...) i profughi (curdi)³⁰ sfuggiti alle armi chimiche dell'Iraq sono costretti a vivere nei campi in Turchia in condizione disumana. Un appello del parlamento democratico del Kurdistan chiede a tutti gli organismi umanitari internazionali di intervenire presso il governo turco: persino l'acqua e il pane sono stati avvelenati causando la morte di diverse persone.³¹ (Ronza, Giuliano e Mazzuca, 1999: 190 in Özben, 2006: 374)

Özben (2006: 465) riferisce che il tema dello Stato turco che avvelenatore è presente anche in una puntata del programma di Rai 3 *Dagli Appennini alle Ande* dedicata alla sinistra estremista turca. Martin van Bruinessen (2000: 120) scrive che tra gli anni Settanta e Ottanta del Ventesimo secolo per la destra estremista turca, che voleva ottenere il sostegno delle masse sunnite (musulmane ortodosse), un metodo affidabile era quello di far girare la voce che gli aleviti (musulmani non ortodossi) avvelenavano l'acqua delle moschee. A questo punto, a proposito della ricerca imagologica ci si può chiedere se l'osservazione dello studioso olandese a proposito dell'uso del veleno sia stata in qualche modo generalizzata in Italia in riferimento allo Stato turco.

Un altro esempio dell'analisi imagologica culturale si riscontra nell'immagine del Turco nella politica estera degli Stati Uniti. John M. Vander Lippe (1997) scrive che, come riflesso dell'immagine del Turco che esiste in Europa, secondo la tradizionale immagine del Turco in America, che risale all'inizio del Diciannovesimo secolo, i Turchi sono crudeli, fanatici, lussuriosi e sporchi:

(...) the American image of the Ottoman Empire, has elements carried over from Europe, in which Muslims in general, and the Turks in particular, are drawn as "cruel, fanatical, lustful and dirty" (Wheatcroft 1993, p. 231). According to the European vision, "(the Turks)³² were, from the first black day they entered Europe, the one great anti-human specimen of humanity"

³⁰ Parentesi tonda mia.

³¹ Per alcune testimonianze sulla situazione provocata dalle emigrazioni di massa dei curdi dall'Iraq in Turchia nel 1990, vedi İnönü, Erdal. (1996). *Anılar ve Düşünceler 1* ("Memorie e riflessioni 1"). 13^a ristampa. İstanbul: İdea, pp. 280-282. Il libro, opera di un'eminente personalità politica socialdemocratica e di un autorevole fisico di fama internazionale (noto in modo particolare per la formulazione algebrica della «contrazione İnönü-Wigner»), esprime una forte posizione critica sull'operato occidentale, che dopo essere stato causa prima di questa situazione ne attribuisce la responsabilità ai Turchi stessi. L'autore illustra inoltre una posizione critica nei confronti della manipolazione in materia da parte di alcuni mass-media occidentali.

³² Parentesi tonda mia.

(Gladstone 1876). *American images mirrored this European perception.*
(ibid.: 39)

Vander Lippe indica che l'immagine del Turco terribile è stata, inoltre, strumentalizzata da certi gruppi politici e religiosi per opporsi al riconoscimento dei confini attuali della Repubblica di Turchia sanciti con il trattato di Losanna da parte degli Stati Uniti:

Besides congressmen, opponents of the (Lausanne)³³ treaty used the image of the "Terribile Turk" to campaign publicly against Senate ratification. For instance, Joseph Manning, Episcopal Bishop of New York raised accusations at a meeting of the Girls' Friendly Society that 1,000,000 Christian girls were being held in harems in Republican Turkey. At the same time, the Committee Opposed to the Lausanne Treaty published a pamphlet entitled "Kemal's Slave Market and the Lausanne Treaty" maintaining that between 100,000 and 400,000 Christian girls and children were being held in slavery in Turkish harems, sold into captivity by the Turkish Republic:

We think of a multitude of white Christian women, girls and children, helpless in the hands of Moslem owners – unable to escape from Moslem bondage – subject to foul indignity and bestial brutality... We think of refined, educated, Christian girls in the power of the unspeakable Turk (Committee Oppose to the Lausanne Treaty 1924). (ibid.: 49-50)

L'immagine del Turco in America potrebbe essere meglio compresa in relazione alle motivazioni per cui in un periodo storico la cultura europea ha creato questa immagine nei confronti dei Turchi. Vander Lippe ricorre all'Orientalismo, ossia all'immagine europea dell'Oriente così come è stabilita da Edward Said, per cui mentre l'Occidente si definisce dinamico, progressista, scientifico e razionale, l'Oriente è percepito come statico, dispotico, misterioso e irrazionale: «*According to Edward Said, European experience after the Enlightenment period led to the production and management of images of the 'Orient' as static, despotic, mysterious and irrational in contrast to the dynamic, progressive, scientific and rational 'Occident'*» (ibid.: 41). Da questo punto di vista, l'immagine del Turco in Europa dopo l'Illuminismo ha la funzione sia di sottolineare l'alterità degli Ottomani musulmani, sia di dominare, ristrutturare e imporre la propria autorità sull'Oriente: «*These two articulations of the stereotype, the dangerous and the exotic, both emphasize the 'otherness' of Ottoman Muslims. They reflect two manifestations of orientalism as a way of <dominating, restructuring, and having authority over the Orient>*» (ibid.). Infine, Vander Lippe scrive che in America l'immagine del Turco originariamente aveva due funzioni con due espressioni diverse: il Turco terribile e il

³³ Parentesi tonda mia.

Turco esotico. La prima espressione aveva la funzione di assistere i missionari americani nella raccolta delle offerte dalle comunità cristiane con il pretesto di aiutare i poveri Cristiani perseguitati dai Turchi:

During the Ottoman period, the “Terrible Turk” stereotype combined two types of imagery. One was manifested as the dangerous “Terrible Turk”, the despot dominating impoverished Christians in the Middle East, an image which, was utilized in appeals for financial support from the Christian community in the United States for missionary and educational activities. (ibid.)

La seconda espressione, invece, aveva la funzione di far vendere sul mercato americano vari prodotti importati dall’Impero Ottomano, tra cui primeggiavano l’olio e il tabacco:

The second type was the “exotic”, depicting men in fezzes and long black moustaches carrying scimitars, and women in veils languishing in lavish harems, images that were utilized for marketing a variety of commodities from the Empire, including tobacco, figs, dates, rugs, and opium. (ibid.)

Nelle opere letterarie le immagini sono degli elementi che rivelano il rapporto tra l’autore e il suo inconscio, tra l’autore e la società e tra l’autore e il lettore (Ulađli, 2006: 4). Essendo il frutto del passato, degli impulsi soppressi, delle credenze e delle esperienze di un autore, le immagini inanzitutto sono delle strutture significative che rivelano il carattere dell’autore di un’opera letteraria. Se l’immagine si considera come una struttura che consente al lettore la comprensione dell’opera letteraria, l’opera è come una strada che conduce dall’autore al lettore (ibid.: 10). Seguendo i segni fatti dalle immagini, il lettore legge l’opera, raggiunge il mondo dell’autore e lo capisce. In secondo luogo le immagini presentano al lettore una panoramica politica, sociale e culturale della realtà in cui vive l’autore. In altre parole, con le immagini, costruite elaborando gli stimoli provenienti dalla rete del mondo esterno, nella sua opera l’autore riflette le idee della società in cui vive. Da questo si deduce che l’immagine non è solo il prodotto di un processo di significazione e interpretazione individuale, bensì una struttura sistematica, un riflesso, che contribuisce alla formazione della consapevolezza collettiva (ibid.: 9). In terzo luogo, la vicinanza tra le immagini possedute dall’autore e dal lettore induce questi a mostrare un maggior interesse per l’opera letteraria. Grazie all’immagine, il lettore che non può fisicamente vedere un oggetto, un fenomeno o una persona, potrebbe immaginarli ricorrendo alle sue esperienze, ai suoi ricordi, alla sua cultura e alle impressioni che ricava dall’opera che legge (ibid.: 7). In altre parole, l’immagine serve a

far immaginare una cosa che non si può mostrare. Un'intera opera letteraria è basata su una somiglianza tra la verità che propone l'autore e quella esterna. Le immagini prodotte dall'autore devono attivare delle associazioni nel lettore. Per questo motivo, deve esserci un'affinità tra la percezione di uno scrittore che crea un'immagine e quella del suo lettore. Per concludere, l'immagine si può definire come l'espressione della realtà che lo scrittore ha percepito nel mondo esterno dopo averla filtrata grazie alla sua visione interna del mondo. In ultima analisi, nell'opera letteraria l'immagine è l'espressione simbolica di una verità soggettiva (ibid.: 5).

La letteratura di viaggio si rivela preziosa per trovare esempi di questa soggettività, per esempio sull'identità e sull'incontro con l'"altro" degli Europei. In *Naufraños* (1542), per esempio, l'autore spagnolo Alvar Nuñez Cabeza de Vaca (1507-1559), dopo aver vissuto in una tribù di indios per sette anni, si integra totalmente nella loro cultura senza rinunciare però alla sua cultura originaria, cattolica e razionale. Il suo inserimento nella cultura d'adozione è così profondo che verso la fine del suo racconto Cabeza de Vaca con il pronome "noi" designa se stesso e gli Indios e con "loro" i vecchi connazionali spagnoli ormai percepiti come estranei (Nucera, 2002: 140-141). In *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe (1660-1731), invece, si osserva una situazione che è l'esatto contrario. Defoe con il personaggio di Robinson Crusoe, che incarna le aspirazioni e le strutture etico-religiose europee, propone al suo lettore un modello di pregiudizio di un uomo occidentale degli inizi del Diciottesimo secolo nei confronti dell'"altro". Robinson è un occidentale che «non si fa cambiare dal suo viaggio, ma al contrario trasforma il luogo e l'altro' che incontra, li costringe a somigliargli. L'isola diventa il suo dominio, gli 'altri' saranno i nemici da temere e combattere, il migliore di loro, Venerdì, diventerà il suo schiavo» (ibid.: 140).

Edward Said (1935-2003) in *Culture and Imperialism* (1993) sostiene che nel romanzo europeo tra Diciottesimo e Diciannovesimo secolo non è possibile pensare all'"altro" indipendentemente dai pregiudizi e dagli stereotipi dell'ideologia colonialista (Neri, 2002: 223). L'immagine di un Medio Oriente esotico e culturalmente inferiore costruita dall'Occidente è infatti, scrive Said in *Orientalism* (1978), una vera e propria "invenzione", poiché «era presente nelle menti di politici, scienziati e artisti

ancor prima di averlo (quell'Oriente)³⁴ visto, conquistato e dominato» (Moll, 2002: 197). Said (1993) afferma che perfino nel romanzo che è considerato un capolavoro dell'autocritica europea sui propri progetti espansionistici, *Heart of Darkness* (1902) (*Cuore di tenebra*, 1924) di Joseph Conrad (1857-1924), viene ideologicamente costruita un'Africa esotica di pura fantasia: un continente di tenebre, irrazionalità e mistero. Anche gli indigeni africani sono così "primitivi" che «appaiono incapaci di articolare un linguaggio complesso» (Neri, 2002: 223).

A proposito del rapporto tra il colonialismo e la letteratura, Gürol (1987: 199) scrive che nel Diciannovesimo secolo, in conformità all'ideologia espansionistica dell'Europa nella sua ricerca di materie prime e mercati in Oriente, come gli altri scrittori europei, anche gli scrittori italiani percepirono l'Oriente e l'Occidente come due innegabili e soprattutto indispensabili poli. In questa polarizzazione l'Occidente, considerandosi superiore, sentì il diritto di imperare sull'Oriente e gli intellettuali italiani, come d'Annunzio, Marinetti, Papini e Soffici, contribuirono all'espansione imperialista dell'Occidente sull'Oriente attraverso le manipolate immagini irrealistiche e negative del Turco ottomano, dato che l'Impero Ottomano costituì un'ottima occasione di sfruttamento anche per l'Italia, con le sue materie prime e i mercati, come nel caso dell'occupazione della Libia.³⁵

Dal canto suo Bassnett (1999: 5-7), nella sua presentazione alla versione pubblicata della tesi di dottorato di Aydın (1995) sulle immagini della Turchia nell'Occidente del Ventesimo secolo, a proposito dell'immagine del Turco nella letteratura occidentale coeva, riferisce che nella letteratura di viaggio e nei romanzi gialli, scritti da autori come Graham Greene, Rose Macaulay, Joan Fleming, Philip Glazebrook, Eric Ambler e Dennis Wheatley, si rivela un'immagine negativa e stereotipata. In altre parole, non si tratta altro che della prosecuzione di un'immagine storica i cui fattori determinanti sono i conflitti medioevali tra il Cristiano e il Musulmano, la minaccia militare e politica dell'Impero Ottomano in Europa, durante il suo periodo di massima espansione nel Sedicesimo secolo, e la percezione da parte della stessa Europa dell'Impero Ottomano del periodo successivo come di un impero corrotto e decadente in un momento successivo (cfr. Gnisci, 2006:

³⁴ Parentesi tonda mia.

³⁵ Per l'analisi dell'immagine del Turco creata dagli scrittori italiani del Diciannovesimo secolo, vedi Gürol, Ümit. (1987). *İtalyan Edebiyatında Türkler. (Başlangıcından 1982'ye)* ("I Turchi nella letteratura italiana. Dagli inizi al 1982"). Ankara: İmge, pp. 148-155.

ix). Come mai l'Occidente continua ad avere una visione ormai così desueta dei Turchi, anche se la Turchia ha un ruolo non trascurabile nel mondo moderno e visto che ogni anno aumenta il numero dei turisti che la visitano? La risposta di Bassnett a questa domanda si trova da un lato «*in the power that tradition exercises*» (Bassnett, 1999: 5) e dall'altro nel fatto che certi generi letterari sono più propensi a ricorrere a stereotipi rispetto ad altri. Oltre a questi fattori, l'immagine stereotipata e negativa del Turco ha, sostiene Aydın e sempre riporta Bassnett, «*serious political implications*» (ibid.: 6-7), una situazione che dovrà cambiare quando i legami della Turchia con l'Unione Europea si faranno più stretti.

Esempi dell'influenza della politica nell'ambito dell'immagine del Turco in Italia sono osservabili in un articolo del quotidiano comunista *il manifesto* e in un libro dal titolo *L'anti-islamismo spiegato agli italiani. Come smontare i principali pregiudizi sull'islàm* (Özben, 2006: 457-461). Infatti, criticando l'operazione Libertà Duratura in Afghanistan, il 3 novembre 2001 Loris Campetti scrive che il popolo turco è un popolo di torturatori:

Nel corso del 'secolo breve', la Turchia laica e kemalista è stata trasformata dall'Europa e dagli Usa nel bastione meridionale della civiltà occidentale, argine contro la minaccia islamica. Fino a diventare il secondo esercito della Nato, per numeri, tecnologie, capacità di fuoco (...) È la mezza luna di Ankara la carta vincente della guerra santa contro l'Islam buttata sul tavolo da gioco dal segretario della Difesa Usa Donald Rumsfeld. A cambiare le sorti di un'avventura militare iniziata male e proseguita peggio, dovrebbe essere il fiore all'occhiello delle forze armate turche: 90 commandos scelti fra tre brigate e due unità speciali di marina, che si sono fatti le ossa nella sporca guerra contro la popolazione del Kurdistan turco (...) 'fedeli come le guardie personali di Saladino, feroci come le avanguardie personali di Genghis Khan, disciplinati come nessun altro corpo dell'Alleanza Atlantica'. Mitici combattenti, coltello tra i denti, addestrati nelle montagne dell'Anatolia a sgozzare militanti e civili kurdi e a dare alle fiamme i villaggi, maestri nell'arte nazionale turca, la tortura³⁶ (...) Chi meglio di loro potrà addestrare i combattenti afgani anti-taleban e stanare dal suo rifugio bin Laden? (...) La carta turca è la ciliegina sulla torta di 'libertà duratura': per un'operazione criminale servono professionisti, 90 Gengis Khan per cominciare (Campetti, 3 novembre 2001 in Özben, 2006: 457-458)

Dal passo di questo articolo si può congetturare che l'immagine del popolo turco torturatore derivi in Campetti da una sua reazione contro lo Stato turco che mette il suo esercito a disposizione della Nato nell'operazione Libertà Duratura. D'altro canto, a proposito del problema curdo in Turchia lo sguardo a senso unico di Campetti, che evidentemente ignora le sue diverse

³⁶ Spaziatura mia.

e contraddittorie sfaccettature, è un altro motivo della stessa immagine. Infatti, il PKK curdo, contro il quale l'esercito turco combatte, è «un movimento guerrigliero creato dal Kgb per destabilizzare Ankara» (Ansaldo, 2002: 55 e cfr. Henze, 2000: 32 in Özben, 2006: 235), «violento e di carattere assolutamente non democratico (proviene dalla sinistra comunista radicale)» (Aliboni, 1999: 27 in Özben, 2006: 235), «un'organizzazione terroristica, contro cui la Turchia (ha)³⁷ il diritto di difendersi» (Cecchi, 2001: 134 in Özben, 2006: 236), strumentalizzata dall'Occidente per destabilizzare la Turchia per i propri interessi (İnalçık, 1998: 26 in Özben, 2006: 236), cui «Ankara è costretta a rispondere con l'impiego massiccio delle forze armate» (Biagini, 2002: 154 in Özben, 2006: 236) e delle forze turche di sicurezza con «tattiche dure e talvolta brutali» (Hale, 1999: 63 in Özben, 2006: 236); questa organizzazione «in realtà non rappresenta che una piccola parte dei curdi» (Aliboni, 1999: 27 in Özben, 2006: 236) in Turchia. Di conseguenza, sostenere che l'immagine del popolo turco torturatore creato da Campetti sia in parte anche il frutto di motivazioni politiche da parte di un giornalista che simpatizza per la causa independentista curda di matrice marxista-leninista-nazionalista in Turchia, è un'ipotesi da prendere in considerazione.

Immagini del Turco negative alimentate dai fattori politici sono constatabili, per motivi diversi, anche in due autori arabi, Sadi Marhaba e Karima Salama (2003), che si sono dedicati allo studio dei pregiudizi sul mondo musulmano in Italia. A un certo punto del loro testo — *L'anti-islamismo spiegato agli Italiani* —, parlando del Vicino Oriente dalla Prima Guerra Mondiale a oggi si trova una presentazione della nascita della Turchia moderna all'epoca di Atatürk dove si legge:

Nel 1916, durante la prima guerra mondiale, alcuni popoli arabi, oppressi dal regime turco-ottomano, iniziarono una guerra di liberazione — per esempio, ancora oggi la piazza principale di Beirut è dedicata ai martiri libanesi in quella guerra. In essa, al di là del noto contributo individuale del britannico Lawrence d'Arabia, quei popoli non furono aiutati dalle potenze occidentali, che con l'armistizio di Mudros del 30 ottobre 1918 stabilirono la fine del dominio turco-ottomano sui territori arabi, ma con il trattato di Sèvres del 10 agosto 1920 se li spartirono fra loro con la forma neocolonialistica del mandato.

Dalla spartizione uscì indenne la Turchia, le cui scelte, ormai da molto tempo (già dalla presa di Costantinopoli, nel lontano 1453), erano dettate da un nazionalismo imperialistico, assai più che dalla tradizione islamica. Infatti, fin dal 1922 la Turchia (o meglio il suo regime) non esitò a

³⁷ Parentesi tonda mia.

deislamizzarsi. Con estrema durezza e rapidità, il generale M(u)stafa Kem(a)l, chiamato Atat(ü)rk, cioè «padre dei turchi» —corresponsabile del genocidio degli armeni del 1915, genocidio ispirato alle nascenti concezioni razzistiche europee, come già detto del tutto estranee alla tradizione multietnica islamica —, avviò un processo di laicizzazione e occidentalizzazione del popolo (sul modello francese), fra l'altro proibendo l'alfabeto arabo e adottando l'alfabeto latino. Pene severissime, inclusa la morte, per i trasgressori. Un paradosso, per quello che fino al giorno prima era stato un centro direzionale dell'islàm mondiale, tradizionalmente fondato sul valore simbolico e sacro della lingua araba.³⁸ (Marhaba e Salama, 2003: 79 in Özben, 2006: 459-460)

Come si vede, a prescindere dall'anacronistica immagine dell'Ottomano nazionalista, a proposito di Atatürk nel passo sopracitato gli autori creano l'immagine di chi contribuisce al "genocidio armeno". Si tratta di un'immagine che è completamente opposta a quella prodotta dall'Unesco. Infatti, l'Assemblea Generale dell'Unesco, nella sua ventesima seduta nel 1978, ha adottato una risoluzione (Risoluzioni, Vol. 1, 3/1.5 e 2, 3/4) concernente le celebrazioni del centenario della nascita di Atatürk. Nella risoluzione Atatürk è definito «*an exceptional reformer in all the fields coming within Unesco's competence, ... the leader of one of the earliest struggles against colonialism and imperialism, an outstanding example in promoting the spirit of mutual understanding between peoples and lasting peace between the nations of the world*»³⁹ (Özbudun e Kazancıgil, 1981/1997: 6). Nel 1979, il Comitato Esecutivo dell'Unesco ha deciso nella sua 108^a seduta di organizzare «*an Atatürk international centenary symposium... [to]*⁴⁰ *contribute to the study of the various development and modernisation processes in member states*»⁴¹ (ibid.).

Özben (2006) scrive che l'espressione «valore simbolico e sacro della lingua araba» che chiude il sopracitato passo degli scrittori arabi è di importanza fondamentale e ricorre a un articolo della giornalista turca Nilgün Cerrahoğlu apparso sul quotidiano *Cumhuriyet* per una possibile spiegazione dell'ideologia sottostante alle immagini del Turco create dagli studiosi arabi, cioè l'imperialismo arabo:

³⁸ Spaziature mie.

³⁹ «Un eccezionale riformatore in tutti i campi di competenza dell'Unesco, ...il leader di una delle prime lotte contro il colonialismo e l'imperialismo, uno straordinario esempio nel promuovere lo spirito di reciproca comprensione tra i popoli e una pace duratura tra le nazioni del mondo» (Özbudun e Kazancıgil, 1981/1997: 6, traduzione mia).

⁴⁰ Parentesi quadra originale.

⁴¹ «Un Simposio Internazionale del Centenario di Atatürk per contribuire allo studio dei vari processi di sviluppo e modernizzazione negli Stati membri» (ibid., traduzione mia).

Sapete perché nell'attuale congiuntura politica l'Accademia svedese ha dato il premio Nobel per la letteratura a Naipaul? Perché è «il primo autore» che discute l'«imperialismo arabo». Naipaul ha scritto due libri interessanti che parlano del mondo islamico. *Among the Believers*⁴² è uno. *Beyond Belief* che possiamo tradurre come «Incredibile» oppure «Aldilà della fede»⁴³ è l'altro. Il primo è del '78 mentre il secondo è uscito nel '98. Naipaul racconta dei viaggi che ha fatto nei Paesi islamici non arabi (Iran, Pakistan, Indonesia e Malesia). In questi due libri, in cui non si parla della Turchia, riporta le sue osservazioni riguardo all'Islam.

Naipaul dice questo: «Nessun imperialismo può essere così forte, profondo, comprensivo e radicale come quello arabo. L'Islam è una religione araba. Oltre ad essere una religione è una componente intrinseca dell'imperialismo arabo. Per questo motivo i popoli non arabi che hanno adottato l'Islam dopo, vivono grandi problemi di identità. La lingua sacra dell'Islam è l'arabo. L'Islam impone ai fedeli assieme alla religione anche la lingua e in questo modo da loro vuole che «diventino arabi», che si «arabizzino» e che «si trasformino in una parte della storia araba». Quando si parla dell'imperialismo ai simpatizzanti di sinistra in Occidente viene in mente solo l'imperialismo occidentale. Quest'ultimo imperialismo non può assolutamente gareggiare con quello arabo.

L'imperialismo arabo vuole l'intera anima degli uomini ed esige che questi girino le loro spalle contro il loro passato, la loro lingua e la propria cultura di origine. Per questo motivo gli Iraniani, gli Indonesiani, i Malesi e i Pachistani, che avevano una cultura differente prima di abbracciare l'Islam, soffrono di una nervosi sociale. In altre parole, vivono sotto-sopra in uno stato di esplosione continua...⁴⁴ (Cerrahoğlu, 15 ottobre 2001 in Özben, 2006: 485-486)

Ci si può quindi chiedere se le immagini del Turco prodotte da Sadi Marhaba e Karima Salama (2003) non siano fundamentalmente funzionali alla laicizzazione e all'occidentalizzazione (modernizzazione) della Turchia che sono in contrapposizione al nazionalismo arabo.

Un ultimo esempio delle immagini negative del Turco in Italia dettate dalle motivazioni politiche sono constatabili nelle dichiarazioni di alcuni politici (Özben, 2006). Per esempio, il leghista italiano Mario Borghezio afferma che far entrare i Turchi «in Europa sarebbe come sterminare di nuovo gli armeni, premiare chi perseguita i curdi, avere in poco tempo cento milioni di 'europei' liberi di circolare nella UE assieme alla droga e ai terroristi del fondamentalismo islamico» (Longo, 14 dicembre 2002 in Özben, 2006: 378). Considerando l'analisi della studiosa turca Yeğenoğlu (2003) sull'"altro" come "immigrante" del "terzo mondo", si può speculare che le immagini prodotte da Borghezio sono il frutto di una politica che ha l'obiettivo di guadagnarsi i voti di quegli elettori italiani che hanno sviluppato un meccanismo di difesa aggressiva contro l'"altro", scatenata dalla psicosi di

⁴² Il titolo della traduzione italiana è *Tra i credenti*.

⁴³ Il titolo della traduzione italiana è *Fedeli a oltranza*.

⁴⁴ Traduzione mia.

un'invasione da parte dell'immigrante, causata a sua volta dalla progressiva globalizzazione. Infatti, questa psicosi è constatabile anche in altre parti del mondo, persino nei confronti degli italiani. Brisset (2000: 350-351), a proposito dell'immagine dell'immigrato italiano nella comunità francofona del Quebec in Canada, scrive che gli immigrati italiani sono presi a simbolo di tutti gli immigrati, turchi compresi; di conseguenza sono percepiti come usurpatori e traditori, immeritatamente premiati con trattamenti speciali; incarnano, in una parola, la paura nei confronti dell'"altro".

In modo schematico, Aydın (2003: 310) riassume l'immagine popolare del Turco nell'Occidente del Ventesimo secolo nel seguente modo: diversi avvenimenti storici del Ventesimo secolo che hanno interessato la Turchia hanno fornito svariato materiale per gli scrittori occidentali, anche se tutti costoro avrebbero rappresentato la Turchia e il popolo turco in una serie di immagini stereotipate di stampo negativo. Alcuni esempi al riguardo sono le battaglie della Prima Guerra Mondiale, in modo particolare quella di Gallipoli, la fondazione della Repubblica di Turchia, le successive riforme realizzate da Mustafa Kemal Atatürk, la neutralità della Turchia durante la Seconda Guerra Mondiale e, di conseguenza, la sua importanza strategica per lo spionaggio, una serie di colpi di Stato, e infine il conflitto di Cipro e l'adesione della Turchia alla Nato. Per trasmettere l'immagine del Turco come "altro" nella cultura di massa si ricorre alla narrativa, ai quotidiani, alle riviste, alle guide turistiche e al cinema, utilizzando temi di forte impatto emotivo: intrighi religiosi, colpi di Stato, traffico di droga, attività terroristiche, contrabbando d'antiquariato, spionaggio politico, genocidio etnico e tortura. Si tratta quasi sempre di un'immagine negativa: i Turchi infatti sono in genere rappresentati o come umili operai, produttori di hashish o contrabbandieri, o come un popolo corrotto, sporco, puzzolente, lussurioso, sodomita,⁴⁵ cospiratore, spietato torturatore, terrorista, barbaro e assassino e genocida.

Il cinema rappresenta un mezzo di comunicazione potente attraverso il quale l'immagine si diffonde. Nel film dal titolo *Midnight Express (Fuga di mezzanotte)* del regista inglese Alan Parker, il documento per eccellenza dell'immagine contemporanea

⁴⁵ Per il "turco" omosessuale e sodomita nei siti pornografici italiani su Internet, vedi Özben, Rıza Tunç. (2006). *Da "mamma! Li Turchi!" a "mamma!?! Gli Italiani!?" Il turco nella traduzione italiana di Midnight Express (Fuga di mezzanotte)*. İstanbul: Università Yeditepe, pp. 385-389.

del Turco in Occidente (Güvenç, 1993/1997, Kaya-Mutlu, 2005 e Adiloğlu, 2005), descritto da Di Giammatteo e Bragaglia come «un duro atto di accusa contro il sistema carcerario turco»⁴⁶ (Di Giammatteo e Bragaglia, 2004: 814), il cui razzismo elementare, secondo il critico e storico del cinema Joël Magny, «non è altro che la risposta alle attese dello spettatore»⁴⁷ (ibid.), Billy Hayes, il protagonista, per quanto riguarda i Turchi afferma: «Un popolo di porci è strano che non mangi il maiale... Gesù Cristo ha detto di perdonare, ma io non posso... io odio... io odio voi... odio la vostra nazione e odio il vostro popolo... Siano maledetti i vostri figli per sempre, perché sono porci» (videocassetta di *Fuga di Mezzanotte*, cb 00068, univideo 3/2000 in Özben, 2006: 335). L'indagine di Scognamillo sul rapporto tra l'immagine del e Turco e il cinema occidentale si conclude come segue:

Dalla nascita del cinema fino agli anni '20 İstanbul, ossia il simbolo della Turchia, è una città interessante, attraente, piena di avventure ed "esotica". Si tratta di una percezione romantica simile a quella dell'Egitto, dell'Arabia, del Marocco, della Tunisia che si vedeva nei film dell'epoca ambientati in Oriente.

İstanbul, città orientale e non molto sicura per gli stranieri, è piena di pericoli per gli Occidentali. Gli anni '20 sono gli anni che seguono la Prima Guerra Mondiale per l'Occidente, mentre per la Turchia sono quelli della Guerra d'Indipendenza, anni durante i quali la Turchia considerata "esotica" combatteva per la sua libertà e indipendenza. L'Occidente, abituato al sultanato ottomano, al Regime delle Capitolazioni, agli harem, ai fez, allo splendore orientale, assiste a tutti questi cambiamenti, però non vuole rispecchiare le "novità" che non gli fanno comodo nel suo cinema. A partire dalla "fabbrica dei sogni" di Hollywood il cinema Occidentale insiste consapevolmente sugli stereotipi già esistenti per soddisfare e far divertire il proprio pubblico.

Negli anni '30 quando la Repubblica (di Turchia) realizzava le sue riforme e costruiva un sistema (socio-politico-economico), il cinema occidentale non si interessa della Turchia come prima. L'Occidente segue gli avvenimenti e i cambiamenti, però non li valuta e non li interpreta dal punto di vista cinematografico; vale a dire che segue una politica di "aspetta e vedi". Al limite, quando tratta della Turchia, ricorre ancora ai vecchi stereotipi o alle immagini da cartolina, con un romanticismo relativamente meno "esotico".

⁴⁶ Lo storico del cinema Scognamillo (1996: 130) scrive che la sceneggiatura di *Fuga di mezzanotte*, pur essendo estremamente impressionante, fluida e straordinaria, a un certo punto, ricorrendo a scene scioccanti, diventa priva di qualsiasi senso reale. Per una panoramica dettagliata sulle prigioni dal punto di vista della storia culturale turca (per esempio il rapporto tra la letteratura — classica e moderna — le prigioni di oggi e le prigioni ottomane) e della Turchia di oggi (per esempio il profilo dei carcerati, la loro vita quotidiana, gli hobby che coltivano, la violenza che subiscono, i programmi di riabilitazione che hanno a disposizione e il profilo delle guardie carcerarie), vedi Gürsoy-Naskali, Emine ve Oytun Altun, Hilal (der.). (2005). *Hapishane Kitabı* ("Il libro delle prigioni"). İstanbul: Kitabevi e Gürsoy-Naskali, Emine ve Oytun Altun, Hilal (der.). (2006). *Zindanlar ve Makûmlar* ("Prigioni e prigionieri"). İstanbul: Babil.

⁴⁷ Infatti, «quando Billy Hayes (Brad Davis) assale uno dei prigionieri turchi cattivi e, in rallenty, gli stacca la lingua a morsi, il pubblico applaude» (Kael, 1980: 497 in Özben, 2006: 249).

Durante la Seconda Guerra Mondiale, cinematograficamente la Turchia è per antonomasia il centro delle spie e degli uomini “oscuri”. Dopo gli anni '50, che passano in modo assai insignificante, durante la Guerra Fredda la Turchia e Istanbul si usano come ambiente d'incontro, oltre che delle spie, soprattutto dei “protagonisti” avventurieri, degli agenti speciali, dei contrabbandieri, degli imbroglioni.

L'“esotismo” è ormai anacronistico e diventano la norma ambienti “moderni”: grandi alberghi, ville sul Bosforo, luoghi notturni con la “danza del ventre” e organizzazioni criminali internazionali. La nuova “immagine” non possiede i pericoli antichi, ma ne presenta di “nuovi”. Tuttavia, esiste una sfumatura importante: negli anni '20 l'Occidentale che viene in Turchia spesso combatte da solo e cerca di salvarsi con le proprie forze, mentre negli anni '60 trova l'aiuto di un “incaricato” occidentale o di organizzazione di spionaggio. Per questo motivo, la Turchia e Istanbul non sono così pericolosi come una volta e, quando lo sono, il protagonista occidentale trova i suoi soccorritori.

Anche se (nel cinema occidentale) gli stereotipi esistenti, a partire dal cinema muto, non cambiano completamente, avviene almeno una modernizzazione “ambientale”. Tuttavia, è impossibile trovarci la Turchia vera, in quanto la realtà turca non fa parte degli interessi del cineasta occidentale che usa la Turchia come una “scena”. Anche quando ha un interesse, questo è filtrato e frutto di una manipolazione.

Negli anni '80 e '90, anche se la Turchia è all'ordine del giorno e rappresenta una realtà che in Europa e nel mondo viene seguita con attenzione dal punto di vista politico, per il cinema occidentale è ancora meno interessante rispetto al passato. La Turchia da parecchio tempo non è più “esotica” e la sua modernità non interessa al cineasta occidentale. Al massimo, potrebbe essere utilizzata in riferimento al suo passato o esclusivamente come utile “scena”.⁴⁸ (Scognamillo, 1996: 181-183)

Il semiotico turco Tahsin Yücel, la cui tesi di dottorato è stata utilizzata in *La semantique structurale* dal fondatore della semiotica generativa Algirdas Greimas⁴⁹ per delucidare la sua teoria, a proposito della letteratura turca in Europa afferma che

l'Europa è in Turchia; la Turchia non è in Europa. Per esempio noi seguiamo la letteratura e l'arte dell'Europa occidentale da vicino e spesso siamo in grado di scegliere le loro opere migliori. A causa dei suoi pregiudizi che non riesce a superare, l'Europa crede, invece, che noi non possiamo avere violinisti o pianisti da concerto, ma solo suonatori di tamburo. Di conseguenza, percepisce, per esempio, uno scrittore di terza classe, che non riesce a sviluppare una qualsiasi idea in una pagina, che da una parte rovina il turco con romanzi di poco valore e dall'altra insulta il popolo turco con dichiarazioni di due frasi, come l'apice della letteratura turca e del pensiero turco e dice che egli è il suo punto di riferimento. (Yücel, 8 ottobre 2005: 18)

Sullo stesso tema il drammaturgo, poeta e novellista turco Murathan Mungan esprime idee simili, aggiungendone altre che

⁴⁸ Traduzione e parentesi tonde mie.

⁴⁹ «Abbiamo pensato che non sarebbe stato inutile presentare, come conclusione provvisoria di queste ricerche, un campione pressoché completo di descrizione che operasse sulla base di un corpus dato, che rendesse ragione dei procedimenti usati, e proponesse infine i modelli definitivi di organizzazione di un microuniverso semiotico. Abbiamo scelto a questo scopo l'universo di Bernanos: in pratica questo esempio ci si è imposto, a causa dell'esistenza dello studio di Yücel, *L'imaginaire de Bernanos*, recentemente come tesi di dottorato alla facoltà di Lettere di (İ)stanbul» (Greimas, 1968: 269).

tentano di spiegare perché l'Europa non conosce la letteratura turca:

Il nostro rapporto con l'Europa sembra un amore non corrisposto. Per di più, da diversi punti di vista si tratta di un rapporto non egualitario (...) Noi abbiamo più o meno seguito e anche oggi seguiamo la loro letteratura, cultura e arte nella sua evoluzione storica, siamo informati sui loro scrittori e conosciamo la loro letteratura. Loro invece nemmeno ci conoscono (...) Siamo oggetto tanto della loro curiosità quanto dei loro pregiudizi e dei loro approcci coloniali e orientalistici. Non è sempre facile superare questo. A partire dalla Grecia, ogni Paese guarda al Paese che si trova a Ovest ed è più vicino all'Occidente, non a quello che si trova a Est. I confini che dobbiamo superare sono maggiori di quello che crediamo.

D'altro canto, non facciamo troppo le vittime. Accettiamo che la letteratura turca non sia una letteratura straordinaria. Il significato che attribuiamo alla nostra letteratura non è sempre basato su criteri culturali e artistici. Noi amiamo la nostra letteratura anche con i nostri ricordi ed esperienze che non possiamo trasmettere ad altri (...)

Per quanto riguarda oggi, penso che l'ostacolo più grande sia la lingua. In Europa è molto difficile trovare persone che conoscano il turco, il turco della letteratura, e che possano tradurre vari autori con la lingua del loro mondo.⁵⁰ Infine, anche se il campo più forte della letteratura turca è la poesia, da una parte l'"intraducibilità della poesia" e dall'altra la scarsità del numero delle persone che possono tradurre poesia dal turco rendono inefficace la nostra arma più forte per raggiungere l'Europa e il mondo (...) ⁵¹ (Mungan, 8 ottobre 2005: 19)

Atila İlhan, che secondo Güleç (1992) è uno scrittore e un pensatore turco che cerca di conciliare le idee moderniste di Atatürk con la cultura ottomana, pone inoltre il seguente problema per quanto riguarda la letteratura turca in Francia:

Sono uno di quei disperati che cercano, con impegno ma inutilmente, le traduzioni dei romanzi turchi in francese nelle librerie parigine. Non ne ho viste in nessuna vetrina (...) ⁵² tutti i commessi hanno voluto vendermi i libri di Nâzım (Hikmet) come scrittore turco contro la mia volontà e non hanno capito perché cercavo altri autori turchi. In Francia, quando si tratta del romanzo turco, invece degli scrittori canonici come Yakup Kadri, Hüseyin Rahmi, Halit Ziya, Reşat Nuri, Halide Edip, vengono tradotti solo Suat Derviş, Kemal Tahir e Yaşar Kemal. Per di più questi scrittori vengono tradotti in francese con tenacia dagli stessi traduttori turchi per le case editrici francesi. Non vi sembra una cosa strana? Uno non riesce a far a meno di non interrogarsi su dettagli del genere. ⁵³ (İlhan, 1972/1999: 97-98)

Lo scrittore e pensatore turco fa poi i seguenti commenti sull'immagine del Turco in Francia:

⁵⁰ Traduzione mia. Secondo il giornalista e docente di giornalismo esteri alla Luiss di Roma Marco Ansaldo, la mancanza di conoscenza del turco crea problemi anche ai funzionari dei servizi segreti dello Stato italiano: «Sembra incredibile che i funzionari della Digos non si siano resi conto della lettera (indirizzata al presidente del Consiglio). <È un testo in turco. Chi poteva capire che cosa c'era scritto?>, si giustificavano» (Ansaldo, 2002: 41).

⁵¹ Traduzione mia.

⁵² Parentesi tonda mia.

⁵³ Traduzione mia.

È utile sapere questa realtà insindacabile: la Francia non ci conosce e non ha neanche tanta voglia di conoscerci. Loro pensano subito a due Paesi quando si tratta del Mediterraneo orientale, cioè la Grecia e l'Israele, il resto ha un significato ornamentale. Anche se il tuo Orhan Kemal è un romanziere più bravo di Kazantzakis e il tuo Dağlarca è un poeta migliore di Seferidis, il Francese con il suo istinto tradizionale sceglierà il Greco o si interesserà dell'Ebreo. Il vocabolo «turco» nel loro immaginario collettivo ha un significato piuttosto negativo. Per loro i Turchi sono coloro che hanno perseguitato Nâzım (Hikmet),⁵⁴ giustiziato Menderes,⁵⁵ bombardato con gli aerei da guerra i poveri greci ciprioti disarmati ecc. ⁵⁶ (ibid.: 98)

In realtà, non solo per i Francesi è difficile la comprensione dell'«altro» in quanto Turco, ma anche per molti scrittori europei quella dell'«altro» orientale in generale. Infatti, Moll afferma che

se prendiamo, infatti, in considerazione il gran numero di scrittori europei – da Goethe a Hesse, da Nerval a Flaubert, da Calvino⁵⁷ a Parise – che hanno tentato di interpretare nelle proprie opere la cultura orientale o che hanno attinto all'immaginario occidentale che predefiniva questa cultura, sarà piuttosto difficile trovare esempi di una comprensione piena e autentica dell'«altro». (Moll, 2002: 200)

Secondo Gürol (1987: 178), nella favola italiana istriana *Bella fronte*, che fa parte dell'antologia di favole popolari raccolte e trascritte in italiano dai vari dialetti da Italo Calvino (1980: 163-166), per esempio, mentre si insegna ai bambini italiani che nella vita le opere buone prima o poi vengono premiate, si insegna anche che i Turchi sono così cattivi e crudeli che tutto ciò che non si deve fare agli Italiani si può fare a loro. Vale a dire che si possono rapire ragazze turche, rubare le ricchezze dei Turchi e che la felicità può essere fondata su queste ricchezze rubate.

In sintesi, anche se per l'uomo medio il significato connesso a un'immagine può sembrare ovvio, Roland Barthes è assai scettico su questa relazione «naturale» e immanente tra una immagine «innocente» e il suo significato, perché le immagini non sono date da Dio, ma create dall'uomo (Kuhn, 1987: 5 in Kuran-Burçoğlu, 2000a: 144). Come un prodotto chimico ottenuto in un laboratorio, esse appartengono a una realtà artificiale (Kocadoru, 1997: 10), strettamente connessa alla *Realpolitik* (Aksoy, 1996: 123). Per Öztürk (1997: 7) nella costruzione di questo prodotto artificiale sono determinanti (1) l'obiettivo (soprattutto quello politico); (2) un punto di vista limitato; (3) motivi sociopsicologici (paura ed esigenze). A prescindere da quanto utopistico possa

⁵⁴ Parentesi tonda mia.

⁵⁵ Ex primo ministro turco.

⁵⁶ Traduzione mia.

⁵⁷ Spaziatura mia.

sembrare, l'imagologia può contribuire alla pace nel mondo, perché può ridurre l'effetto negativo delle immagini irrealistiche, frutto degli stereotipi, e contribuire alla costruzione dei denominatori comuni tra le società (Ulađlı, 2006: 40, Moll, 2002: 188 e 191 e Kuran-Burçođlı, 1994: 6). Dal punto di vista letterario, studiare questa realtà deformata potrebbe essere particolarmente utile per capire sia i processi creativi che rendono un'opera aperta a piú interpretazioni sia i cliché, gli stereotipi e i pregiudizi relativi all'"altro" nell'immaginario collettivo di una determinata cultura.

La Teoria Polisistemica di Even-Zohar (1979), basata sui lavori dei formalisti russi e degli strutturalisti cechi (ibid.: 290) e concernente fenomeni semiotici come cultura, lingua, letteratura e società (ibid.: 288), prevede un eterogeneo (ibid.: 290), gerarchico (ibid.: 293) e dinamico (ibid.: 290) conglomerato (cfr. ibid.: 288) di sistemi (ibid.: 290). Secondo questa prospettiva, il "polisistema letterario" è un sottosistema del "megapolisistema culturale" (cfr. ibid.: 300 e 301) e presenta una lotta tra i suoi "centri" e le sue "periferie" (cfr. ibid.: 293 e cfr. Even-Zohar, 1978: 118), la sua "letteratura canonica" e la sua "letteratura non canonica" (cfr. Even-Zohar, 1979: 295-296) e la sua "letteratura alta" e la sua "letteratura bassa" (cfr. ibid.: 295). Inoltre, la letteratura tradotta costituisce un sistema a sé stante che partecipa attivamente alla lotta interna dei testi "originali" del polisistema letterario. Esiste dunque un rapporto tra il polisistema letterario e il sistema della letteratura tradotta appartenente a questo polisistema, in cui l'uno nei confronti dell'"altro" può assumere in circostanze diverse pesi e connotati differenti. Normalmente, la letteratura tradotta svolge un ruolo "conservatore" periferico all'interno del polisistema letterario, mentre essa occupa il centro con uno spunto "innovatore" quando per esempio il polisistema letterario è a) agli albori, b) periferico o "debole" o c) semplicemente in crisi, cioè alla ricerca di nuove forme di espressione (Even-Zohar, 1978: 121). In entrambi i casi, i principi che governano la letteratura di arrivo dettano anche i criteri per scegliere i testi di partenza da tradurre e le norme cui i traduttori spesso si attengono mentre traducono questi testi (ibid.: 118). Infine, nel secondo caso, i confini tra le traduzioni e le opere "originali" sono così vaghi che quasi si annulla la distinzione tra "originale" e traduzione (ibid.: 125).

Nella sua dissertazione di dottorato l'italianista Gürol (1987) studia l'immagine del Turco nella letteratura italiana dagli inizi fino al 1982 attraverso un corpus, formato da memorie di viaggio,

poesie, libretti d'opera e balletti e romanzi, che determina un'immagine fondamentalmente irrealistica e negativa. I risultati di questo lavoro sono simili a quelli dello storico Preto (1975), sebbene il lavoro di Preto sia limitato alla cultura veneta dal Medioevo al Settecento. A differenza di Gürol (1987), Preto (1975), sottolinea anche la presenza di alcuni testi di illuministi italiani che cercano di sfatare l'immagine negativa del Turco, dando informazioni realistiche e prive di stereotipi sull'Impero Ottomano. Si tratta in particolare di meta-testi di carattere turcologico, aventi come argomento il mondo e la letteratura turchi. L'esempio più significativo, riferisce Preto (ibid.), è la *Letteratura Turchesca* di Giambattista Todorini del 1787. In un lavoro recente, lo storico Soykut (2001), conferma implicitamente la posizione di Preto (1975) affermando che, quando i Turchi cominciarono a cessare gradualmente di rappresentare una minaccia per l'Europa, a partire dalla fine del Diciottesimo secolo, in Italia apparvero le prime immagini realistiche e positive del Turco attraverso la *Letteratura Turchesca* del Toderini e le *Lettere Informative* del Businello, che però furono più influenti in Europa che in Italia; in modo particolare in Germania, tramite le traduzioni tedesche.

Even-Zohar, mentre discute la posizione della letteratura tradotta all'interno del "polisistema letterario", afferma che esiste un «*close relationship between literary contacts and the status of translated literature*»⁵⁸ (Even-Zohar, 1978: 123). In base a tale premessa lo studio dell'immagine del Turco nella letteratura tradotta in italiano risulta essere un argomento di ricerca importante, poiché questa immagine è stata studiata nel polisistema letterario italiano (Gürol, 1987) e i suoi risultati sono in parte compatibili con quelli ottenuti attraverso una prospettiva storica (Preto, 1975). Nonostante ciò, dopo una ricerca bibliografica in traduttologia si è constatato che non è mai stato svolto uno studio sull'immagine del Turco nella letteratura tradotta in italiano e la mancanza rappresenta un interessante oggetto d'indagine.

0.2. Obiettivi

L'obiettivo che ci si prefigge in questa tesi è quello di scoprire se esista un'affinità tra l'immagine del Turco che emerge dal

⁵⁸ Esiste un «stretto rapporto tra le relazioni letterarie e lo status della letteratura tradotta» (trad. it. 1995: 234).

polisistema letterario italiano, come osservato da Gürol (1987), e quella che emerge dalla traduzione italiana del romanzo *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957), traduzione eseguita da Enrico Cicogna (1965/1998). A tale scopo, si cercherà di dare risposta a una serie di domande:

1. Qual è l'immagine del Turco creata in *From Russia, with Love*?
2. Quali affinità e differenze esistono tra l'immagine del Turco creata in *From Russia, with Love* e l'immagine del Turco nel polisistema letterario italiano come osservato da Gürol?
3. Qual è l'immagine del Turco che emerge dalla traduzione italiana di *From Russia, with Love*?
4. Quali affinità e differenze esistono tra l'immagine del Turco creata nella traduzione italiana di *From Russia, with Love* e l'immagine del Turco nel polisistema letterario italiano come osservato da Gürol?

0.3. Campo di applicazione

La ricerca prevede uno studio che riguarda la traduzione, la letteratura e l'immagine nell'ambito di *From Russia, with Love* e *Dalla Russia con Amore* a proposito dell'immagine del Turco. Dal punto di vista teorico, il lavoro, nei limiti in cui è circoscritto, prevede un contributo potenziale per capire meglio la Teoria Polisistemica. Dal punto di vista applicativo, si tratta invece di uno sforzo per integrare lo studio dell'immagine nella traduttologia. Infatti, la ricerca valorizza i risultati degli studi letterari (Gürol, 1987, Sárközy, 1998, Lippi, 2001, Carretto e De Pascalis, 2001 e Sanem-Güleç, 2004), storici (Preto, 1975 e Soykut, 2001) e traduttologici (Özben, 2006) relativi all'immagine del Turco nella cultura italiana attraverso una prospettiva traduttologica. Uno sforzo del genere potrebbe essere utile per rendere consapevoli gli attuali e futuri traduttori italiani sui "vincoli" e sulle "norme" storici, sociali, ideologici e culturali, influenti sul processo traduttivo quando questi stessi traduttori traducono i testi che si riferiscono alla realtà turca. Indicando anche le problematiche nuove da poter indagare in futuro, la ricerca potrebbe rivelarsi infine utile per gli studiosi di traduttologia che vogliono svolgere ulteriori ricerche su questo argomento.

0.4. Assunti

Questo studio si serve del principio teorico «equivalenza nella differenza» di Roman Jakobson (1959/1995), secondo il quale, sulla scorta degli studi di Quine del 1959 sul significato e sulla

sinonimia (Ervás, 2008: 37), non è possibile un'equivalenza assoluta tra i testi e quindi una traduzione comporta inevitabilmente cambiamenti rispetto all'"originale". Oltre a Jakobson, questo principio è sostenuto da diversi studiosi che hanno contribuito alla letteratura della traduttologia con diverse prospettive.

Nell'ambito della prospettiva linguistica della traduttologia – che inizialmente era in cerca di una teoria in grado di stabilire criteri fissi su come fare una traduzione equivalente all'"originale" – si riconosce che non può esistere uguaglianza tra il testo "originale" e quello tradotto. Per esempio, Catford sostiene che la variazione tra un "originale" e la sua traduzione è di natura formale e avviene a livello lessicale e grammaticale all'interno di una frase (Catford, 1965/1980). Un esempio storico della manipolazione formale si osserva, scrive Hagen (2003), nella traduzione, eseguita nel 1551, dell'opera *Maaric an-nubuwa fi madaric al-futuwa* dal persiano all'ottomano. Questa biografia del profeta Maometto scritta nel 1486 dal mistico musulmano Muinuddin Farai Harawi, conosciuto anche come Muin-i Miskin, in ottomano fu spogliata della sua ricchezza stilistica, perché fu "riscritta" con una sintassi più semplice che privilegiava la paratassi del turco, benché l'ottomano avesse la possibilità di connettere ipotatticamente le frasi con l'elevato stile *müsel*. Gli aspetti formali del testo di partenza non furono resi nel testo di arrivo a causa della distinzione tra forma e contenuto nella tradizione traduttologica della prosa ottomana. In altre parole, il contenuto era considerato intangibile perché appartenente a tutti, mentre la forma, in quanto individuale, era meno essenziale e modificabile. A questo motivo era affiancato il fatto che il traduttore ottomano aveva lo stesso prestigio dell'autore "originale".

Oltre al filone linguistico della traduttologia, un'altra prospettiva per cui la variazione tra il testo di partenza e quello di arrivo è indispensabile per l'equivalenza traduttologica, si nota nella traduzione letteraria. Robinson (1991 in Genzler, 1993: 182 e cfr. Lefevre, 1999: 77) scrive che nell'affrontare problemi le cui soluzioni richiedono creatività, il traduttore letterario ha la licenza di intervenire, sovvertire, deviare e persino intrattenere. *The Menagerie (Lo Zoo di Vetro)* di Tennessee Williams (1944), per esempio, nella traduzione in turco diventa *Il Pollaio di Vetro* (Bengi-Öner, 1999: 128). Il traduttore, Can Yücel, modifica il titolo "originale" in questo modo poiché i personaggi del dramma gli

sembrano galli disperati intrappolati in un pollaio. Secondo Popovič (1970: 79), la variazione determinata da tale manipolazione è comunque una categoria estetico-stilistica, che può essere di natura sistemica e inevitabile a causa delle differenze esistenti tra la lingua e la poetica del testo di partenza e quelle di arrivo, oppure di natura soggettiva dovuta all'idioletto del traduttore. Tuttavia Toury (1980: 140-151), con i suoi studi descrittivi sulle traduzioni letterarie in ebraico, dimostra che nei testi letterari la maggior parte delle manipolazioni nel suo corpus non è di natura linguistica o estetica, ma ideologica. Secondo il traduttore Ali Çankırılı, una frase in cui il Conte di Montecristo beve alcolici deve essere, per esempio, resa in turco con un'espressione in cui il personaggio di Dumas beve acqua o deve essere omessa completamente (Özben, 2006: 59). Per Çankırılı una modifica oppure un'omissione del genere sono necessarie, perché un lettore turco sensibile alla cultura islamica non finisca per disprezzare il protagonista del romanzo. Leyla Roksan omette, invece, la data 1453 nella traduzione in turco di *Father Christmas Letters* (*Le lettere di Babbo Natale*), poiché questa data, che indica l'inizio di una minaccia per l'umanità nel romanzo di John R. R. Tolkien, ricorda al lettore del testo di arrivo la conquista di Costantinopoli ad opera dei Turchi (ibid.). Secondo la sedicenne traduttrice turca Roksan, un libro destinato ai bambini non deve contenere un pregiudizio culturale del genere. *Le Tre Sorelle* di Čehov invece è stato tradotto nel quebecchese con un registro più basso per quel che concerne sia l'ambiente fisico sia lo stato sociale dei personaggi (Brisset, 2000: 360). Di conseguenza, la casa del generale brigadiere Prozorov è diventata la casa di un notevole del paese, il salone dietro al quale si trova una camera spaziosa si è trasformato in un modesto soggiorno con un'atmosfera familiare e comune e i personaggi della traduzione ricorrono a un linguaggio con caratteristiche fonetiche, lessicali e sintattiche del francese canadese e, in modo particolare, di quello degli strati sociali più bassi. La funzione di queste manipolazioni è stata quella di elevare il dialetto francese del Quebec allo stato nazionale e culturale del francese della Francia nella lotta della comunità francofona canadese contro l'assimilazione a modelli culturali anglofoni interni ed esterni, economicamente e politicamente superiori (ibid.: 350 e 359). Anche nella traduzione del *camp talk*, ossia del linguaggio ironico, estetico, teatrale e umoristico degli omosessuali, il testo di partenza subisce manipolazioni dovute all'identità (Harvey, 2000). Quando *The*

City And The Pillar (1948 e 1965) di Gore Vidal è stato “riscritto” da Philippe Mikriammos con il titolo di *Un Garçon près de la Rivière* (1981), il linguaggio *camp* dell’“originale” inglese che afferma l’identità gay, è stato sminuito o totalmente sottratto al significato determinato dalla comunità gay. Queste manipolazioni sono spiegate con l’ipotesi che la validità di una distinta identità gay come sottocategoria culturale sia in contraddizione con il concetto universalistico di identità ereditato dall’Illuminismo: la società non è un conglomerato di gruppi con diversi interessi, ma uno Stato imparziale che tratta i suoi cittadini equamente come un astratto individuo universale, a prescindere dal sesso, dall’orientamento sessuale, dalla religione e dal colore della pelle. Questa visione, interiorizzata persino dagli omosessuali francesi, risulta però conservatrice negli ambienti letterari angloamericani, dove esiste una tradizione di romanzo che ha l’obiettivo di contribuire all’identità gay. Di conseguenza, il romanzo *Paysage de Fantaisie* (1973) di Tony Duvert, composto in una lingua priva di una marcata identità omosessuale, è stato “riscritto” da Sam Flores nella sua traduzione dal titolo *Strange Landscape* (1975) in un *camp talk* più intenso e teatrale (ibid.). Al contrario del testo di partenza, quello di arrivo si è trasformato in un chiaro messaggio di omosessualità, quando, per esempio, l’espressione «*baisez celle du milieu seulement hein il me montrait*» (ibid.: 465) è diventata «*then I’ll fuck that one lying there in the middle he pointed at me*» (ibid.).

Attraverso uno studio sistematico delle recensioni tradotte in lingua inglese apparse su quotidiani e periodici, Venuti (1994) ha rilevato che in Gran Bretagna e negli Stati Uniti nelle traduzioni di prosa, poesia o narrativa i traduttori sono sottomessi alle norme stilistiche imposte dall’ideologia dominante nella cultura anglosassone. Questa ideologia, ossia il *plain style*, impone una “familiarizzazione” e un “addomesticamento” che consente al testo tradotto di essere letto senza difficoltà. È noto anche che persino il tedesco standard e soggettivo dei trattati di Sigmund Freud fu tradotto in un inglese aulico e latinizzato, più clinico, più scientifico e meno soggettivo, che trasformò, per esempio, l’*Ich* nell’*Ego* (Bettelheim, 1983 in Mason, 1994: 23-24 e Crick, 1989 in Hatim, 1998: 70). La ragione di questa manipolazione da parte del traduttore fu quella di rendere il testo della lingua di arrivo più astratto ed elevato, per attirare l’interesse e ottenere il consenso della comunità scientifica angloamericana su certe idee che nell’“originale” nascevano da una tradizione culturale diversa. Dal

canto suo, il poeta bengalese Tagore, premio Nobel per la letteratura nel 1933, nella sua autotraduzione in inglese cambia lo stile, le immagini e la lirica dell'“originale” e crea un registro completamente nuovo, simile a quello della poetica dell'epoca edoardiana della lingua di arrivo e più consona alla psiche del colonizzatore (Hatim, 2001: 129). Ciò gli permette di acquisire in breve tempo una popolarità temporanea come mistico o portavoce religioso in Occidente, popolarità scemata altrettanto velocemente quando comincia a criticare un pilastro ideologico dell'Orientalismo, cioè il nazionalismo. Il processo di manipolazione è quindi soprattutto culturale e istituzionale, più che personale. Secondo Lefevere (1985: 228) le pressioni ideologiche esercitate a livello culturale e istituzionale si configurano come veri e propri *patronages*. A livello individuale, quindi, furono per esempio *patrons* i Medici nella Firenze del Quattrocento o Luigi XIV nella Francia del XVII secolo; a livello di gruppo gli ordini religiosi e i partiti politici; a livello istituzionale le case editrici e i sistemi scolastici.⁵⁹

Per studiosi come Bassnett, Even-Zohar, Hermans, Holmes, Lambert, Lefevere, Toury e van den Broeck, ossia per la cosiddetta *manipulation school*, la traduzione letteraria implica sempre un processo di manipolazione del testo di partenza per un certo scopo, una manipolazione in cui i concetti di «storia, cultura, ideologia, visibilità e (...) potere» (Ulrych, 1997: 231) sono fattori determinanti. Si potrebbe anche dire che l'ideologia influisce non solo sui traduttori, ma su tutta la comunità scientifica dei *translation studies*:

(...) translators translate according to the ideological settings in which they learn and perform their tasks (...) Feminists, functionalists, descriptive and polysystemic scholars, sociolinguistic researchers, postcolonial exegetes, corpus studies propounders, critical linguistic theorists, gay and lesbian academics, semioticians, contrastive linguists embody some of the very many 'ideologies' that make up TS. (Pérez, 2003: 7)

Diventa quindi estremamente difficile distinguere quando qualcosa è «'ideology' rather than just 'culture'» (Fawcett, 1998: 106).

In conclusione, questo studio è basato sull'assunto che l'atto traduttivo per motivi linguistici, estetici, storici, sociali, culturali e ideologici comporta spostamenti, aggiustamenti e compensazioni

⁵⁹ Per un'analisi approfondita del concetto di patronato, vedi Lefevere, André. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, pp. 11-25 (trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Torino: Utet 1998, pp. 13-25).

rispetto all'“originale” e questi cambiamenti (*shifts*, “slittamenti di espressione”, strategie traduttive e manipolazioni), modificando il senso del testo di partenza, cambieranno anche l'immagine del Turco nel testo di arrivo rispetto a quello di partenza.

0.5. Validità operativa

In questa tesi l'immagine è un oggetto di studio della traduttologia letteraria e non dell'imagologia culturale interdisciplinare, perché la ricerca indaga l'immagine del Turco che emerge dalla traduzione di un testo letterario senza considerare il contesto storico, politico, sociale e culturale di quest'immagine e la paragona con altre immagini frutto di un polisistema letterario a cui appartiene questa traduzione nell'ambito della letteratura tradotta; non indaga quindi gli stereotipi, i pregiudizi, le immagini e i sentimenti di estraneità, superiorità, disprezzo e ostilità che esistono nella cultura italiana nei confronti dei Turchi o le eventuali percezioni, manipolazioni e rappresentazioni della realtà turca in Italia con le relative cause.⁶⁰ Questa scelta è dovuta al fatto che in Italia non risultano esserci docenti di traduttologia che potrebbero seguire e valutare una tesi che prende in considerazione la storia, la politica e la cultura turca. Infine, i risultati di questo lavoro sull'immagine del Turco per quanto riguarda la traduzione italiana di *From Russia, with Love* sono validi nell'ambito delle porzioni analizzate del testo di partenza e di arrivo nei limiti temporali dati.

0.6. Definizioni

Le definizioni dei termini della ricerca sono date nel punto del testo in cui questi termini compaiono la prima volta. Tuttavia, è stato qui definito il termine «Immagine del Turco nella traduzione italiana di *From Russia, with Love*», il cui significato facilita la comprensione di questo studio.

“Immagine del Turco nella traduzione italiana di *From Russia, with Love*”: qualsiasi cosa scritta esplicitamente o implicitamente da Enrico Cicogna (1965/1998) sul popolo Turco o sulla Turchia nella sua traduzione italiana del romanzo *From Russia, with Love*.

⁶⁰ Per un saggio che affronta questi argomenti, vedi Özben, Rıza Tunç. (2006). *Da “mamma! Li Turchi!” a “mamma!?! Gli Italiani!?” Il turco nella traduzione italiana di Midnight Express (Fuga di mezzanotte)*. İstanbul: Università Yeditepe.

0.7. Metodologia

Questo paragrafo intende spiegare come questo studio si sia svolto e comprende i seguenti sottoparagrafi: (1) il modello della ricerca, (2) l'“universo” e il campione, (3) la raccolta dei dati e (4) l'analisi e l'interpretazione dei dati. Nel primo sottoparagrafo è spiegata la natura ontologica e la filosofia del processo della ricerca; nei sottoparagrafi successivi sono invece esposte le sue modalità operative.

0.7.1. Modello di ricerca

La natura di una ricerca può essere definita in base a tre criteri: (1) applicazione, (2) obiettivi e (3) modalità operative (Kumar, 2005: 8).

Dal punto di vista dell'applicazione questa ricerca presenta due tipologie: (1) una di natura esplicitamente utilitaristica, ossia “applicata”, che si propone come ultimo scopo la ricerca di un contributo alla soluzione di un problema definito sotto forma di una domanda. In altre parole, «esiste un'affinità tra l'immagine del Turco che emerge dalle traduzioni italiane e quella frutto della letteratura italiana come osservata da Gürol (1987)»? L'eventuale risposta, estendendo la conoscenza sull'immagine del Turco in Italia dai fenomeni letterari e storici a quelli traduttologici, contribuisce, essenzialmente, all'integrazione dello studio dell'immagine alla traduttologia. In secondo luogo, la ricerca ha implicitamente (2) una natura teorica, ossia “pura”, la quale, pur non avendo le pretese di testare la validità della Teoria Polisistemica, fornisce dati che in futuro potrebbero essere utili nell'ambito di questo modello teorico. In sintesi, per quanto riguarda la sua utilità, la ricerca presenta prevalentemente una natura applicata con un potenziale contributo teorico.

L'obiettivo della ricerca è quello di stabilire se esiste una correlazione tra due variabili: (1) la variabile testuale, ossia l'immagine del Turco che emerge dalla traduzione italiana del romanzo *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957), eseguita da Enrico Cicogna (1965/1998) e (2) la variabile contestuale, cioè l'immagine del Turco come osservata da Ümit Gürol (1987).⁶¹ A tale fine la ricerca prima stabilisce l'immagine del Turco che emerge sia dal romanzo *From Russia, with Love* sia dalla sua

⁶¹ Per le variabili testuali e contestuali nella ricerca traduttiva, vedi Williams, Jenny and Chesterman Andrew. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester and Northampton: St. Jerome, pp. 84-86.

traduzione italiana, e poi confronta queste due categorie di immagini, separatamente, con quelle osservate da Gürol (1987). Di conseguenza, la ricerca presenta una natura descrittiva, poiché rivelando in modo più o meno particolareggiato le caratteristiche dei Turchi e della Turchia nel romanzo *From Russia, with Love* e nella sua traduzione italiana *Dalla Russia con Amore*, fornisce informazioni sugli aspetti dell'immagine del Turco considerati nel quesito di questa ricerca: le immagini del Turco simili e diverse nella traduzione italiana di *From Russia, with Love* in relazione all'immagine del Turco osservata da Gürol. In sintesi, per quanto riguarda gli obiettivi che ci si prefigge, si tratta di uno studio descrittivo che si accontenta di dimostrare l'esistenza o la mancanza di un rapporto tra due variabili senza dire alcunché sulla natura di questo rapporto, come, per esempio, se si tratta di un rapporto causale o fortuito (Bailey, 1978/2006: 38).

Come base razionale, ossia come filosofia del processo, la ricerca adotta il "paradigma qualitativo", ovvero l'approccio naturalistico, in cui con procedure non strutturate, la logica della scoperta assume maggiore importanza, poiché l'obiettivo della ricerca è esplorare la natura di un fenomeno: l'immagine del Turco nella traduzione italiana del romanzo *From Russia, with Love*. Dal punto di vista filosofico, la ricerca qualitativa affonda le sue radici nell'empirismo, secondo cui la conoscenza umana deriva esclusivamente dai sensi o dall'esperienza (Kumar, 2005: 17-18). Nell'ambito delle procedure metodologiche, piuttosto che strumenti sperimentali creati appositamente ai fini della ricerca, fa ricorso a vari metodi interpretativi e naturalistici non strutturati, flessibili e aperti. Tra gli strumenti tipici si notano osservazioni, analisi del contenuto dei documenti, interviste e colloqui. L'obiettivo principale della ricerca qualitativa è quello di descrivere in profondità una situazione, un fenomeno, un problema o un evento per esplorare o conoscere la variazione in questa situazione, in questo fenomeno, in questo problema o in questo evento senza quantificarla. La ricerca qualitativa è rivolta quindi a fornire il maggior numero di informazioni per descrivere una situazione, un fenomeno, un problema o un evento, senza però stabilire rapporti di causa-effetto tra le variabili o di formulare previsioni. I suoi argomenti preferiti sono l'analisi delle esperienze, dei significati, delle percezioni e dei sentimenti. Chi esegue ricerca qualitativa, studia spesso una realtà singolare nel suo contesto naturale, cercando di dare un senso o interpretando i fenomeni, in base al significato che le persone

danno loro. Tipicamente la raccolta e l'analisi dei dati sono effettuate ad un livello micro. Il numero dei soggetti da studiare è limitato, non significativo dal punto di vista statistico, ma presenta elevati livelli di autenticità. Di conseguenza, il livello di generalizzabilità dei risultati della ricerca è circoscritto al caso (campione) studiato. In altre parole, avendo interesse per la particolarità e l'unicità, si tratta di un'impostazione di ricerca che non permette la generalizzazione dei risultati né all'intera popolazione indagata né a un campione più piccolo di quest'ultima ma più ampio del caso studiato. In sintesi, con le parole di Williams e Chesterman «*the goal of qualitative research is to describe the quality of something in some enlightening way. More strictly, qualitative research can lead to conclusions about what is possible, what can happen, or what can happen at least sometimes; it does not allow conclusions about what is probable, general, or universal*»⁶² (Williams e Chesterman, 2002: 64).

Concludendo, la ricerca è un'analisi di caso applicata e descrittiva che adotta la prospettiva qualitativa.

0.7.2. Universo e campione

In questo studio di caso, l'oggetto che si sottopone all'indagine, cioè la somma totale di tutte le unità di analisi, ovvero l'"universo" della ricerca, è l'insieme di qualsiasi cosa scritta esplicitamente o implicitamente sul popolo turco o sulla Turchia nella traduzione italiana del romanzo *From Russia, with Love* di Ian Fleming (Londra, 1908 – Kent, 1964). L'"originale" inglese della casa editrice Jonathan Cape utilizzato per questa analisi è la quinta ristampa (1960) dell'opera di Fleming (1957). La versione italiana della casa editrice Teadue è invece del 1965/1998, resa da Enrico Cicogna. Ci si è soffermato in particolare su un "campione", ossia una porzione dell'universo totale, emerso dalle pagine 43-136 (pp. 38-127 nella traduzione italiana) del romanzo di Fleming. È importante ricordare che tale testo fornisce dati sull'immagine del Turco fino alla pagina 238 (p. 224 nella traduzione italiana). Tuttavia, tra le pagine 43 e 108 (pp. 38 e 99 nella traduzione italiana) un unico elemento del campione fornisce dati su questa immagine e i dati ottenuti da questo campione riguardano fondamentalmente le pagine 108 e 136 (pp. 99-127 nella

⁶² «(...) lo scopo della ricerca qualitativa è descrivere la qualità di qualcosa in modo chiaro. A rigor di termini, la ricerca qualitativa può condurre a conclusioni su ciò che è possibile, ciò che può accadere o ciò che può accadere almeno qualche volta: non permette di trarre conclusioni su ciò che è probabile, generale o universale.» (trad. mia).

traduzione italiana). Essendo il frutto di un “campionamento non probabilistico per obiettivi”, in cui il ricercatore utilizza il proprio giudizio riguardo alla scelta delle unità di analisi e utilizza solo quelli che corrispondono meglio alla finalità dell’indagine, il campione selezionato non è in grado di generalizzare i risultati ottenuti né ad altri casi né alle pagine 137-238 (127-224 nella traduzione italiana) del caso studiato. Le informazioni ottenute dagli elementi di questo campione sull’immagine del Turco sono dunque valide per le prime 136 pagine (prima 127 pagine nella traduzione italiana) pagine del libro di Fleming.

L’universo di questa tesi consiste in un unico caso, perché si è adeguato al seguente principio metodologico, definito da Eco, fondamentale: «*Più si restringe il campo meglio si lavora e più si va sul sicuro*. Una tesi monografica è preferibile a una tesi panoramica. Meglio che la tesi assomigli di più a un saggio che a una storia o a una enciclopedia» (Eco, 1977/1996: 23-24). Nella letteratura di metodologia della ricerca traduttiva, l’utilità di uno studio di caso, condotto in profondità, è descritta nel seguente modo:

Whatever your data, you need to decide to what extent it is typical or special. If your material looks like a special case, you obviously cannot draw more general conclusions about it. All you can say is that data of this kind are possible, they do exist; or you can claim that your data can be interpreted in a particular way – because you have just done precisely that, you have interpreted them in that way. Special data might be extremely interesting just because they are so special. For instance, they might display some feature that was only latent or potential in other data, and thus open up new avenues of research that were not suspected earlier. Special data can also be useful for testing a very general claim: does the claim indeed cover this special case?⁶³ (Williams e Chesterman, 2002: 92-93)

La scelta della traduzione italiana, resa da Enrico Cicogna, del romanzo di spionaggio *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957), come l’universo prescelto, è motivata dal fatto che la recente letteratura sulla metodologia di ricerca in imagologia giudica i testi “paraletterari”, come il romanzo di spionaggio o il

⁶³ «Qualunque siano i tuoi dati, è necessario che tu decida fino a che punto sono tipici o speciali. Se il tuo sembra un caso speciale, ovviamente non puoi trarre conclusioni generali a riguardo. Tutto ciò che puoi dire è che dati di tale tipo sono possibili, esistono oppure puoi sostenere che i tuoi dati possono essere interpretati in modo particolare – dato che hai fatto proprio questo, li hai interpretati in quel determinato modo. I dati speciali potrebbero essere particolarmente interessanti proprio perché sono così speciali. Per esempio, potrebbero mostrare caratteristiche che in altri dati sono latenti e appaiono solo in potenza, e perciò potrebbero aprire nuove vie di ricerca che prima non erano immaginabili. Dati speciali possono essere utili anche per la verifica di una tesi più generale. Tale tesi comprende anche questo caso speciale?» (trad. mia).

fumetto, particolarmente utili nell'analisi dell'immagine, da un lato per il loro carattere "popolare" e di "massa" e dall'altro, per il loro ricorrere a tipici stereotipi sull'"altro". Moll scrive, per esempio, che i testi paraletterari favoriscono così quel processo di identificazione del lettore con i personaggi fittizi, processo che porta il singolo lettore a unirsi agli altri lettori, omogeneizzando il parere dell'"io" in contrapposizione dell'"altro" (Moll, 2002: 193-194 e cfr. Bassnett, 1999: 5). La stessa posizione si osserva più recentemente anche in Leerssen:

*Egregious recent examples of national clichés, or nationally stereotyped characters, can be found more easily in trivial genres (crime and espionage thrillers, sentimental romances, pulp fiction) than in 'serious' recent and contemporary literature, which will tend to eschew convention and stereotyping, and will usually present national clichés under the cloak of irony.*⁶⁴ (Leerssen, 2007: 354)

L'altro motivo di questa scelta è che i romanzi di Fleming, vengono descritti recentemente nella stampa turca come testi che umiliano la razza turca: «Le espressioni che umiliano la razza turca nei romanzi James Bond di Ian Fleming»⁶⁵ (*Milliyet*, 23 settembre 2006). Questa idea è implicitamente ed eufemisticamente sostenuta anche dagli editori della prima e seconda edizione della traduzione in turco del romanzo di Fleming, che in una nota dopo quella dell'autore e prima dell'inizio del romanzo scrivono:

NOTA DELL'EDITORE

Alcune parti del libro, che riflettono posizioni contrarie al nostro Paese, sono opinioni personali dell'autore.

Pertanto, pur non condividendo le idee di Ian Fleming e sapendo che non hanno alcuna attinenza con la realtà, si è scelto durante la traduzione di non estrometterli dal testo. Si è ritenuto invece opportuno che i lettori vengano a conoscenza delle opinioni di un inglese sul nostro Paese.

CASA EDITRICE AĞAOĞLU (Fleming, 1963: 8)

CASA EDITRICE BAŞAK⁶⁶ (Fleming, 1965: 6)

⁶⁴ «Validi esempi recenti di cliché o personaggi che incarnano stereotipi nazionali si possono ritrovare più facilmente nei generi popolari (romanzi gialli e di spionaggio, storie sentimentali e genere *pulp*) che nella letteratura "seria" recente e contemporanea, la quale tenderà a rifugiare da convenzioni e stereotipi, e spesso presenterà i cliché nazionali in modo ironico» (trad. mia).

⁶⁵ Traduzione mia. «*Ian Fleming'in James Bond romanlarındaki Türk ırkını aşağılayan ifadeler ...*».

⁶⁶ Traduzione mia. «*YAYINEVİNİN NOTU: Kitabın sayfaları arasında rastlanan memleketimiz aleyhindeki bazı pasajlar yazarın şahsî görüşleridir. Eserin yazarı sayın İan Fleming'in fikirlerine kat'iyen iştirak etmediğimiz ve hatta görüşlerinin hakikatle hiç bir ilgisi olmadığını bildiğimiz halde, tercüme sırasında bu pasajların metinden çıkarılması yoluna gidilmemiş ve blâkis bir İngiliz'in memleketimiz hakkındaki görüş ve düşüncelerinin okuyucularımız tarafından bilinmesinde fayda mülâhaza edilmiştir.*

In sintesi, sia per motivi metodologici indicati nella letteratura imagologica sia per le idee critiche espresse nei confronti del suo “originale” nell’opinione pubblica turca, la traduzione italiana del romanzo di Ian Fleming è stata scelta come l’universo di questa ricerca.

Concludendo la ricerca indaga l’immagine del Turco nelle prime 127 pagine della traduzione italiana del romanzo di spionaggio *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957).

0.7.3. Raccolta dei dati

In questo paragrafo si mettono in risalto due aspetti principali delle modalità operative della ricerca: (1) la tipologia dei dati e (2) il metodo di raccolta dei dati stessi. Le informazioni da elaborare utilizzate in questa ricerca sono di carattere microtestuale: piccoli segmenti di una traduzione (*Dalla Russia con Amore*, 1998) e del suo “originale” (*From Russia, with Love*, 1957). I dati testuali di questo tipo consistono in una coppia di segmenti sostituenti e sostituito nel testo di arrivo e di partenza, come definito da Toury (1995: 87) e come indicano Williams e Chesterman (2002: 90) per quanto riguarda la loro funzione nella ricerca traduttiva. Questi segmenti sono singole parole (un personaggio o un luogo del romanzo), una frase o un periodo che diventano indicatori testuali a proposito dell’immagine del Turco. Il metodo utilizzato per raccogliere questi dati è l’analisi contrastiva ed è basato su un modello concettuale di traduzione comparativo (Williams e Chesterman, 2002: 49-51), fondato a sua volta sugli assunti teorici di Catford (1965). Questo modello definisce la traduzione come il prodotto di un’operazione di sostituzione degli elementi testuali della lingua di partenza con gli elementi testuali della lingua di arrivo per ottenere un’equivalenza approssimativa tra questi elementi nei limiti dei vincoli contestuali. In conformità al modello comparativo, sfruttando l’analisi contrastiva, la ricerca raccoglie i dati sulle equivalenze tra il testo di partenza e il testo di arrivo e quindi sulle immagini del Turco che sono simili tra questi due testi e sui cambiamenti traduttivi che modificano le immagini del Turco nel testo di partenza. In altre parole, la ricerca ricorre all’analisi contrastiva, basata su un modello di traduzione comparativo, che analizza le correlazioni tra gli elementi microtestuali del testo di partenza e gli elementi microtestuali del

testo di arrivo. Nella letteratura metodologica è infatti indicato che questa tecnica non è solo «*useful for charting equivalences*» (Williams e Chesterman, 2002: 50), ma anche «*for studying shifts*» (ibid.) e quindi, in conformità agli obiettivi della ricerca, è un valido metodo per raccogliere i dati sulle immagini del Turco uguali e differenti tra un “originale” e la sua traduzione. In conclusione, per stabilire i cambiamenti traduttivi microtestuali relativi all’immagine del Turco, espressa con una singola parola, una frase o un periodo, la ricerca utilizza l’analisi contrastiva tra il testo di partenza e il testo di arrivo.⁶⁷

0.7.4. Analisi e interpretazione dei dati

I dati raccolti sono stati classificati per rilevare il tipo di relazione tra gli elementi microtestuali della lingua di partenza e gli elementi microtestuali della lingua di arrivo, per capire se questa relazione è casuale o sistematica e per confrontare le immagini del Turco che emergono dal romanzo *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957) e dalla sua traduzione (1998) con quelle osservate da Gürol (1987).

La natura della relazione nella coppia dei dati, che danno informazioni sul popolo turco o sulla Turchia in una parola, una frase o un periodo del testo di partenza e del testo di arrivo, è stata classificata in base alle somiglianze e alle differenze e quest’ultime sono state a loro volta suddivise in tre categorie: modifiche, omissioni e aggiunte. Nel caso delle somiglianze è chiaro che l’immagine del Turco nel testo di arrivo equivale a quella del testo di partenza, mentre, se la relazione è un rapporto di differenza, significa che le due immagini sono diverse.

Per stabilire se una relazione tra gli elementi microtestuali della lingua di partenza e gli elementi microtestuali della lingua di arrivo, e quindi un’immagine del Turco che emerge dalla traduzione italiana, è dovuta al caso o si verifica regolarmente, le relazioni sono classificate in due categorie: (1) relazioni che si verificano una volta e (2) relazioni che si verificano più volte. Se una relazione appartiene alla prima modalità, significa che si tratta di una relazione casuale, mentre, se una relazione appartiene alla seconda modalità, è una relazione sistematica. In

⁶⁷ Per un metodo elaborato che indaga i cambiamenti traduttivi microtestuali, vedi rispettivamente van Leuven-Zwart, Kitty M. (1989). “Translation and original: Similarities and dissimilarities, I”, *Target*, 1 (2): pp. 151-181 e van Leuven-Zwart, Kitty M. (1990). “Translation and original: similarities and dissimilarities, II”, *Target*, 2 (1): pp. 69-95.

questo caso, maggiore è la frequenza della relazione, maggiore è il livello di sistematicità della relazione stessa.

Per confrontare le immagini del Turco che emergono prima dal romanzo *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957) e poi dalla sua traduzione (1998) con quelle come osservate da Gürol, i dati innanzitutto sono stati classificati in due categorie: (1) i dati del testo di partenza che danno origine a un'immagine del Turco e (2) i dati del testo di arrivo che rivelano un'immagine del Turco. Successivamente, ogni categoria è stata divisa in altre due sottocategorie: (a) i dati che hanno l'immagine del Turco simile a quelle osservate da Gürol e (b) i dati che hanno un'immagine del Turco diversa da quelle osservate da Gürol. Infine, per capire se un'immagine di una sottocategoria è casuale o sistematica, si calcola la frequenza di ogni immagine appartenente a queste sottocategorie.

Infine, dopo aver raccolto e analizzato i dati, facendo riferimento alla letteratura pertinente utilizzata nell'Introduzione, nel Primo Capitolo e nel Secondo Capitolo, i risultati più significativi dello studio sono stati discussi in relazione agli obiettivi della ricerca (Brause, 2000: 129-130).

(...) Visto che gli studiosi hanno pienamente sfruttato la disponibilità della Turchia a fornire informazioni, la letteratura attuale sul Paese è comprensiva e illuminante.

Tuttavia, la diffusione della conoscenza frutto di questa letteratura tra un pubblico occidentale di non addetti ai lavori non riesce facilmente a causa di altri fattori non contingenti. La Turchia è nata a seguito di un processo sanguinoso, cioè dopo la lenta e dolorosa disintegrazione dell'Impero Ottomano. Dal punto di vista dell'Occidente cristiano, questo era il processo della emancipazione dei popoli cristiani sottomessi dal mal governo degli oppressori Turchi musulmani. Recentemente, gli storici hanno cercato di cambiare questa percezione, tentando di illustrare sia le virtù del governo ottomano sia le sofferenze subite dai Musulmani alla fine dell'Impero Ottomano. Infatti, le loro conclusioni sono state confermate in modo chiaro e distinto nell'ambito dei fatti attuali nell'ex Jugoslavia e di quelli del recente passato in Libano. Oggi sembra che sia più facile riconoscere la validità delle conclusioni relative alla ricerca del prof. Justin McCarthy sui Musulmani, sui Greci e sugli Armeni che vivevano in Anatolia (Asia Minore) alla fine dell'Impero Ottomano: «Hanno ucciso sia i Musulmani sia i Cristiani; sono stati uccisi sia i Musulmani sia i Cristiani».

Nonostante ciò, per quanto riguarda la percezione della Turchia moderna sono influenti, soprattutto, le ingiustizie subite dai Greci e dagli Armeni nel passato, ma non quelle patite dai Turchi. Inoltre, pregiudizi nazionali si trasformano in ideologici (...)

Di conseguenza, sono sistematicamente presentate solo le sofferenze degli Armeni (ma non dei Turchi) durante la Prima Guerra Mondiale, dei Ciprioti greci nel 1974 (ma non dei Ciprioti turchi tra il 1963 e il 1974) e oggi solo le sofferenze dei Curdi (ma non delle vittime del terrorismo Curdo) (Parentesi tonde originali). Questo reiterare, se affiancato alle accuse delle violazioni dei diritti umani, diventa determinante per una percezione distorta della Turchia sull'Occidente⁶⁸

(Andrew Mango, ⁶⁹ *Turkey. The Challenge of a New Role*)

1. Primo capitolo – Quadro di riferimento teorico dello studio

Questo capitolo si propone di illustrare il quadro teorico della ricerca. A tal fine, è stato presentato per primo il contesto generale di questo quadro, cioè diversi approcci teorici sul rapporto tra traduzione e letteratura e, poi, è stato considerato nel dettaglio l'aspetto specifico, ovvero la posizione della letteratura tradotta, come osservata da Even-Zohar (1978), all'interno del "polisistema letterario".

⁶⁸ Traduzione mia.

⁶⁹ Dottore di ricerca e autore di *Turkey* (1968), *Discovering Turkey* (1971), *Turkey. The Challenge of a New Role* (1994), *Atatürk. The Biography of the Founder of Modern Turkey* (1999), *The Turks Today* (2004), *Turkey and the War on Terrorism* (2005) e *From the Sultan to Atatürk. Turkey* (2009).

1.1. Inquadramento dell'aspetto teorico

I traduttologi si occupano di diversi aspetti della traduzione con varie intuizioni e prospettive in base alle discipline da cui attingono apparati epistemologici e teorici. Schematicamente, i loro nuclei d'interesse sono classificabili in diverse categorie come la linguistica, le teorie testuali e pragmatiche, gli studi descrittivi, gli approcci culturali e le riflessioni filosofiche e letterarie. I paragrafi che seguono presentano un quadro generale, più o meno in ordine cronologico, sulle posizioni, riflessioni e opere di traduttologi, traduttori, linguisti e letterati nell'ambito della traduzione letteraria, considerando le scuole o correnti a cui eventualmente appartengono.

1.1.1. La traduzione letteraria nell'era "pre-scientifica"

A partire dalla classicità latina fino al Ventesimo secolo, ossia nell'era "pre-scientifica", la traduzione letteraria, intesa come traduzione dei classici greco-latini e della Bibbia, era di importanza fondamentale per chi praticava o teorizzava il tradurre nel mondo occidentale. Cicerone (106-43 a. C.), Orazio (65-8 a. C.), George Chapman (1559-1634), Nicolas Perrot D'Ablancourt (1606-1664), John Dryden (1631-1700) e Wilhelm Humboldt (1767-1835) sono, per esempio, tra coloro che hanno speculato sulla traduzione dei classici; San Girolamo (347-420) e Martin Lutero (1483-1546) hanno invece riflettuto sulla traduzione dei libri sacri. Le opinioni di queste persone sulla traduzione dei classici e della Bibbia da una parte indicano l'importanza della traduzione letteraria nel mondo occidentale e dall'altra forniscono alcune informazioni preziose sui metodi utilizzati in questo tipo di traduzione nel corso della storia.

I Romani, al contrario dei Greci che avevano tradotto solo per risolvere problemi pratici di comunicazione con un atteggiamento scettico e ostile verso ciò che proveniva dalle culture straniere, considerarono la traduzione uno strumento importante per assimilare le letterature e filosofie degli altri. Scopo della traduzione letteraria era raffinare la lingua latina attraverso i modelli greci. Questa tradizione stimolò nella Roma antica varie riflessioni teorico-filosofiche sul tradurre. Per esempio, Cicerone nel suo trattato *Libellus de optimo genere oratorum*,⁷⁰ manifesto della traduzione artistica, scriveva che quando aveva tradotto i discorsi di due eloquenti oratori greci, Eschine e Demostene, «non

⁷⁰ *Qual è il miglior oratore*, c. 46 a. C.

ho ritenuto necessario tradurre parola per parola, ma ho conservato il modo e la forza di tutte le parole» (Osimo, 2002: 13-14 e cfr. Nergaard, 1993: 58). Anche Orazio, nella sua *Arte poetica*, testo fondamentale sulla teoria letteraria, esprimeva idee simili a quelle di Cicerone sulla traduzione: «*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres*» (Nergaard, 1993: 28), ossia «non ti sforzerai di rendere fedelmente parola per parola il tuo testo»⁷¹ (ibid.).

Dopo alcuni secoli, San Girolamo, per giustificarsi di fronte a coloro che lo accusavano di aver tradotto male la Bibbia, si appoggiava ai maestri Cicerone e Orazio, citando le loro stesse parole:

Io per me non solo confesso, ma dichiaro a gran voce che nelle mie traduzioni dal greco in latino, eccezion fatta per i libri sacri, dove anche l'ordine delle parole racchiude un mistero, non miro a rendere parola per parola, ma a riprodurre integralmente il senso dell'originale. E di questo mio metodo ho a maestro Cicerone, il quale lo adottò nel tradurre il Protagora di Platone, l'Economico di Senofonte, e le due bellissime orazioni, che Eschine e Demostene scrissero l'uno contro l'altro (...)
Anche Orazio, uomo d'acuto ingegno e di profonda dottrina nella sua Arte poetica dà questi precetti ad un traduttore erudito; "Non ti sforzerai di rendere fedelmente parola per parola il tuo testo." (Gerolamo, 1993: 66-67)

Mentre nell'età classica Cicerone, Orazio e San Girolamo sostenevano che era impossibile tradurre un'opera artistica traducendo l'"originale" parola per parola, Dante Alighieri (1265-1321) nel *Convivio* (1306-1308) affermava, come molti altri prima e dopo di lui, che «non fosse possibile tradurre la poesia senza rompere la sua armonia musicale» (Nergaard, 1993: 46) a prescindere dal fatto che si traducesse parola per parola o il senso. In ogni caso, nel Medioevo i traduttori rifiutarono l'eloquenza ciceroniana, in cui predominava la bellezza del testo di arrivo, e mirarono alla fedeltà verso la Bibbia con minuziosa e servile esattezza, deformando spesso la lingua della traduzione. Questo metodo di traduzione artistica, che consisteva nel trasportare le parole dall'"originale" all'idioma latino, fu determinato dal «nuovo valore sacrale cristiano della parola come *verbum Dei*» (Folena, 1973/1994: 10).

Nonostante per molti secoli la traduzione letterale fosse la più praticata nelle traduzioni dei testi letterari, riflessioni sulla traduzione artistica in qualche modo simili a quelle di Cicerone e

⁷¹ Siccome Orazio non usa l'avverbio ma l'aggettivo, sia possibile tradurre anche nel seguente modo: «da vero traduttore, non ti sforzerai di rendere parola per parola il tuo testo».

Orazio, che esaltavano la traduzione del senso, sono osservabili anche nei periodi successivi. Nel 1420 il grande umanista Leonardo Bruni (1370-1444) in un trattato incompiuto sulle leggi di una buona traduzione affermava che «la traduzione più difficile è quella <di un testo della prosa armoniosa e ricca di figure retoriche> (...) che non vanno tradotte alla lettera, ma nel loro significato traslato» (Osimo, 2002: 21). Martin Lutero, che desiderava realizzare la più comprensibile versione in volgare tedesco della Bibbia (1522-1534), rendendola leggibile a tutti i germanofoni, tendeva a “germanizzare” la sacra scrittura. Per ottenere questo scopo, il padre della Riforma sosteneva che si doveva «talvolta mantenere rigidamente le parole, talaltra rendere soltanto il senso» (Nergaard, 1993: 36), ossia «lasciare spazio alla lingua ebraica, laddove essa fa meglio di quanto può fare il nostro tedesco» (ibid.). George Chapman, eminente traduttore in inglese di Omero, nell’*Epistle to the Reader*, premessa alla sua versione dell’*Iliade*, scriveva che il traduttore doveva: «1. Evitare di rendere il testo parola per parola. 2. Cercare di raggiungere lo “spirito” dell’originale. 3. Evitare traduzioni troppo libere, basandosi invece su un accurato studio di altre versioni e glosse» (Bassnett-McGuire, 1985/1980: 55 e trad. it. 1993: 80). Dal canto suo, Nicolas Perrot D’Ablancourt, traduttore francese di Tacito e di Luciano, che abbracciava la visione della traduzione “bella, ma infedele”, affermava: «Non cerco sempre di riprodurre le parole dell’autore, nemmeno i suoi pensieri. Il mio scopo è invece quello di ottenere lo stesso *effetto* che l’autore aveva in mente e quindi adattarlo secondo il gusto del nostro tempo» (Nergaard, 1993: 38). In modo simile, il celebre poeta inglese John Dryden nella prefazione dell’*Eneide* scrisse nel 1697: «Mi sono sforzato di far parlare Virgilio quell’inglese che egli stesso avrebbe parlato se fosse nato in Inghilterra e nella nostra epoca» (Bassnett-McGuire, 1985/1980: 60 e trad. it. 1993: 86-87). Lo statista, filologo e scrittore tedesco Wilhelm Humboldt nell’introduzione alla sua traduzione dell’*Agamennone* (1816) di Eschilo criticava l’idea di una traduzione che si adeguava ai criteri estetici dell’epoca: «Anche se tutti i principali autori greci e latini sono stati tradotti in francese, e alcuni perfino tradotti molto bene nello stile francese, né lo spirito del mondo antico né la comprensione di quello spirito hanno permeato la nazione francese» (Osimo, 2002: 52). Nella prima metà del Novecento il celebre filosofo, storico e critico Benedetto Croce (1866-1952) sosteneva che la lingua letteraria era intraducibile, ossia «Platone e Agostino, Erodoto e

Tacito, Giordano Bruno e Montagne non sono a rigore traducibili, perché nessun altro linguaggio può rendere il colorito e l'armonia, il suono e il ritmo dei linguaggi loro propri» (Croce, 1993: 217).

Concludendo, nel corso della storia occidentale, coloro che traducevano hanno spesso riflettuto sulla traduzione della lingua artistica, ovvero la traduzione dei testi classici greco-latini e della Bibbia. Questa riflessione ha dato origine ai due metodi principali adottati nella traduzione letteraria: *verbum de verbo*, tradurre parola per parola, e *sensum exprimere de sensu*, tradurre il significato. Per esempio, mentre Cicerone (Osimo, 2002: 13-14) sosteneva categoricamente la traduzione del senso per i testi classici, San Girolamo (1993: 66-67) preferiva tradurre parola per parola i libri sacri e il senso di tutti gli altri testi che non appartenevano a questa categoria. In questo modo, San Girolamo introduce una nuova variabile determinante nella scelta del metodo da adottare nella traduzione letteraria, cioè il tipo testuale. Dal canto suo, Nicolas Perrot D'Ablancourt (Nergaard, 1993: 38) intende tradurre non le parole o il significato, ma l'effetto. L'attenzione di John Dryden (Bassnett-McGuire, 1985/1980: 60) non si è rivolta, invece, a rendere una traduzione che si presenti come un testo "originale" scritto nella lingua d'arrivo. Altri parlano dell'impossibilità relativa alla traduzione letteraria, a prescindere dal metodo utilizzato. Mentre per Dante (Nergaard, 1993: 46) questa impossibilità era circoscritta alla poesia, per Croce (1993: 217) è assoluta. In sintesi, dall'antichità latina fino alla seconda metà del Ventesimo secolo, in Occidente, riflettere sulla traduzione «non significava altro che esprimersi sulla traduzione letteraria» (Nergaard, 1995: 17).

1.1.2. Traduzione letteraria e linguistica strutturale

Dagli anni Cinquanta ai Settanta, quando lo studio della traduzione diventa una branca della linguistica, i testi letterari perdono la loro importanza per molti traduttori.

La trattatistica "pre-scientifica" sul tradurre in Occidente esiste da circa duemila anni, ma la disciplina che si occupa di questa attività è relativamente giovane. Solo dopo la seconda guerra mondiale si osservano i primi studiosi che vogliono affrontare la problematica traduttiva con criteri metodologici rigorosi. Inizialmente, l'attenzione dei teorici dell'informazione, dei linguisti, degli ingegneri e dei matematici era rivolta alla traduzione automatica di testi non letterari con i computer, applicando la statistica e la teoria linguistica al tradurre.

Successivamente, traduttologi di formazione linguistica della scuola tedesca della *Übersetzungswissenschaft* come Otto Kade, Werner Koller e Wolfram Wilss concentrano la loro attenzione sulla formazione di una “scienza” che stabilisca criteri fissi su come fare una traduzione equivalente all’“originale”.

In base alla prospettiva scientifica, la traduzione fa parte della comunicazione linguistica basata sulla teoria dell’informazione che definisce la lingua come una struttura fatta di codici. Nell’atto comunicativo, gli emittenti (parlanti o scriventi) codificano un messaggio e i riceventi (ascoltatori o lettori), che condividono lo stesso codice, lo decodificano. La traduzione è un caso particolare di questo atto: siccome l’emittente e il ricevente non condividono lo stesso codice, il traduttore ricodifica il messaggio inviato dall’emittente nel codice del ricevente. Il contenuto della comunicazione è invariato e il problema centrale della traduzione è conservare il messaggio anche quando non esiste una perfetta corrispondenza tra i segni dei due diversi sistemi di codici. Di conseguenza, uno dei compiti della “scienza della traduzione” è descrivere le relazioni che esistono tra le strutture, ossia i segni, non corrispondenti. Kade (1968 in Stenzl, 1983: 8 e Arduini e Stecconi, 2007: 19) classifica i gradi di equivalenza a livello di parola nel seguente modo: 1. uno a uno, ossia equivalenza totale, come nel caso di *table* in inglese e *table* in francese; 2. uno a due (uno a molti), ossia equivalenza facoltativa, come nel caso della parola *river* in inglese e *fleuve* o *rivière* in francese o della parola *geschwister* in tedesco e *brothers and sisters* in inglese; 3. due a uno, ossia equivalenza parziale, come nel caso delle parole *Mensch* e *Mann* in tedesco e *man* in inglese e 4. uno a zero, ossia assenza di equivalenza, come nel caso della parola *ombudsman* in svedese, poiché in inglese si usa il termine svedese.

L’analisi contrastiva delle strutture, ossia delle parole o al massimo delle frasi, limitate e formalizzate, restringe però il campo d’indagine ai testi non letterari. La lingua letteraria, e soprattutto quella poetica, è ritenuta troppo complessa, ossia “anomala” e “irregolare”, per una descrizione linguistica della traduzione perfettamente controllabile. Per esempio, Wills sostiene che la traduzione letteraria deve essere esclusa dal campo della ricerca, perché sostituisce la neutralità della traduzione scientifica, economica o giuridica con «il libero gioco delle forze linguistiche creative» (Wilss, 1977: 181 in Morini, 2007: 57). In

modo simile, Jean Delisle nel suo volume *L'analyse du discours comme méthode de traduction*⁷² circoscrive la didattica accademica della traduzione per i principianti allo studio dei testi pragmatici, ossia testi non letterari: «*To make analysis of the translation process within an introductory course simpler, the method I outline in this book applies only to pragmatic (non-literary), general (non-specialized) texts, formulated according to the rules of written (not spoken) language*» (Delisle, 1988: 7-8). Questo significa che un corso propedeutico di traduzione «*should deal with pragmatic texts, that is, texts whose fundamental purpose is to convey information and in which aesthetics are of secondary importance*» (ibid.: 8). Delisle spiega le motivazioni di questa sua scelta, sostenendo che l'opera letteraria è così estetica, raffinata e unica, in poche parole originale, che viola sistematicamente le norme di linguaggio, cosicché la sua traduzione pone problemi estremamente complessi: «*Literary works have aesthetic qualities beyond their purely referential content. Literary language is probably the most highly refined and most difficult to translate. Because of its individualistic diction and style, it has little in common with ordinary language and writing*» (ibid.: 17). Di conseguenza, secondo Delisle, la traduzione letteraria richiede «*a sensitivity to art, born of an interest in and exposure to works of literature*» (ibid.: 18) da parte di chi la apprende. Per Morini, che considera l'esclusione della letteratura dall'analisi del fenomeno traduttivo risultato di una «concezione romantica del genio creatore, che plasma la sua opera in magnifico isolamento sfidando tanto le regole della lingua quanto il conformismo della società» (Morini, 2007: 57) e l'identificazione tra letteratura in generale e quella canonica, la posizione di Delisle verso la letteratura è «viva ancora oggi nelle idee e nei metodi di alcuni docenti che si occupano di traduzione» (ibid.: 60).

Concludendo, l'esclusione categorica dei testi letterari dallo studio della traduzione dominante dagli anni Cinquanta ai Settanta crea, come indica Nergaard elaborando le tesi di Lefevere (1982), l'idea che «il tradurre in realtà riguard[a] due attività diverse, di due processi distinti, e richied[e] due tipi di competenze separate: “una valida per la *traduzione* e l'altra, forse per la traduzione letteraria”» (Nergaard, 1995: 7).

⁷² Pubblicato in francese nel 1980 e poi parzialmente in traduzione inglese nel 1988.

1.1.3. La traduzione letteraria e i padri fondatori della “scienza della traduzione”

Le conseguenze dell'esclusione dei testi letterari dal campo della ricerca linguistica che si occupa di traduzione si osservano anche nei lavori dei padri fondatori della “scienza della traduzione”. Tra i linguisti che hanno dato il maggior contributo alla “scientifizzazione” della traduzione vediamo anche Eugene A. Nida che si occupa di traduzione biblica, Georges Mounin che opera con una prospettiva strutturalista e John C. Catford che applica la linguistica di Firth e Halliday alla traduzione.

Toward a Science of Translating (1964a) di Nida, che ha profondamente influenzato la scuola tedesca di *Übersetzungswissenschaft* a livello sia teorico che pratico, è considerato la “Bibbia” nel campo del tradurre, poiché questa opera, scrive Gentzler (1993: 46), fonda la “scienza della traduzione” come un nuovo campo d'indagine nel Ventesimo secolo. Anche se la Teoria della Sintassi e Grammatica Generativa di Noam Chomsky non ha un potere esplicativo riguardo ai fenomeni traduttivi,⁷³ Nida utilizza alcuni concetti e termini di questa teoria come la “struttura profonda”, le “regole trasformazionali” e le “strutture superficiali” nel suo modello socio-linguistico, basato sul principio che la comunicazione dell'essenza del messaggio (contenuto) originario è di primaria importanza nel tradurre. La “struttura superficiale” (forma) può essere sacrificata per Nida, perché è la “struttura profonda” (contenuto) che diventa il messaggio comunicabile attraverso il segno linguistico (parole/forma), che acquisisce significato in un contesto ben determinato, soddisfacendo le varie esigenze della cultura. Di conseguenza, Nida introduce il principio di creare un messaggio (contenuto) chiaro e intelligibile nel testo della lingua di arrivo, concedendo i cambiamenti morfologici e sintattici (formali) all'interno di questo testo, a condizione che la traduzione abbia un effetto o una funzione analoga all'“originale” per i suoi destinatari.

Siccome il contenuto privilegiato (“struttura profonda”) è scindibile dalla forma (“struttura superficiale”/segno linguistico) Nida, come indica anche Nergaard, critica «l'enfasi sui fattori

⁷³ «L'esistenza di universali formali profondi (...) implica che tutte le lingue sono ritagliate secondo uno stesso modello, ma non implica che ci sia una corrispondenza punto per punto tra le lingue particolari. Essa non implica, per esempio, che ci debba essere un procedimento ragionevole per tradurre da una lingua in un'altra» (Chomsky, 1976: 30; trad. it. 1998: 58 e cfr. Tonfoni, 1986: 112).

stilistici e letterari della traduzione» (Nida: 1964b: 90 in Nergaard, 1995: 30), poiché a causa di questa enfasi «spesso si ha l'impressione sbagliata che tradurre sia fondamentalmente un'arte piuttosto che una scienza» (ibid.). Tuttavia, la traduzione poetica si avvicina più a un'arte che a una scienza per Nida, dato che «la traduzione di una poesia in versi richiede “la composizione di un'altra poesia”» (Nida, 1964a: 176 e trad. it. in Morini, 2007: 71). In realtà, questa ultima affermazione indica i limiti del suo modello e significa che la sua “scienza” non è applicabile alla traduzione letteraria, nonostante la sua distinzione tra l'“equivalenza formale” (che concentra l'attenzione sia sulla forma sia sul contenuto dell'“originale”) e “dinamica” (che si basa sul principio dell'equivalenza dell'effetto) e la sua predilezione per l'“equivalenza dinamica” soprattutto nel campo della traduzione artistica. Infatti, Aksoy (2002: 23) scrive che il modello linguistico-pragmatico di Nida, che risolve le ambiguità e riduce le complessità e quindi trascura la “struttura superficiale” per produrre una traduzione con il significato (“struttura profonda”) globale dell'“originale” facilmente leggibile, non è sempre applicabile alla traduzione letteraria, in cui la complessa “struttura superficiale” (forma) presenta una dinamica particolare con la “struttura profonda” (contenuto) molteplice, acquisendo una funzione primaria o stabilendo un rapporto di simbiosi inscindibile con il contenuto a livello semantico. Un altro commento sul modello di Nida (1964a) nell'ambito della traduzione letteraria riguarda l'“equivalenza dinamica”. Munday (2001: 44), facendo riferimento ai concetti di Newmark (1981/1984: 69) e adattando i suoi esempi relativi alla traduzione dei testi medici di Galeno o Ippocrate alla traduzione artistica, scrive che l'“equivalenza dinamica” di Nida non è applicabile alle traduzioni dei classici greci in una lingua moderna, perché, con le parole di Newmark, «*the text is out of TL space and time*» (ibid.). Vale a dire che nessun traduttore moderno, a prescindere dalle lingue con cui opera, può produrre lo stesso effetto che il testo di partenza aveva prodotto sui suoi destinatari nella Grecia antica sui destinatari del suo testo di arrivo.

Georges Mounin è un altro linguista che discute i problemi traduttivi con una prospettiva linguistica come Nida nell'era “scientifica” (Munday, 2001: 9 e cfr. Buffoni, 2004: 11). Nel suo *Teoria e storia della traduzione* (1965), considerato un classico da Snell-Hornby (1988/1995a: 8), un capitolo è dedicato alla traduzione letteraria in generale (pp. 134-140) e un capitolo alla

traduzione poetica (pp. 141-150). Mounin afferma che esiste «*un metodo scientifico di traduzione letteraria*»⁷⁴ (Mounin, 1965: 138) che consiste in un'operazione duplice: linguistica e letteraria. La prima ha il compito di realizzare una traduzione fedele all'"originale" a livello strutturale o linguistico (lessicale e sintattico) e globale o extralinguistico (contesto, registro linguistico, situazione geografica, storica, sociale e culturale). La seconda richiede invece di cogliere la componente estetica o la bellezza, cioè la letterarietà, dell'"originale" e poi di renderla nella traduzione. Per tradurre un testo letterario, il traduttore deve «avere stile, non essere mai piatto, incolore, impersonale» (ibid.: 139). L'errore più grave che può commettere è la mancanza di unità di linguaggio nel testo tradotto, passando per esempio dallo stile elevato alla lingua popolare o addirittura a quella volgare, mentre l'"originale" è sempre in lingua standard. Quando si traducono testi letterari non contemporanei o esotici esistono due strategie legittime e lecite: o si estrania il lettore italiano dalla sua cultura senza permettergli di dimenticare che «si trova di fronte a un'altra lingua, a un altro secolo, a una civiltà diversa» (ibid.: 140) o «si <italianizza> il testo, decidendo di trasmetterlo al lettore come se fosse un testo scritto direttamente in italiano da un italiano e per gli italiani dei nostri tempi» (ibid.). Recentemente, Osimo, al contrario di Snell-Hornby (1988/1995a: 8), giudica i principi formulati da Mounin sulla traduzione come vaghi e di scarso interesse e a proposito della seconda strategia, citata sopra, che si adotta nella traduzione dei testi letterari non contemporanei o esotici, sostiene che «oggi probabilmente queste parole suonerebbero più simili alle istruzioni per un plagio che a un manuale di traduzione» (Osimo, 2002: 127 e cfr. Göktürk, 1986: 45).

A Linguistic Theory of Translation (1965/1980) di J. C. Catford è un altro studio classico che testimonia il coinvolgimento nettamente scientifico degli studiosi di linguistica per i fenomeni traduttivi. In questa opera, il linguista e teorico di traduzione britannico dichiara che «la traduzione è un'operazione che si fa sulle lingue: un processo di sostituzione di un testo in una lingua con un testo in un'altra lingua [...]»⁷⁵ qualsiasi teoria della traduzione deve fondarsi su una teoria della lingua – una teoria linguistica generale» (ibid.: 1 e trad. it. in Morini, 2007: 52-53). Il

⁷⁴ Corsivo nell'originale.

⁷⁵ Parentesi quadra nella traduzione italiana.

concetto di equivalenza riveste di conseguenza un ruolo centrale nel modello di Catford, che distingue tra una “corrispondenza formale” (un’equivalenza tra codici linguistici) a livello di “*langue*” e un’ “equivalenza testuale” (un’equivalenza basata sul confronto concreto tra l’ “originale” e la sua traduzione) a livello di “*parole*”. L’obiettivo ultimo di questa equivalenza dicotomica è in ogni caso sostituire meccanicamente un significato della lingua di partenza con un significato della lingua di arrivo, in modo che i due significati funzionino analogamente in una determinata situazione. Quando però non è possibile stabilire un’equivalenza assoluta tra i testi, sostituendo il «materiale testuale di una lingua con l’equivalente materiale testuale di un’altra lingua» (ibid.: 20 e trad. it. in Bertazzoli, 2006: 73), si costruiscono nuove forme di equivalenza attraverso “slittamenti traduttivi”, ossia deviazioni dalla “corrispondenza formale” tra il testo di partenza e quello di arrivo.

Gli esempi forniti da Catford per illustrare la sua teoria si focalizzano su singole parole o brevi frasi astratte e decontestualizzate, escludendo ciò che non è pertinenza di una teoria linguistica come la cultura (ibid.: 101-102). Anche la traduzione letteraria non costituisce, al contrario che in Mounin, un tema esplicito nel suo lavoro sotto forma per esempio di un capitolo o paragrafo. Nonostante ciò, lo studioso fa alcuni riferimenti isolati a questo argomento. Nella “traduzione totale”, che è la sostituzione della grammatica e del lessico della lingua di partenza con la grammatica e il lessico equivalenti della lingua di arrivo, inclusa la sostituzione della fonologia o grafologia della lingua di partenza con la fonologia o la grafologia non equivalente della lingua di arrivo, non si stabilisce normalmente un’equivalenza a livello fonologico o grafologico tra il testo di partenza e quello di arrivo. Un’eccezione al riguardo, oltre al doppiaggio cinematografico, è la traduzione poetica, in cui si osserva anche una sostituzione della fonologia o grafologia della lingua di partenza con quella equivalente nella lingua di arrivo (ibid.: 22 e 61).

Nella traduzione letteraria è necessario tradurre idioletti, quando un idioletto (lingua individuale) serve, in qualche modo, a identificare, per esempio, un carattere in un romanzo (ibid.: 86). Anche tradurre dialetti (lingue locali) potrebbe causare problemi traduttivi. Come gli idioletti, i dialetti sono caratterizzati da una deviazione dalla lingua standard, come ad esempio il dialetto londinese *Cockney*, determinato da aspetti fonologici espressi

grafologicamente come *alf* o *arf* invece di *half*, *wiv* al posto di *with* e da alcuni aspetti grammaticali come *aint* anziché *isn't* o *aren't*. Il compito del traduttore, che deve tradurre una varietà di una determinata lingua, è di scegliere un dialetto dal repertorio della lingua di arrivo equivalente al dialetto della lingua di partenza. Nella traduzione di varie opere letterarie dall'inglese al francese, il *Cockney* è reso con il dialetto parigino *parigot*. In questa decisione, il criterio che si prende in considerazione non è attinente alla collocazione geografica del dialetto della lingua di partenza, ma allo strato sociale che utilizza questo dialetto, poiché il *Cockney* è un dialetto del sudest dell'Inghilterra, mentre il *parigot* è un dialetto della Francia settentrionale. Inoltre, il fatto che il *parigot*, al contrario del *Cockney*, sia fondamentalmente caratterizzato da un ampio uso del linguaggio gergale, ossia l'*argot*, non significa che tra il *Cockney* e il *Parigot* esista un'equivalenza traduttiva a livello fonologico e lessicale. L'equivalenza è tra le due varietà linguistiche in cui la varietà di partenza è determinata fonologicamente e quella di arrivo lessicalmente (ibid.: 87-88).

L'incompatibilità tra le varietà linguistiche come idioletti, dialetti, registri, stili e modi potrebbe avere delle conseguenze sul processo traduttivo. Per esempio, nelle traduzioni di alcuni romanzi e racconti dall'inglese in hindi non si usa un dialetto particolare come equivalente del dialetto (geografico) di un contadino o del dialetto (sociale) di un incolto. È possibile che questa mancanza sia dovuta a un'incompatibilità tra un tipo di dialetto e un tipo di "modo" in hindi. Vale a dire che esiste un'incompatibilità tra il dialetto rurale o incolto con il "modo scritto" in hindi (ibid.: 92).

L'intraducibilità collocazionale è un concetto che Catford usa per discutere i limiti della traducibilità ed è utilizzato da altri per spiegare la traduzione letteraria. Questo tipo di intraducibilità si verifica quando l'uso di un'equivalenza traduttiva approssimativa nel testo della lingua di arrivo produce una "collocazione" (espressione) atipica in questa lingua. Ciò può accadere quando la "collocazione" nella lingua del testo di partenza è sia tipica sia atipica, cioè un'espressione accettata dalla comunità dei parlanti (ad esempio un'espressione idiomatica) oppure un modo di dire nuovo (ad esempio una metafora inventata da un autore). Nel primo caso, l'equivalenza traduttiva è descritta come "sbagliata", nel secondo "corretta" (ibid.: 102-103). Göktürk (1986: 43-44), considerando l'esempio che offre Catford per illustrare il secondo

caso, cioè «*le soleil allume un crépitement d'oiseaux dans les jardins*» (Catford, 1980: 103) per l'“originale” e «*the sun kindles a cracking of birds in the gardens*» (ibid.: 102) per la traduzione, discute la differenza tra il compito del traduttore di testi letterari e quello di testi non letterari e sottolinea le difficoltà più tipiche della traduzione letteraria.

Riassumendo, i lavori classici dei maggiori rappresentanti della fase “scientifica” dello studio sul tradurre come Nida, Mounin e Catford affrontano la traduzione letteraria in modo marginale, se non tra le righe, con una prospettiva linguistica.

1.1.4. Traduzione letteraria e linguistica testuale

Negli anni Settanta la traduzione letteraria comincia ad occupare una posizione più centrale nella traduttologia linguistica testuale, rispetto a quella della linguistica strutturale, e diventa oggetto di una valutazione più sistematica.

La fine degli anni Sessanta determina per la linguistica il passaggio dall'enunciato al testo, poiché analizzare solo la parola, il sintagma o al massimo la frase non è più soddisfacente per spiegare la natura della comunicazione umana. Questa insoddisfazione è dovuta al fatto che le enunciazioni linguistiche sono legate ad altre enunciazioni all'interno di testi che a loro volta sono connessi alla tradizione di altri testi precedenti dello stesso genere. Proprio queste relazioni intra- e inter-testuali determinano il significato nell'atto comunicativo, quasi prescindendo dal significato dei segni linguistici. Di conseguenza, si sono dimostrati inadeguati sia il modello della linguistica strutturale, che spiega la comunicazione umana attraverso il concetto del codice linguistico, sia il modello “scientifico” della traduttologia, che percepisce la traduzione tra le lingue come un caso speciale di questo tipo di comunicazione che si realizza per esempio attraverso la sostituzione dell'articolo con l'articolo, del sostantivo con il sostantivo e del verbo con il verbo. Stimolati dagli sviluppi nel campo della linguistica e soprattutto dalla teoria del linguaggio di Karl Bühler (1934/1965 in Göktürk, 1986: 22), alcuni traduttologi cominciano a chiedersi se non occorra differenziare testi di natura diversa per lo studio della traduzione e si pongono delle domande come «in che modo sono tradotti testi di diversa natura?», «qual è lo scopo del testo di partenza?» e «qual è lo scopo del testo di arrivo?». Soprattutto in Germania appaiono saggi e volumi sulla traduttologia funzionale. Un precursore di questi lavori è Rudolf Walter Jumpselt (1961, in Stenzl, 1983: 6),

che percepisce la traduzione fondamentale come una funzione della tipologia testuale, distinguendo sei tipi di testo: letterario (estetico), pragmatico (scientifico, tecnico, commerciale, diplomatico, pubblicitario e di contratti, rogiti e cambiali), religioso, etnografico, linguistico e umanistico (“*geisteswissenschaften*”). Tra coloro che si occupano dello sviluppo di una tipologia testuale destinata alla traduzione vediamo Neubert (1968), Reiss (1969, 1971 e 1983), Newmark (1981), Reiss e Vermeer (1984) e Snell-Hornby (1988/1995a).

Con lo spostamento graduale di interesse dalle relazioni interlinguistiche a quelle intertestuali in traduttologia, la lingua letteraria viene presa in considerazione nelle tassonomie testuali traduttive. Nella sua classificazione, Neubert (1968, in Stenzl, 1983: 7) parla, per esempio, di testi esclusivamente o fondamentalemente orientati al testo di partenza come testi sul Paese o sulla cultura della lingua di partenza e come testi letterari, e sostiene che i testi che appartengono a questa categoria, quindi anche i testi letterari, sono relativamente o parzialmente traducibili. Göktürk (1986: 25-26) critica però Neubert, affermando che non si possono fare delle generalizzazioni sulla traducibilità di generi letterari diversi come poesia, romanzo, dramma e saggio. Inoltre, persino il grado di traducibilità delle opere letterarie che appartengono allo stesso genere non può essere simile, come nel caso delle traduzioni di *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e *Finnegan's Wake* di James Joyce.

Morini (2007: 79) scrive che a partire dal 1969 Reiss (1969/1981 in Morini, 2007: 80-81 e 1971 in Scarpa, 1997: 15-16 e cfr. 1971 e 1983 in Göktürk 1986: 26-29) comincia a formulare la tassonomia più convincente rispetto alle classificazioni preesistenti, basata sulla tripartizione delle funzioni linguistiche di Bühler (1934 in Göktürk 1986: 26, in Morini, 2007: 80 e in Scarpa, 1997: 15): quella «referenziale» o «rappresentativa» (*Darstellung*), quella «espressiva» (*Ausdruck*) e quella «conativa» o «appellativa» (*Appell*), attribuite rispettivamente al contesto, all'emittente e al ricevente dell'atto comunicativo. Secondo la studiosa tedesca (Reiss, 1981 in Morini, 2007: 80), ogni testo appartiene a una di queste macrofunzioni e quindi alle categorie dei testi *inhaltsbetonte*, *formbetonte* e *effectbetonte*, in cui è centrale rispettivamente il contenuto, la forma o l'effetto. I testi *formbetonte* sono testi letterari dove «la <forma>, <il modo in cui l'autore dice qualcosa>, ha l'importanza massima» (Reiss, 1981: s. p. in Morini, 2007: 80), poiché «<gli elementi formali creati

dall'autore in modo consapevole o inconsapevole generano un effetto [Wirkung] estetico specifico» (ibid. e cfr. Göktürk 1986: 27). Questi testi devono essere tradotti orientandosi al testo di partenza (Reiss, 1969/1981: 80 e 83 in Morini, 2007: 80) e stabilendo un'equivalenza dal punto di vista sia del contenuto sia dell'espressione (Reiss, 1971: s. p. in Scarpa, 1997: 15).

Wilss (1982: 116-117 in Scarpa: 1997: 16) mette in discussione l'assunto di Reiss che nella traduzione dei testi letterari la forma, che è l'aspetto più importante, deve essere preservata. L'affermazione di Reiss è senza dubbio valida per la traduzione dei testi poetici, ma non per quella delle opere letterarie in prosa, poiché in questi testi è più importante il contenuto che la forma per i lettori. Altrimenti non si può spiegare, nonostante la loro qualità scadente, il successo delle traduzioni di alcune opere letterarie (come per esempio le prime traduzioni in italiano dei romanzi russi).

Reiss (1989: 114) scrive che esistono casi in cui la funzione del testo di arrivo è diversa da quella del testo di partenza e dà l'esempio dei *Viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan Swift (1667-1745), che originariamente era scritto come romanzo satirico che critica il governo dell'epoca (quindi fondamentalmente come un testo "operativo") e al giorno d'oggi di solito si legge e si traduce come opera narrativa che ha lo scopo di divertire (quindi come un testo "espressivo"). Oppure un testo di arrivo potrebbe avere una funzione comunicativa diversa rispetto al testo di partenza, come nel caso di un discorso "operativo" fatto durante le elezioni che potrebbe essere tradotto come un testo "informativo" per gli analisti di un altro Paese interessati a indagare una realtà politologica del testo di partenza.

Per quanto riguarda la traduzione di una metafora, Reiss (1971: 62 in Munday, 2001: 75) afferma che è più importante preservare una metafora nella traduzione di un testo letterario che in quella di un testo informativo, per il quale è sufficiente rendere solo il suo senso nel testo di arrivo. Munday (2001: 76) è assai scettico sulla validità di questo approccio di Reiss concernente la traduzione della metafora e scrive che nella traduzione inglese dei testi economico-commerciali, che appartengono alla categoria "informativa" di Reiss e abbondano di metafore, non è sufficiente rendere solo il contenuto. Un metodo traduttivo del genere impoverisce, sostiene Munday (ibid.), la funzione espressiva della lingua nelle traduzioni di questi testi in inglese, in cui si adoperano numerose metafore semplici e complesse, come *bullish*

o *bearsh* a proposito dei mercati, *soar*, *peak*, *dive* o *plummet* per quanto riguarda i profitti, *carpetbaggers besiege* relativamente alle società in formazione e *scorched-earth policy* e *hostile takeover bids* per le banche che assumono nuovi impiegati. Le considerazioni critiche di Munday (ibid.) indicano che i testi non possono essere differenziati così facilmente come prevede la tassonomia di Reiss (1971), poiché hanno una natura piuttosto *fuzzy*, ossia ibrida. Una relazione commerciale, che secondo la Reiss dovrebbe essere classificata come testo fortemente “informativo”, potrebbe avere anche una funzione particolarmente “espressiva”. Quindi, una relazione del genere potrebbe avere diverse funzioni nella cultura di partenza: potrebbe essere sia un testo “informativo” per i direttori dell’azienda sia un testo “operativo” che ha lo scopo di persuadere gli azionisti e gli analisti del mercato che l’azienda si gestisce efficientemente. In modo simile, una biografia, che secondo la Reiss deve avere una funzione espressiva, potrebbe avere una funzione appellativa, con cui cerca di persuadere il lettore ad assumere una posizione ben precisa verso il tema che tratta. Oppure un testo pubblicitario, che normalmente ha una funzione appellativa, potrebbe avere una funzione artistica (espressiva) o informativa.

Nel 1984, Reiss (Reiss e Vermeer, 1984/1991 in Morini, 2007: 81-83), allo scopo di migliorare la sua tassonomia (1969, 1971 e 1983), che era ancora troppo generica per essere davvero utile (poiché non ammetteva la traduzione letteraria e la multifunzionalità della maggior parte dei testi che sono in realtà forme ibride), non distingue, come prima, solo i tipi (*informativer Texttyp*, ossia “informativo”, *expressiver Texttyp*, ossia “espressivo” e *operativer Texttyp*, ossia “operativo”), ma anche le varietà testuali (*Textsorte*). Ogni varietà testuale, ovvero gruppo di testi, ha delle caratteristiche, convenzioni e regole di comportamento in comune che trascendono le sue funzioni comunicative. La varietà testuale “ricetta di cucina” richiede, per esempio, l’imperativo e non distingue tra imperativo singolare e plurale in inglese (*begin with a large bowl*), mentre in italiano si usa spesso l’imperativo plurale (cominciate con una terrina grande). Morini (2007: 82) sostiene che, anche se è possibile fissare regole di equivalenza per la traduzione di varietà testuali semplici come la “ricetta di cucina”, ciò è impossibile per quelle più complesse come il “romanzo” e il “poema epico”. Ciò comunque non significa che il concetto di varietà testuale non sia utile anche per la traduzione letteraria, poiché un testo letterario complesso

può contenere aspetti non letterari appartenenti a varietà testuali semplici. Infatti, Reiss scrive che

in un romanzo si possono trovare anche varietà testuali di uso pratico, come le ricette di cucina, gli annunci mortuari [...],⁷⁶ le lettere commerciali ecc. ecc. Il traduttore letterario che non conosce e non tiene conto delle convenzioni in uso nella varietà testuale [Textsortenkonventionen] della rispettiva cultura tradurrà probabilmente in modo inadeguato [inadäquat], trasponendo in modo ingenuo convenzioni della cultura di partenza nella cultura di arrivo. (Reiss e Vermeer, 1984: 180, in Morini, 1997: 83)

Dal canto suo, Hans Vermeer (1978/1983: 48 in Nord, 1997: 104 e Reiss e Vermeer, 1984 in Viezzi, 1996: 58) propone una teoria generale (*allgemeine Translationstheorie*) della traduzione e dell'interpretazione, la *Skopostheorie* (Reiss e Vermeer, 1984 in Nord, 1991 e 1992 in Viezzi, 1996: 58-60; in Nord, 1997, in Schäffner, 1998, in Munday, 2001: 78-81 e in Morini, 2007: 84-87), che trova le sue radici nel modello della Traduzione come azione di Holz-Mänttari, in cui la traduzione commerciale professionale, collocata in un contesto socio-culturale, si spiega con una terminologia economico-commerciale. La teoria di Vermeer (Reiss e Vermeer, 1984: 119 in Munday, 2001: 79) postula che un testo di partenza è determinato dal suo *Skopos*, che prima di tutto deve essere coerente internamente e poi, se è possibile, con il testo di partenza. Secondo lo studioso tedesco, come scrive anche Morini, «il modo in cui un testo viene tradotto dipende quindi più dallo scopo del testo d'arrivo che dalla natura del testo di partenza» (Morini, 2007: 86), dato che per la traduzione «è più importante che venga raggiunto un dato scopo traduttivo [*Translat(ions)zweck*] piuttosto che una traduzione venga condotta in un dato modo» (Reiss e Vermeer 1984: 100 in Morini, 2007: 86). La *Skopostheorie* concentra quindi l'attenzione in modo particolare sullo scopo della traduzione, che determina i metodi e le strategie, per produrre un testo di arrivo funzionalmente adeguato, ovvero capace di funzionare nella situazione di arrivo. In questo modo lo stesso "originale" potrebbe essere tradotto in modi diversi in conformità a vari scopi che la traduzione deve realizzare. Vale a dire che l'equivalenza tra testo di partenza e testo d'arrivo non è più di primaria importanza. Per esempio, come scrive Vermeer (1989: 186-187), un'ambiguità che si osserva in un testamento sarà resa letteralmente nel testo di arrivo con una nota a piè di pagina o un commento per il legale che si occupa del caso. Tuttavia, se la stessa ambiguità appare in

⁷⁶ Parentesi quadre nell'originale.

un romanzo, il traduttore potrebbe renderla con un'altra ambiguità un po' diversa, che è adatta per il testo di arrivo, senza ricorrere a una nota che interrompe il processo di lettura.

La "detronizzazione" del testo di partenza e delle sue funzioni e una loro completa subordinazione al testo di arrivo e al suo *Skopos* sono descritti da Viezzi (1996), nell'ambito della scienza dell'interpretazione, sia come grande contributo sia come approccio teorico "parziale" e quindi insufficiente a offrire una visione complessiva dell'interpretazione, perché in questo modo la *Skopostheorie* da una parte riconosce che l'attività interpretativa è un'attività fondamentalmente sociale, ma dall'altra parte ignora «il rapporto tra testo di arrivo e testo di partenza, al punto che si sostiene che l'analisi del testo di arrivo debba effettuarsi al livello *intratestuale* e non *intertestuale*⁷⁷» (Viezzi, 1996: 61). Quest'ultima critica è rivolta alla *Skopostheorie* anche nell'ambito della traduttologia linguistica da studiosi come Koller (1990 in Schäffner, 1998: 237) e Newmark (1990: 106 in Nord, 1997: 119 e 1991: 106 in Schäffner, 1998: 237). Altri criticano invece l'onnicomprensività della *Skopostheorie* in relazione alla traduzione letteraria, affermando che i suoi principi sono validi solo per i testi non letterari, poiché i testi letterari, essendo opere d'arte, non hanno uno scopo ben preciso e stilisticamente sono molto più complessi. Per esempio, Schäffner (1990: 238) scrive che nella teoria letteraria esiste una distinzione tra testi potenziali e quelli realizzati e la *Skopostheorie* sembra percepire i testi solo come testi realizzati e non potenziali, che possono cioè utilizzati in situazioni diverse con destinatari diversi per funzioni diverse. Rainer Kohlmayer (1988⁷⁸ in Nord, 1997: 121) sostiene che se il processo traduttivo di un'opera letteraria è guidato dal principio dello scopo per soddisfare le esigenze del sistema d'arrivo, questa opera si riduce a un testo "narrativo leggero", che ha uno scopo ben preciso e ha aspetti comuni con i testi pragmatici, come il motivo pratico per cui è scritto. Anche se in realtà non è possibile sapere, aggiunge Rainer (ibid.), chi sono i destinatari di un'opera letteraria e quali sono le loro esigenze e aspettative, la traduzione orientata a uno scopo stabilisce *a priori* questi destinatari e in questo modo non rafforza solo gli stereotipi linguistici e culturali, ma limita anche l'originalità e la forza trasformazionale della letteratura tradotta. Snell-Hornby (1990/1995b: 84), per cui lo

⁷⁷ Corsivi originali.

⁷⁸ Non risultano gli estremi dell'articolo di Kohlmayer nella bibliografia di Nord.

stile è un fattore particolarmente importante nei testi letterari, scrive, a sua volta, che anche se la *Skopostheorie* non è irrilevante per la traduzione letteraria, alcuni dei suoi principi devono essere riconsiderati prima di applicarla pienamente a questo genere.

Nella sua risposta a queste osservazioni critiche, Vermeer (1989: 179) prima contesta l'idea che l'arte sia prodotta senza uno scopo. Infatti, persino la rinomata corrente artistica *l'art pour l'art*, che esalta il principio dell'arte finalizzata a se stessa, ha uno scopo: esistere per esistere e quindi essere differente delle altre correnti artistiche. Poi (ibid.: 178) non ritiene valida l'affermazione che non abbiano uno scopo i testi letterari. Ogni testo letterario crea il suo significato attraverso un linguaggio estetico. La forma di un testo può svolgere diverse funzioni e produrre la forma stessa può essere lo scopo per cui è stato creato il testo letterario. Vermeer (ibid.: 177-178) approfondisce la sua analisi a proposito del rapporto tra il testo letterario e il suo scopo, basandosi sull'assunto che gli scopi sono attribuibili solo alle azioni, definite come comportamenti eseguiti dopo una scelta tra diverse possibilità, e afferma che la creazione di un'opera letteraria, che è un'azione, non può non avere uno scopo, tranne nella sua fase iniziale. Vale a dire che una rima, per esempio, può ad un tratto venire in mente a una persona e ciò senz'altro non è un'azione, perché non è il frutto di una scelta tra diverse possibilità e quindi non è determinato da uno scopo. Tuttavia, il momento successivo, che consiste nell'annotare questa rima, è senza dubbio un'azione, perché uno ha la possibilità di compierla o di non compierla. Anche continuare a scrivere finché la poesia è completa è un'azione, perché chi la scrive ha sempre la possibilità di fare un'altra cosa. Se la creazione di una poesia comprende anche la sua pubblicazione, è ovvio che anche in questo caso si tratta di un'azione determinata da uno scopo. Schiller e Shakespeare, come qualsiasi altra persona, hanno senza dubbio preso in considerazione le eventuali reazioni dei loro destinatari nelle loro opere per diventare forse anche famosi o ricchi. A proposito della critica secondo la quale attribuire uno scopo alla traduzione di un testo letterario limita le sue possibili interpretazioni, Vermeer (ibid.: 180) scrive che il problema si può "superare" assegnando uno scopo alla traduzione che prevede lo stesso livello di interpretazione dell'"originale". Se questo scopo sia realizzabile o no non riguarda la sua teoria. Comunque, ciò che la *Skopostheorie* postula è che la traduzione è un testo « *in its*

own right» (*Holz-Mänttari et al. 1986: 5*) with its own potential of use» (*ibid.: 181*).

Tre anni prima della pubblicazione del saggio di Reiss e Vermeer (1984), Newmark pubblica *Approaches to Translation* (1981/1984 e 1981 in Scarpa, 1997: 16-19 e in Morini, 2007: 74-75) e successivamente *A Textbook of Translation* (1988 in Scarpa, 1997: 16-19), in cui offre una classificazione testuale, anch'essa basata in parte sul modello di Bühler (1934), che prevede la multifunzionalità dei testi, anche se una funzione è dominante. Per esempio, un «testo informativo» sulla critica letteraria realizza sia una funzione espressiva, perché esprime anche il giudizio personale dell'autore, sia una funzione conativa, perché vengono sostenute presso i lettori le idee dell'autore. Newmark (1981 e 1988 in Scarpa, 1997: 16) adotta inoltre le funzioni estetica/poetica, fàtica e metalinguistica di Jakobson per la sua tassonomia, riconducendole alle macrofunzioni bühleriane. Oltre all'identificazione della funzione dominante del testo, l'analisi testuale finalizzata alla traduzione proposta da Newmark (*ibid.: 17*) prevede anche l'identificazione di parametri come l'intenzione dell'autore, che potrebbe essere diversa da quella del traduttore, il tipo di destinatari, il contesto del testo di partenza e quello di arrivo e il grado di formalità, generalità e difficoltà della lingua utilizzata.

Newmark (*ibid.*) elenca i seguenti tre tipi di testi: il “testo con la macrofunzione espressiva” (letteratura di “qualità”, autobiografia, saggistica e corrispondenza privata), incentrato sullo scrivente o parlante con la microfunzione espressiva ed estetico-poetica; il “testo con la macrofunzione informativa” (manuale di istruzioni, articolo giornalistico, articolo scientifico-tecnico e verbale di riunione), incentrato sulla realtà extralinguistica con la microfunzione informativa e fàtica, e il “testo con la macrofunzione vocativa” (annunci, istruzioni, pubblicità, propaganda e letteratura popolare), incentrato sull'ascoltatore/lettore, con la microfunzione vocativa/conativa e metalinguistica. Lo studioso britannico (*ibid.: 18-19*), che distingue tra la “traduzione semantica”, ossia letterale, e la “traduzione comunicativa”, ovvero libera, afferma che la prima è

adatta per i “testi espressivi” e la seconda per quelli “informativi” e “vocativi”.⁷⁹

Nella traduzione della letteratura di “qualità”, l’unità di traduzione è la parola, dato che a questo livello troviamo le sfumature del significato. Si enfatizza la lingua di partenza, non si migliora o non si corregge mai l’ “originale”, si è sempre fedeli, quando è possibile, agli aspetti semantici e sintattici del testo di partenza quando è possibile. In sintesi, la versione tradotta del testo letterario di “qualità” è un testo ostico, particolareggiato, complesso e breve che è sempre inferiore all’ “originale” per la perdita di contenuto semantico. Morini trova «tanto affascinante quanto di difficile applicazione» (Morini, 2007: 74) questa definizione, in cui il testo letterario dell’ “originale”, attraverso la “traduzione semantica”, diventa più specifico includendo le varie sfumature di un significato. Lo studioso italiano (ibid.: 73-74) vede in Newmark un’affinità con Walter Benjamin (1923/1963), secondo il quale la traduzione è «(...) un modo per liberare quella <vera lingua> soltanto potenzialmente presente nell’ “originale” stesso, o come se compito del traduttore fosse produrre una serie di glosse interlinguistiche del testo di partenza, che ne rivelino tutte le possibilità nascoste» (ibid.: 74).

Nella traduzione della letteratura popolare l’unità di traduzione è sia la frase sia il testo nella sua totalità, perché in questo tipo di traduzione è più importante il messaggio che il significato. Si enfatizza la lingua di arrivo, l’ “originale” può essere migliorato chiarendone le ambiguità e i gergalismi e normalizzandone le deviazioni dalla norma linguistica, si sacrificano con maggior facilità gli aspetti formali. In breve, la versione tradotta del testo letterario popolare è un testo scorrevole, semplice, chiaro, convenzionale e più lungo, che può essere migliore dell’ “originale” per la sua chiarezza, nonostante la perdita di contenuto semantico (1981/1984 e 1981 e 1988 in Scarpa, 1997: 18-19).

La multiformità dei testi, che secondo Newmark (1981/1984 e 1981 e 1988 in Scarpa, 1997) equivale alla loro multifunzionalità, anche se una delle possibili funzioni è dominante, e che da Reiss (Reiss e Vermeer, 1984), è interpretata come compresenza di varietà testuali con regole e convenzioni precise e numerose,

⁷⁹ Per i concetti di traduzione comunicativa e semantica, vedi Newmark, Peter. (1984). *Approaches to Translation*. 3rd impression Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris and Frankfurt: Pergamon, pp. 38-69 (1^a st. 1981).

costituisce un passo avanti nella direzione di una classificazione testuale più sofisticata e flessibile; ciononostante i testi continuano a essere distinti in maniera netta. Snell-Hornby (1988/1995a e 1988 in Scarpa, 1997: 20-23, 1988 in Munday, 2001: 183-186 e 1988 in Morini, 2007: 165-167) ha il merito di abolire qualsiasi confine rigido tra i vari generi testuali.

Nella sua teoria integrata la studiosa per classificare i testi ricorre al tipico concetto dei prototipi della tradizione tedesca e lo incorpora alle discipline «extra-linguistiche» (come la storia culturale, la letteratura, le scienze socioculturali), alle discipline specialistiche (come la giurisprudenza, l'economia e la medicina), e alle discipline «linguistiche» (come la linguistica testuale, la pragmalinguistica, la psicolinguistica, la linguistica storica, la linguistica contrastiva, la terminologia, la dialettologia e la sociolinguistica. In questa prototipologia testuale multidisciplinare, la classe dei «prototipi» corrisponde ai tipi di testo fondamentali, come la Bibbia, la poesia, il romanzo, i quotidiani, il libretto di istruzioni, il pamphlet polemico, il testo pubblicitario e il testo tecnico-scientifico, ed è correlata rispettivamente

- alla categoria delle tre principali «aree traduttive», (la «traduzione letteraria», la «traduzione generale» e la «traduzione specializzata»);

- alla categoria dei «criteri che governano il processo traduttivo», (l'estensione creativa della norma linguistica, i maggiori limiti all'interpretabilità, l'identità concettuale, l'importanza dei criteri di equivalenza, le funzioni comunicativa e informativa della traduzione;

- alle categorie delle discipline «extra-linguistiche» e «linguistiche» sopracitate; e

- alla categoria degli «aspetti sonori e fonologici» (il ritmo e l'allitterazione).

Il modello presenta una natura dinamica, poiché prevede una graduale transizione fra le diverse categorie e quindi anche una sovrapposizione nelle diverse aree traduttive, sostituendo le nette demarcazioni delle tipologie precedenti. Per esempio, è impossibile distinguere tra linguaggio poetico e non poetico, perché per tradurre opere in versi bisogna molte volte conoscere linguaggi speciali e varietà testuali semplici e per tradurre un articolo di giornale occorre spesso utilizzare nozioni acquisite traducendo per esempio Shakespeare.

Snell-Hornby (1988 in Morini, 2007: 166), al contrario di Reiss, (Reiss e Vermeer, 1984 in Morini, 2007: 82), concepisce la differenza tra linguaggio letterario e altri linguaggi come una tendenza più che una regola. Vale a dire che il linguaggio letterario è generalmente caratterizzato dalla «estensione creativa delle norme linguistiche» e dall'importanza di «suono» e «ritmo», ma queste caratteristiche sono, come indica anche Morini, trasferibili «al linguaggio giornalistico e pubblicitario, e persino a quelli della giurisprudenza, dell'economia, della scienza e della tecnica» (Morini, 2007: 166); ovviamente, anche il linguaggio letterario può fare proprie caratteristiche tipiche dei linguaggi non letterari.

Secondo Snell-Hornby (1988 in Scarpa, 1997: 22-23), le strategie traduttive basate sull'analisi testuale sono funzioni di tre fattori fondamentali: la situazione del testo di partenza, la funzione del testo di arrivo e lo status del testo di partenza. Per esempio, più letterario è un testo più la situazione e la funzione dipendono dal lettore, oppure più letteraria è una traduzione più lo status del testo di partenza è quello di un'opera d'arte che utilizza il linguaggio come mezzo espressivo. Stabilire la funzione (assai limitata) della traduzione di un opuscolo di istruzioni (per esempio sul funzionamento di un frigorifero) è più semplice che definire la funzione della traduzione di un romanzo di Dickens; e le strategie traduttive di un opuscolo di istruzioni devono adeguarsi alle esigenze dei destinatari nella lingua di arrivo più di quelle di un romanzo, che si traduce in maniera più letterale. A proposito del linguaggio letterario, una critica rivolta alla tassonomia di Snell-Hornby (1988/1995a: 32), che classifica il testo pubblicitario sotto l'area traduttiva della "traduzione generale", proviene da Munday (2001: 185), poiché questo tipo di testo ha più le caratteristiche della lingua creativa della "poesia lirica" che della lingua della "traduzione generale". Inoltre, Munday (ibid.) critica l'ipotesi di Snell-Hornby (1988/1995a: 32) che lo studio delle discipline specialistiche sia utile solo per la "traduzione specializzata", perché uno studio del genere è fruttifero anche per la "traduzione letteraria". Per esempio, è impossibile tradurre, sostiene Munday (2001: 185), la *História do cerco de Lisboa* di José Saramago senza conoscere la storia delle crociate.

Concludendo, i linguisti degli anni Settanta e Ottanta come Reiss (1969/1981, 1971 e 1983), Newmark (1981/1984 e 1988) e Snell-Hornby (1988/1995a) cominciano a praticare una linguistica

differente da quella dei loro predecessori, i padri fondatori della scienza della traduzione negli anni Sessanta come Nida (1964a), Mounin (1965) e Catford (1965/1980). Quindi, non si interessano più della lingua a livello di parola, ma di testi. Ciò permette di utilizzare i concetti e i termini linguistici (come la tipologia, la varietà, la funzione, il contesto, la situazione e lo status dei testi), la tipologia dei destinatari, l'intenzione dell'autore, il grado di formalità, la generalità e la difficoltà della lingua, per spiegare sia la traduzione non letteraria sia quella letteraria.

1.1.5. Traduzione letteraria e linguistica discorsuale

Negli anni Novanta si supera la dicotomia tra la traduzione letteraria e quella non letteraria, quando l'interesse della traduttologia linguistica si sposta dal testo al discorso, ossia dalla classificazione dei testi alla lingua in uso o in situazione. Pur avendo il merito di abolire confini tra i generi testuali, Snell-Hornby (1988/1995a) continua a mantenere la distinzione tra aree traduttive (la «traduzione letteraria», la «traduzione generale» e la «traduzione specializzata»). Di conseguenza, ciò sottintende l'esistenza di diversi modi operazionali in traduzione, dovuti a diverse nature ontologiche a cui appartengono differenti tipi di testo, come il testo letterario e non letterario. Hatim e Mason (1990/1993, 1990 in Sollaino, 1992 e in Scarpa, 1997: 23-28) hanno invece il merito di abolire i confini tra la traduzione letteraria e quella non letteraria nell'ambito di un modello di analisi del processo traduttivo che mette in relazione i processi discorsuali con i problemi pratici della traduzione, a prescindere dal tipo di testo che affrontano (Hatim e Mason, 1990/1993). Di conseguenza, il testo letterario è considerato degno dello stesso trattamento teorico del testo non letterario, che rappresentava la tipologia testuale privilegiata per la traduttologia linguistica, poiché non esiste una differenza ontologica tra i due testi.

Hatim e Mason (ibid.: 1-2) scrivono che la distinzione tra “letteratura” e “non letteratura” è una delimitazione artificiale, poiché, se l'uso creativo della lingua è una delle caratteristiche distintive della letteratura, anche i testi non letterari spesso ricorrono, almeno in qualche misura, a un linguaggio creativo come i testi letterari. Inoltre, non c'è nessun dubbio che l'attività di traduzione è varia, ma questa varietà non si può spiegare sotto forma di distinte aree traduttive (ad esempio una traduzione «religiosa» distinta dalla «letteraria» o dalla «scientifica»), ma nei termini di un unico processo comunicativo all'interno di un

contesto sociale che comprende attività come la scrittura dei sottotitoli e il doppiaggio di film, l'interpretazione simultanea, la traduzione di vignette, il sommario ecc. Ritenere che la traduzione richieda processi diversi dovuti a particolari campi ristretti serve solo a mascherare le analogie importanti che esistono fra i diversi tipi di traduzione. Ciò, a sua volta, impedisce un compito importante della teoria traduttiva: stabilire regolarità e incorporare funzioni diverse all'interno di un modello generale del processo traduttivo.

Per spiegare i processi relativi a diverse attività di traduzione in una teoria generale, Hatim e Mason (1990/1993) propongono un modello in cui il punto focale sta nell'analisi dei tratti discorsuali del testo di partenza all'interno di un contesto sociale, che vanno poi riprodotti nel testo di arrivo in un contesto sociale diverso. Se lo si analizza, il contesto sociale è scomponibile in tre dimensioni: una dimensione «comunicativa», una dimensione «pragmatica» e una dimensione «semiotica». La dimensione comunicativa, basata sul concetto di registro di Halliday e dei suoi colleghi (1964), prevede due parametri principali che determinano variazioni nel discorso delle variazioni, dovute o all'«utente» o all'«uso». Le prime sono chiamate «varietà dialettali» e differiscono da persona a persona, principalmente dal punto di vista fonico, per motivi geografici, diacronici, sociali, di grado di intelligibilità e idiolettali. Le seconde sono invece chiamate «registri» e differiscono l'una dall'altra principalmente per la forma linguistica (cioè per la grammatica e/o il lessico). I fattori che stabiliscono variazione nel registro sono il «campo», il «modo» e il «tenore» del discorso. Il «campo del discorso» indica la funzione sociale dell'uso linguistico, come nel caso di una predica religiosa o di un discorso politico; il «modo del discorso» indica il mezzo, scritto od orale, dell'attività linguistica. Il «canale» costituisce un aspetto importante del «modo» e include veicoli come la conversazione telefonica, il saggio e la lettera commerciale, attraverso i quali si svolge la comunicazione; il «tenore del discorso» indica infine le relazioni interpersonali fra l'emittente e il destinatario, espresse in termini di formalità e informalità. Concludendo, Hatim e Mason sostengono che «l'identificazione dell'appartenenza di un testo ad un determinato registro rappresenta una parte essenziale dell'elaborazione del discorso» (Hatim e Mason, 1990/1993: 55 e trad. it. in Sollaino, 1992: 91).

La dimensione pragmatica regola l'intenzionalità che determina l'appropriatezza di una forma linguistica rispetto al conseguimento di una finalità comunicativa e si trova alla base delle scelte compiute nell'ambito del campo, del tenore e del modo. I fenomeni relativi a questa dimensione sono spiegati attraverso la Teoria degli Atti Linguistici di John Austin (1962), le massime di Grice (1975 e 1978) e i concetti di "implicatura", "inferenza" e "presupposizione" conversazionale. Il significato di un testo è percepito come qualcosa che viene negoziato fra colui che lo produce e colui che lo riceve. Inoltre, si attribuisce un'importanza fondamentale al significato inteso dal parlante/scrittore, poiché regola scelte relative alle strutture linguistiche nelle quali il testo trova una realizzazione. Alla nozione del "significato del parlante/scrittore" si affianca infine il "significato dell'ascoltatore/lettore", che avanza ipotesi per formare la sua interpretazione, utilizzando gli indizi, ossia le strutture linguistiche, organizzati da parte del parlante/scrittore per l'interpretazione del suo testo. In breve, le nozioni pragmatiche del modello di Hatim e Mason propongono una definizione dinamica del significato in cui «i produttori ed i riceventi collaborano e comunicano, avanzando delle ipotesi riguardo l'ambiente (sic) cognitivo condiviso» (Hatim e Mason, 1990/1993: 100 e trad. it. in Sollaino, 1992: 169).

La dimensione semiotica stabilisce l'interazione tra i "testi" in quanto segni, che, grazie al principio di intertestualità, si concatenano a formare "discorsi" percepiti all'interno di "generi". Il "genere" è la forma dei testi determinata dalle convenzioni che riflettono le funzioni e gli obiettivi implicati in particolari occasioni sociali, nonché gli scopi che i partecipanti perseguono in tali occasioni (per esempio un editoriale giornalistico o una ricetta culinaria); il "discorso" riflette l'atteggiamento dei partecipanti nei confronti di una specifica attività o occasione (per esempio "valutativo" per una recensione o "impegnato" per un discorso ideologico); il "testo" è l'insieme di funzioni comunicative strutturate per un particolare obiettivo retorico. Per concludere, solo per mezzo della dimensione semiotica i parametri delle dimensioni comunicativa e pragmatica, come il campo, il modo, il tenore e l'intenzionalità, «iniziano a giocare un ruolo genuino nelle transazioni comunicative» (ibid.: 101 e trad. it. in ibid.: 170).

Il modello di Hatim e Mason (1990/1993 e 1990 in Scarpa, 1997: 24-26) prevede anche una tipologia testuale che, al contrario di quelle precedenti, non utilizza la letterarietà o la non

letterarietà né come categoria testuale né come area traduttiva. Secondo questa tipologia, ogni testo è percepito come la realizzazione concreta di un tipo ideale, determinato dalla sua funzione dominante. Esistono tre principali tipi di testo: “espositivo”, “argomentativo” e “istruttivo”, ciascuno suddiviso in vari sottotipi. Il tipo di testo “espositivo” presenta i concetti, gli oggetti o gli eventi in modo non valutativo. Il sottotipo esposizione “concettuale” organizza i concetti in termini di analisi e sintesi “descrittiva” e si focalizza su oggetti e situazioni, mentre il sottotipo esposizione “narrativa” mette l’enfasi sulla disposizione di azioni e avvenimenti. Il tipo di testo “argomentativo” valuta concetti e credenze in termini di falso/vero o positivo/negativo. Il tipo di testo “istruttivo” è infine incentrato sulla formazione del comportamento futuro del lettore. Un esempio del sottotipo “facoltativo” è il testo pubblicitario, mentre i contratti giuridici o i trattati appartengono a quello “non facoltativo”. Concludendo, Scarpa (1997: 28) scrive che la tipologia testuale di Hatim e Mason, basata sul principio dell’unità nella varietà, rappresenta attualmente quella più accreditata nell’ambito della traduttologia.

Per mostrare che i confini tra il testo letterario e quello non letterario sono artificiali, Hatim e Mason (1997: 1-13) confrontano le strutture dei testi letterari con quelle dei testi non letterari. Per esempio, anche se il romanzo *Schindler’s Ark* di Thomas Keneally e un rapporto tecnico sui climatizzatori appartengono a due tipologie testuali differenti, cioè rispettivamente a quella del testo letterario e a quella del testo tecnico, entrambi contengono le strutture testuali della “controargomentazione”, in cui l’argomento esposto trasmette una debole convinzione e prepara il terreno per l’opposizione che segue (ibid.: 2-7). In modo simile, il discorso di un pubblico ministero americano ricorre a una serie di costruzioni passive e impersonali per evitare un’accusa diretta contro l’imputato, così come Albert Camus ricorre a transitività e agentività nel romanzo *L’étranger* per processare il narratore Meursault (ibid.: 7-11). È ovvio che esistono strutture comuni tra il testo letterario e quello non letterario sia negli “originali” sia nelle traduzioni; di conseguenza sono artificiali non solo i confini tra il testo letterario e quello non letterario, ma anche quelli tra la traduzione letteraria e quella non letteraria.

Per ricapitolare, a partire dagli anni Novanta nella traduttologia linguistica si supera la dicotomia tra il testo letterario e non letterario, perché il concetto di testo o discorso non lo permette più. Di conseguenza, come qualsiasi altro tipo di

testo anche il testo letterario può essere preso in considerazione nell'analisi linguistica. Hatim e Mason (1990/1993) propongono un modello destinato all'analisi traduttiva di testi sia letterari sia non letterari, visti come realizzazioni di un discorso socio-culturale. Mentre per qualcuno questo modello «incorpora e allo stesso tempo supera gli studi sulla traduzione che lo hanno preceduto» (Sollaino, 1992: i), qualcun altro è più scettico sulla sua utilità:

Although Hatim and Mason propose foundations for a model of analyzing texts, they deal with a large number of concepts. It is not clear that their approach constitutes a model that can be 'applied' in the conventional sense of the term. Alternatively, the authors proposals can be taken as a list of elements to be considered when examining translation. (Munday, 2001: 101)

A prescindere da questi commenti, si può affermare con discreta certezza che oggi la posizione di Hatim e Mason, secondo la quale la distinzione tra il testo letterario e non letterario è artificiosa (Hatim e Mason, 1990/1993: 2) e fuorviante (Hatim e Mason, 1997: 3), è più che convincente non solo nella traduttologia linguistica ma anche in quella letteraria.

1.1.6. La traduzione letteraria e l'approccio eclettico di Jiří Levý

Negli anni Sessanta, mentre Eugene A. Nida, Georges Mounin e John C. Catford si occupavano di traduzione escludendo il linguaggio artistico con una prospettiva linguistica, Jiří Levý (1963 e 1965) proponeva un approccio multidisciplinare per studiare la traduzione letteraria. Secondo lo studioso ceco (Levý, 1969 in Göktürk, 1986: 46), la traduzione di un testo letterario è il frutto degli aspetti semantici, sintattici, stilistici ed estetici dell'"originale". Nell'analisi traduttiva tutti questi elementi devono essere attentamente studiati sia globalmente sia individualmente, considerando le loro interazioni. A tal fine, pur riconoscendo che in un futuro non molto lontano i metodi della linguistica potrebbero essere ancora più utili per capire i problemi della traduzione letteraria (ibid.: 22 in ibid.), Levý (1965: 77 in Stenzl, 1983: 6) sostiene che il processo traduttivo, inserito nella teoria generale della comunicazione, può essere analizzato non solo attraverso gli strumenti metodologici della linguistica, ma anche con un approccio eclettico che si serve dell'estetica, della psicolinguistica, dell'antropologia strutturale, della semantica e di tutte le discipline e interdiscipline utilizzate per studiare il processo comunicativo. In sintesi, Levý propone una metodologia

analitica interdisciplinare per lo studio della traduzione letteraria che considera gli aspetti molteplici di questo tipo di traduzione.

Quando Levý (1963) elabora il suo approccio multidisciplinare in *Umění překlada*, «uno dei capisaldi della traduttologia contemporanea» (Osimo, 2002: 204), tra le varie problematiche riflette anche sul processo, sui problemi e sulle competenze del traduttore nella traduzione letteraria. Lo studioso (Levý, 1969 in Göktürk, 1986: 47-48 e Levý, 1974 in Osimo, 2002: 205) distingue tre momenti nel processo traduttivo: (1) comprendere gli aspetti letterari e stilistici dell'«originale» nella sua totalità come un'opera d'arte, (2) interpretare l'«originale» dopo aver stabilito il suo nucleo semantico e (3) trasporre l'«originale» con uno stile artistico, creando un'adeguatezza reciproca tra i sistemi linguistici e stilistici del testo di partenza e di quello di arrivo. In altre parole, Levý (1969 in Göktürk, 1986: 47-48 e 1974 [1963: 77] in Osimo, 2002: 205), come Kade (1968 in Göktürk, 1986: 51), e Wilss (1977 in Göktürk, 1986: 51), vede il processo traduttivo come una successione che consiste in due fasi: (1) comprendere e (2) trasporre. In questo processo, il traduttore affronta vari problemi dovuti (1) ai contrasti tra le strutture della lingua di partenza e quella di arrivo; (2) alle contraddizioni tra le teorie letterarie e le concezioni stilistiche che regolano il testo di partenza e quello di arrivo e (3) alle differenze tra le tradizioni di critica letteraria che vigono nel sistema letterario dell'«originale» e in quello della traduzione. Per Levý (1969 in Göktürk, 1986: 48 e cfr. Gentzler, 1993: 89) il traduttore, che deve risolvere diversi problemi quando riscrive il testo di partenza, è, in qualche modo, sia un linguista sia un teorico e critico letterario. Proprio per questo motivo, le due fasi che riguardano il processo traduttivo in realtà sono ben altro che i due semplici atti distinti di analizzare un messaggio nella lingua di partenza e di sintetizzarlo in quella di arrivo. In breve, Levý ritiene che gli aspetti letterari costituiscono la caratteristica più importante del testo letterario da tradurre e, per capire il processo e i problemi della traduzione letteraria, concentra il suo interesse sugli aspetti stilistici del testo letterario stesso più che sul suo significato.

Nella stessa opera Levý (1963) si occupa anche delle funzioni, delle caratteristiche e dei limiti della traduzione letteraria. Secondo lo studioso (Levý, 1974 [1963: 115] in Osimo, 2002: 205), la traduzione è uno strumento creativo con il quale il traduttore arricchisce la propria letteratura nazionale creando nuovi mezzi espressivi (neologismi) e assimilando nella propria lingua

espressioni di paesi altri (esotismi). A tal fine, il traduttore deve, sostiene Levý (ibid.), conservare nella traduzione le parole che comunicano concetti specifici della cultura, dell'epoca e della letteratura dell'"originale" non esprimibili con i mezzi linguistici del testo di arrivo. Tuttavia, se il traduttore abusa di questa pratica, perché «introduce parole straniere senza necessità dettate dal contenuto, come fine a sé stesso, solo per il colorito, per divertimento» (Levý, 1974 [1963: 128] in ibid.) non fa altro che «pecca[re] contro la purezza della lingua» (ibid.). Un fenomeno che si osserva spesso nella traduzione letteraria è l'esplicitazione delle espressioni indirette del testo di partenza in quello di arrivo da parte del traduttore. Con le parole di Levý «le relazioni logiche tra pensieri nel testo letterario rimangono inespresse [...]»⁸⁰ Molto spesso il traduttore chiarifica del tutto i nessi nascosti tra pensieri che nell'originale sono solo accennati» (Levý, 1974 [1963: 166] in Osimo, 2002: 206). Il risultato di questa operazione è «l'indebolimento della funzione estetica e il rafforzamento della funzione informativa» (ibid. [1963: 169] in ibid.) nella traduzione del testo letterario. Riassumendo, la traduzione letteraria arricchisce la letteratura del testo di arrivo, conservando le caratteristiche specifiche del testo di partenza, però la tendenza all'esplicitazione delle espressioni indirette nell'"originale" da parte del traduttore provoca delle conseguenze a scapito della funzione estetica nella traduzione.

Gentzler (1993: 82-84) sostiene che alcuni concetti fondamentali della teoria di Levý, come la letterarietà, lo stile e il significato, sono particolarmente vulnerabili. Levý (1969: 21 in Gentzler, 1993: 82-83) ritiene che sia oggettivamente possibile stabilire gli aspetti stilistici che costituiscono la letterarietà di un'opera d'arte nella lingua di partenza, separarli dal contenuto e sostituirli con elementi stilistici della lingua d'arrivo, altrettanto separati dal contenuto, per produrre un'altra opera artistica in questa seconda lingua. Egli (ibid.: 72 in ibid.: 83) inoltre afferma che migliore è la qualità della traduzione, meglio si superano le sue strutture contraddittorie. In primo luogo, queste affermazioni implicano che le caratteristiche formali e il contenuto dell'"originale", che opera in un unico sistema semiotico, producano un testo «unitario» carico di letterarietà, ossia qualità artistica. In secondo luogo, la traduzione, che opera in due diversi sistemi di significazione, non è un'opera unitaria, ossia coerente,

⁸⁰ Parentesi quadra originale.

come l'“originale”, ma piena di tensioni e contraddizioni, dovute alla coesistenza conflittuale tra il punto di vista del sistema di significazione dell'“originale” e di quello della traduzione. Infine, nonostante tutto ciò, le tensioni e le contraddizioni che rendono la traduzione un testo instabile si possono superare e si può rendere un testo di arrivo stabile, in cui ogni elemento sintattico dell'“originale” è “correttamente” sostituito con un altro elemento sintattico nella traduzione, riproducendo l'esatta letterarietà, ossia la bellezza estetica, del testo di partenza in quello di arrivo, grazie alla competenza del traduttore. Tuttavia, Gentzler scrive che «Levý semplifica il problema» (Gentzler, 1993: 83 e trad. it. 1998: 95), quando questi afferma che nella traduzione letteraria «migliore è la qualità, meglio si superano i conflitti» (Levý, 1969: 72 in Gentzler, 1993: 83 e trad. it. 1998: 95), perché il significato del testo letterario, a prescindere dalle competenze del traduttore, «è sempre instabile, sempre mutevole, costruito dal discorso, in costante divenire, anche se “appare” stabile temporaneamente nell'architettura estetica» (Gentzler, 1993: 84 e trad. it. 1998: 95). In poche parole, secondo Gentzler (ibid.: 82-84) la teoria di Levý, che sia possibile elaborare criteri obiettivi per isolare e catalogare gli aspetti stilistici nel testo letterario da tradurre e poi stabilire paradigmi per sostituire questi aspetti nella traduzione, non è basata su assunti solidi.

Riassumendo, agli inizi degli anni Sessanta Jiří Levý (1963 e 1965) propone una metodologia analitica interdisciplinare per studiare la traduzione letteraria. Le problematiche principali di cui si occupa sono il processo, le funzioni, le caratteristiche, i problemi e i limiti di questo tipo di traduzione. A scapito del contenuto e del significato, privilegia la letterarietà e gli aspetti stilistici nella traduzione letteraria. Sostiene inoltre che la traduzione arricchisce la propria letteratura nazionale e per questo motivo deve in certe circostanze conservare le caratteristiche specifiche della cultura da cui proviene il testo letterario. Infine, riferisce che l'esplicitazione, una delle caratteristiche prevalenti della traduzione, indebolisce la sua funzione estetica, cosa particolarmente problematica per la traduzione letteraria. Anche se il contributo generale di Levý all'analisi della traduzione letteraria è riconosciuto nella letteratura traduttologica (Stenzl, 1983: 6; Göktürk, 1986: 46 e Osimo, 2002: 204-206), Gentzler (1993: 82-84) definisce un'impresa impossibile l'ipotesi di Levý che la letterarietà dell'“originale” si possa ricostruire in modo identico nella traduzione come se quest'ultima fosse un testo

coerente e unico. A prescindere da questa critica, Levý si distingue dai suoi contemporanei, che si occupavano della ricerca sulla traduzione o con una prospettiva linguistica, come quelli che abbiamo visto nei paragrafi precedenti, o con una prospettiva letteraria, come quelli che vedremo nei paragrafi successivi di questo capitolo, perché cerca di conciliare le due prospettive in un approccio eclettico.

1.1.7. La traduzione letteraria e l'approccio filologico di Rolf Klopfer

Mentre Levý (1963 e 1965) propone un approccio eclettico in cui molte discipline, linguistiche e no, sono ritenute utili per l'analisi della traduzione letteraria negli anni Sessanta, Rolf Klopfer (1967 in Stenzl, 1983: 6 e in Göktürk, 1986: 45-46) sostiene che la teoria e i metodi della linguistica non servono perfettamente allo scopo e scrive che a tal fine è necessario ricorrere alla teoria letteraria e quindi alla poetica, alla stilistica, alla retorica e soprattutto all'ermeneutica. Più che sul processo traduttivo come tale, Klopfer (1967 in Stenzl, 1983: 6) si concentra su come si può riprodurre l'intenzione artistica ed estetica dell'autore in un'altra lingua. Egli è, scrive Stenzl (1983: 6), un tipico rappresentante dell'approccio, chiamato «filologico» da Nida (1976 in Stenzl, 1983: 6), orientato verso il testo di partenza nell'ambito della traduzione letteraria.

Tra le varie metodologie di traduzione, Klopfer (1967 in Göktürk, 1986: 45-46) per la traduzione letteraria adotta il «metodo affidabile». Egli (ibid.: 39 in ibid.) stabilisce una netta distinzione tra la traduzione letteraria e non letteraria e afferma, ispirandosi a Schleiermacher, che la vera traduzione è quella letteraria e la traduzione non letteraria deve essere chiamata interpretazione. Secondo lo studioso, le problematiche principali della traduzione furono indagate tra il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo e pensatori come Diderot, Goethe, Schleiermacher e Humboldt furono particolarmente produttivi in questa impresa. Le ricerche eseguite rivelano che esistono quattro diverse metodologie traduttive: la «traduzione della lingua divina in quella umana», la «traduzione parola per parola», la «traduzione libera» e la «traduzione affidabile». La metodologia che si può utilizzare per la traduzione letteraria è quella «affidabile», che è una via di mezzo tra le metodologie dell'«estraniamento» e della «germanizzazione» formulate da Schleiermacher per le traduzioni in tedesco. In questa

metodologia, il traduttore non prende solo in considerazione le variabili relative al testo di partenza o non cerca solo di soddisfare le esigenze del lettore del testo di arrivo, ma valuta, secondo le circostanze, sia il primo che il secondo parametro in modo continuo. Quando il traduttore rende un testo letterario in un'altra lingua, deve, secondo Kloepfer (1967 in Göktürk, 1986: 46), riformulare nel modo più comprensibilmente possibile ciò che è straniero. Tuttavia, questo non significa che può eseguire il suo compito interpretando le incertezze simboliche nel testo di partenza. Kloepfer conclude queste sue riflessioni sulla metodologia della traduzione letteraria con una sua definizione concernente questo tipo di traduzione: «tradurre significa scrivere creando – però non nel senso di riscrivere o di trasporre ciò che esiste in modo non curato, ma nel senso di essere scrittore degli scrittori. Novalis parlava, forse, in questo senso del traduttore come poeta dei poeti»⁸¹ (ibid.: 126 in ibid.).

Negli anni Sessanta, Kloepfer (1967) nega l'utilità della linguistica, sia da sola sia con le altre discipline, per lo studio della traduzione letteraria. Ritiene che a tal fine la teoria letteraria sia quella più adatta. Propone inoltre come la migliore metodologia traduttiva per il testo artistico la traduzione "affidabile", che considera in modo equilibrato il sistema linguistico-letterario sia del testo di partenza sia del testo d'arrivo. Definisce infine la traduzione letteraria come una riscrittura creativa di cui l'autore è uno «scrittore degli scrittori» (ibid.).

1.1.8. La traduzione letteraria e il “seminario di traduzione americano”⁸²

Più o meno quando Kloepfer (1967) propone di usare la teoria letteraria per l'analisi della traduzione del testo artistico, i partecipanti del seminario di traduzione americano utilizzano come fondamento teorico nelle loro pratiche e nei loro insegnamenti della traduzione letteraria una serie di concetti provenienti dal campo letterario. Cionostante questi studiosi affermano che il metodo con cui esercitano, criticano e insegnano la traduzione letteraria non si fonda su premesse teoriche (Gentzler, 1993: 11). Gentzler (ibid.: 11-12) scrive però che esistono

⁸¹ Traduzione mia.

⁸² Nel 1964 l'Università dello Iowa inizia a offrire agli studenti crediti accademici per la traduzione letteraria e getta così le basi per il primo seminario di traduzione negli Stati Uniti, chiamato in inglese *American Translation Workshop*. Negli anni Settanta corsi e seminari di traduzione sono offerti in altre università come la Yale, la Princeton, la Columbia, la Texas e la State University of New York.

idee sviluppate dai teorici della letteratura sottintesa dai lavori dei poeti, critici, traduttori e studenti del seminario di traduzione. Esempi al riguardo sono osservabili nelle opere di Ivor Armstrong Richards ed Ezra Pound (ibid.: 7-42).

Secondo Gentzler (ibid.: 12), il saggio *Practical Criticism* (1929) di Ivor Armstrong Richards (1893-1979) – critico letterario, semantista, pedagogista e poeta inglese che con le sue teorie sulla funzione della poesia e la pratica di lettura dei testi spiana la strada al New Criticism negli Stati Uniti – è l’opera che meglio esemplifica meglio la teoria implicita nel metodo adottato dal seminario di traduzione americano. In questa opera Richards, secondo il quale chi legge buona poesia è più prezioso per la società di chi non lo fa (ibid.: 14), analizza le reazioni del lettore che legge le poesie di diversi autori da Shakespeare a Ella Wheeler Wilcox. Il suo obiettivo è di stabilire regole e principi con i quali si possano giudicare adeguatamente interpretazioni individuali concernenti il testo poetico (una forma di conoscenza superiore). A tal fine, egli presuppone che l’esperienza poetica primaria dell’autore possa essere esattamente comunicata al lettore, se questi riceve la formazione adeguata. Il modello di lettura poetica di Richards propone quindi un significato letterario “unitario” che un lettore perfetto può catturare con l’interpretazione “giusta”. Gentzler (ibid.: 13) afferma che la metodologia del “seminario di traduzione americano” fa propri gli obiettivi del modello di lettura poetica di Richards (1929). Prima di tutto, ha lo scopo di scoprire regole e principi con cui si possa indicare l’esistenza di una comunicazione complessa (traduzione letteraria), con l’unica differenza che i partecipanti al seminario di traduzione tentano di rivelare non solo regole di lettura (comprensione), come Richards (1929 in Gentzler, 1993: 13), ma anche di scrittura (riformulazione). In secondo luogo, la metodologia ha, prosegue Gentzler (1993: 13), l’obiettivo di comprendere e riformulare l’esperienza primaria (il sentimento, il tono e l’intenzione) dell’autore il più perfettamente possibile, con l’unica differenza che Richards (1929 in Gentzler, 1993: 14) esprime di nuovo questa esperienza attraverso un’interpretazione “perfetta”, mentre i partecipanti del seminario ricorrono a una traduzione “corretta”. Il seminario di traduzione americano non ottiene mai però, conclude Gentzler, quest’ultimo scopo, poiché, se il metodo che adotta dimostra qualcosa, è che «dando a due traduttori di un seminario lo stesso testo, si ottengono due traduzioni diverse, i

risultati sono testi sempre nuovi che non sono identici all'originale né ad altre traduzioni» (Gentzler, 1993: 18 e trad. it. 1998: 25).

I partecipanti al seminario di traduzione americano per giustificare le loro scelte metodologiche fanno propria la Teoria dei Dettagli Luminosi di Ezra Pound (1885-1972) – poeta, critico letterario e traduttore, figura di maggior rilievo dell'imagismo –, anche se di rado la affrontano direttamente. La teoria di Ezra Pound postula una tesi da una parte generale secondo la quale «*literature is language charged with meaning*» (High, 1986: 134) e dall'altra settoriale per cui «*good poetry was based in images (pictures of solid, real things) rather than ideas*» (ibid.). Esistono tre modi diversi attraverso i quali il linguaggio letterario può essere “caricato” di significati: la “melopea” o proprietà musicale, la “fanopea” o proprietà visuale e la “logopea” o significato letterale e contestuale (Gentzler, 1993: 23). La concisione, la chiarezza e la presentazione di immagini di cose concrete sono i principi fondamentali nella resa del significato (ibid.: 28). Gli scritti teorici di Pound (Gentzler, 1993: 19) si dividono in due periodi: una prima fase imagista e una seconda fase tardo-imagista o vorticista.⁸³ Nei suoi articoli del primo periodo, Pound (ibid.: 19) ricorre a concetti astratti che conferiscono un tono metafisico alla sua teoria. Scrive per esempio che l'arte poetica è il frutto dei sprazzi dell'immaginazione o dell'intuizione estetica (ibid.: 37). In seguito, egli (ibid.: 19) prende le distanze da questa posizione e si muove verso un discorso più diretto, in cui le sue parole si riferiscono a oggetti reali. Afferma, quindi, che il linguaggio artistico non è semplicemente il risultato di lampi di genio, privi di rapporto con la realtà, ma il prodotto del potere di secoli di tradizione di coscienza, di accordi e di associazioni (ibid.: 27). In questa fase il “vortex”, un sistema di forme in evoluzione, da cui, attraverso cui e in cui le idee precipitano costantemente, ossia l'immagine, è inteso come un insieme di parole o una rete di termini riuniti in un nodo radioso (ibid.: 20). Pound (ibid.: 23) non pensa, quindi, in termini di lingue distinte, ma di un intreccio di parole che legano gli individui a prescindere dalla nazionalità, poiché i significati delle lingue singole sono correlati tra di loro, anche se in modo variabile a causa delle loro relazioni dinamiche nel corso della storia. Il linguaggio poetico ha una vita propria, un

⁸³ Il vorticismismo è un movimento letterario inglese iniziato nel 1914 a imitazione del futurismo italiano. Nella sua effimera vita fu essenzialmente diretto ad avversare il romanticismo in ogni sua forma.

potere di adattamento, cambiamento e sopravvivenza. Di conseguenza, al contrario che in Richards (1929), il significato di un'opera d'arte non può mai essere fisso, perché varia con il variare del linguaggio reinserito in un'epoca o in una cultura diversa. Pound (Gentzler, 1993: 24-26) per spiegare l'essenza del linguaggio letterario non parla più dell'intuizione estetica ma della conoscenza della lingua, dell'epoca, del luogo, della biografia dell'autore, di altri testi dello stesso autore e di altri autori di quel periodo e della logica delle categorie del pensiero. Diventa inoltre indispensabile creare nuove relazioni tra le parole vecchie e quelle recenti per cogliere e spiegare le loro complessità, soprattutto se una parola moderna si usa in un modo anticonvenzionale (ibid.: 24). Ogni parola ha quindi la sua etimologia, il proprio modo di combinarsi con le altre parole e apre la strada alla comprensione di nuove possibilità (ibid.: 28). A questo punto sarebbe opportuno cercare una risposta alla domanda «quali sono le premesse teoriche su cui si fonda la metodologia del seminario americano?» I suoi partecipanti lodano, scrive Gentzler, Pound come la persona che «ha liberato la traduzione dal giogo della letteralità» (ibid.: 36). Poeta e traduttore, Ronnie Apter scrive per esempio che «le innovazioni di Pound hanno liberato i traduttori moderni dalla schiavitù della traduzione parola per parola, rima per rima e metro per metro. I traduttori ora si rifanno a una serie di strategie *ad hoc* (spesso suggerite da Pound) sulla poesia» (Apter, 1984 in Gentzler, 1993: 36 e trad. it. 1998: 44). Tuttavia, Gentzler critica Apter affermando che «le strategie di Pound non erano affatto *ad hoc*» (Gentzler, 1993: 36). È vero che Pound non sosteneva una traduzione senso per senso, ma ciò non significa che la comprensione di una poesia sia il frutto di intuizione o di ispirazione divina. Secondo Gentzler (ibid.: 37), questo fraintendimento nasce dal fatto che Apter, come altri partecipanti al seminario di traduzione americano, fa queste affermazioni concernenti la teoria di Pound ricorrendo ai suoi primi saggi imagisti fondati sulle intuizioni estetiche, ma non a quelli successivi vorticisti, basati su strategie specifiche e ben definite. L'interpretazione di Apter (ibid.: 36-37), che ragiona in termini di traduzione "fedele" e traduzione "libera", comunque gli consente comunque di giustificare la propria metodologia di traduzione "libera", frutto del gusto americano. Un altro aspetto della teoria letteraria di Pound è il fatto che egli non pensa in termini di lingue distinte ma di linguaggio universale. Strumentalizzando questo aspetto, i traduttori del seminario si concedono così la licenza di

intuire la bellezza delle poesie di un'altra lingua senza conoscere quella lingua o la sua cultura, perché hanno una qualche sensibilità poetica, buon gusto e le capacità di scrivere bene in inglese.⁸⁴ A tal fine, usano versioni letterali dell'"originale" per intuire la sua "essenza", come faceva Pound (ibid.: 22 e 39) faceva per tradurre dal cinese in inglese. Tuttavia, Gentzler (ibid.: 37-38) disapprova la possibilità di trarre delle analogie tra questa posizione dei traduttori letterari americani e quella di Pound, perché questi, oltre al suo inglese-americano leggendario, non conosceva solo le lingue della tradizione greco-romana con varie competenze (un po' il greco, meglio il latino, bene il provenzale e l'italiano, ottimamente il francese e lo spagnolo), ma anche e a fondo il contesto storico-culturale occidentale, mentre molti traduttori ritengono di poter intuire significati senza conoscere la lingua e la tradizione in cui sono espressi. Il risultato è che, anche se alcune traduzioni prodotte nel seminario di traduzione americano sono molto creative, molte altre «avrebbero fatto rabbrivire Pound» (ibid.: 39 e trad. it. 1998: 47).

Riassumendo, i partecipanti del seminario di traduzione americano utilizzano le teorie letterarie di Ivor Armstrong Richards ed Ezra Pound nella loro metodologia. Adottano il principio di una "perfetta" comprensione e una "corretta" riformulazione da Richards, l'idea dell'ispirazione divina e il concetto del linguaggio universale da Pound. In questo modo, gli anni Settanta testimoniano traduttori in America che ricorrono alle teorie letterarie nelle loro pratiche e nei loro insegnamenti in modo conforme ai suggerimenti di Klopfer in Europa.

1.1.9. La traduzione letteraria e la prospettiva etica di Carlo Izzo

Carlo Izzo, esperto di poesia, narrativa e saggistica, del romanzo moderno e del *nonsense* e valente traduttore letterario, è un'altra figura che negli anni Sessanta in Europa si occupa di traduzione nell'ambito della traduttologia letteraria. In "Responsabilità del traduttore, ovvero esercizio d'umiltà" (1966), esempio di «ciò che i migliori critici/traduttori letterari scrivevano

⁸⁴ Benché i risultati siano stati più che soddisfacenti, grazie al buon intendimento del francese sia del poeta sia della traduttrice e una buona dose d'intuito da parte di quest'ultima (Bellingeri, 2000), Nâzım Hikmet (1902-1963), il poeta turco più conosciuto in Italia, è stato tradotto in italiano da Joyce Lussu che dichiara: «Non conosco una parola di turco e non so quasi niente della letteratura turca» (Lussu, 1998: 25).

sulla traduzione prima della rivoluzione dei *Translation Studies*» (Morini, 2007: 23), si propone di dettare regole al traduttore. Qui si prende in esame questo lavoro.

Secondo Izzo (1966/1970 in Morini, 2007: 23), tradurre è un'attività necessaria e utile. Nonostante ciò, non ci sono dubbi che è impossibile trasferire integralmente i valori estetici dell'“originale” in una traduzione. Nel suo saggio egli presenta un elenco di errori che si osservano nelle traduzioni letterarie e afferma che le deviazioni dall'“originale” sono dovute a due cause fondamentali: errori d'interpretazione dovuti a un'ignoranza imperdonabile e soluzioni non fondate dovute a una anche più imperdonabile presunzione. Izzo (ibid. in ibid.: 23-24) dedica la sua attenzione alla seconda categoria di queste cause e sostiene che nelle soluzioni non fondate i traduttori utilizzano l'“originale” per scrivere qualcosa di nuovo e loro. Ciò significa, però, tradire il tono dell'opera dell'autore. Lo studioso (ibid. in ibid.: 24) non approva questi traduttori e consiglia loro un atteggiamento di umiltà e discrezione quando eseguono il proprio lavoro:

Umiltà, dunque; e, soprattutto, non dimenticare mai – questa è la vera responsabilità del traduttore – che la traduzione, fuori da ogni vanità, e dai compiacimenti accademici dei circoli letterari, è destinata, in primo luogo, a sovvenire quei lettori i quali non sono in grado di affrontare il testo originale, e che si fanno quindi un'opinione sull'autore straniero partendo dall'opera del traduttore. (ibid. in ibid.: 26)

Sostiene quindi che devono lasciare il campo libero all'autore del testo straniero, rimanendo celati. Morini (2007: 26) commenta che per il traduttore è, come sa bene anche Izzo, impossibile rendersi invisibile nella propria traduzione. Tuttavia, aggiunge che giudica valida, sul piano etico, la posizione di Izzo concernente la presunzione e l'arroganza del traduttore che mette consapevolmente se stesso davanti al proprio autore.

Concludendo, Izzo (1966/1970 in Morini, 2007: 22-26) suggerisce una serie di principi che ha dedotto dalla pratica nella traduzione letteraria. Secondo lui, il traduttore non deve tradire il tono dell'“originale”, attraverso l'amplificazione della sua concisione, perché il fatto di non adeguarsi a questa norma significa avere un atteggiamento presuntuoso e una mancanza di umiltà; al contrario la sua responsabilità è esercitare questa umiltà.

1.1.10. La traduzione letteraria e gli slittamenti traduttivi di Anton Popovič

Nel 1970 Anton Popovič non accusa, come Izzo (ibid. in Morini, 2007), i traduttori di ignoranza o infedeltà a causa degli acquisti nelle loro traduzioni, poiché percepisce la traduzione fedele e quella libera come un tutt'uno. Lo studioso slovacco non prescrive una tecnica per eliminare le aggiunte e per rendere meno marcate le modifiche, ma preferisce prima individuare le analogie e le differenze che si verificano nella traduzione di un'opera letteraria e poi spiegare le differenze, cioè gli "slittamenti", in termini di norme linguistico-letterarie diverse che operano nell'"originale" o nella sua riscrittura. In questo modo, cerca di illustrare il rapporto che esiste tra l'"originale" e la sua traduzione. L'approccio di Popovič è importato, perché «costituisce un presupposto del rifiuto di qualunque atteggiamento normativo» (Arduini e Steconi, 2007: 25), che negli anni Sessanta e Settanta caratterizzava gli studi sulla traduzione con una prospettiva letteraria.

Popovič (1970) scrive che le perdite, gli acquisti e le modifiche, ossia gli "slittamenti", sono inevitabili nella traduzione del testo artistico e che il traduttore non può essere criticato in quanto artefice di queste trasposizioni. La traduzione dell'opera d'arte traspone valori intellettuali ed estetici da una lingua all'altra. Questa trasposizione prevede varie difficoltà. Certe volte, si può pensare che sia impossibile tradurre un testo letterario a causa delle perdite. Altre volte, si osservano invece degli acquisti nella traduzione dello stesso testo. Tutto questo indica che la natura della traduzione letteraria richiede certi slittamenti dei valori intellettuali ed estetici. Questa natura è caratterizzata da una struttura duplice che consiste da una parte in un contenuto semantico e negli aspetti formali dell'"originale", dall'altra in un sistema di valori estetici espressi nella lingua della traduzione. Le perdite, gli acquisti e le modifiche che si osservano in una traduzione sono quindi dovute alle differenze tra la lingua di partenza e quella di arrivo, tra l'autore e il traduttore e tra il sistema letterario della lingua di partenza e quello di arrivo. Tutto ciò che è nuovo rispetto all'"originale" o non appare nella traduzione, anche se uno si aspetterebbe che apparisse, è uno slittamento. Il fatto che un traduttore ricorra agli slittamenti non significa però che sottovaluti il contenuto semantico dell'"originale". Al contrario, egli si serve degli slittamenti per trasporre il significato dall'"originale" alla traduzione nonostante

le differenze che esistono tra di loro. Il compito del traduttore è quello di identificarsi e contemporaneamente differenziarsi dall'“originale”. Essere fedele all'“originale” è il punto di partenza del lavoro del traduttore, però egli ricorre anche agli slittamenti per riprodurre l'“originale” più fedelmente possibile nella sua totalità. L'identificazione degli slittamenti e la loro interpretazione devono essere considerate l'aspetto più importante dell'analisi traduttiva, perché solo in questo modo le differenze tra l'“originale” e la sua traduzione possono essere classificate obiettivamente e valutate accuratamente nel loro contesto.

Concludendo, Popovič (1970) afferma che esistono delle differenze intrinseche nei valori intellettuali ed estetici del testo artistico e della sua traduzione. Queste differenze comportano inevitabilmente delle deviazioni dall'“originale” quando un'opera letteraria viene tradotta. Il compito del traduttore non è cercare a tutti i costi un rimedio che stabilisca un'equivalenza letterale o funzionale con l'“originale”, ma rendere il suo contenuto semantico nella sua traduzione. Popovič (ibid) riconosce, quindi, come scrive Genzler, «l'impossibilità di ottenere un testo equivalente e propone una teoria per spiegare anziché criticare l'assenza di identità» (Genzler, 1993: 88 e trad. it. 1998: 100).

1.1.11. Traduzione letteraria e *translation studies*

Negli anni Settanta per indagare i problemi specifici della traduzione nasce una nuova disciplina accademica, i *translation studies*, il cui nome è però inizialmente usato per indicare l'approccio di un gruppo di studiosi alla traduzione letteraria. La nascita di questa disciplina coincide, convenzionalmente, con la data 1972, quando James S. Holmes legge la sua relazione intitolata “The Name and Nature of Translation Studies” (Holmes, 1972, ripubblicata insieme alla raccolta degli altri suoi scritti nel 1988 e ripresa e commentata da Toury nel 1995: 9-10) al Terzo Congresso Internazionale di Linguistica Applicata. In questa relazione, lo studioso propone una nuova branca empirica delle scienze umane per lo studio della traduzione, ossia i *translation studies*, come reazione sia alla traduttologia linguistica sia a quella letteraria tradizionale. Infatti negli anni Settanta la maggior parte degli studiosi di letteratura considera, come riferisce Ulrych (1997: 221-222), le traduzioni letterarie come un fenomeno marginale, poiché sono testi “minori”, e quindi non meritevoli di studi seri. Questi studiosi preferiscono concentrarsi solo sui testi canonici, cioè su quei testi riconosciuti qualitativamente superiori agli altri

dalla comunità letteraria ufficiale. Negli stessi anni, scrive sempre Ulrych (ibid.: 216-217), la traduttologia linguistica presenta, invece, tutti gli inconvenienti della tradizione strutturalista. Si concentra su forme e strutture a livello di parola o frase senza considerare il testo e il contesto culturale. Esclude i testi letterari come oggetto di studio, poiché si allontanano dalle forme standard del linguaggio. E utilizza metodi normativi o prescrittivi per insegnare come si deve tradurre, invece di usare metodi descrittivi che considerino il modo in cui si traduce nella realtà. Per studiare i procedimenti traduttivi, Holmes (1972/1988a: 71 e 77) suddivide i *translation studies*, come campo di studio, in tre aree fondamentali: descrittiva, teorica e applicata. L'area descrittiva illustra i fenomeni di traduzione come si manifestano nel mondo, senza escludere o privilegiare un particolare tipo di fenomeno. L'area teorica stabilisce principi generali con i quali i fenomeni traduttivi possono essere spiegati e previsti, elaborando i dati empirici forniti dall'area descrittiva. E l'area applicata usa l'informazione ottenuta dalle prime due aree nella pratica di traduzione e nella formazione dei traduttori. Holmes precisa che queste tre aree sono complementari l'una all'altra, poiché ognuna fornisce «materiali per le altre due, e usa i risultati che queste a loro volta offrono» (Holmes, 1972/1988a: 78 e trad. it. in Ulrych, 1993: 229). Nel colloquio di Lovanio su letteratura e traduzione del 1976, André Lefevere (1978a: 234) accoglie la proposta di Holmes (1972) e da allora lo studio della traduzione assume, scrive Bertazzoli (2006: 99), uno statuto disciplinare autonomo. Oggi i *translation studies* si avvalgono, come indicano vari studiosi (Bassnett e Lefevere, 1990/1995: preface; Baker, 1998b: 279 e cfr. Munday, 2001: 7), di diversi apparati epistemologici e teorici sviluppati nell'ambito della linguistica, della semiotica, della filosofia, della storia, della psicologia e degli studi culturali, occupandosi sia del testo letterario sia di quello non letterario. Tuttavia, inizialmente il termine *translation studies* è stato utilizzato per indicare un approccio particolare di un gruppo di studiosi alla traduzione letteraria, che operano soprattutto nel campo della letteratura comparata. Alcuni concetti-chiave di questo approccio sono, scrive Ulrych, «storia, cultura, ideologia, visibilità e il concetto di potere ad essi collegato» (Ulrych, 1997: 231). Oltre a Holmes (1972/1978b) e Lefevere (1978a e b), Gideon Toury (1978) e Raymond van den Broeck (1978), che provengono rispettivamente dall'area anglo-sassone, da Israele e dai Paesi Bassi, sono i primi studiosi che compiono maggiore sforzo per

definire gli scopi principali dei *translation studies* in senso stretto (Gentzler, 1993: 90 e Nergaard, 1995: 12). Basandosi sui principi della non-normatività e della *non-source-orientedness*, questi studiosi, invece di prescrivere regole, si prefiggono di studiare le traduzioni in modo empirico, considerando le condizioni ideologiche in cui si traduce in un dato luogo e in un certo periodo (Morini, 2007: 27). In sintesi, all'inizio degli anni Settanta Holmes (1972/1978b) traccia l'ambito e la struttura di un campo di studi di carattere analitico-descrittivo che si occupa di qualsiasi forma di traduzione e verso la fine degli stessi anni un gruppo internazionale di studiosi, prendendo le mosse dai principi proposti da Holmes per questo campo di studi, propone un nuovo paradigma per lo studio della traduzione letteraria.

1.1.12. La traduzione letteraria e i padri fondatori dei *translation studies* in senso stretto nell'antologia *Literature and Translation* ⁸⁵

Gli esponenti più rappresentativi dei *translation studies* in senso stretto, come Holmes, Lefevere, Toury e van den Broeck contribuiscono, con studi molto significativi, al volume *Literature and Translation* (1978), che offre «per la prima volta un'organizzazione sistematica» (Bertazzoli, 2006: 99 e cfr. Bassnett-Mcguire, 1980/1985: 151) a questo approccio nuovo alla traduzione letteraria (cfr. Nergaard, 1995: 11-12). *Literature and Translation* nasce – scrivono i suoi curatori nella prefazione – dal fatto che gli studiosi di letteratura raramente si occupano di traduzione letteraria, poiché la considerano un fenomeno marginale nell'ambito dei studi letterari, mentre i linguisti studiano solo i suoi aspetti linguistici e stilistici (Holmes, Lambert e van den Broeck, 1978: v-vi). Il volume ha due principali obiettivi. Il primo è quello di indagare gli aspetti teorici della traduzione letteraria e sviluppare metodi per descrivere le traduzioni del testo letterario. Il secondo è invece di definire la posizione della traduttologia negli studi letterari, sottolineando il ruolo e la funzione dei testi tradotti in una letteratura nazionale (ibid.: vii). Dal canto suo, Marcel Janssens (1978: 5) nel suo saggio introduttivo allo stesso volume scrive che grazie agli studi raccolti in *Literature and Translation* le traduzioni letterarie, che sono paradossalmente considerate testi marginali dagli studiosi di

⁸⁵ *Literature and Translation* (1978) contiene gli atti del convegno di Lovanio su letteratura e traduzione del 1976, curati da James S. Holmes, José Lambert e Raymond van den Broeck.

letteratura, potrebbero diventare un oggetto di studio indispensabile per capire i problemi centrali della teoria letteraria. Inoltre sarà forse possibile, aggiunge Janssens (ibid.: 6), superare la tradizionale distinzione tra l'autore del testo originale e il suo traduttore, poiché questi potrebbe essere sia poetico che originale. Gli studi che si trovano in *Literature and Translation* appartengono a diverse categorie (Holmes, Lambert e van den Broeck, 1978: vii). I saggi di Lefevere si concentrano su problematiche teoriche; il saggio di van den Broeck si occupa di aspetti metodologici; il saggio di Holmes è dedicato alla descrizione delle traduzioni dei testi letterari; il saggio di Toury si interessa delle "norme" nelle traduzioni letterarie. L'augurio di coloro che contribuiscono a un nuovo paradigma per lo studio della traduzione letteraria attraverso *Literature and Translation* è che questo studio possa essere coltivato dai dipartimenti di letteratura delle università e non dalle associazioni di interpreti e traduttori (Janssens, 1978: 6).

Nel suo saggio intitolato "Translation: The Focus of the Growth of Literary Knowledge", Lefevere (1978b) sostiene che la traduzione è uno strumento più utile dei commenti a opere letterarie per lo studio scientifico della letteratura. A tale scopo, lo studioso discute le concezioni della scienza nella teoria letteraria, critica gli assunti principali di queste concezioni, propone la sua concezione di scienza per lo studio letterario e indica il ruolo della traduzione e del commento in questa scienza. Secondo Lefevere, la funzione della traduzione è più significativa del commento nello studio scientifico dei testi letterari, perché rende accessibile un'opera letteraria a più lingue in modo più diretto e completo.

Lo studioso osserva che tradizionalmente la teoria letteraria, nel senso vero e proprio del termine, ricorre a due concezioni della scienza: il positivismo logico e l'approccio ermeneutico. Il positivismo logico è monistico, riduzionista e fisicista. Presume che la fisica sia la scienza per eccellenza. Tutte le altre scienze devono essere ridotte a questa scienza ideale attraverso un linguaggio concepito per la fisica. Inoltre, i concetti fisici devono essere trasformati in concetti fondamentali per tutte le scienze (ibid.: 12-13). Nell'ambito degli studi letterari, soprattutto gli strutturalisti, i grammatici testuali e i semiologi aderiscono al positivismo logico. Le sue manifestazioni più peculiari sono, scrive Lefevere (ibid.: 8), l'ossessione per la formalizzazione delle procedure e la costruzione di modelli. I pensatori che ricorrono invece all'approccio ermeneutico tentano di arrivare

individualmente a idee e verità valide (ibid.: 9). Questo approccio distingue tra estetica e conoscenza e prevede che l'opera letteraria richieda un particolare modo di comprendere (*Verstehen*). In altre parole, la conoscenza del testo letterario è in qualche modo differente della conoscenza dell'oggetto di studio delle altre discipline (ibid.: 15). Nella sua versione tradizionale, l'approccio ermeneutico si concentra sui processi mentali del *Verstehen*, attraverso cui un soggetto pensante reagisce al messaggio di un altro soggetto pensante, che comunica con il primo con forme che contengono un senso (Betti, 1967: 60 in Lefevere, 1978b: 16). Lefevere (1978b: 8) conclude che queste due concezioni antagonistiche presentano in realtà più affinità che differenze, perché i loro assunti principali sono simili.

Lefevere (ibid.) afferma che gli assunti principali del positivismo logico e dell'approccio ermeneutico sono desueti rispetto ai risultati attuali di diverse discipline. In ultima analisi, questi assunti identificano l'obiettività nel senso di imparzialità con l'obiettività nel senso di "verità eterne" (ibid.: 10). Secondo Lefevere (ibid.), nel Ventunesimo secolo lo studio scientifico della letteratura non può, come qualsiasi altra disciplina umanistica, essere in cerca di strutture universali e atemporali. Uno studio del genere deve, scrive Lefevere citando Toulmin, sostituire la domanda «*how do permanent unities preserve their identity through all their apparent changes ...*» (Toulmin, 1972: 356 in Lefevere, 1978b: 10) con quella «*how do historical entities maintain their coherence and continuity, despite all the real changes they undergo*» (ibid.). Insistere nella prima domanda non serve ad altro che ad avere una posizione anacronistica nei confronti della scienza moderna.

Come reazione allo studio statico della letteratura, Lefevere (ibid.: 18 e 20) propone una scienza evolutiva per lo studio del testo letterario. Questa scienza, che Lefevere (ibid.: 19-20) chiama metaletteratura, si occupa della natura e dello sviluppo della letteratura e consiste in due branche: traduzione e commento. L'indagine della natura della letteratura rivela tre diversi tipi di conoscenza: (i) la conoscenza non scientifica, ossia le esperienze acquisite e condivise leggendo e scrivendo le opere letterarie; (ii) la conoscenza scientifica delle procedure utilizzate per descrivere queste esperienze nelle loro dimensioni personali e sociali; (iii) la conoscenza metaletteraria scientifica, ossia una crescente quantità di conoscenza scientifica sulla produzione delle opere letterarie. Lo studio dell'accumulo della conoscenza letteraria (i), (ii) e (iii)

indica, a sua volta, che questa conoscenza si arricchisce in due modi: intrinsecamente ed estrinsecamente (ibid.: 21). Nel primo caso, la conoscenza letteraria si evolve attraverso le mutazioni e la selezione naturale nel senso darwiniano. I suoi vari elementi (come le esperienze umane, la produzione delle opere letterarie e lo studio di questa produzione) concorrono tra di loro e sopravvivono i migliori, che sono efficacemente riproduttivi. Questa crescita avviene con un'interazione continua con i fattori estrinseci che possono avere un ruolo sia positivo che negativo per la crescita della conoscenza letteraria. In questo caso, la conoscenza letteraria cresce con le azioni dei gruppi di pressione, che sono raramente interessati alla conoscenza fine a se stessa, ma lo sono molto come mezzo per rafforzare il proprio potere (ibid.: 21-22). La letteratura spesso viene usata per diffondere una conoscenza che serve ai propri interessi, sopprimendo quella che li minaccia, e una conoscenza surrogata (conformismi, evasioni dalla realtà e utopie di cliché). Tutto questo genera "mutazioni recessive", come i libri di consumo di grande successo, il cui lettore non si interessa del proprio arricchimento interiore. Il desiderio di profitto costituisce un altro fattore estrinseco influente sulla crescita della conoscenza letteraria. Si vendono solo i libri degli autori che possono far guadagnare soldi ai loro editori, a meno che un autore non sia in grado di trovare finanziamenti per la pubblicazione del proprio lavoro. Lefevere sostiene che l'unico criterio per stabilire se un'opera letteraria o un lavoro scientifico nel campo degli studi letterari debba essere pubblicato o no sia invece il suo contributo alla crescita della conoscenza letteraria, e definisce uno scandalo la situazione reale al riguardo, che si limita a favorire interessi ideologici ed economici:

Here lies the great scandal of literature in general and metaliterature in particular. Instead of exposing and demolishing ideologies that stultify and enslave, those who claim to be professionally interested in literary knowledge are busy constructing their private ideologies within a safely conventional framework and calculating their profits. Literature should describe experience in such a way as to lead to insight, not clichés that destroy it. Metaliterature should describe literature, not ideologies about literature. In both literature and metaliterature the criterion for publication should be whether or not a work contributes to the growth of literary knowledge. If it does not, it should be eliminated through natural selection, not be allowed to add to literature's (or metaliterature's) genetic load. (ibid.: 22)

Lefevere (ibid.: 22) conclude che i fattori estrinseci possono, come si vede sopra, essere così influenti da cambiare addirittura il corso della ricerca scientifica nel campo letterario.

Si può, propone Lefevere (ibid.: 23), accrescere la conoscenza letteraria in due modi: (i) producendo opere letterarie e (ii) rendendo accessibili le opere già prodotte. La prima è un'attività letteraria, la seconda metaletteraria. Le opere letterarie di valore, ovvero opere che descrivono esperienze in modi nuovi o hanno qualcosa di nuovo da dire sulle esperienze, o preferibilmente entrambi, possono essere rese accessibili con la traduzione o il commento. La traduzione è più produttiva del commento, poiché quest'ultimo rende accessibili solo i lavori scritti nella lingua del commento e, se cerca di farlo per le opere create in altre lingue, lo fa in un modo meno diretto e completo rispetto alla traduzione. Inoltre, l'obiettivo ultimo che si prefigge il commento è spesso quello di dimostrare la comprensione superiore del suo autore, che si concentra sui testi "difficili" invece che su quelli che hanno qualità letteraria. La traduzione non ha queste implicazioni, però presenta altri problemi, ad esempio, come *output*, i testi tradotti male e, come *input*, i testi "sbagliati", ovvero ideologicamente controproducenti. Di conseguenza, scrive Lefevere (ibid.: 23), bisogna non solo eliminare le traduzioni fatte male, ma favorire anche la produzione di traduzioni fatte bene. Come si vede, la traduzione rivendica un maggiore livello di scientificità del commento, poiché contribuisce di più, come attività metaletteraria, alla produzione della conoscenza letteraria (ibid.: 7 e 23).

Concludendo, nel suo saggio intitolato "Translation: The Focus of the Growth of Literary Knowledge", Lefevere (1978) vuole dimostrare la sua ipotesi che la traduzione sia uno strumento più utile del commento nello studio scientifico della letteratura. A tal fine, discute, in modo analitico-critico, il tradizionale approccio allo studio del testo letterario, considerando i suoi paradigmi principali. Sostenendo, a prescindere dal paradigma a cui ricorre, l'inadeguatezza di questo approccio dal punto di vista scientifico, il teorico propone un modello scientifico per lo studio della letteratura. Il modello serve, in ultima analisi, a dimostrare la sua ipotesi concernente l'utilità della traduzione per lo studio scientifico della letteratura. Lefevere è comunque disposto a rinunciare alla sua ipotesi nel caso in cui i risultati delle altre ricerche la confutassero. Scrive, infatti, che lo farà con gratitudine, perché «*that will mean that my errors have served to bring us closer to verisimilitude, and with satisfaction, because in*

*elaborating (my hypotheses)*⁸⁶ *I have gained the knowledge I have tried to share»* (ibid.: 27).

In “The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some Critical Reflections”, van den Broeck (1978) discute il concetto di equivalenza nella traduzione letteraria. Osservando che i teorici della traduzione non concordano sulla definizione di equivalenza (ibid.: 29-30) e alcuni mettono in discussione la sua utilità (ibid.: 30-32), lo studioso critica le definizioni già esistenti e le loro conseguenze teoriche. Il suo obiettivo ultimo è quello di proporre una nuova definizione valida per la traduzione letteraria (ibid.: 30). A tal fine, ricorre ai concetti utilizzati in matematica, linguistica, semiotica e filosofia (ibid.: 32-35). La nuova definizione di equivalenza proposta da van den Broeck valorizza la natura complessa della traduzione letteraria (ibid.: 44). La stessa definizione è però da altri criticata come frutto di una posizione conservatrice (Gentzler, 1993: 99). A prescindere da qualsiasi critica, il lavoro di van den Broeck (1978) introduce, in un modo o nell'altro, un nuovo modo di discutere sull'equivalenza dal punto di vista dei *translation studies*.

Il motivo principale che spinge van den Broeck (1978: 29-30) a scrivere il suo saggio è la mancanza di un accordo tra gli studiosi sul termine che indica la relazione tra una traduzione e il suo “originale”. Vari termini come somiglianza, analogia, adeguatezza, invarianza e congruenza corrispondono a molte definizioni diverse e contraddittorie, soprattutto se applicate a fenomeni complessi come la traduzione letteraria. Questa situazione non è compatibile con il compito del traduttore, che deve fare generalizzazioni valide sul suo oggetto di studio. Creare una terminologia comune con definizioni ben precise è indispensabile per poter dialogare sulla traduzione letteraria a livello teorico. Le riflessioni di van den Broeck (1978) sul concetto di equivalenza nella traduzione letteraria nasce quindi dalla percezione di una situazione caotica che ostacola la discussione teorica concernente questo tipo di traduzione.

Un altro motivo che dà origine al lavoro di van den Broeck (1978: 30-32) è che alcuni teorici si oppongono al concetto di equivalenza per descrivere la relazione tra la traduzione e il suo “originale”. Per esempio, Đurišin (1972: 362-363 in van den Broeck, 1978: 31) afferma che non si può spiegare la traduzione letteraria ricorrendo al concetto di equivalenza, che consiste nella

⁸⁶ Parentesi tonda mia.

trasposizione del contenuto semantico tra lingue naturali, perché questo tipo di traduzione non è solo una trasposizione di codici linguistici, ma anche di un'opera d'arte da un contesto letterario ad un altro. Dal canto suo, Holmes (1973-1974/1988b: 53-54) sostiene, come riferisce van den Broeck (Holmes, 1973-1974: 68 in van den Broeck, 1978: 31), che affermare che la traduzione di una poesia è equivalente, cioè identica, al suo "originale", è una dichiarazione "perversa". Infatti, l'equivalenza «*like "sameness", is asking too much. The languages and cultures to be bridged, however close they may sometimes seem, are too far apart and disparately structured for true equivalence to be possible*» (Holmes, 1973-1974/1988b: 53-54). In sintesi, le riflessioni degli studiosi come Đurišin (1972) e Holmes (1973-1974), che mettono in discussione la validità del concetto di equivalenza in traduzione, costituiscono un'ulteriore motivazione perché van den Broeck (1978) cominci a riflettere criticamente sulla relazione di equivalenza nella traduzione letteraria.

Van den Broeck (1978: 32) discute la validità del concetto di equivalenza in traduzione facendo riferimento alla matematica. Nel linguaggio matematico la relazione di equivalenza indica una relazione di identità come nel linguaggio comune (ibid.: 32-33). Non è possibile, però, formulare una relazione di questo genere in una traduzione che esprime una legge di causa-effetto tra il contenuto semantico del testo di partenza (causa) e quello del testo di arrivo (effetto), perché la natura dei fenomeni traduttivi è molto più complessa di quella dei fenomeni del mondo fisico riducibili nelle regolarità semplici come un rapporto tra una causa e un effetto (ibid.: 33 e 36-37). Lo stesso testo di partenza potrebbe, come arguisce Holmes (1973-1974/1988: 53 e 1973-1974: 68 in van den Broeck, 1978: 33), avere tante rese quanto il numero dei traduttori. In effetti, non esistono espressioni equivalenti, cioè semanticamente identiche, persino in una stessa lingua naturale, perché il senso di una parola non è determinato solo dal suo significato semantico, ovvero denotativo, ma anche da altri come quello connotativo, stilistico e affettivo (van den Broeck, 1978: 36-37). In poche parole, un testo comunica sempre qualcosa di più del suo significato puramente cognitivo o concettuale o referenziale. Se non esiste una relazione di equivalenza tra le espressioni della stessa lingua, è poco probabile che ci sia questa relazione tra due diverse lingue, dato che esistono differenze semantiche tra lingue diverse (ibid.: 37). Van den Broeck conclude che «dobbiamo assolutamente respingere l'idea

che la relazione di equivalenza si applichi alla traduzione» (ibid.: 33 e trad. it. in Gentzler, 1998: 109), perché questo concetto descrive, come una legge scientifica, una relazione a livello semantico tra una causa (l'“originale”) e un effetto (la traduzione) che è inesistente tra il testo di partenza e quello di arrivo.

Van den Broeck (1978: 33-38) propone una nuova definizione per l'equivalenza traduttiva, ricorrendo a concetti formulati precedentemente da linguisti, semiologi e filosofi riassumibili con parole-chiave come testo, lingua, funzione comunicativa, dinamismo, unità nella molteplicità, “occorrenza”, “tipo” e “megatipo”. Egli (van den Broeck, 1978: 37) sostiene, concordando con Catford (1965/1980: 20), che l'equivalenza non è una corrispondenza identica del contenuto semantico ma una sostituzione del materiale testuale nella lingua di partenza con materiale testuale simile nella lingua di arrivo. Questa definizione implica che il significato è, osserva van den Broeck (1978: 38), una proprietà del linguaggio (e non qualcosa di estrinseco) concretizzato in un testo. Vale a dire che un testo della lingua di partenza ha, come scrive Catford (1965: 35), un significato della lingua di partenza e un testo nella lingua di arrivo ha un significato della lingua di arrivo. È fondamentale però che il significato del testo nella lingua di arrivo soddisfi, scrive van den Broeck (1978: 38) citando un'altra volta Catford (1965: 50 e cfr. 93), le funzioni della situazione comunicativa come il significato del testo nella lingua di partenza. In ultima analisi, l'equivalenza è, afferma van den Broeck (1978: 38), un'identità tra le funzioni comunicative del testo di partenza e quelle del testo di arrivo. Di conseguenza, non si tratta di una corrispondenza statica, ma di un criterio dinamico che dipende dalle caratteristiche della situazione comunicativa, in cui il testo di arrivo assolve la stessa funzione comunicativa del testo di partenza. A causa di questa dinamicità, van den Broeck (ibid.: 33-34) sposta la definizione dell'equivalenza da un'idea di corrispondenza da uno-a-uno a uno-a-molti, giustificando ciò con i concetti delle “occorrenze” e dei “tipi” della semiotica di Charles Sanders Peirce e del “megatipo” della filosofia di Charles Stevenson. Vale a dire che secondo lo studioso non esiste un'unica “corretta” traduzione di un “originale”, ma varie “corrette” traduzioni che sono le sue possibili versioni, ovvero “occorrenze” o “esempi aggiuntivi” (traduzioni) di un “tipo” o “esempio primario” (“originale”). Due traduzioni sono considerate “occorrenze” (varianti) dello stesso “tipo” (“originale”) se hanno pressappoco lo stesso significato.

Inoltre, l'“originale” e la sua traduzione sono anche le “occorrenze” (varianti) dello stesso “megatipo”, che è l'astrazione dell'opera letteraria (per esempio il concetto di poesia o romanzo) di cui l'“originale” (per esempio la poesia/il romanzo scritta/o nella lingua di partenza) e la sua traduzione (per esempio la poesia/il romanzo scritta/o nella lingua di arrivo) sono le realizzazioni concrete. Anche in questo caso l'“originale” e la sua traduzione sono considerati “occorrenze” (varianti) dello stesso “megatipo” (l'astrazione dell'opera letteraria), se hanno pressappoco lo stesso significato. Questo significa che l'“originale” e la sua traduzione sono in realtà la stessa opera letteraria (per esempio poesia o romanzo) anche se sono scritti in lingue e forme diverse. Concludendo, van den Broeck (1978) recupera, in modo generale, l'uso dell'equivalenza nella traduzione con la sua nuova definizione, basata sull'identità delle funzioni comunicative tra il testo di partenza e il testo di arrivo e manifestata attraverso una corrispondenza di uno-a-molti tra i segni linguistici di questi testi.

Van den Broeck (ibid.: 33-45) approfondisce la sua definizione, utilizzando le idee di diversi studiosi, per renderla utile soprattutto nella traduzione letteraria. Egli (ibid.: 40) scrive che, nonostante la sua critica rivolta alla tradizionale riflessione, si può rinunciare al concetto di equivalenza solo in modo parziale, perché anche se le traduzioni sono forme modificate dell'“originale”, possono e dovrebbero preservare la sua struttura essenziale. La variazione va perciò di pari passo con l'invarianza. Facendo sue le idee di Popovič, van den Broeck definisce l'equivalenza come equilibrio tra invarianza e variazioni nel testo letterario tradotto (Popovič, 1976: 11 in van den Broeck, 1978: 41). L'invarianza è un nucleo semantico non modificabile che l'“originale” e la traduzione possiedono in comune. Le variazioni corrispondono invece agli elementi sostituibili di una traduzione che non modificano il significato dell'“originale” ma la forma. Scrive sempre van den Broeck (1978: 39) che l'equilibrio tra invarianza e variazioni è, come indica Neubert (1970: 451: in van den Broeck, 1978: 39), una categoria semiotica che si realizza a livello sintattico, semantico e pragmatico. L'equivalenza è quindi il frutto delle relazioni tra i segni linguistici, delle interrelazioni tra i segni linguistici e gli oggetti a cui questi segni si riferiscono e delle interazioni tra i segni linguistici, gli oggetti a cui questi segni si riferiscono e chi li usa. Questi tre livelli dell'equivalenza si trovano in una relazione gerarchica tra di loro. L'equivalenza semantica ha

la priorità su quella sintattica, mentre sia la prima che la seconda sono determinate da quella pragmatica. Il fatto che in questa gerarchia il livello pragmatico prevalga sugli altri significa che le scelte linguistiche e di conseguenza le intenzioni di chi usa la lingua sono determinanti in un rapporto di equivalenza. Van den Broeck (ibid.: 38) scrive, infatti, facendo riferimento a Catford (1965: 94), che è possibile stabilire un'equivalenza tra gli elementi linguistici di un testo "originale" e quelli della sua traduzione solo e quando esistano caratteristiche del testo di partenza (che ha un significato nella lingua di partenza) e del testo di arrivo (che ha un significato nella lingua di arrivo) riferibili alle caratteristiche che riguardano le funzioni della situazione comunicativa. Queste caratteristiche testuali riferibili alle caratteristiche concernenti le funzioni comunicative di una situazione si possono determinare attraverso l'analisi della tipologia testuale. Le funzioni comunicative del testo letterario sono, a loro volta, il frutto delle strutture testuali regolari che producono un'opera d'arte (Đurišin, 1972: 323 in van den Broeck, 1978: 39). Queste strutture sono connesse alle categorie (il tema, i personaggi e il contesto del testo artistico) che implicano nozioni di tradizione letteraria ed estetica, determinate soprattutto dalle condizioni storiche, sociali e culturali. Di conseguenza, l'equivalenza nella traduzione letteraria si ottiene, secondo van den Broeck, quando «il valore comunicativo e gli elementi della tradizione spazio-temporale del testo di partenza sono stati sostituiti dagli equivalenti più prossimi possibile nel testo di arrivo» (van den Broeck, 1978: 39 e trad. it. in Gentzler, 1998: 110). Gentzler (1993: 98-99) critica questa definizione di van den Broeck, perché sostiene che egli attribuisce un'importanza non giustificata alle caratteristiche formali del testo. Secondo Gentzler la posizione di van den Broeck presume che, se le caratteristiche formali del testo letterario si traducono adeguatamente si traduce anche il contenuto. Sempre secondo Gentzler, questa posizione, pur sostenendo di proporre una definizione nuova per l'equivalenza nella traduzione letteraria, in realtà, non fa altro che presumere lo stesso dualismo forma/contenuto che si osserva nella traduttologia tradizionale basata sui principi metafisici, senza teorizzare sul rapporto intercorrente tra questi due elementi "dicotomici". Van den Broeck (1978: 44) afferma quindi che formulare teorie sul concetto di equivalenza letteraria è molto più complesso di quanto si possa immaginare e che la complessità non è minore, se non

maggiore, quando si applicano queste teorie per stabilire e verificare le relazioni di equivalenza nell'atto del tradurre.

Concludendo, in "The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some Critical Reflections", van den Broeck (1978) critica la tradizionale definizione dell'equivalenza e propone un modello nuovo per spiegare il rapporto tra l'"originale" e la traduzione nella traduzione letteraria. Egli si rende conto che è impossibile stabilire una corrispondenza di uno-a-uno tra il testo di partenza e quello di arrivo. Una simmetria del genere implicherebbe infatti una relazione di causa-effetto tra due variabili: il testo di partenza che è la variabile indipendente, ossia la causa, e il testo di arrivo che è la variabile dipendente, ossia l'effetto. La relazione di causa-effetto tra due variabili esiste tuttavia solo tra fenomeni semplici come quelli del mondo fisico, ma non tra quelli complessi come la traduzione, che è il frutto di molte variabili. Di conseguenza, van den Broeck propone un modello dell'equivalenza che ha l'obiettivo di spiegare il rapporto tra l'"originale" e la sua traduzione come una complessa rete di relazioni semiotiche. Il modello si basa sulla semiotica di Charles Sanders Peirce, sulla filosofia di Charles Stevenson, sulla linguistica di John Cunnison Catford e sulla traduttologia di Anton Popovič e prevede una corrispondenza approssimativa di uno-a-molti tra il testo di partenza e quello di arrivo. Questa corrispondenza si realizza in tre diversi livelli semiotici che si trovano in una relazione gerarchica tra di loro: sintattico, semantico e pragmatico. Tra questi livelli, quello che ha la priorità sugli altri è il livello pragmatico. Ciò significa che le funzioni della situazione comunicativa sono determinanti nella creazione dell'equivalenza. Nella traduzione letteraria queste funzioni sono stabilite dalle strutture formali del testo, che a loro volta sono il frutto di una tradizione estetica, ossia delle condizioni storiche, sociali e culturali di un gusto. Il modello di van den Broeck è criticato da Gentzler (1993: 98-99), perché presume che l'adeguata traduzione delle caratteristiche formali del testo letterario implichi necessariamente un'adeguata traduzione del suo contenuto. Questa importanza attribuita alle caratteristiche puramente formali del testo presuppone inoltre, scrive sempre Gentzler, lo stesso dualismo forma/contenuto della traduttologia tradizionale. Di conseguenza, il modello teoricamente nuovo di van den Broeck non fa, in realtà, altro che perpetuare una filosofia metafisica tradizionale. Nonostante queste lacune, le riflessioni di van den Broeck, che spostano il concetto dell'equivalenza letteraria da una corrispondenza esatta «uno-a-uno» a una

corrispondenza approssimativa «uno-a-molti», sono senza dubbio particolarmente utili per affrontare i problemi teorici e pratici dovuti al rapporto paradossale tra testo “originale” e testo tradotto nella traduzione letteraria, in cui il testo “originale” deve contemporaneamente restare lo stesso e diventare un altro testo.

In “Describing Literary Translations: Models and Methods” Holmes (1978b) concentra la sua attenzione sulla descrizione del processo nella traduzione letteraria. Lo studioso apre il suo saggio presentando le lacune relative allo studio del processo traduttivo in generale e di quello nella traduzione letteraria in particolare. Successivamente, propone un modello che descrive il processo nella traduzione letteraria e un metodo di analisi con il quale il traduttologo può ricostruire il percorso che il traduttore ha seguito nella resa del testo letterario. Infine, Holmes offre le sue proposte per le indagini future nell’ambito del processo traduttivo nella traduzione letteraria. Si può dire che il saggio di Holmes sia utile soprattutto per conoscere un’ipotesi secondo la quale il processo della traduzione letteraria non è un processo lineare ma un processo che si realizza in diversi livelli.

All’inizio del suo saggio Holmes (1978b: 69-70) spiega implicitamente i motivi che l’hanno spinto a scrivere il suo lavoro. In traduttologia, la ricerca orientata verso il prodotto e quella orientata verso il processo sono due modalità di ricerca ben distinte. Nonostante ciò, sostiene Holmes, è indispensabile capire la natura del processo per sviluppare i metodi utilizzati nella descrizione del prodotto. Tuttavia, mentre storicamente lo studio del processo è trascurato, la ricerca contemporanea ha invece in gran parte prodotto modelli ingenui e semplicistici per descrivere il processo traduttivo e soprattutto quello dei testi letterari. Infatti, secondo questi modelli, il processo traduttivo è un processo lineare durante il quale una serie di parole, che costituiscono un testo, si traduce parola per parola o una frase della lingua di partenza si trasforma in una frase della lingua di arrivo attraverso un’operazione di analisi, trasferimento a livello essenziale e ristrutturazione. Il fatto che questi modelli, che siano lessicali o frastici, si basino sempre sull’assunto che un testo è una sequenza di unità costituisce, il problema che dà vita al lavoro di Holmes.

Affermando che i testi hanno una natura sia lineare sia strutturale, Holmes (ibid.: 71-77) propone un nuovo modello per spiegare il processo traduttivo e soprattutto quello letterario. Gli elementi che costituiscono il modello sono il testo di partenza, il testo di arrivo, la mappa del testo di partenza, la mappa del testo

di arrivo e le regole che determinano le relazioni tra i primi quattro elementi. Holmes (ibid.: 71) suggerisce che i testi complessi come quelli letterari sono tradotti da una parte in modo lineare, un modo in cui il traduttore rende l'“originale” frase per frase, e d'altra parte in modo strutturale, un modo in cui il traduttore produce le mappe, ossia i costrutti mentali, del testo di partenza e di quello di arrivo. La mappa del testo di partenza contiene un eterogeneo conglomerato di informazioni linguistiche (cioè contestuali), letterarie (cioè intertestuali) e socio-culturali (cioè situazionali) relative all'“originale”. Il traduttore deriva questa mappa dal testo di partenza utilizzando le regole di derivazione. Successivamente, da questa mappa ricava la mappa del testo di arrivo, ricorrendo questa volta alle regole di corrispondenza. Queste regole sono il frutto, consapevole o no, della conoscenza linguistica, letteraria e culturale relativa al testo di partenza e a quello di arrivo del traduttore. Questi usa infine la mappa del testo di partenza come criterio che guida (cioè controlla) la sua resa del testo di partenza a livello lineare attraverso le regole di proiezione. Tra queste operazioni, il traduttore condivide con tutti i lettori quella di derivare la mappa del testo di partenza e con tutti gli autori quella di rendere il testo di arrivo, ricorrendo alla mappa del testo di arrivo, mentre ricavare una mappa del testo di arrivo da una mappa del testo di partenza con le regole di corrispondenza è un'operazione specifica del processo traduttivo. Durante quest'ultima operazione il traduttore produce la mappa del testo di arrivo in modo che ogni sua unità corrisponda a un'unità della mappa del testo di partenza. Mentre formula questa corrispondenza, la sfida più importante che deve affrontare è che per ogni unità della mappa del testo di partenza egli deve trovare un'espressione corrispondente nel repertorio linguistico della lingua di arrivo, facendo una scelta tra una serie di opzioni dicotomiche. Queste opzioni possono corrispondere all'unità della mappa del testo di partenza in forma ma non in funzione o viceversa o in significato ma non in forma né in funzione. Quando il traduttore opta per una scelta che corrisponde alla forma ma non alla funzione, Holmes (1978b: 75) chiama questa scelta «omologa»; quella contraria invece la definisce «analogica». Per le unità del testo di partenza che possiedono informazioni socioculturali, il traduttore, scrive Holmes (ibid.), ricorre spesso a una scelta omologa, mentre per quelle linguistiche tende a fare una scelta analogica. Nel caso delle unità di carattere poetico è possibile trovare, invece, scelte

omologiche, analogiche, tra omologiche e analogiche o addirittura scelte in cui si ignora una corrispondenza. Infatti, una caratteristica determinante per le scelte del traduttore è che esiste una certa interdipendenza tra le corrispondenze. La scelta di una certa corrispondenza in relazione a un'unità della mappa del testo di partenza determina altre corrispondenze disponibili per altre unità della stessa mappa e in certi casi rende corrispondenze per certe altre unità impossibili. Per questo motivo, il traduttore stabilisce, in modo consapevole o no, una gerarchia delle corrispondenze. Nel caso dei testi meno complessi, stabilire questa gerarchia è meno difficile. Per esempio, la priorità del traduttore di un testo informativo (cioè referenziale) è quella di determinare una corrispondenza semantica: egli produce altri tipi di corrispondenza solo e quando questi non interferiscono con la costruzione della corrispondenza semantica. La priorità si sposta alla corrispondenza appellativa nei testi vocativi come una pubblicità televisiva o una predica religiosa, in cui il traduttore può, se è necessario, trascurare completamente il messaggio semantico. Stabilire una corrispondenza prioritaria diventa più difficile per i testi letterari, perché la loro funzione fondamentale può essere poetica, estetica, riflessiva e fantasiosa. Inoltre, oltre alla loro funzione fondamentale, questi testi possono, avendo una natura più complessa, presentare una funzione secondaria informativa, vocativa ed espressiva in diversi punti o addirittura nello stesso punto della loro struttura. Quindi, diversi traduttori dello stesso testo letterario optano in modo convinto per diverse soluzioni mentre eseguono il loro compito, anche se nessuna di queste soluzioni è, scrive Holmes (ibid.: 77), dimostrabile come "corretta" o "sbagliata". In sintesi, Holmes (ibid.: 71-77) propone un modello "aprioristico"⁸⁷ a due livelli che descrive il processo traduttivo del testo letterario. Secondo questo modello, mentre il traduttore rende le frasi dell'"originale", costruisce simultaneamente sia una mappa del testo di partenza sia una mappa del testo di arrivo che vuole produrre. Di conseguenza, ogni frase della traduzione non è determinata solo dalla frase nel testo "originale", ma anche dalle mappe del testo "originale" e

⁸⁷ Nel suo articolo "Describing Literary Translations: Models and Methods" Holmes (1978b) non indica il metodo con cui ha raccolto i dati per costruire il suo modello. Di conseguenza, dà la sensazione che si tratti di un modello basato su speculazione teorica. Tuttavia, in un altro lavoro lo studioso (Holmes, 1978a/1988d: 102) scrive che ha raccolto i suoi dati tramite interviste individuali.

della traduzione che il traduttore costruisce mentalmente mentre esegue la sua traduzione.

Dopo aver proposto un modello che spiega il processo traduttivo del testo letterario, Holmes (ibid.: 77-80) suggerisce un metodo con cui lo studioso di traduttologia può descrivere il processo attraverso il quale un traduttore ha reso la sua traduzione. In termini generali, chi adotta questo metodo deve ricostruire la poetica del traduttore, portando alla luce le sue mappe del testo di partenza e di arrivo e le sue regole di derivazione, di proiezione e soprattutto di corrispondenza. Nel caso dei testi contemporanei, questa operazione potrebbe essere più semplice, perché il ricercatore può avere la possibilità di consultare il traduttore. Il problema fondamentale che può nascere qui è che molti traduttori, persino i più competenti, non sono, sostiene Holmes (ibid.: 77), bravi a parlare della loro arte. Inoltre, esiste spesso una discrepanza tra la poetica esplicita che il traduttore adotta teoricamente e quella implicita che egli utilizza inconsapevolmente mentre esegue la sua traduzione. D'altra parte, anche le traduzioni antiche possono in qualche modo agevolare il compito dello studioso di traduttologia, se queste traduzioni contengono prefazioni, commentari, note e lettere che forniscono indizi sulla poetica di un traduttore. Tuttavia, anche in questo caso il ricercatore non deve dimenticare che la genuinità dell'informazione che ottiene potrebbe essere soggetta a discrepanze tra la teoria e la pratica. Nella maggior parte dei casi, egli non può però né consultare il traduttore né sfruttare le informazioni paratestuali, può ricorrere solo all'analisi comparativa del testo di partenza e di quello di arrivo. Inizia quindi il suo lavoro formulando una serie di regole di derivazione e le applica sia al testo di partenza sia a quello di arrivo per ricostruire le loro relative mappe. Successivamente, prepara un insieme di regole di confronto e paragona le due mappe con queste regole per stabilire una rete di corrispondenze tra i vari elementi di queste mappe. Infine, elabora una serie di regole di astrazione per derivare le regole di corrispondenza e la loro gerarchia da questa rete. In tutto questo l'obiettivo ultimo del ricercatore è quello di produrre una descrizione che abbia almeno un alto livello di intersoggettività perché questa descrizione possa essere utile per gli altri membri della comunità scientifica, considerando il fatto che non è possibile, scrive Holmes (ibid.: 79) ottenere l'obiettività nel senso vero e proprio del termine negli studi che analizzano i processi mentali. A tal fine è opportuno

preparare un elenco di elementi (del testo di partenza e di quello dell'arrivo) che devono essere sottoposti all'analisi comparativa. Questa lista non deve essere riformulata in ogni analisi, ma deve essere un repertorio valido per tutte le descrizioni e ogni suo elemento deve essere obbligatoriamente utilizzato in qualsiasi analisi comparativa, a prescindere dal tipo dell'"originale" e dal numero delle sue traduzioni. La modalità alternativa è selezionare *ad hoc* gli elementi significativi che meritano l'analisi in ogni descrizione. Il vantaggio del primo tipo di selezione è che evita, almeno in teoria, una scelta asistemica delle unità di analisi che, non garantendo la rappresentazione di tutti gli elementi del testo di partenza e di quello dell'arrivo, probabilmente limiterebbe in grande misura la possibilità di rintracciare una mappa completa di questi testi. Lo svantaggio è che la ricostruzione di una mappa con tutti i suoi dettagli richiede un lavoro difficile e monotono da parte dello studioso che esegue l'analisi descrittiva e produce una lettura non interessante. Il secondo tipo di selezione non presenta questi svantaggi, però il livello di intersoggettività è molto basso rispetto a quello della precedente. Secondo Holmes (ibid.: 80), una ricerca che voglia contribuire alla descrizione del processo traduttivo deve prima di tutto stabilire gli elementi del modello-repertorio, così i ricercatori possono sapere univocamente le unità che devono utilizzare nelle loro analisi comparative. Un lavoro pionieristico in questo senso è stato realizzato da Lambert (1978). Il suo contributo, scrive sempre Holmes (1978: 80), può essere un punto di partenza per ulteriori ricerche che producono un repertorio non solo quasi completo ma anche complesso. Ciò significa perfezionare il lavoro di Lambert (1978), incorporando variabili come microstruttura (morfema), mesostruttura (frase), macrostruttura (testo), forma (morfologia), significato (semasiologia), funzione (analogia), contesto (linguistico), intertestualità (letteraria) e situazionalità (socioculturale). La realizzazione di un repertorio del genere richiede un lavoro estremamente impegnativo, ma solo con un metodo sistematico, scrive Holmes (1978b: 81), sarà possibile descrivere intersoggettivamente il processo traduttivo relativo ad autore, traduttore, periodo, genere, lingua e cultura. In sintesi, Holmes (ibid.: 77-80) propone due approcci per descrivere il processo traduttivo, particolarmente utili quando il ricercatore non può né interpellare il traduttore né sfruttare le informazioni paratestuali. L'approccio *ad hoc* è caratterizzato dalla scelta intuitiva delle unità di analisi (dal testo di partenza e da quello di arrivo) valide

per la descrizione in questione. L'approccio del repertorio prevede invece la selezione sistematica delle stesse unità applicabili a tutte le descrizioni. Per Holmes (ibid.: 79-80), questo secondo metodo è preferibile al primo, perché presenta un maggior livello di intersoggettività e quindi di utilità pratica rispetto all'altro.

Concludendo, Holmes (1978b) propone da una parte un modello descrittivo che fotografa il processo nella traduzione letteraria, dall'altra un metodo analitico-sintetico con due varianti che permette la ricostruzione dello stesso processo. Secondo il modello di Holmes (ibid.: 71-77), il processo traduttivo si realizza sia linearmente sia strutturalmente. Mentre rende la sua traduzione, il traduttore segue un percorso lineare, ma questo processo è governato da un altro che è di natura strutturale. Durante questo secondo processo, il traduttore prima ricava la struttura del testo di partenza, analizza le relazioni tra le sue parti e definisce la sua funzione nel contesto socioculturale di questo testo. In un secondo momento, stabilisce la struttura del testo di arrivo e le relazioni tra le sue parti e definisce la sua funzione nel contesto socioculturale di questo secondo testo. Holmes sostiene che spiegare il processo traduttivo solo attraverso un modello lineare, ignorando il secondo processo che determina il livello strutturale, significa costruire un modello «*so oversimplified as to be useless*» (1978a/1988d: 102). Per quanto riguarda la ricostruzione del processo che ha dato origine al prodotto del traduttore del testo letterario da parte di un analista, Holmes (1978b: 79-81) suggerisce due metodi. Il primo prevede, per lo studio del testo letterario in questione (originale e sua/e traduzione/i), l'uso di un campionamento non probabilistico per obiettivi, in cui il ricercatore ricorre al proprio giudizio nella scelta delle unità di analisi e usa quelle unità che corrispondono meglio alle sue finalità. Il secondo richiede invece un vasto repertorio di unità di analisi precedentemente costruito, ognuna delle quali deve obbligatoriamente essere esaminata, per lo studio non solo del testo in questione ma di qualsiasi testo. Holmes (ibid.: 80-81) preferisce il secondo metodo, in quanto presenta una maggiore intersoggettività poiché, il suo repertorio essendo stato precedentemente preparato e ogni sua unità dovendo essere necessariamente analizzata, il ricercatore non può manipolare consapevolmente o no la sua descrizione in conformità alle sue finalità. Ciò significa che Holmes preferisce la ricerca quantitativa a quella qualitativa per ricostruire il processo nella traduzione letteraria, dato che Jenny Williams e Andrew Chesterman

scrivono che «*qualitative research is more subjective, and quantitative research more objective*» (Williams e Chesterman, 2002: 65 e cfr. Sarantakos, 1994: 18-21). Oggi, tuttavia, l'affermazione di Holmes (1978b: 79) che la conoscenza soggettiva ha meno utilità pratica rispetto a quella obiettiva sembra essere discutibile. Infatti, già alla fine degli anni Ottanta Dodds (1989: 19-20) sostiene che una teoria basata sui dati soggettivi ha valore scientifico nell'interpretazione di conferenze tanto quanto una teoria basata sui dati obiettivi, poiché la validità scientifica di una teoria non dipende dalla obbiettività dei suoi dati, ma dall'obbiettività del metodo che produce conoscenza da questi dati. Più recentemente, Hatim (2001) scrive che anche il metodo con il quale si produce la conoscenza può essere soggettivo nell'ambito della selezione dei testi da cui si raccolgono i dati in traduttologia:

In addition to random selection, which is still widely practiced, a more active stance in dealing with the data is promoted. In both linguistics and translation, there has been a noticeable tendency to intervene purposefully in order to channel compilation of text samples in particular directions felt to be more suited to the specific concerns of the discipline. (ibid.: 82-83)

Infine, Williams e Chesterman (2002: 64-65) asseriscono che sia la ricerca soggettiva, che ricorre alla metodologia qualitativa, sia la ricerca obiettiva, che ricorre alla metodologia quantitativa, hanno la propria dignità scientifica, perché ognuna ha funzioni diverse. In termini generali, la ricerca qualitativa fornisce un'illuminante descrizione della qualità dell'oggetto di studio, portando a conclusioni su ciò che è possibile, ciò che può succedere o ciò che può succedere almeno una volta. La ricerca quantitativa è invece mirata sugli aspetti probabili, generali o universali di un fenomeno o di una caratteristica, indicando le sue regolarità, tendenze e frequenze. In ultima analisi, la poca utilità pratica che trova Holmes (1978b: 79) nei risultati soggettivi di una ricerca nell'ambito della descrizione del processo traduttivo del testo letterario sembra essere il frutto di un paradigma metodologico rigidamente positivista che nella ricerca sociale percepisce la realtà «*'out there' independent of human consciousness*» (Sarantakos, 1994: 34). Si tratta quindi di una realtà che «*is objective, rests on order, is governed by strict, natural and unchangeable laws, and can be realised through experience*» (ibid.) e che tutti i membri della società definiscono «*in the same way, because they all share the same meanings*» (ibid.). Una percezione diversa indicherebbe una contraddizione tra questa

percezione e la funzione assegnata alla ricerca soggettiva da parte di Holmes.

Il saggio “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” di Gideon Toury (1978) è l’ultimo su cui ci si concentrerà in questo paragrafo sui padri fondatori dei *translation studies* in senso stretto. In questo lavoro, Toury presenta il concetto di “norma”, discute le caratteristiche principali e le funzioni delle “norme” nella traduzione letteraria e riflette sulla loro descrizione. Nella presentazione del concetto di “norma” lo studioso fa riferimento a diverse nozioni come istruzioni, comportamento, vincoli, regole, peculiarità, obiettività e soggettività (ibid.: 83-85). Per discutere, poi, caratteristiche e funzioni delle “norme” della traduzione letteraria, Toury (ibid.: 85-91) utilizza altri concetti-chiave, come “norme iniziali”, “preliminari” e “operative”, “norme matriciali” e “testuali”, “traduzione adeguata” e “accettabile”, politica traduttiva, direzione della traduzione, Teoria Polisistemica e polisistema letterario. A proposito della descrizione delle “norme della traduzione letteraria” ricorre, infine, a concetti come paragone, invariante, letterarietà, “curva del ritorno potenziale”, “norme di base” o “primarie”, “norme secondarie” o tendenze, comportamento tollerato o permesso, “universali del comportamento traduttivo”, intuizione e metodo sistematico (ibid.: 91-98). Lo studioso israeliano conclude il suo saggio affermando che nella teoria della traduzione alle “norme” dovrebbe essere assegnata «*an appropriate position*» (ibid.: 97).

Dopo aver definito il concetto di “norma”, Toury (ibid.: 83-91) discute in modo dettagliato il ruolo delle “norme” nella traduzione letteraria. Le norme sono un concetto-chiave e un punto focale in qualsiasi approccio scientifico che indagli e descriva fenomeni sociali, poiché assicurano la fondazione e la conservazione dell’ordine sociale. I sociologi e i sociopsicologi definiscono le norme come i valori e le idee generali di un gruppo sociale su ciò che è corretto e sbagliato, valori e idee trasformati in istruzioni appropriate, applicabili a particolari situazioni in cui si svolge un’azione. In una società in cui non è ancora formulata una legge relativa a un comportamento, sono però attive norme acquisite e interiorizzate dagli individui durante il processo di socializzazione. Attraverso lo studio delle norme è possibile stabilire comportamenti regolari derivati da vincoli. Le norme, come fattori intersoggettivi, occupano la sezione centrale del *continuum* dei vincoli, di cui un polo è costituito dalle regole più obiettive e l’altro

dalle peculiarità più soggettive (*idiosyncrasies*). A prescindere dalla sua tipologia specifica, la traduzione, che è un'attività comportamentale, è sottoposta ai vincoli sopraccitati e la traduzione letteraria, come tipo specifico di traduzione che richiede due lingue e due tradizioni letterarie, è sottoposta a due diversi sistemi di "norme": le norme del sistema linguistico-letterario del testo di partenza e le norme del sistema linguistico-letterario del testo di arrivo. Toury (ibid.: 86-90) classifica queste "norme" in tre categorie: la "norma iniziale", le "norme preliminari" e le "norme operative"; queste ultime si dividono, a loro volta, in "norme matriciali" e "norme testuali". La "norma iniziale" indica la scelta globale *a priori* del traduttore di uniformarsi alle norme linguistiche e letterarie del testo di partenza o conformarsi a quelle del testo di arrivo. Nel primo caso, il tipo di equivalenza che si ottiene indica una "traduzione adeguata", mentre nel secondo caso si produce una "traduzione accettabile". Tuttavia, l'adeguatezza e l'accettabilità non sono mai assolute, perché, anche se il traduttore privilegia un sistema o l'altro, la sua traduzione definitiva è sempre una mediazione tra i due poli. Toury (ibid.: 89) rifiuta categoricamente la possibilità di creare un testo puramente adeguato o puramente accettabile, ma, per motivi di chiarezza e per ragioni di convenienza teorico-metodologica, preferisce postulare l'esistenza di due poli opposti e ben distinti. Secondo lo studioso, in una traduzione gli slittamenti obiettivi, che sono obbligatori, perché esistono delle differenze sistemiche tra il testo di partenza e quello di arrivo a livello di convenzione linguistica e letteraria, non sono significativi per decidere se la stessa traduzione è adeguata o no, perché uno slittamento causa una traduzione adeguata quando è il frutto di una scelta soggettiva (e quindi non obbligatoria). Mentre la norma iniziale indica una preferenza verso il testo di partenza o il testo di arrivo in termini di adeguatezza o accettabilità, le "norme preliminari" riguardano la politica traduttiva e la direzione della traduzione. La politica traduttiva determina la scelta dei testi, degli autori, dei generi, delle "scuole" e delle letterature di partenza da tradurre; la direzione della traduzione indica quali sono le lingue intermedie permesse, proibite e tollerate, stabilisce se esiste l'obbligo di precisare che un'opera è stata tradotta da una seconda lingua e, in caso affermativo, specifica l'identità della lingua intermedia. Secondo Toury (ibid.: 86) si può parlare di una politica traduttiva, frutto di una scelta determinata da una norma, se si tratta di un comportamento regolare e non casuale. Le

“norme operative” regolano infine le decisioni prese durante il processo del tradurre. Si chiamano “norme matriciali” quando determinano la distribuzione del materiale linguistico nel testo di arrivo e “norme testuali” quando stabiliscono la selezione del materiale linguistico del testo di arrivo per sostituire il materiale linguistico del testo di partenza. Le “norme testuali” possono essere di natura o linguistica, (comprendendo, per esempio, le norme stilistiche generali) o letteraria (determinando, per esempio, che cosa è appropriato per la letteratura in termini generali, e per un’opera letteraria tradotta, per un certo genere o per una certa tecnica letteraria in particolare). Toury (ibid.: 90-91) conclude le sue riflessioni sulla natura e sulle funzioni delle norme nella traduzione letteraria, facendo riferimento alla Teoria Polisistemica di Itamar Even-Zohar (ibid.: 90) e afferma che le norme traduttive, a prescindere dal tipo, dipendono in larga misura dalla posizione occupata dalla letteratura tradotta nel polisistema letterario di arrivo.

Dopo aver definito il concetto di norma e discusso il ruolo delle norme nella traduzione letteraria, Toury (ibid.: 91-98) rivolge la sua attenzione alla loro descrizione, affermando che il concetto di norma si può utilizzare come categoria nella descrizione dei fenomeni traduttivi. Le norme traduttive possono essere descritte analizzando o le traduzioni oppure i paratesti semiteorici o critici (come le teorie prescrittive della traduzione e i giudizi critici espressi da traduttori, redattori o editori sulle traduzioni). Esiste, tuttavia, una differenza fondamentale tra questi due tipi di fonte. Mentre le traduzioni forniscono i risultati dei comportamenti regolati dalle norme da cui le norme stesse devono essere elaborate, i paratesti sono già le norme formulate. Le formulazioni contenute nei paratesti devono essere prese in considerazione con grande cautela, perché sono esposte ai pregiudizi, alla propaganda e alla persuasione dovuti alla soggettività, all’ingenuità e alla mancanza di informazione appropriata da parte di chi le formula. Nonostante tutte queste riserve, i paratesti hanno un certo valore sia di per sé sia come elemento utile alla descrizione delle traduzioni. Le traduzioni possono essere analizzate con diversi metodi per ricostruire le norme traduttive. Per Toury (ibid.: 92) il metodo più appropriato è quello comparativo. Così diverse traduzioni dello stesso testo di partenza nella stessa lingua d’arrivo, rese in diversi periodi da vari traduttori, possono essere confrontate tra di loro. In questo caso, riveste un particolare significato una traduzione rivista o dal suo traduttore o, in misura

minore, da un'altra persona. Oltre ai diversi dati che può fornire, il confronto di ciò che è osservato nelle traduzioni con il suo corrispondente negli "originali" diventa indispensabile per stabilire la norma iniziale dietro questi testi. Toury (ibid.: 92-93) scrive che un metodo destinato a confrontare una traduzione con il suo "originale" deve essere esplicito e guidato da una teoria. Per la scelta di quest'ultima sono particolarmente utili gli strumenti della linguistica generale, le teorie letterarie e, in certa misura, i principi del testo letterario. Se l'impostazione teorica e i procedimenti sono chiari e precisi, il metodo è in grado di realizzare descrizioni sistematiche complete e accurate della lingua di partenza e di arrivo e dei polisistemi letterari concernenti queste lingue. Toury (ibid.: 93) propone due assunti teorici utilizzabili in un metodo che descrive le norme traduttive: (1) l'obiettivo del confronto tra una traduzione e il suo "originale" non è quello di stabilire se esiste un'equivalenza tra i due testi, ma è quello di determinare il tipo e/o il livello di questa equivalenza; (2) la letterarietà di entrambi i testi costituisce l'oggetto dell'analisi per la traduzione letteraria. Per descrivere le norme traduttive occorre stabilire le unità da confrontare, cioè alcune proprietà condivise dal testo di partenza e da quello d'arrivo e caratterizzate dalla qualità della letterarietà; in seguito occorre formulare un concetto intermedio ipotetico di equivalenza che indica la traduzione adeguata, ovvero invariante rispetto all'"originale", e usare questa costruzione mentale come criterio di paragone. Il confronto di una traduzione con questa invariante rivelerà gli slittamenti causati da fattori che non costituiscono regole, e una serie di confronti realizzati in questo modo indicheranno generalizzazioni che permetteranno di sviluppare ipotesi sulle norme o su altri fenomeni traduttivi. Nella formulazione delle ipotesi non bisogna dimenticare che la traduzione è un fenomeno multidimensionale in cui vari livelli sono intrecciati tra di loro e in cui un livello rafforza l'altro. Di conseguenza, anche se è naturale che la descrizione delle norme traduttive debba iniziare dalle singole norme relative su situazioni limitate e ben definite, la formulazione di un'ipotesi deve essere il risultato di una descrizione comprensiva che preveda l'integrazione delle conclusioni ottenute a partire dalle singole norme. Qui emerge una difficoltà: l'integrazione delle singole norme attive in diverse situazioni non è affatto un'operazione esplicita. Al contrario, è noto che certe volte possono concorrere nella stessa situazione norme diverse o addirittura opposte tra

loro. Più l'ipotesi si basa su una fitta rete di relazioni tra le singole norme più siamo sicuri che si tratta di un'ipotesi che riguarda un sistema di norme. Toury (ibid.: 94-96) scrive che si può ricorrere a un modello statistico sviluppato dal sociologo americano Jay Jackson (1960: 139-140 e 1965: 303-304 in Toury, 1978: 94) per interpretare integralmente i dati, ossia le singole norme, di una descrizione delle norme traduttive. Come modello per rappresentare le norme è utilizzabile la curva del ritorno potenziale (*return potential curve*), che indica la distribuzione delle approvazioni o delle disapprovazioni da parte dei membri di un gruppo sociale su un certo tipo di comportamento. Utilizzando questo modello, Toury (1978: 95) classifica le norme traduttive in tre categorie: (1) le norme di base o primarie, che sono più o meno obbligatorie nell'ambito di un certo fenomeno; (2) le norme secondarie, tendenze che determinano solitamente ma non obbligatoriamente reazioni favorevoli; (3) altri comportamenti tollerati o permessi. Considerando questa distribuzione delle norme, si può asserire con certezza che più frequente è un fenomeno (cioè più esiste uno slittamento dalla traduzione adeguata) più è probabile che questo fenomeno rappresenti un'attività più permessa (tollerata), o una tendenza più decisiva o una norma più obbligatoria. In modo analogo, meno frequente è un fenomeno più piccolo è il gruppo che lo definisce. Toury (ibid.) sottolinea che gli slittamenti che occorrono con un alto livello di frequenza non possono essere automaticamente visti come risultato delle norme traduttive. Esistono, infatti, "universali del comportamento traduttivo" che, pur non essendo delle norme traduttive, causano slittamenti con un alto livello di intensità, come la tendenza generale con cui informazioni implicite del testo "originale" si trasformano in informazioni esplicite nella traduzione, a prescindere dall'identità del traduttore, dalle lingue utilizzate, dal genere tradotto e dal periodo in cui si traduce. Lo studioso nota inoltre che l'identificazione e la definizione delle norme sono un'operazione relativa che dipende dall'unità di analisi che si studia. Di conseguenza, ciò che è una "norma di base" dal punto di vista di una "scuola" di traduttori, di un genere o di un sistema letterario, potrebbe essere solo una tendenza per l'intero periodo o polisistema letterario. Il modello della curva del ritorno potenziale permette infine di sapere il grado di aderenza di diversi membri di un gruppo a una norma che è stata identificata e descritta. Per Toury (ibid.: 96-97) non esistono né rigidi metodi statistici né metodi di campionamento per studiare le norme

traduttive, anzi afferma che per scegliere un corpus e per avere una buona idea su cui lavorare per il momento la cosa migliore da fare è ricorrere alle proprie intuizioni. Dopo tutto, le intuizioni sono basate sulle conoscenze e le esperienze precedenti proprie o degli altri. Nel frattempo, il progresso ottenuto attraverso nuovi studi potrebbe fornire indizi per metodi statistici e non statistici sistematici. Toury (ibid.: 97) conclude la sua discussione sulla descrizione delle norme traduttive ricordando che è fondamentale stabilire un ordine gerarchico tra le norme, poiché non è sempre facile sapere se una certa norma identificata è una norma primaria, per esempio indipendente, o semplicemente una “norma derivata”, cioè più o meno il risultato di una necessaria (automatica) operazione nell’ambito di un’altra norma sovraordinata. In sintesi, Toury (ibid.: 91-97), pur proponendo idee valide per la descrizione delle norme traduttive, non riesce a fornire un metodo sistematico che garantisca la scientificità di questa descrizione. Vale a dire che la natura sottostante i procedimenti che il teorico propone per la descrizione delle norme traduttive, cioè l’intuizione, richiede una competenza più artistica che scientifica da parte di chi studia le norme traduttive.

Toury (1978) discute le caratteristiche principali delle norme traduttive, la loro funzione nella traduzione letteraria e le loro eventuali modalità di descrizione. Toury (ibid.: 86-90) distingue le norme traduttive in tre categorie: la norma iniziale, le norme preliminari e le norme operative; queste ultime si dividono, a loro volta, in norme matriciali e norme testuali. Queste norme influiscono sulla scelta del testo di partenza e sulla produzione del testo di arrivo nella traduzione letteraria. Toury (ibid.: 91) afferma che la nozione di norma costituisce una categoria per la descrizione dei fenomeni traduttivi. A tal fine, si possono analizzare le traduzioni e i commenti sulle traduzioni. L’analisi delle traduzioni richiede un metodo comparato. L’obiettivo del paragone è quello di stabilire il tipo e il grado dell’equivalenza adeguata o accettabile per quanto riguarda la letterarietà dell’unità di analisi. I dati ottenuti dalla descrizione delle singole norme possono essere interpretati in modo comprensivo attraverso il modello della curva di Jay Jackson. Anche se questo modello è assai utile per interpretare le norme traduttive da certi punti di vista, mancano altri metodi statistici per studiare le norme traduttive e i procedimenti scientifici per scegliere i campioni di analisi. Attualmente, l’intuizione è l’unica guida valida che può condurre la descrizione delle norme. Nonostante

tutti questi vincoli metodologici relativi alla loro descrizione, Toury (ibid.: 97) è completamente convinto che le norme abbiano un ruolo fondamentale non solo nella traduzione letteraria, ma in qualsiasi tipo di traduzione. A questo punto appare curioso il fatto che Toury (1978) limiti l'influenza delle norme alla scelta del testo di partenza e alla produzione del testo di arrivo senza considerare la lettura del testo di partenza.

In questa parte della tesi sono stati illustrati i primi maggiori contributi dei padri fondatori dei *translation studies* in senso stretto, quelli dell'antologia *Literature and Translation*. Nel suo lavoro intitolato "Translation: The Focus of the Growth of Literary Knowledge", Lefevere (1978b: 7 e 23) sostiene la tesi che la traduzione sia il testo metaletterario per eccellenza che contribuisce alla produzione della conoscenza letteraria. In "The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some Critical Reflections", van den Broeck (1978: 30-34), critica le definizioni già esistenti del concetto di equivalenza nella traduzione letteraria e sposta questo concetto da una corrispondenza esatta «uno-a-uno» a una corrispondenza approssimativa «uno-a-molti». Nel saggio "Describing Literary Translations: Models and Methods", Holmes (1978b) propone un modello che descrive il processo della traduzione letteraria e un metodo che permette la ricostruzione dello stesso processo. Nel primo caso, Holmes (1978b: 71-77) suggerisce che i testi complessi come quelli letterari sono tradotti sia in modo lineare (in cui il traduttore rende l'"originale" frase per frase), sia in un modo strutturale (in cui il traduttore produce mappe, ossia costrutti mentali, del testo di partenza e del testo di arrivo); di conseguenza, ogni frase della traduzione non è determinata solo dal testo "originale", ma anche dalle mappe di questo testo e della sua traduzione. Nel secondo caso, Holmes (1978b: 79-81) elabora due metodi: l'approccio *ad hoc* è caratterizzato dalla scelta intuitiva delle unità di analisi valide per la descrizione in questione; l'approccio del repertorio prevede, invece, la selezione sistematica delle stesse unità applicabili a tutte le descrizioni. Infine, in "The Nature and Role of Norms in Literary Translation" Gideon Toury (1978: 91 e 93) afferma che il concetto di norma si può utilizzare come categoria nella descrizione dei fenomeni traduttivi e che l'obiettivo di questa descrizione è quello di stabilire il tipo e il grado della norma iniziale, che determina il rapporto di equivalenza tra l'"originale" e la sua riscrittura, come traduzione adeguata o accettabile. In sintesi, mentre agli inizi degli anni Novanta Genzler (1993: 99)

critica i saggi di Lefevere (1978b) e van den Broeck (1978) perché basati sulla metafisica tradizionale, nel 2006 Bertazzoli (2006: 98-99) sottolinea l'importanza del volume *Literature and Translation* perché ha contribuito alla nascita dei *translation studies* con uno «statuto di area disciplinare autonoma» (ibid.: 99).

1.1.13. La traduzione letteraria e la Teoria Polisistemica di Itamar Even-Zohar come fondamenti teorici del saggio “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” di Gideon Toury

Studiosi come Gentzler (1993) e Baker (1998a) scrivono che Toury (1978) fonda la sua analisi delle norme traduttive sulla Teoria Polisistemica del suo connazionale Even-Zohar. Toury (1978) in effetti usa la terminologia di questa teoria, parlando di polisistema letterario (ibid.: 85 e 96), “traduzione adeguata” (ibid.: 88), “letteratura tradotta”, “sistemi primari” e “secondari” e “letteratura alta” e “bassa” (Toury, 1978: 90) nel suo saggio intitolato “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”. Lo stesso Gentzler commenta anche che l'approccio polisistemico di Even-Zohar e Toury è «considerato il fondamento dei Translation Studies contemporanei» (Gentzler, 1993: 104 e trad. it. 1998: 117). Anche se l'intera Teoria Polisistemica sarà considerata in modo dettagliato quando si illustrerà il quadro teorico, questa teoria sarà esaminata in questo paragrafo solo in relazione alle norme traduttive di Toury. Questa prima presentazione della Teoria Polisistemica aiuta il lettore a capire le sue relazioni con alcuni elementi che costituiscono l'ambito generale del quadro teorico che guida questa tesi.

Gentzler (1993) e Baker (1998a) scrivono che Toury (1978) nel suo articolo “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” utilizza lo schema della Teoria Polisistemica, con cui Even-Zohar indica l'insieme dei sistemi letterari e non letterari e cerca di spiegare la funzione di tutti i tipi di scrittura nell'ambito di una cultura, dai testi canonici fondamentali ai testi non canonici più marginali. Baker (1998a: 163) scrive che, grazie alla Teoria Polisistemica, Toury (1978) percepisce l'analisi traduttiva non come un'attività isolata che consiste solo in un confronto linguistico tra il testo di partenza e quello di arrivo, ma come un'indagine che paragona questi testi considerando anche i contesti della produzione letteraria dell'“originale” e della traduzione. In questo modo, Toury (1978) cerca di capire come le

traduzioni funzionino collettivamente in un contesto storico e sociale, come un sottosistema all'interno del sistema letterario del testo di arrivo. Oltre a spostare l'attenzione dalla relazione individuale tra il testo di partenza e quello di arrivo alle relazioni tra i testi di arrivo, la Teoria Polisistemica, scrive sempre Baker (1998a: 163), ha altri aspetti che gettano le fondamenta per il concetto di "norma" e per la metodologia di ricerca, ossia per gli studi descrittivi della traduzione originata da questo concetto di Toury. Tra questi aspetti si notano in modo particolare: (1) un rifiuto categorico delle formulazioni su che cosa è o dovrebbe essere la traduzione e su che tipo di relazioni un testo tradotto deve avere con il suo "originale"; (2) un'insistenza sullo studio dei fenomeni traduttivi con una prospettiva diacronica, mirato ai fattori che operano nella cultura di arrivo in un dato momento; e (3) un interesse all'ampliamento del campo della ricerca scientifica dalle traduzioni allo studio delle prefazioni, delle recensioni e degli scritti critici. Alla luce di questi principi, nella sua analisi delle norme traduttive Toury si concentra, riferisce Baker (ibid.), sui comportamenti traduttivi regolari in una situazione socioculturale specifica, facendo delle osservazioni sistematiche che gli consentono di formulare delle generalizzazioni su un particolare tipo di fenomeno. Come Baker (ibid.), anche Genzler (1993: 125 e 132) afferma che Toury fonda la sua analisi delle norme traduttive sulla Teoria Polisistemica e scrive (ibid.: 130-131) in modo particolare che questa teoria orienta il saggio "The Nature and Role of Norms in Literary Translation" (1978) per quanto riguarda le norme iniziali e operative. Nel primo caso, Toury presuppone che «l'atteggiamento del traduttore verso il testo di partenza (sia) influenzato dalla posizione del testo nel polisistema letterario» (Genzler, 1993: 130-131 e trad. it., 1998: 146) di partenza. Nel secondo caso, il teorico postula invece, scrive Genzler, che durante il processo traduttivo tutte le decisioni del traduttore siano «influenzate dalla posizione, centrale o periferica, occupata dalla letteratura tradotta nel polisistema della cultura di arrivo» (Genzler, 1993: 131 e trad. it., ibid.). In realtà, Genzler (1993: 130-131) riferisce fedelmente ciò che Toury (cfr. Toury, 1978: 85) scrive nel suo saggio forse solo a proposito delle norme iniziali ma sicuramente non di quelle operative, perché restringe, al contrario di Toury, il campo d'influenza della letteratura tradotta a quest'ultimo tipo di norma,

mentre Toury la estende a tutti i tipi di norme: «*Translational norms of all kinds*⁸⁸ are, to a large extent, dependent on the position held by translated literature as a whole, or by its relevant section(s) (generic, systemic, and the like) in the target literary polysystem» (ibid.: 90). Concludendo, la letteratura (Baker, 1998a e Genzler, 1993) fornisce diversi dati sull'influenza che la Teoria Polisistemica ha sul concetto delle norme traduttive di Toury. Secondo Baker (ibid.: 163), uno dei contributi più significativi di questa teoria a questo concetto è che Toury (cfr. Toury, 1978: 92) teorizza, in conformità con i risultati della Teoria Polisistemica, che i testi tradotti meritino di essere studiati in sé. Genzler (1993: 130-131) sostiene invece che la Teoria Polisistemica contribuisce alle idee di Toury a proposito delle norme iniziali e operative.

Questo paragrafo ha illustrato la Teoria Polisistemica di Even-Zohar rispetto allo schema teorico che informa la teoria delle norme traduttive di Toury. Uno degli effetti più importanti di questa teoria sulle idee di Toury consiste nel fatto che essa introduce una nuova area di ricerca secondo la quale, poiché in certe circostanze il testo di arrivo, come il testo di partenza, potrebbe occupare una posizione centrale in un polisistema letterario, le norme traduttive possono essere indagate analizzando solo le traduzioni senza far riferimento all'“originale” (cfr. Toury, 1978: 92; Genzler, 1993: 116-117 e Baker, 1998a: 163). Altri principi della Teoria Polisistemica adottati da Toury (1978) sono, indica Baker (ibid.), la non-normatività e gli studi diacronici e paratestuali. Dal canto suo, Genzler (1993: 130-131) riferisce che la Teoria Polisistemica guida le idee di Toury a proposito delle norme iniziali e operative, anche se in realtà questa teoria costituisce i fondamenti teorici per tutti i tipi di norme elaborate dal teorico israeliano. Concludendo, la Teoria Polisistemica fornisce diversi principi teorici all'operato di Toury: prima, come abbiamo visto, nell'ambito delle norme traduttive e poi, come si vedrà in seguito, nella sua ricerca di un metodo traduttivo orientato alla cultura di arrivo, denominato “*approccio target-oriented*”.

⁸⁸ Spaziatura mia.

1.1.14. La traduzione letteraria e la seconda fase dei *translation studies* in senso stretto: il paradigma descrittivista

Gli anni Ottanta, in cui si constata la crescita degli studi sulla traduzione come disciplina specifica, segnano l'affermazione del paradigma descrittivista nei *translation studies*, che ha le sue conseguenze nella traduzione letteraria. Ciò trova conferma nei lavori di alcuni studiosi come Bassnett-McGuire (1980/1985), Toury (1980, 1985 e 1995), Hermans (1985) e van Leuven-Zwart (1989 e 1990). Bassnett-McGuire (1980/1985) contribuisce, per esempio, all'istituzionalizzazione della traduttologia con il suo manuale *Translation Studies*, che diventa, come scrive Bertazzoli, «un vero e proprio punto di riferimento per gli studi sulla traduzione» (Bertazzoli, 2006: 100 e cfr. Gentzler, 1993: 99), in un decennio in cui nascono, se non proliferano, corsi universitari, pubblicazioni, conferenze e seminari di traduttologia in diverse parti del mondo.⁸⁹ Dal canto loro, Toury (1980, 1985 e 1995), Hermans (1985) e van Leuven-Zwart (1989 e 1990) consolidano invece la prospettiva descrittiva. Infatti, Gentzler scrive che dal volume *In Search of a Theory of Translation* di Toury (1980) «l'attenzione dei Translation Studies si è spostata dalla teoria al lavoro descrittivo» (Gentzler, 1993: 134 e trad. it. 1998: 149). Inoltre, *The Manipulation of Literature* curato da Hermans (1985) contiene dei saggi che offrono «a representative sample of the new descriptive and systemic approach to the study of literary translation» (ibid.: 15). Infine, diversi studiosi come Gentzler (1993: 137), Hermans (1999: 58), Munday (2001: 63), (Osimo, 2004: 145) e Venuti (2000/2005: 222) concordano che il metodo di descrizione per traduzioni elaborato da van Leuven-Zwart (1989 e 1990) è uno degli approcci scientifici principali tra i metodi realizzati fino ad oggi. A prescindere dalle problematiche specifiche di cui si occupano, si può affermare con convinzione che l'operato degli studiosi sopracitati ha apportato un notevole contributo alla traduzione letteraria.

Il saggio *Translation Studies* è stato scritto da Bassnett-McGuire (1980/1985: xi), in stretta collaborazione con i suoi studenti del corso post-laurea dell'Università di Warwick in

⁸⁹ Anche in Turchia i primi dipartimenti di traduzione e interpretariato sono stati istituiti nell'anno accademico 1983-1984 in due università, la Boğaziçi di İstanbul e la Hacettepe di Ankara.

Inghilterra e il gruppo di Lovanio (Amsterdam), per delineare il campo d'azione degli studi sulla traduzione e soprattutto per dimostrare che la traduttologia è una disciplina autonoma a tutti gli effetti. Il volume, accanto agli aspetti principali sul tradurre, si occupa di alcuni problemi specifici legati alla traduzione letteraria e comprende tre capitoli: (1) questioni centrali, (2) storia della teoria della traduzione e (3) problemi specifici della traduzione letteraria. Quest'ultimo capitolo si concentra sulla traduzione della poesia, della prosa e del teatro. Bertazzoli scrive che il volume di Bassnett-McGuire (1980/1985) ha «il merito di definire con chiarezza il valore del metatesto come opera autonoma e non secondaria rispetto all'originale» (Bertazzoli, 2006: 100). Gentzler sottolinea invece che, anche se «l'intento retorico di Bassnett è di infrangere la visione ristretta dei lettori su ciò che dovrebbe essere la traduzione letteraria» (Gentzler, 1993: 100 e trad. it. 1998: 113), in realtà «la sua poetica non [segna] alcun progresso teorico nella disciplina» (ibid.). Benché Bassnett-McGuire (1980/1985) nel suo *Translation Studies* non si occupi di temi direttamente collegati alla natura descrittivista degli anni Ottanta, questo lavoro merita attenzione in questo paragrafo non solo perché discute alcuni aspetti fondamentali della traduzione letteraria, ma anche perché «*has remained in print and has become one of the most important textbooks around the world in the expanding field of Translation Studies*» (Weissbort e Eysteinson, 2006: 558), divulgando all'estero la prospettiva dei *translation studies* in senso stretto del gruppo di Lovanio, per il quale il descrittivismo ha un ruolo fondamentale nello studio della traduzione letteraria.

Nell'Introduzione Bassnett-McGuire (1980/1985: 1-11), mentre presenta una panoramica generale sulla traduttologia, traduzione e traduttori nel mondo Occidentale, per chiarire le motivazioni dei suoi obiettivi, fornisce anche alcune informazioni dirette e indirette sulla traduzione letteraria. Nel Ventesimo secolo nei paesi anglofoni si constata un atteggiamento conflittuale verso la traduzione letteraria: anche se gli studiosi di letteratura rifiutano spesso un'analisi scientifica di questo tipo di traduzione, perché non le concedono la dignità di un lavoro "originale", considerandola un'arte sussidiaria e derivativa, fanno sempre più affidamento sui testi tradotti per insegnare autori greci o latini o grandi opere narrative o teatrali del Ventesimo secolo a un numero sempre maggiore di studenti (ibid.: 4). D'altra parte, gli studi esistenti si occupano delle traduzioni degli autori maggiori, come Omero, Rilke, Baudelaire o Shakespeare, per produrre poco

più di peculiari giudizi di valore sulla qualità del prodotto traduttivo (ibid.: 2-3). In realtà, anche i traduttori da molto tempo esprimono giudizi di valore, se non sui fenomeni traduttivi su quelli puramente letterari. Nel 1851, Edward Fitzgerald, poeta e traduttore inglese delle famose quartine *ru'bā'yyat* del poeta, astronomo e matematico persiano 'Ōmar Khayyā'm del Dodicesimo secolo, è convinto, per esempio, che è una sua prerogativa intervenire sull'“originale” quando traduce la poesia persiana, poiché i persiani non sanno scrivere poesia: «È un grande divertimento prendermi la libertà che voglio con questi persiani che, come penso, non sono Poeti tali da intimorire da (sic) tali digressioni e che, veramente, hanno bisogno di un po' di Arte che dia loro una forma» (ibid.: 3 e trad. it. 1993: 16). Bassnett (ibid.: 4) scrive che la percezione di Fitzgerald della cultura persiana come inferiore è compatibile con l'espansione del colonialismo nel Diciannovesimo secolo e quindi sostiene implicitamente che è il frutto dell'imperialismo coloniale. Benché nel Ventesimo secolo gli studi sulle traduzioni letterarie siano stati condotti troppo spesso a basso livello, il «*Dictionary for the Analysis of Literary Translation*» (1976/1987), che è la traduzione dallo slovacco della terminologia proposta in «*Teória umeleckého prekladu*» (“Teoria della traduzione letteraria”) di Anton Popovič (1975/2006), è il primo lavoro terminologico sulla traduzione in lingua inglese e pone, «anche se in forma schematica» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 5 e trad. it. 1993: 18), scrive Bassnett-McGuire, «le basi di una metodologia per lo studio» (ibid.) non solo della traduzione letteraria, ma anche della traduzione in generale. Dopo aver segnalato una metodologia valida, Bassnett-McGuire (ibid.: 7-8) propone anche, in modo diverso da Holmes (1972/1988a: 71 e 77) che suddivide la traduttologia in studi descrittivi, teorici e applicati, una spartizione alternativa per gli studi sulla traduzione, spartizione che comprende quattro settori generali: la «storia della traduzione», la «traduzione nella cultura di arrivo», la «traduzione e la linguistica» e la «traduzione e la poetica». Gli studi in quest'ultimo settore, che include tutta la traduzione letteraria, teorica e pratica, possono essere generali o specifici sulla traduzione di un genere letterario, sulla poetica dei singoli traduttori, sulle interrelazioni fra testo di partenza e di arrivo e fra autore-traduttore-lettore. Bassnett-McGuire (1980/1985: 8) sottolinea infine che il compito principale degli studi sulla traduzione e la poetica è la formazione di una teoria della

traduzione letteraria. In sintesi, nell'Introduzione del suo lavoro, mentre chiarisce le ragioni dei suoi obiettivi, Bassnett-McGuire (ibid.: 1-11) dà informazioni dirette e indirette sullo studio della traduzione letteraria.

Nel primo capitolo, che si concentra sulle problematiche della traduzione come il significato, l'intraducibilità, l'equivalenza e la Teoria della Comunicazione, Bassnett-McGuire (ibid.: 13-38) fornisce alcune informazioni dirette sulla traduzione letteraria, facendo riferimento ai lavori di diversi studiosi. Scrive quindi che il problema dell'equivalenza dei testi letterari è stato affrontato dal lavoro dei formalisti russi e dei linguisti di Praga e dai più recenti sviluppi nell'analisi del discorso (ibid.: 28). Roman Jakobson (1959/1995: 61-62 in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 15) afferma per esempio che l'arte poetica è intraducibile, perché ogni suo elemento contiene in se stesso un insieme di associazioni e connotazioni non trasferibili da una lingua all'altra. Ciò che è possibile è soltanto una trasposizione creativa. Secondo Dagut (1976 in Bassnett, 1980/1985: 24), la creatività ha un ruolo determinante anche nella traduzione della metafora, poiché una metafora in lingua di partenza è, per definizione, «una nuova esecuzione verbale, una novità semantica» (ibid.: s. p. in ibid. e trad. it. 1993: 41) e proprio per questo motivo «non può avere un "equivalente" esistente nella LA» (ibid.). Prendendo le mosse dall'assunto che la traduzione è una trasformazione semiotica, ovvero un'interpretazione adeguata delle unità codificate in una lingua straniera, e ricorrendo al concetto dell'«equivalenza stilistica» di Popovič, Bassnett-McGuire (1980/1985: 24-25) afferma che la traduzione della metafora può spesso richiedere l'eliminazione degli elementi lessicali e grammaticali del testo in lingua di partenza «per ottenere "l'identità espressiva" proposta da Popovič fra i testi in LP e in LA» (ibid.: 25 e trad. it. 1993: 42). Questa identità consiste nella sostituzione della metafora nella lingua di partenza con una «avente funzione equivalente» (ibid.) nella lingua di arrivo. Tuttavia, il principio di funzione equivalente «può perdersi in speculazioni e condurre, a volte, a conclusioni discutibili» (ibid.: 26 e trad. it. 1993: 44), producendo traduzioni inadeguate e di dubbio gusto. Dal canto suo, Popovič (in Bassnett-McGuire, 1980/1985), che ispira Bassnett-McGuire con il suo concetto dell'«equivalenza stilistica», non percepisce la creatività come uno strumento per risolvere i problemi nella traduzione dell'arte poetica come sopra dichiarato da Roman Jakobson (1959 in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 15), ma come un problema che

causa l'intraducibilità. Si tratta di una situazione in cui «la relazione fra l'oggetto creativo e la sua espressione linguistica nell'“originale” non trova, nella traduzione, una espressione linguistica adeguata» (Popovič in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 34 e trad. it. 1993: 54). Concludendo, nel primo capitolo di *Translation Studies* si osservano alcune informazioni dirette sulla traducibilità del testo letterario in cui la creatività, a volte attraverso il principio della funzione equivalente, diventa sia un mezzo per risolvere i problemi sia essa stessa un problema.

Nel secondo capitolo, che si concentra sulla storia della teoria della traduzione, Bassnett-McGuire (1980/1985: 39-75) dà certe altre informazioni dirette sulla traduzione letteraria. In questo capitolo, l'enfasi, per quanto riguarda la traduzione letteraria, si sposta, però, dalla creatività alla traduzione poetica e alla sua funzione. Presso i Romani la traduzione è vista, per esempio, nell'ambito delle funzioni principali del poeta come risultato diretto del pensiero di Cicerone e Orazio: «L'universale dovere umanitario di diffondere la saggezza e l'arte straordinaria di dar vita e forma a un poema» (ibid.: 43 e trad. it. 1993: 66). A partire dal Decimo secolo, il modello romano di arricchimento attraverso la traduzione assume una nuova forma, quando sorgono, in forma scritta, distinte lingue europee e si sviluppano nuove letterature in tutta Europa: «Gli scrittori utilizzavano le loro abilità traduttive come mezzo per accrescere lo status della propria lingua» (ibid.: 52 e trad. it. 1993: 77) e della propria letteratura (ibid.: 51 e 58). Folena (1973: s. p./1994 in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 52) suggerisce che le traduzioni eseguite in questo periodo sono rese da una lingua di partenza con un certo prestigio o un certo valore (come il latino) a un volgare o da una lingua di partenza a una lingua di arrivo che hanno lo stesso prestigio o valore (come dal provenzale all'italiano o dal franco-normano all'inglese). Secondo Bassnett-McGuire, la proposta di Folena è utile, perché «mostra che la traduzione può essere collegata a due sistemi letterari coesistenti seppur diversi» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 52 e trad. it. 1993: 78). L'approccio sistemico di Bassnett-McGuire non è circoscritto, però, solo ai sistemi letterari, ma comprende anche quelli culturali. Mentre discute le maggiori caratteristiche della traduzione nel periodo rinascimentale, Bassnett-McGuire (ibid.: 56) riferisce che certi critici dell'epoca considerano alcune traduzioni di poesia realizzate da Wyatt (1503-1542) e Surrey (1517-1547) come «adattamenti», perché questi traduttori apportano cambiamenti ai testi di partenza. Per Bassnett-McGuire

(ibid.), questa distinzione è fuorviante, poiché Wyatt, per esempio, ha un concetto di fedeltà al significato del poema e non alle sue singole parole o alla struttura delle sue frasi. Questo concetto è valido, commenta Bassnett-McGuire (ibid.), in quanto considera il poema una produzione di un particolare sistema culturale e prevede la sua ricreazione nel sistema culturale di arrivo con una funzione simile a quella nel sistema culturale di partenza. Tra il Sedicesimo e il Diciassettesimo secolo, la poesia diventa un elemento che merita attenzione in relazione alla dottrina platonica dell'ispirazione divina della poesia (ibid.: 55). I teorici che in questo periodo espongono una teoria della traduzione, come Etienne Dolet (1509-1546) e George Chapman (1559-1634), vedono il traduttore come una figura che compie una "trasmigrazione" del testo "originale", ricreando il suo "spirito" o "tono" in un altro contesto culturale. In questa ricreazione egli lavora a pari livello dello scrittore originario, con doveri e responsabilità sia verso di questi, sia verso il nuovo lettore. Nel Diciassettesimo secolo, John Dehnam (1615-1669) scrive che nella traduzione della poesia non è possibile compiere una "trasmigrazione" attraverso la traduzione letterale, perché in questo modo si può rendere solo il residuo privo di valore dello "spirito", mentre soltanto un'operazione che lo integra può garantirgli una vita dignitosa nel suo nuovo "corpo": «Non basta solo tradurre la Lingua nella Lingua, ma la poesia nella Poesia. La Poesia però è uno spirito così evanescente che versandolo da una lingua all'altra evapora. Se in questa trasfusione non si aggiunge uno spirito nuovo, non rimarrà altro di un *Caput mortuum*» (Steiner, 1975: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 59 e trad. it. 1993: 85). Con le parole di Goethe (1749-1832) si tratta della «creazione di un "modo" nuovo che fonda l'unicità dell'originale con una forma e una struttura nuove» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 63 e trad. it. 1993: 90). Il traduttore deve quindi, esplica Bassnett-McGuire (ibid.: 59), cogliere il nucleo essenziale della poesia di partenza e riprodurlo o ricrearlo nella lingua di arrivo, considerando il contesto sociale e temporale in cui opera questa lingua, che è però diverso da quello in cui opera la lingua di partenza. Sembra che per Abraham Cowley (1618-1667) questo nucleo sia lo stile dell'autore della poesia in lingua di partenza, in quanto afferma che, quando traduce, il suo scopo non è «tanto di far conoscere al lettore esattamente ciò che l'autore di partenza avesse scritto, ma "il suo modo di scrivere"» (Cowley, 1656: prefazione in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 59 e trad. it. 1993:

86), conservando, eliminando e aggiungendo a sua discrezione gli elementi del testo di partenza. Una posizione condivisa da Alexander Fraser Tytler (1747-1813) che verso la fine del Diciottesimo secolo scrive: Lo stile e il modo della traduzione «dovrebbero avere le stesse caratteristiche dell'originale» (Tytler, 1813: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 63 e trad. it. 1993: 91). Dal canto suo, Alexander Pope (1688-1744) «sottolinea l'importanza di un'attenta lettura del testo di partenza per individuare i dettagli dello stile, mantenendo vivo il "fuoco" del poema» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 61 e trad. it. 1993: 87). Inoltre, per Samuel Johnson (1709-1784), le aggiunte a un testo attraverso la traduzione sono legittime se «il testo guadagna in eleganza» (Johnson, 1779-1880: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 61 e trad. it. 1993: 88), purché nulla venga tolto. Tytler (1813: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 63) ritiene invece che non solo le aggiunte ma anche le omissioni siano ammissibili, per rendere l'"originale" non più elegante, ma meno oscuro. Friedrich Schleiermacher (1768-1834) propone la creazione di una lingua specifica per far fronte alle difficoltà nella traduzione di opere letterarie (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 67). La posizione di Schleiermacher è condivisa da diversi traduttori inglesi del Diciannovesimo secolo. Secondo F. W. Newman, per esempio, questa lingua «dovrebbe conservare, per quanto possibile, tutte le peculiarità dell'originale, "con tanta più cura quanto più estranee"» (Newman, 1861: s. p. in Matthew, 1914: 313-377 in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 67 e trad. it. 1993: 96). William Morris scrive che rendere le peculiarità serve a nascondere le ineguaglianze tra l'"originale" e la traduzione e il fatto che la traduzione è incompleta rispetto all'"originale" (Simcox, 1890: 278-279 in Morris, 1973: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 67 e trad. it. 1993: 96). A prescindere dal fatto che svolga questa funzione o meno, la sottolingua utilizzata nelle traduzioni letterarie da Morris è così arcaica e piena di peculiarità che queste traduzioni risultano di difficile lettura e spesso incomprensibili, in conformità alle aspettative del lettore inglese del Diciannovesimo secolo nei riguardi della traduzione. Si tratta di una situazione, frutto di una posizione asimmetrica, proposta precedentemente da Tytler (1813: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 63) che riconosceva la funzione delle aggiunte e omissioni in traduzione per chiarire i punti oscuri del testo di partenza: «Al lettore non viene fatta nessuna concessione; da lui ci si aspetta che affronti l'opera sul suo terreno, lasciando

che le stranezze del testo di arrivo lo pongano faccia a faccia con l'estraneità della società che ha prodotto il testo di partenza» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 68 e trad. it. 1993: 96). Con la mancanza di concessioni al gusto e alle aspettative della società contemporanea la traduzione letteraria diventa un argomento di interesse per una ristretta élite e il traduttore «un abile mercante che vende prodotti esotici a pochi eletti» (ibid.: 71 e trad. it. 1993: 100). L'idea di rendere la lontananza spazio-temporale⁹⁰ dell'«originale» attraverso l'uso di un linguaggio pseudoarcaico nelle traduzioni letterarie si osserva anche nell'Inghilterra vittoriana e successivamente in quella della prima metà del Ventesimo secolo (ibid.: 68, 72 e 73). Nella seconda metà del Ventesimo secolo questa posizione è invece criticata da J. M. Cohen, perché non ha fatto altro che «isolare la traduzione dalle altre attività letterarie e a svilarne lo status» (Cohen, 1962: 24 in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 72 e trad. it. 1993: 102), in quanto le traduzioni fatte in questo modo hanno iniziato un dibattito sulla loro natura: se dovevano essere considerate una traduzione o altro come un adattamento o una versione. Concludendo, dal secondo capitolo di *Translation Studies* di Bassnett-McGuire (1980/1985: 39-75) risulta che in tempi diversi prevalgono differenti concetti di traduzione letteraria con funzioni diverse e di conseguenza «i criteri che regolano i modi di tradurre sono cambiati notevolmente nel corso degli anni e sicuramente non vi è un unico modello prescrittivo da seguire» (ibid.: 81 e trad. it. 1993: 112). Alcune parole-chiave che riguardano questi concetti e funzioni sono «Romani», «funzione», «poeta», «saggezza», «poema», «medioevo», «lingua volgare», «letteratura», «sistema letterario», «rinascimento», «traduzione poetica», «adattamento», «cambiamenti traduttivi», «fedeltà», «sistema culturale», «dottrina platonica», «“trasmigrazione”», «traduzione letterale», «poesia», «“spirito”», «“tono”», «nucleo essenziale», «stile», «aggiunte», «eleganza», «omissioni», «oscurità», «sottolingua», «Inghilterra vittoriana», «peculiarità», «linguaggio pseudo-arcaico», «lettura difficile», «stranezza», «estraneità», «gusto», «aspettative», «élite», «lontananza spazio-temporale», lo «status della traduzione», «versione».

⁹⁰ Per un'analisi approfondita della «lontananza spazio-temporale» nella traduzione letteraria, vedi Rega, Lorenza. (2001). *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*. Torino: Utet, pp. 61-89.

Nel terzo capitolo, Bassnett-McGuire (ibid.: 76-132) affronta la traduzione di opere letterarie, considerando i problemi specifici nella traduzione della poesia, della prosa e del teatro. La studiosa (ibid.: 76-81) comincia la sua discussione, offrendo un approccio globale per la traduzione letteraria, a prescindere dal genere del testo letterario da tradurre. Ciò è motivato da un problema: esistono testi letterari tradotti male. L'obiettivo della studiosa è, quindi, quello di spiegare perché questi testi sono stati tradotti in modo sbagliato e proporre una soluzione a questo problema (ibid.: 77). A tal fine, ricorre a concetti esprimibili con parole-chiave come traduttore, traduzione, lettura, sistema e struttura, sviluppati da studiosi come Anne Cluysenaar (1976), Octavio Paz (1971), Roland Barthes (1974), Julia Kristeva (1970) e Jurij Lotman (1970) (ibid.: 76-81). Il motivo per cui la traduzione di un testo letterario è insoddisfacente consiste nel fatto che, facendo riferimento a Cluysenaar (1976: 49), il traduttore «non segue un'adeguata teoria di traduzione letteraria» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 77 e trad. it. 1993: 108). Mentre propone la sua teoria, Bassnett-McGuire (ibid.: 80) ricorre a due assunti. Innanzitutto, non è possibile «tracciare linee di divisione fra il lettore e il traduttore» (Paz, 1971: 9 in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 79 e trad. it. 1993: 111). Il lettore non è, però, un ricevente passivo del testo letterario, come se questo producesse una sola lettura invariante perché racchiude la verità. Come afferma Barthes (1974: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 79), il lettore è invece un produttore e, come scrive Kristeva (1970: s. p. in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 79), realizza l'espansione del suo processo di semiosi (comunicazione). In secondo luogo, la traduzione richiede un processo creativo di interpretazione del testo di partenza da parte del traduttore, prima che questi, attraverso un ulteriore processo di codificazione, lo riproduca nella lingua di arrivo (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 80).⁹¹ Secondo Bassnett-McGuire, che fa riferimento a Lotman, l'interpretazione, cioè la lettura del testo letterario da parte del traduttore deve essere mirato a «comprende[re] la complessità della struttura di un'opera e il modo in cui i vari livelli interagiscono» (Lotman, 1970: s. p. in Bassnett-McGuire,

⁹¹ La traduzione italiana del lavoro di Bassnett-McGuire (1993) omette la seguente porzione dell'"originale": «*It is therefore quite foolish to argue that the task of the translator is to translate but not to interpret, as if the two were separate exercises. The interlingual translation is bound to reflect the translator's own creative interpretation of the SL text*» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 80).

1980/1985: 77 e trad. it. 1993: 109). Una mancanza di comprensione del genere spingerebbe il traduttore a evidenziare certi aspetti del testo a discapito di altri «con la conseguenza di dare alla sua traduzione una “forma percettiva sbagliata”» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 77 e trad. it. 1993: 108). Per evitare una situazione problematica di questo tipo, quando rende la sua versione, il traduttore deve, in conformità a un approccio strutturalista, adottare una teoria, secondo la quale il testo letterario è composto da un insieme di sistemi interagenti, che operano in relazione con altri sistemi al di fuori dei sistemi che lo costituiscono. Questa teoria, valida per la traduzione delle opere letterarie sia in versi sia in prosa, prevede, quindi, che il traduttore, mentre decodifica il testo di partenza, deve, prima, stabilire le relazioni esistenti fra le singole parti tra di loro e quelle tra queste parti e l'intera opera, poi, come obiettivo ultimo, descrivere la struttura dominante di quest'ultima. Il livello con cui saranno riprodotte la struttura generale dell'opera e le sue relazioni con le singole parti, sarà determinato nella stessa misura dalle caratteristiche del sistema sia di partenza sia di arrivo e dipenderà anche dalla funzione della traduzione (ibid.: 80). Considerando il lavoro di Lefevere (1975 in Bassnett-McGuire, 1980/1985: 81-82) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Bassnett-McGuire scrive che i difetti nelle strategie adottate dai traduttori inglesi del carme LXIV di Catullo sono dovuti proprio «a un'enfasi eccessiva su uno o più elementi della poesia, a discapito della totalità dell'opera. In altre parole, nella scelta di un insieme di criteri metodologici da seguire il traduttore ha dato maggior rilievo ad alcuni elementi alle spese di altri e questa incapacità di considerare il poema una struttura organica conduce a una traduzione oggettivamente sbilanciata» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 82 e trad. it. 1993: 114). La studiosa osserva anche che più «una traduzione cerca di ricreare le *strutture linguistiche e formali*⁹²» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 91 e trad. it. 1993: 122) di una poesia, «più vi si allontana in termini di funzione» (ibid.). A proposito della traduzione poetica, Bassnett-McGuire conclude che ogni traduzione è il frutto della lettura e, quindi, dell'interpretazione dell'“originale” (dato che le due attività sono inseparabili) e dei metodi individuali del traduttore per la riformulazione dell'interpretazione stessa sotto forma del testo di arrivo, «determinati dal concetto di *funzione* della

⁹² Corsivo originale.

traduzione e del testo originale» (ibid.: 101 e trad. it. 1993: 128). Qui il punto essenziale è che la variazione del metodo è indispensabile, poiché «non c'è un unico modo corretto di tradurre una poesia, come, d'altro canto, non c'è un unico modo giusto di scriverne una» (ibid.). Bassnett-McGuire scrive che anche nella traduzione della prosa vari traduttori non tengono nella dovuta considerazione la struttura generale dell'opera e ciò causa problemi come «1. traduzione inesatta di informazioni. 2. "sottointerpretazioni" del testo originale. 3. interpretazione superficiale dei collegamenti esistenti fra i correlati[vi]⁹³ intenzionali» (ibid.: 115 e trad. it. 1993: 143). È un fenomeno che, forse, è spiegabile con una diffusa concezione erronea, secondo la quale il romanzo ha una struttura semplice, facilmente traducibile, la cui forma è separabile da un contenuto che si può parafrasare (ibid.: 109-110 e 115). Il problema centrale per il traduttore di prosa è la difficoltà di determinare unità traduttive. Anche se molti romanzi sono divisi in capitoli o sezioni, la strutturazione di un testo in prosa non è così lineare. Se il traduttore sceglie come unità traduttiva la frase o il paragrafo, «traducendoli senza alcun collegamento con l'opera» (ibid.: 117 e trad. it. 1993: 146), corre il rischio di privilegiare «il contenuto a discapito della struttura complessiva» (ibid.: 110 e trad. it. 1993: 138). Per evitare una situazione problematica del genere, il traduttore di prosa deve, in modo simile a quello di poesia, svolgere il suo lavoro ricorrendo a una teoria di traduzione letteraria, secondo la quale ogni testo «è composto da una serie di sistemi concatenati, ognuno dei quali svolge una funzione determinabile in relazione all'intero testo; compito del traduttore è comprendere queste funzioni» (ibid.: 118 e trad. it. 1993: 146). In questo modo, i traduttori di romanzi invece di concentrarsi su come creare testi di arrivo leggibili, «cercando di evitare l'effetto innaturale che deriva dal mantenersi troppo legati alle strutture sintattiche della LP» (ibid.: 115 e trad. it. 1993: 143), possono dedicarsi a rendere testi strutturati, «tenendo ben presenti[,] allo stesso tempo, le esigenze stilistiche e sintattiche del testo di arrivo» (ibid.: 117 e trad. it. 1993: 145). Anche la traduzione del teatro, secondo Bassnett-McGuire (ibid.: 120-132), presenta dei problemi dovuti al fatto che il traduttore non tiene conto della struttura specifica del testo da tradurre. L'errore più comune

⁹³ Nella versione italiana di questa citazione si traduce in modo sbagliato il termine linguistico *correlative* con il vocabolo correlato.

riguarda il dato che i traduttori spesso usano gli stessi criteri impiegati per rendere i testi in prosa anche nella traduzione del testo drammatico (ibid.: 120). Un testo teatrale non può, tuttavia, essere tradotto allo stesso modo di un testo in prosa, perché contiene in sé, al contrario di quest'ultimo, tratti strutturali distinguibili, come il dialogo (caratterizzato dal ritmo, dall'intonazione, dall'intensità e dall'altezza della voce), il linguaggio mimetico-gestuale, lo stile recitativo e il concetto di teatro, che lo rendono rappresentabile in una data cultura e in un dato periodo storico per un certo pubblico (ibid.: 121, 123-124 e 151). Altrimenti, emergono problemi semantici, sintattici e stilistici con le traduzioni che sono o troppo letterali, e quindi non recitabili, o troppo libere, e quindi devianti rispetto all'"originale", anche se non è facile definire il grado di "libertà" in una traduzione teatrale (ibid.: 123-124). Il compito del traduttore del testo teatrale è, quindi, quello di ricreare le strutture profonde del testo in lingua di partenza in quello nella lingua di arrivo in termini teatrali (ibid.: 126). In altre parole, deve cogliere, oltre alla dimensione linguistico-letteraria, la funzione di altri livelli in cui il testo drammatico opera come una rappresentazione teatrale (ibid.: 132). Concludendo, per Bassnett-McGuire (ibid.: 76-132) la funzione del testo costituisce l'elemento centrale in qualsiasi tipo di traduzione letteraria, dato che il compito del traduttore del testo letterario consiste nel cogliere la funzione del testo "originale" e sostituirla con qualcosa di nuovo che influisca sul lettore nello stesso modo.

Facendo un riepilogo critico, il libro *Translation Studies* contiene sia un intero capitolo sui problemi specifici della traduzione letteraria sia diversi capitoli che, pur non trattando la traduzione letteraria direttamente, comprendono varie informazioni su questo tipo di traduzione. Le informazioni dei vari capitoli riguardano lo studio della traduzione letteraria (ibid.: 1-11), la traducibilità del testo letterario (ibid.: 13-38), i concetti e gli approcci di traduzione letteraria con particolare enfasi alla traduzione poetica (ibid.: 39-75), mentre i dati del capitolo specifico concernono i problemi nella traduzione della poesia (ibid.: 81-109), della prosa (ibid.: 109-120) e del teatro (ibid.: 120-132). Dal libro emergono due principi fondamentali: (1) non esiste un modo giusto di tradurre un testo letterario e (2) nella traduzione letteraria la questione centrale consiste nel cogliere, in un primo momento, la funzione del testo letterario nel sistema linguistico-letterario-culturale di partenza e nel trovare, poi, un

modo adeguato per renderla nel sistema linguistico-letterario-culturale di arrivo. Tuttavia, il secondo principio sembra essere contestabile, in quanto l'uso che Bassnett-McGuire «fa del termine funzione è così ampio e il suo concetto di cambiamento così indefinito che quasi tutte le deviazioni, le aggiunte e le soppressioni potrebbero essere definite un "equivalente funzionale"» (Gentzler, 1993: 100 e trad. it. 1998: 113). Poiché d'altra parte Rega scrive che «il problema dell'effetto analogo è complesso, in quanto già solo il fatto di sapere che si tratta di una traduzione comporta nel lettore l'attesa di trovare qualcosa di diverso rispetto a quanto è in una certa misura abituato» (Rega, 2001: 179), non è chiaro fino a che punto si può instaurare un'equivalenza funzionale soddisfacente. Inoltre, Salmon critica *Translation Studies* – pur definendolo «un utile volumetto» (Salmon, 2003: 40), forse perché è breve e facile da leggere – non per lo specifico concetto di equivalenza funzionale, ma perché soffre di «provincialismo occidentale» (ibid.) o meglio di «anglocentrismo» (ibid.: 41). Concludendo, *Translation Studies* contiene numerosi utili spunti di riflessione sulla traduzione letteraria, sebbene sia stato l'oggetto di diverse critiche tra le quali meritano attenzione quelle che riguardano il concetto dell'equivalenza funzionale e la natura eurocentrica degli argomenti.

Nello stesso anno 1980, mentre Bassnett-McGuire (1980/1985) cerca di delineare il campo d'azione degli studi sulla traduzione, Gideon Toury (1980: 7 e cfr. Agorni, 2005: 21), con il suo *In Search of a Theory of Translation* vuole elaborare una teoria onnicomprensiva della traduzione e propone un approccio *target-oriented* descrittivo per la traduzione letteraria, anche se ritiene che la sua proposta sia valida per qualsiasi tipo di traduzione, poiché, a prescindere dalla tipologia, la traduzione è di natura semiotica a livello sia di attività sia di prodotto. Nel corso di più di un decennio, lo studioso consolida questa teoria *target-oriented* descrittiva con i lavori "A Rationale for Descriptive Translation Studies" (Toury, 1985) e *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Toury, 1995). Oggi, Toury è definito da diversi studiosi (Bertazzoli, 2006: 76; Arduini e Stecconi, 2007: 27) come il traduttologo che, insieme a Itamar Even-Zohar, ha maggiormente contribuito alla prospettiva descrittiva o come il teorico (Agorni, 2005: 19) che più ha promosso il ramo descrittivo della traduttologia.

Toury (1980) formula l'approccio *target-oriented* come una reazione alle tradizionali teorie *source-oriented*. Lo studioso (ibid.: 7, 18 e 62) definisce la teoria traduttiva come un *framework* con il quale i fenomeni traduttivi possono essere descritti e spiegati in modo esauriente e sistematico.⁹⁴ Tuttavia, le teorie *source-oriented* non sono compatibili con questa definizione, perché sono normative (in senso prescrittivo), orientate al sistema linguistico-testuale-letterario-culturale del testo di partenza e rivolte solo al processo traduttivo in chiave sincronica (ibid.: 26, 39-40, 56 e 63). Per queste teorie l'equivalenza traduttiva diventa, per esempio, una relazione stabilita a priori che tenta di ricostruire le caratteristiche del testo di partenza e solo gli esempi o le tipologie che rispettano i requisiti di questa relazione sono riconosciuti corretti o definiti come traduzione (ibid.: 26, 39-40 e 46). Pur ammettendo che prescrivere le regole è utile, se non indispensabile, per una teoria della traduzione orientata all'applicazione e/o al servizio della didattica, Toury afferma che le teorie *source-oriented* sono «*totally unable to supply a sound starting point and framework for a descriptive study of actual translations, especially literary*» (ibid.: 35).

In contrapposizione alle teorie astratte di natura linguistica orientate ai sistemi del testo di partenza, la teoria *target-oriented* di Toury (1980, 1985 e 1995) è di natura descrittiva (Toury, 1985: 16), si orienta ai sistemi del testo di arrivo (Toury, 1980: 28 e 1985: 19) e si focalizza sul prodotto (Toury, 1985: 18), prevedendo analisi sia sincroniche (Toury, 1980: 90) sia diacroniche (ibid.: 56). Così come la traduzione letteraria è un fenomeno empirico (ibid.: 37), per Toury (1985: 16) anche la traduttologia è una disciplina empirica, perché il suo oggetto di studio – ovvero testi, relazioni testuali o modelli e norme di comportamento – consiste in fenomeni osservabili. Di conseguenza, è indispensabile che una disciplina empirica come la traduttologia non sia dotata di una branca descrittiva, poiché «*no empirical science can make a claim for completeness and (relative)*⁹⁵ *autonomy unless it has developed a descriptive branch*» (ibid.). In conformità con lo schema proposto da Holmes (1972), Toury (1985: 35 e cfr. Agorni, 2005: 19) distingue tre aree interagenti in traduttologia: teorica,

⁹⁴ Per una definizione più completa della teoria, vedi Toury, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, p. 267.

⁹⁵ Parentesi tonda originale.

descrittiva e applicata. La prima ipotizza le relazioni possibili e probabili, la seconda osserva le relazioni esistenti e l'ultima prescrive le relazioni obbligatorie (Toury, 1980: 65; 1985: 35 e 1995: 19). In questo schema l'area più comprensiva è quella teorica, mentre le altre due aree costituiscono le sue sottocategorie con le eventuali sovrapposizioni tra di loro, perché solo in questo modo una teoria "generale" può spiegare tutte le possibili relazioni traduttive (Toury, 1985: 35). Tuttavia, l'area descrittiva ha una funzione di vitale importanza nell'interazione di queste aree (Toury, 1995: 7-19). Infatti, i risultati cumulativi delle indagini descrittive eseguite sulle relazioni tra un "originale" e la sua traduzione forniscono i dati con i quali si possono elaborare, verificare, confutare o soprattutto modificare teorie o "leggi" coerenti su queste relazioni e queste teorie o leggi rivisitate possono diventare il punto di partenza per altri studi descrittivi più elaborati che, a loro volta, possono renderle più sofisticate (Toury, 1980: 80; 1985: 16 e 1995: 15-16, 264 e 266). In modo analogo, le stesse indagini forniscono, sotto forma di teorie o leggi, i dati con i quali si possono disporre le regole realistiche sulle relazioni tra un "originale" e la sua traduzione per motivi applicativi e didattici (Toury, 1995: 17 e 264). Di conseguenza, nella teoria di Toury (1980, 1985 e 1995) l'equivalenza traduttiva, sia a livello teorico sia a livello applicativo e didattico, non è, come scrive anche Genzler, «un ideale ipotetico, ma diventa una questione empirica» (Genzler, 1993: 128 e trad. it. 1998: 143). Toury (1985: 18) decide di raccogliere i dati relativi all'equivalenza traduttiva analizzando non i processi traduttivi ma i testi tradotti, perché mentre i primi costituiscono una "scatola nera", un sistema la cui struttura interna può essere indovinata o ricostruita per tentativi, i secondi sono direttamente accessibili ai ricercatori con i loro elementi costitutivi. In quest'analisi l'assunto fondamentale è che «le traduzioni siano fatti appartenenti a un solo sistema: il sistema di arrivo» (Toury, 1980: 28; 1985: 19; trad. it. 1995: 187 e cfr. Toury, 1995: 29), perché possono avere un'influenza sia sulla cultura sia sulla lingua di arrivo, ma non di partenza. È ovvio che, in questo modo, «la ricezione della traduzione acquista un rilievo fondamentale» (Agorni, 2005: 19) nella teoria di Toury. L'analisi delle traduzioni basata sul sistema di arrivo possono assumere due modalità diverse: (1) descrizioni delle singole traduzioni in chiave sincronica (Toury, 1980: 90) e (2) descrizioni delle traduzioni dal punto di vista diacronico (ibid.: 56). Queste ultime sono particolarmente utili, perché rendono una ricerca più

comprensiva nei suoi risultati e nelle sue conclusioni (ibid.: 63 e 142). Gli studi descrittivi sincronici e diacronici hanno il compito di rivelare le “norme traduttive” (ibid.: 50): vincoli storico-socioculturali, che stabiliscono il tipo e il grado di equivalenza tra il testo di partenza e quello di arrivo (Toury, 1978: 93 e 1980: 56 e 115). In altre parole, nell’approccio *target-oriented* di Toury il concetto di “norma” sostituisce il concetto di equivalenza (Ulrych, 1997: 219). La metodologia di ricerca elaborata da Toury (1978: 93, 1980: 59 e 1985: 32) per descrivere le norme traduttive prevede la comparazione tra il testo di partenza e quello di arrivo mediante un costrutto ipotetico, la cosiddetta *adequate translation*, che rappresenta idealmente il livello di massima adeguatezza alle norme linguistiche, letterarie, storiche, sociali e ideologiche del testo di partenza, con lo scopo di identificare le *shifts* tra la traduzione e il sopracitato costrutto ipotetico, detto anche *tertium comparationis*. Tuttavia, stabilire le divergenze non è lo scopo ultimo, ma è solo una delle fasi nella formulazione delle ipotesi esplicative sulle norme (Toury, 1978: 93, 1980: 59 e 1985: 32). Utilizzando le idee di Gentzler (1993: 130) e Morini (2007: 36), si può affermare che l’obiettivo finale dell’approccio *target-oriented* di Toury (1980, 1985 e 1995) è stabilire una gerarchia di condizionamenti sociali correlati che portano il traduttore a “normalizzare” il testo di partenza, adattandolo all’orizzonte culturale e stilistico della lingua e della cultura d’arrivo. Concludendo, Toury, con il suo approccio *target-oriented*, promuove la branca descrittiva in traduttologia, introducendo il concetto di norma nello studio della traduzione. Proprio l’introduzione di questi vincoli, che influiscono sulla produzione del testo di arrivo, contribuisce allo sviluppo della traduttologia, destabilizzando l’idea di un messaggio “originale” dal carattere immutabile e definendo la traduzione come un processo con il quale i membri di una società comunicano con i membri di un’altra società tramite le traduzioni, determinate fondamentalmente da vincoli culturali dei sistemi del testo di arrivo. Si presume che l’infedeltà sia la *conditio sine qua non* in questo processo e i traduttori «manipolano il testo di partenza per informare, oltre che adeguarsi ai vincoli culturali esistenti» (Gentzler, 1993: 134 e trad. it. 1998: 149), perché il loro operato sia accettato all’interno della cultura di arrivo.

Diversi studiosi prendono posizioni critiche nei confronti di alcuni aspetti della teoria di Toury. Secondo Gentzler (1993: 131-133 e cfr. Hermans, 1999: 56-57), la metodologia che Toury (1978:

93, 1980: 59 e 1985: 32) propone per descrivere le norme traduttive sembra contraddire la sua posizione che l'equivalenza traduttiva sia un fatto empirico, perché tale metodologia, paradossalmente, prevede un *tertium comparationis* (l'ipotetica costante di comparazione) non basato sul paragone con l'"originale" o su vari testi storicamente e socioculturalmente determinati, ma su una teoria astratta secondo la quale la forma (struttura) linguistica/letteraria universale è alla base di due sistemi linguistici diversi e tutti gli esseri umani bilingui competenti possono intuirlo. Nergaard (1995) sottolinea, invece, il fatto che secondo Toury (1985: 19) le traduzioni sono fatti appartenenti a un solo sistema: il sistema di arrivo. In questo modo, Toury non si occupa, secondo la studiosa, «del problema della traduzione in sé, ma del problema della sua ricezione» (Nergaard, 1995: 38). Con le parole di Arduini e Stecconi (2007) Toury tenta, quindi, di rispondere, come altri studiosi che operano nell'ambito dei *translation studies* in senso stretto, alla domanda «"che cosa si fa con la traduzione" o "qual è la ricezione di una traduzione", mettendo tra parentesi la domanda "che cos'è la traduzione"» (Arduini e Stecconi, 2007: 30-31). Dal canto suo Agorni (2005), scrive che anche se Toury (1980: 7) sostiene di formulare una teoria generale di traduzione, «le riflessioni dello studioso israeliano riguard[a]no solo la traduzione letteraria, nonostante non si possono escludere applicazioni ad altre realtà traduttive» (Agorni, 2005: 21). La parzialità dell'approccio *target-oriented* di Toury nei confronti dei fenomeni traduttivi di natura letteraria e culturale si ribadisce anche nelle conclusioni di un lavoro di Özben (1999) che studia l'applicabilità della teoria di Toury alla scienza dell'interpretazione: «*The findings of this study (...) indicate that the Target-Oriented Approach is a useful theoretical framework for the domain of interpreting studies, even though it is not a theory general enough to explain all phenomena related to written translation, but a more specific theory, particularly, related to cultural issues in translational phenomena*» (Özben, 1999: preface). Infatti, traduttori diversi che appartengono allo stesso sistema d'arrivo e allo stesso periodo storico producono versioni diverse dello stesso testo d'origine, sebbene siano sottoposti agli stessi vincoli storici e culturali e l'approccio *target-oriented* di Toury non è in grado di spiegare le cause di queste differenze (ibid.: 134). In sintesi, pur essendo una teoria dinamica storicamente e culturalmente determinata, l'approccio *target-oriented* di Toury tende, come scrive anche

Gentzler (1993: 132), a un formalismo/strutturalismo puro. Questa tendenza fondata sul pensiero dei formalisti russi e caratterizzata da idee assolute rende paradossale la struttura concettuale di Toury. La natura contraddittoria del pensiero di Toury si osserva infine anche nel fatto che lo studioso definisce la sua teoria come un sistema onnicomprensivo, anche se non è in grado di spiegare alcuni fenomeni traduttivi.

Concludendo, l'approccio *target-oriented* di Toury (1980, 1985 e 1995) offre un impianto teorico utile soprattutto per la traduzione letteraria nonostante presenti delle lacune da colmare. Il modello di Toury (cfr. Gentzler, 1993: 128 e Arduini e Stecconi, 2007: 30) ipotizza che nella traduzione letteraria esistano solo errori linguistici, dovuti al fatto che i significati del testo di partenza non si sono capiti e/o non si sono composti correttamente, dal punto di vista sintattico, in quello di arrivo. Qualsiasi altro tipo di variazione sotto forma di modifiche, omissioni e aggiunte è il frutto naturale del processo di traduzione letteraria. Natura che è caratterizzata da un'incompatibilità tra i sistemi linguistici, letterari, storici, sociali e culturali del testo di partenza e quelli del testo di arrivo (cfr. Toury, 1980: 21-22, 52-53, 94 e 99). Lo studio descrittivo della traduzione deve analizzare le variazioni per rivelarne le cause, interessandosi solo al sistema di arrivo in cui le traduzioni letterarie hanno un valore estetico (cfr. Arduini e Stecconi, 2007: 30). Di conseguenza, si noterà che certe volte le cause sono le norme, che sussurrano all'orecchio del traduttore ciò che il periodo storico e la cultura in cui vive aspettano da lui (cfr. Morini, 2007: 35-36), e certe altre volte sono le strategie adottate dal traduttore per risolvere un dato problema (cfr. Toury, 1999: 28; Arduini e Stecconi, 2007: 30). Conoscendo le norme, i traduttori del testo letterario possono decidere se piegarsi al loro potere diffuso o «affrontare i rischi che l'autonomia di giudizio porta con sé» (Morini, 2007: 35). Tuttavia, l'importanza esclusiva data al contesto di arrivo dall'approccio *target-oriented* non permette di conoscere molti aspetti dei processi della traduzione letteraria. È indiscutibile, invece, che contribuisce a comprendere la funzione sociale, storica e ideologica della traduzione letteraria.

Dopo il libro di Toury del 1980, a partire dalla metà degli anni Ottanta, un gruppo di studiosi, conosciuto come *manipulation school*, contribuisce al miglioramento dei metodi per descrivere la traduzione letteraria e individuare le norme a cui è sottoposto questo tipo di traduzione (Gentzler, 1993: 134). La raccolta di

saggi a cura di Theo Hermans nel 1985 con il titolo *The Manipulation of Literature* contiene le premesse fondamentali del lavoro di questo gruppo: una visione della letteratura come un sistema complesso e dinamico, basata sulle idee di formalisti russi come Tynianov e Jakobson, strutturalisti cechi come Mukařovský e Vodička e degli studiosi più recenti come Jurí Lotman, Claudio Guillen, Siegfried Schmidt e Itamar Even-Zohar (Hermans, 1985: 10-11); la convinzione che dovrebbe esserci un'interazione continua tra modelli teorici e studi analitici (ibid.: 10 e 14); un approccio descrittivo, funzionale, sistemico e *target-oriented* alla traduzione letteraria, secondo il quale questo tipo di traduzione implica sempre un processo di manipolazione del testo di partenza per un certo scopo (ibid.: 10-13); un interesse verso norme e vincoli per capire (a) come governano la produzione e la ricezione sia delle traduzioni sia di altri generi di testi (b) la posizione e il ruolo delle traduzioni in una data letteratura o nell'interazione di diverse letterature tra di loro (ibid.: 10-11 e 13). Mentre la Teoria Polisistemica di Even-Zohar (1979) costituisce i fondamenti teorici principali di questo paradigma, "Literary Knowledge" di Lefevere (1977) e *In Search of a Theory of Translation* di Toury (1980) rappresentano altri testi teorici fondamentali (Hermans, 1985: 12 e 15). Infine, i saggi "A Rationale for Descriptive Translation Studies" di Toury, "On Describing Translations" di Lambert e van Gorp e "Second Thoughts on Translation criticism" di van den Broeck, che troviamo nel *The Manipulation of Literature*, offrono esempi rappresentativi di questo approccio descrittivo e sistematico proposto dalla *manipulation school* nell'ambito della traduzione letteraria (Hermans, 1985: 15).

Secondo Gentzler (1993: 135), il saggio "On Describing Translations" di Lambert e van Gorp (1985) per descrivere le traduzioni propone un modello molto complesso. Gli studiosi osservano che spesso i risultati degli studi descrittivi non sono utilizzati dalla teoria di traduzione per spiegare i fenomeni traduttivi (ibid.: 42). Chi invece ricorre a questi studi non specifica come devono essere condotti, vale a dire che gli studi descrittivi sono utilizzati raramente, ricorrendo a un metodo non scientifico, ma intuitivo. Considerando questo problema, Lambert e van Gorp (ibid.: 45) presentano uno schema metodologico ipotetico-deduttivo, basato su un elevato numero di domande, le cui risposte permetterebbero la descrizione sistematica delle relazioni traduttive. Lo schema rappresenta però uno strumento euristico e non ha uno statuto ontologico. In altre parole, consiste in un

metodo per tentativi ed errori che non garantisce il successo ed è privo di assunti che giustifichino l'esistenza dei suoi elementi, ma ha una validità operativa nell'incoraggiare altri studiosi a realizzare gli studi descrittivi (*A Dictionary of Philosophy*, 1979/1984: 147 e 256). Nonostante i limiti sopracitati, Lambert e van Gorp (1985: 45) tentano di descrivere tutti gli aspetti funzionalmente rilevanti dell'attività di traduzione nel suo contesto storico, compresi il processo traduttivo, le sue caratteristiche testuali, la sua ricezione, i suoi aspetti sociologici come la distribuzione e la critica traduttiva. Questo modello richiede quindi un'analisi delle relazioni tra gli autori, i testi, i lettori e le "norme" nel sistema letterario di partenza e in quello di arrivo (ibid.: 44). I sistemi di partenza e di arrivo possono comprendere in realtà non solo il sistema letterario, ma anche altri sistemi culturali (come i sistemi sociali o religiosi), perché il primo non può essere isolato dagli altri e di conseguenza le traduzioni possono avere una funzione al di fuori di un sistema letterario (ibid.: 43-44). La comunicazione tra il sistema letterario (oppure culturale) di partenza e quello di arrivo, che possiede una natura complessa e dinamica, è basata su una relazione imprevedibile, poiché "aperta", in cui interagiscono diversi sistemi letterari e non letterari (ibid.: 43-44). Tuttavia, le caratteristiche di questa relazione si possono conoscere scoprendo le priorità, ovvero le strategie, del traduttore, che sono stabilite dalle norme dominanti del sistema di arrivo (ibid.: 43 e 46). Si tratta di rivelare le relazioni dominanti tra il sistema letterario (oppure culturale) di partenza e quello di arrivo e stabilire le loro funzioni (ibid.: 47). A tale fine, non è sufficiente analizzare soltanto le relazioni (1) tra l'"originale" e la traduzione, (2) tra l'autore dell'"originale" e il traduttore e (3) tra i lettori dell'"originale" e i lettori della traduzione, ma anche i rapporti (1) tra le intenzioni dell'autore dell'"originale" e le intenzioni del traduttore e la loro correlazione; (2) tra il lettore dell'"originale" e l'"originale" e il lettore della traduzione e la traduzione e la loro correlazione; (3) tra l'autore dell'"originale" e gli altri scrittori nel sistema di partenza e il traduttore e altri scrittori e traduttori nel sistema di arrivo e tra l'autore dell'"originale" e altri scrittori e traduttori nel sistema di arrivo; (4) tra l'"originale" e altri testi "originali" nel sistema di partenza e la traduzione e altri testi "originali" e traduzioni nel sistema di arrivo; (5) tra il lettore dell'"originale" e altri lettori nel sistema di partenza e i lettori della traduzione e altri lettori nel sistema di arrivo; (6) tra il sistema di arrivo e il sistema letterario

per capire la posizione delle traduzioni in una data letteratura; (7) e infine tra il sistema letterario di partenza e il sistema letterario di arrivo per capire se i due sistemi sono in conflitto o in armonia (ibid.: 44). Studiando le relazioni sopracitate si possono ottenere dati su vari problemi traduttivi. Per esempio, (1) se la traduzione di un testo contemporaneo o antico è percepita come tale o come un adattamento o un'imitazione; (2) le convenzioni lessicali, stilistiche, poetiche e retoriche del testo di arrivo e di partenza; (3) la critica e la teoria della traduzione proposte per una letteratura specifica in un periodo determinato; (4) le traduzioni e le "scuole" dei traduttori; (5) il ruolo delle traduzioni nell'evoluzione di una letteratura (per esempio, conservatore o innovativo, esotico o non esotico) (ibid.: 43-44). Secondo Lambert e van Gorp (ibid.: 45), il vantaggio più grande di questo modello basato sull'analisi delle relazioni consiste nel fatto che almeno teoricamente non ci si occupa di fedeltà o di qualità e quindi non si cerca, per esempio, una risposta alla domanda se una traduzione è corretta o no, come nel caso degli approcci *source-oriented* che si propongono di dettare regole al traduttore. La domanda è invece «che tipo di equivalenza esiste tra il sistema letterario (culturale) di partenza e quello di arrivo?». Per esempio, «la traduzione, di cui le relazioni tra i parametri del testo di partenza e quello di arrivo si analizzano, è *target-oriented* ("accettabile") o *source-oriented* ("adeguata")?» (ibid.: 45-46). Il metodo usato da Lambert e van Gorp per descrivere l'equivalenza traduttiva è caratterizzato da quattro fasi che riguardano i dati: (1) preliminari; (2) macro-analitici; (3) micro-analitici e (4) del contesto sistemico (ibid.: 47-50 e 52-53). Nella prima fase dei «dati preliminari» si raccolgono informazioni da diverse fonti sulle caratteristiche generali delle traduzioni nel sistema di arrivo (ibid.: 48 e 52). Le traduzioni sono per esempio considerate come tali o come un adattamento o un'imitazione? Cosa significano questi termini nel periodo in cui la traduzione è stata fatta? Il nome dell'autore, del traduttore e il genere del testo di partenza sono indicati nella traduzione? Generalmente, si preferisce una traduzione "adeguata" o "accettabile"? Si privilegia una traduzione totale o parziale? Il traduttore o il redattore scrivono prefazioni o inseriscono note critiche nelle traduzioni? Risposte a queste domande forniscono un'idea generale sulle macro-strategie e sulle priorità che governano il processo traduttivo nel sistema di arrivo. Proprio questa visione globale permette poi la formulazione delle ipotesi sulle macro-strategie, sulle micro-strategie e sulle priorità del

traduttore che saranno analizzate nelle successive fasi macro- e micro-analitica. Nella seconda fase dei «dati macro-analitici», il testo di arrivo si confronta con il testo di partenza a livello sia macroscopico sia microscopico, per saggiare la validità delle ipotesi sviluppate alla fine della fase dei «dati preliminari» (ibid.: 49). Si analizzano quindi sia tutte le parti dei testi in modo generale, sia solamente alcune parti di essi in modo dettagliato, per ottenere dei dati sulla loro suddivisione (se sono per esempio in capitoli, atti, scene o stanze), sui titoli dei capitoli, sulla presentazione degli atti e delle scene, sulle relazioni tra i dialoghi e le descrizioni, sulle loro strutture interne (per esempio se sono prologhi, conclusioni o epiloghi) e sui commenti degli autori (ibid.: 52). Durante questa operazione si può vedere per esempio se il traduttore traduce le parole, le frasi, i capoversi o le metafore (ibid.: 49). Oppure se preferisce sacrificare le parole alla letterarietà o viceversa. Le risposte a queste domande contribuiscono invece all'accertamento delle ipotesi sulla gerarchia e sulla concordanza delle strategie traduttive. Possono inoltre permettere di elaborare nuove ipotesi per spiegare se questi aspetti globali delle strategie traduttive sono determinati dalle «norme» del testo di partenza, del testo di arrivo o del sistema di arrivo. Facilitano infine il confronto della traduzione con l'«originale» a livello microscopico, consentendo la formulazione di altre ipotesi. Nella terza fase dei «dati micro-analitici» si verificano le ipotesi sulle micro-strategie e sulle priorità del traduttore sviluppate nelle due fasi precedenti e queste ultime si ricostruiscono in modo più preciso e dettagliato, considerando anche i dati nuovi provenienti dall'analisi testuale realizzata in questa fase (ibid.: 49). A tal fine, si confrontano alcune parti della traduzione con l'«originale» non paragonate nella fase dei «dati macro-analitici», che presentano problemi nuovi. Di conseguenza, diventa particolarmente utile sapere, per esempio, se il traduttore aggiunge o omette i capoversi, le parole, le immagini e le componenti letterarie. In caso affermativo, questo avviene in tutto il testo o solo in alcune parti? Se si tratta di una strategia parziale, come si può spiegare questa scelta? Nell'ultima fase dei «dati del contesto sistemico», i dati sulle micro-strategie ottenuti nella fase precedente si valutano in relazione alle norme che governano il sistema di arrivo (ibid.: 50 e 53). Esiste per esempio una discrepanza tra le micro-strategie e le norme? Come sono le relazioni tra le traduzioni e altre scritture creative (ibid.: 53)? Per dare una risposta a queste domande così generali

potrebbe essere utile formularne altre più specifiche (ibid.: 50): il traduttore, di cui sono state rivelate le micro-strategie e le priorità per una determinata traduzione, traduce sempre con le stesse micro-strategie e priorità? In caso negativo, come si possono spiegare le eccezioni? Egli produce i suoi lavori creativi e le sue traduzioni nello stesso modo con cui gli altri traduttori scrivono i loro lavori creativi e rendono le loro traduzioni nella lingua di arrivo? Le traduzioni del traduttore sono più innovatrici o conservatrici delle sue scritture creative? Esistono dei conflitti tra le norme traduttive e le aspettative dei lettori comuni o critici? Lambert e van Gorp (ibid.: 51) scrivono che questo approccio sistemico, che considera il sistema traduttivo, il sistema letterario e in certi casi altri sistemi culturali, è particolarmente utile per la descrizione delle traduzioni letterarie, ma non spiegano il motivo di questa utilità relativa a questo tipo di traduzione. La validità di questo vantaggio è messa però in discussione dagli stessi studiosi, dato che secondo loro, «*the distinction between literary and non-literary translation turns out to be a purely theoretical problem*» (ibid.: 51-52). Un altro vantaggio di questo approccio consiste nel fatto che in questo modo è possibile distinguere tra le norme individuali e collettive. Di conseguenza, l'approccio sistemico di Lambert e van Gorp (ibid.: 51) per la descrizione delle traduzioni non nega l'analisi di un'unica traduzione o traduttore, ma critica il fatto che i dati ottenuti da quest'analisi vengano valutati non in relazione ai dati ricavati dalle analisi sulle altre traduzioni o traduttori. In ultima analisi, il modello di Lambert e van Gorp (ibid.) si concentra sulle norme, sui modelli, sui comportamenti e sui sistemi, più che sulle traduzioni o ancora meno su una traduzione. In conclusione del loro saggio Lambert e van Gorp (ibid.: 52) sostengono che lo studio della traduzione letteraria con questa prospettiva sistemicamente complessiva contribuisce a un approccio dinamico e funzionale della letteratura, favorendo la comprensione dell'interferenza letteraria e delle relazioni tra letteratura e storia. Proprio questa affermazione finale rivela il fatto che per questi studiosi lo studio della traduzione non è un fine in sé, ma un mezzo per lo studio della letteratura e della storia.

Il saggio "Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function" di Raymond van den Broeck (1985), che appare nello stesso volume *The manipulation of Literature* curato da Theo Hermans (1985), si concentra invece sulla critica della traduzione letteraria. Al contrario dell'Europa orientale, in quella

occidentale – Germania a parte – questa attività è sottosviluppata, perché si basa sui gusti, sulle intuizioni e sulle simpatie o antipatie del critico (ibid.: 54-55). L’obiettivo di van den Broeck è di proporre uno strumento analitico per valutare le traduzioni in modo sistematico e obiettivo. Il suo modello si articola in tre momenti: (1) comparativo, (2) valutativo e (3) critico (ibid.: 56).

(1) La fase comparativa, basata su concetti e termini proposti da Catford (1965: 50), Even-Zohar (1974 in Toury, 1980: 114) e Toury (1978: 93 e 1980: 58-59 e 116), consiste nel confronto del testo di arrivo con il testo di partenza e si suddivide a sua volta in tre stadi (van den Broeck, 1985: 57-58).

(a) Prima, sono individuati tutti gli elementi linguistici ed extra-linguistici del testo di partenza che hanno una funzione testuale. Questa operazione avviene a livello di fonemi, vocaboli, sintassi, varietà linguistiche, forme retoriche, strutture narrative e poetiche, convenzioni testuali ed elementi tematici. È importante ricordare che l’analisi di alcuni elementi e delle loro interrelazioni ha la priorità rispetto ad altri elementi e alle loro interrelazioni.

(b) In secondo luogo, sono confrontati gli elementi corrispondenti del testo di arrivo con la “traduzione adeguata” degli elementi identificati nel testo di partenza, considerando le deviazioni da questo ultimo testo. Nel processo di confronto è particolarmente utile l’uso dei metodi e dei principi della linguistica contrastiva e della stilistica.

(c) Infine, si presenta una descrizione che indica le differenze tra l’equivalenza che si osserva tra il testo di arrivo e il testo di partenza e la traduzione adeguata, tenendo in considerazione il confronto tra gli elementi individuati nell’“originale” e quegli elementi funzionalmente corrispondenti nella traduzione. In ultima analisi, questa descrizione rivela il tipo e il grado dell’equivalenza tra la traduzione e l’“originale”.

(2) Nella fase valutativa si passa, invece, dal confronto delle strutture testuali al confronto dei sistemi testuali (ibid.: 58-60). Ciò significa esaminare le multiple relazioni tra (a) il testo di partenza e il sistema dei testi simili o diversi provenienti dalla stessa lingua, cultura e tradizione testuale; (b) il sistema di partenza e quello di arrivo; (c) il testo di arrivo e i suoi destinatari e (d) il testo di arrivo e le altre traduzioni dello stesso “originale” che appartengono allo stesso o a un diverso sistema di arrivo. L’obiettivo di questa valutazione, che riguarda tutte le relazioni tra un testo e i processi relativi alla sua produzione e ricezione, è di capire come e perché grandi *corpora* di testi tradotti funzionano o falliscono come traduzioni. Solo in questo modo si possono scoprire i vincoli a cui il traduttore è sottoposto e

come egli influisce sul processo traduttivo, e di conseguenza sul suo prodotto finale, con le proprie norme e le scelte che fa tra le varie opzioni che ha a sua disposizione. (3) Nella fase critica il recensore confronta la sua norma con quella del traduttore (ibid.: 60-61). Il giudizio del critico è meno importante nella traduzione delle opere letterarie non recenti, perché gli aspetti linguistici, estetici ed etici di queste opere sono comprensibili solo con la conoscenza e la spiegazione storica (ibid.: 60). Assume, invece, importanza vitale nella traduzione delle opere letterarie contemporanee. Dopo aver presentato la “norma iniziale” del traduttore, il recensore esprime il suo giudizio critico, basato sulla propria norma. Potrebbe, per esempio, dire se il metodo del traduttore è compatibile con il suo obiettivo, oppure può criticare le sue decisioni (strategie) relative alla traduzione di certi dettagli. Secondo van den Broeck (ibid.: 61), il giudizio del critico avrà, però, un valore obiettivo se riconosce la norma iniziale del traduttore, e quindi di fatto che tutte le sue decisioni operative sono una funzione di questa norma, che induce il traduttore a rivolgere la sua attenzione principalmente al testo “originale”, all’autore e al contesto storico-sociale di quest’ultimo o a soddisfare le esigenze di comprensione del pubblico cui la traduzione è rivolta oppure a seguire una strategia tra questi due poli che certe volte è orientata ai parametri del sistema del testo di partenza e certe altre volte a quelli del sistema del testo di arrivo. Quindi, van den Broeck (1985) propone, in ultima analisi, un approccio positivista per la critica della traduzione, in modo particolare per quella della traduzione letteraria, caratterizzata dall’obiettività.

Kitty M. van Leuven-Zwart (1989 e 1990) elabora un metodo per descrivere gli “slittamenti” (*shifts*) e i loro effetti nella “traduzione integrale”⁹⁶ dei testi narrativi. Dopo diverse letture, prima del testo di arrivo e poi del testo di partenza, la studiosa percepisce in modi diversi la traduzione olandese del Don Chisciotte di Cervantes e l’“originale” spagnolo: mentre il testo di arrivo le risulta un libro noioso e antiquato, scritto con uno stile pomposo, percepisce la versione “originale” come un testo moderno, piacevole da leggere e senza ampollosità (van Leuven-Zwart, 1989: 152-153). È questa diversità di percezione a indurre

⁹⁶ Van Leuven-Zwart (1989: 154) conia il termine “traduzione integrale”, per indicare una traduzione in cui le aggiunte e le omissioni rispetto all’“originale” avvengono solo in piccole unità testuali come parole o frasi, ma non oltre.

van Leuven-Zwart a ipotizzare un metodo per capire come il traduttore del Don Chisciotte abbia interpretato il testo di partenza e reso la sua versione. Il metodo, che ricorre ai termini, concetti e principi teorici della grammatica funzionale (Dik, 1978 in van Leuven-Zwart, 1989: 155-156), della semantica strutturale (Greimas, 1966, Coseriu, 1977 e Lyons, 1977 in van Leuven-Zwart, 1989: 156-157) e della narratologia (Bal, 1978/1980; Leech e Short, 1981 in van Leuven-Zwart, 1989: 171-172, 174-175 e 178), si basa su due assunti (van Leuven-Zwart, 1989: 151). Innanzitutto, si ipotizza che i cambiamenti traduttivi micro- e macro-strutturali possano fornire indicazioni concernenti le “norme traduttive” adottate dal traduttore, la sua interpretazione del testo di partenza e le sue strategie applicate durante il processo traduttivo. In secondo luogo, per garantire che i risultati siano verificabili e lo studio sia ripetibile, si presume che l’analisi sulla natura e sulla frequenza dei cambiamenti micro-strutturali debba precedere quella dei cambiamenti macro-strutturali. Inoltre, il metodo consiste in due componenti: (1) un modello comparativo e (2) un modello descrittivo. Il primo è sviluppato per classificare i cambiamenti microstrutturali, che possono essere di natura semantica, stilistica e pragmatica, realizzati a livello di frase, proposizione e sintagma. Il secondo si focalizza invece sugli effetti dei cambiamenti microstrutturali a livello macrostrutturale. In sintesi, van Leuven-Zwart (ibid.: 151 e 154) afferma che il suo metodo consente di determinare e descrivere in modo intersoggettivamente valido e verificabile i cambiamenti – relativi a personaggi, eventi, tempo, spazio e altri elementi testuali significativi – tra differenti testi, ad esempio un romanzo o un racconto e la sua traduzione.

Ricorrendo ai termini come “transema”, “arcitransema”, “sinonimia”, “iponimia”, “contrasto”, “modulazione”, “modifica” e “mutamento” e al concetto-chiave “relazione”, il modello comparativo stabilisce e classifica i cambiamenti traduttivi micro-strutturali nelle frasi, nelle proposizioni e nei sintagmi con un confronto dettagliato tra il testo di partenza e quello di arrivo in tre fasi (ibid.: 155-170). Con riferimento alla Grammatica Funzionale di Simon Dik (1978 in van Leuven-Zwart, 1989: 155), si chiama “transema” l’unità di analisi osservata per identificare i cambiamenti micro-strutturali tra il testo di partenza e quello di arrivo (van Leuven-Zwart, 1989: 155). Questa unità, che è un’entità testuale comprensibile, è più lunga di una parola e più breve di una frase ed è scelta casualmente dall’“originale” e dalla

traduzione. Se contiene un predicato è un “transema principale”,⁹⁷ se invece è priva di un predicato ha il nome di “transema satellite”. In un enunciato, il transema principale si indica tra barre oblique, mentre il transema satellite tra parentesi tonde. Nella frase «/the colonel was getting ready to go out/when his wife seized him (by the sleeve of his coat.)/» (ibid.: 156), «the colonel was getting ready to go out» e «when his wife seized him» sono transemi principali, mentre «by the sleeve of his coat» è un transema satellite. In conformità con la semantica strutturale di Greimas (1966 in van Leuven-Zwart, 1989: 156), Coseriu (1977 in van Leuven-Zwart, 1989: 156) e Lyons (1977 in van Leuven-Zwart, 1989: 156), per “relazione” si intende il contemporaneo rapporto di somiglianza (*conjunction*) e dissomiglianza (*disjunction*) tra le caratteristiche di due entità. Secondo questa definizione, l’esistenza della somiglianza diventa una preconditione per l’esistenza della dissomiglianza. Vale a dire che per scoprire le differenze tra due entità dobbiamo prima conoscere le caratteristiche comuni tra di loro. Di conseguenza, nel caso specifico della traduzione, si definisce “relazione” un rapporto tra transemi di un testo e transemi del testo che viene raffrontato (van Leuven-Zwart, 1989: 157). In altre parole, il modello comparativo si focalizza sulla relazione tra il transema del testo di arrivo e quello del testo di partenza, arrivando a considerare la relazione stessa come la caratteristica più importante del transema del testo di arrivo. Questa relazione si basa prima sulla somiglianza che esiste tra il transema del testo di partenza e quello del testo di arrivo o viceversa. La mancanza di questa somiglianza significa che il transema del testo di arrivo non è la traduzione del transema del testo di partenza. Solo dopo aver stabilito le somiglianze, si possono stabilire le differenze tra i due transemi.

Per statuire queste somiglianze, entra in gioco un’operazione il cui prodotto si designa con il termine di “arcitransema”, ovvero ATR. Si tratta di formulare il denominatore comune semantico o pragmatico tra il transema di un testo e il transema dell’altro testo, espresso in termini semplificati. Negli ATR non compaiono infatti preposizioni, congiunzioni e pronomi. Per esempio, gli arcitransemi dei transemi della frase spagnola e della sua traduzione inglese sono i seguenti: “/Su esposa¹lo vio (en ese²instante,)//vestido³como el día de su matrimonio.//His

⁹⁷ Van Leuven-Zwart (1989: 156) utilizza il termine “*state of affaire transeme*”, in questa tesi si adotta invece la versione italiana il «transema principale» di Osimo (2004: 52).

wife¹saw him (at that²moment,)//dressed as he was³on their wedding day./” (ibid.: 158). ATR₁: moglie + vedere; ATR₂: satellite del tempo: momento; ATR₃: vestirsi + paragone + giorno matrimonio. Gli ATR possono essere identificati usando un buon dizionario sia nella lingua di partenza sia in quella di arrivo. Un ATR si chiama “semantico” se i transemi sono accomunati da alcune caratteristiche del significato descrittivo (Lyons 1977: 50-51 in van Leuven-Zwart, 1989: 157), mentre si chiama “pragmatico” o “situazionale” quando certe caratteristiche dei due transemi sono comuni solamente in una situazione particolare.

La prima fase del confronto tra il transema del testo di partenza e quello del testo di arrivo consiste nel definire questi ATR semantici o pragmatici. Nella seconda fase, si stabilisce la relazione che intercorre tra il transema del testo di partenza e quello del testo di arrivo, determinando la relazione che esiste tra ogni singolo transema sopraccitato e l’ATR semantico o pragmatico, confrontando quindi separatamente il transema del testo di partenza e quello del testo di arrivo con l’ATR. Per quanto riguarda la relazione tra un transema e l’ATR, esistono due possibilità: (1) il transema e l’ATR si corrispondono (van Leuven-Zwart, 1989: 158); (2) il transema e l’ATR differiscono. Se non c’è nessuna differenza tra un transema e l’ATR, ciò significa che la loro relazione si basa esclusivamente su un rapporto di concordanza, ovvero di somiglianza. Questa relazione si chiama “sinonimia”. Un esempio al riguardo si osserva tra il transema spagnolo del testo di arrivo */se enderezó .../* e l’ATR: sedere a schiena eretta. Non esiste nessuna differenza tra il transema spagnolo e l’ATR: si manifesta un rapporto di concordanza (somiglianza) tra «sedere a schiena eretta» e «*se enderezó*». Se confrontiamo, invece, il transema del testo di partenza */she sat up quickly/* con l’ATR: sedere a schiena eretta, notiamo una differenza. «*She sat up quickly*» non ha lo stesso significato di «sedere a schiena eretta», perché descrive un certo tipo di sedere a schiena eretta. Di conseguenza, la relazione tra questo transema e l’ATR si denomina “iponimia”, poiché si basa su un rapporto sia di concordanza (somiglianza: sedere a schiena eretta) sia di differenza (dissomiglianza: *quickly*). Una regola pratica per sapere se esiste una relazione iponimica tra un transema e l’ATR è quella di chiedere se il transema è una forma o una classe o un modo dell’ATR. Nella terza e ultima fase del confronto tra il transema del testo di partenza e quello del testo di arrivo si stabilisce la relazione che intercorre tra questi due transemi (ibid.: 159).

Esistono quindi quattro diverse possibilità: (1) si osserva una relazione “sinonimica” tra i due transemi se ognuno di essi ha un rapporto sinonimico con l’ATR. In questo caso, non occorre nessun cambiamento nella traduzione rispetto all’“originale”; (2) si osserva una relazione “iponimica” tra i due transemi se uno ha un rapporto sinonimico e l’altro iponimico con l’ATR. Ciò significa che esiste un cambiamento nella traduzione rispetto all’“originale”; (3) si osserva una relazione di “contrasto” tra i due transemi se entrambi i transemi hanno un rapporto iponimico con l’ATR. In questo caso, avviene un cambiamento nella traduzione rispetto all’“originale” e (4) non c’è nessuna relazione tra i due transemi se non esiste un denominatore comune tra di loro e non è quindi possibile stabilire un ATR. Anche in questo caso, ha luogo un cambiamento nella traduzione rispetto all’“originale”. In base al tipo di relazione che esiste tra il transema del testo di partenza e quello di arrivo, i cambiamenti traduttivi si classificano in tre categorie principali: (1) “modulazione”, (2) “modifica” e (3) “mutamento”.

Nel caso della “modulazione”, ossia di un cambiamento traduttivo regolato o armonico, la relazione tra i due transemi è iponimica: un transema concorda con l’ATR, mentre l’altro differisce. Se la differisce avviene tra il transema di arrivo e l’ATR, il cambiamento si chiama “modulazione specificante”. Se la differenza ha luogo invece tra il transema di partenza e l’ATR, il cambiamento ha il nome di “modulazione generalizzante”. La differenza può inoltre essere di natura semantica o stilistica, causando quattro diverse categorie di modulazione: (1) “modulazione semantica specificante”; (2) “modulazione semantica generalizzante”; (3) “modulazione stilistica specificante” e (4) “modulazione stilistica generalizzante”. Nella “modulazione semantica specificante” la differenza, che riguarda il significato semantico, si realizza tra il transema del testo di arrivo e l’ATR, mentre nella “modulazione semantica generalizzante” avviene tra il transema del testo di partenza e l’ATR (ibid.: 160-162). Anche nella “modulazione stilistica specificante” la differenza si verifica tra il transema del testo di arrivo e l’ATR, mentre nella “modulazione stilistica generalizzante” è tra il transema del testo di partenza e l’ATR. In questi ultimi due casi, la differenza non riguarda però il significato semantico, ossia letterale, ma espressivo e sociale. Il “significato espressivo” concerne le caratteristiche soggettive del parlante, come le sue emozioni e le sue idee, mentre il “significato sociale” serve a

stabilire e mantenere relazioni sociali (Brown, 1958 in Lyons, 1977: 51 in van Leuven-Zwart, 1989: 162). In base a questa distinzione, si riscontrano due tipi di differenza stilistica: (1) la differenza stilistica sociale e (2) la differenza stilistica espressiva. Inoltre, nella modulazione stilistica si distinguono due categorie: (1) la modulazione stilistica relativa alla differenza sociale e (2) la modulazione stilistica relativa alla differenza espressiva (van Leuven-Zwart, 1989: 162-163). La modulazione stilistica relativa alla differenza sociale si suddivide ulteriormente in cinque sottocategorie: (a) quando la differenza riguarda il registro linguistico, dando, per esempio, informazioni sulla relazione sociale che intercorre tra i partecipanti alla comunicazione linguistica: formale/informale, ufficiale/colloquiale, gentile/scortese e sconosciuto/familiare; (b) quando la differenza riguarda la dimensione professionale, dando, per esempio, informazioni sull'attività professionale di cui ci si occupa; (c) quando la differenza riguarda il tempo non verbale, dando, per esempio, informazioni sulla dimensione temporale in cui hanno luogo gli enunciati: arcaismi (storicizzazione) e neologismi (modernizzazione); (d) quando la differenza riguarda la dimensione testuale, dando, per esempio, informazioni sulla tipologia testuale: lettere, battute, favole, traduzioni (calchi) e (e) quando la differenza riguarda la dimensione culturale, dando, per esempio, informazioni sul Paese, sulla cultura e sulle caratteristiche sociali del testo "originale" (esotizzazione) o della traduzione (localizzazione). La modulazione stilistica relativa alla differenza espressiva si suddivide invece in due ulteriori sottocategorie: (a) quando la differenza riguarda la dimensione sintagmatica, basata sulla ripetizione che si manifesta nelle figure retoriche come allitterazione, rima, assonanza, anafora e parallelismo e (b) quando la differenza riguarda la dimensione paradigmatica, basata sulla selezione di un'unità linguistica che appartiene alla classe delle scelte linguistiche anomale che si manifesta nelle figure retoriche come metafora, metonimia, sineddoche, paradosso, iperbole e litote.

Nel caso della "modifica", ossia di un cambiamento traduttivo parziale, si ha una relazione di contrasto tra i due transemi (ibid.: 165). Vale a dire che ogni transema ha una differenza e quindi un rapporto iponimico con l'ATR. La differenza che riguarda la modifica può essere di natura semantica, stilistica o sintattica. Di conseguenza, esistono tre categorie di modifica: (1) "modifica semantica"; (2) "modifica stilistica" e (3) "modifica sintattica".

Nella “modifica semantica”, entrambi i transemi hanno una differenza semantica con l’ATR, mentre nella “modifica stilistica” la differenza tra i transemi e l’ATR è di natura stilistica. Nella “modifica sintattica”, i due transemi presentano differenze di natura sintattica con l’ATR, causando cambiamenti semantici, stilistici e pragmatici (ibid.: 166). Spesso, questi cambiamenti sono strettamente connessi alle lingue di partenza e di arrivo, perciò il cambiamento non è il risultato di una scelta da parte del traduttore, perché non esiste questa scelta. La “modifica sintattica” si suddivide in tre categorie: (a) la “modifica sintattica-semantica”; (b) la “modifica sintattica-stilistica” e (c) la “modifica sintattica-pragmatica”. Nella “modifica sintattica-semantica”, le differenze sintattiche nei due transemi riguardano le categorie grammaticali (tempo verbale, persona grammaticale e numero grammaticale), le classi grammaticali (sostantivo, aggettivo, verbo) e funzioni grammaticali (soggetto grammaticale, oggetto grammaticale, complementi). Anche i cambiamenti traduttivi, come aggiunte, omissioni o modifiche, relativi alle “parole vuote”, ossia parole che non hanno un valore lessicale ma soltanto grammaticale come congiunzioni, preposizioni e articoli, sono definiti come modifica sintattica-semantica. Nella “modifica sintattica-stilistica”, le differenze sintattiche riguardano invece la quantità degli elementi informativi (ibid.: 167). Se il testo di arrivo contiene più elementi del testo di partenza, il cambiamento traduttivo che si ha è chiamato “modifica sintattica-stilistica esplicitante”. Nel caso opposto, si tratta invece una “modifica sintattica-stilistica implicitante”. Nella “modifica sintattica-pragmatica”, la struttura del testo di arrivo si differenzia da quella del testo di partenza per quanto riguarda gli atti linguistici o il significato tematico.

Il “mutamento”, ossia la variazione totale è la terza e ultima categoria principale del cambiamento traduttivo nel modello comparativo di van Leuven-Zwart (ibid.: 168). Questa categoria riguarda i cambiamenti in cui è impossibile stabilire un ART, ossia un denominatore comune tra il transema del testo di partenza e quello di arrivo, poiché non esiste nessuna concordanza tra i due transemi. Il mutamento si suddivide infine in tre sottocategorie: (1) aggiunta delle proposizioni o dei sintagmi; (2) omissione delle proposizioni o dei sintagmi e (3) cambiamento radicale di senso. Concludendo, con il suo modello comparativo van Leuven-Zwart (ibid.: 170) suddivide i cambiamenti traduttivi in ben 73 tipi, utilizzando 8 categorie e 37 sottocategorie.

Mentre presenta il suo modello comparativo, van Leuven-Zwart (1989) esemplifica i cambiamenti traduttivi principali: modulazioni, modifiche e mutamenti. Un esempio di “modulazione” è la modulazione stilistica specificante con funzione esotizzante del sintagma nominale spagnolo «*los almendros de la plaza*», tradotto in inglese come «*the almond trees in the plaza*» (ibid.: 164). Si tratta di una modulazione, perché la relazione tra il transema del testo di partenza e quello del testo di arrivo è iponimica: un transema concorda (simile) con l’ATR, mentre l’altro diverge (differente). Il transema del testo di partenza, «/mandorli in piazza/», derivato dal sintagma nominale spagnolo, «*los almendros de la plaza*», concorda con l’ATR, che è «mandorli + piazza», mentre il transema del testo di arrivo, «/mandorli in plaza», derivato dal sintagma nominale inglese, «*the almond trees in the plaza*», differisce con l’ATR, perché esiste una differenza tra «piazza» e «plaza» in inglese. La parola «plaza», che è un vocabolo di origine spagnola, significa «*a public square or marketplace, esp. in towns in Spanish-speaking countries*» (Longman, 1992: 1007). La modulazione è specificante, perché la differenza avviene tra il transema del testo di arrivo, «/mandorli in plaza/» e l’ATR, «mandorli + piazza». Questa differenza è di natura stilistica, perché non riguarda il significato semantico (che si trova in un dizionario), ma espressivo (che riguarda le caratteristiche soggettive del parlante che in questo caso pur essendo di madre lingua inglese, preferisce usare una parola spagnola).⁹⁸ La modulazione stilistica specificante ha infine una funzione esotizzante, perché possiede una dimensione culturale, in cui si enfatizza un aspetto del Paese, ossia della cultura, del testo “originale” nella traduzione «plaza». Un esempio di “modifica” è invece la modifica semantica del sintagma preposizionale inglese «*to the lane*», tradotto in spagnolo come «*en la callejuela*» (van Leuven-Zwart, 1989: 165). In questo caso, si tratta di una modifica, perché la relazione tra il transema del testo di partenza e quello del testo di arrivo è di contrasto: entrambi i transemi si differiscono dall’ATR. Il transema del testo di partenza, «/viottolo/», derivato dal sintagma preposizionale inglese «*to the lane*», si differisce dall’ATR, che è «via stretta», perché significa «via stretta di campagna». Dall’altra parte, anche il transema del testo di arrivo,

⁹⁸ Hermans (1999: 62) afferma che l’uso della parola «plaza» nella traduzione inglese per rendere il vocabolo spagnolo «plaza» non causa una modulazione stilistica, ma semantica.

«/viuzza/» o «/vicolo/», derivato dal sintagma preposizionale spagnolo «*en la callejuela*», si differisce dall'ATR, perché significa «via stretta in città». Questa relazione iponimica, caratterizzata esclusivamente dalle differenze, tra i due transemi e l'ATR provoca una modifica di natura semantica, perché le differenze causano un cambiamento tra il testo di partenza e quello di arrivo concernente un significato che si trova sul dizionario: una «via in campagna» si trasforma in una «via in città». Un esempio di “mutamento” si osserva, infine, sotto forma di omissione per quanto riguarda la traduzione della frase inglese «*oh, how extraordinarily nice workmen were, she thought*» in spagnolo: «*oh, qué simpáticos son los obreros!*» (ibid.: 169). Qui si parla di un mutamento, perché non esiste una relazione tra il transema del testo di partenza e il transema del testo di arrivo: non è possibile stabilire un'ATR, poiché manca una concordanza tra i due transemi. Infatti, per il transema «/lei pensò/» del testo di partenza, non esiste un'espressione corrispondente nel testo di arrivo. Di conseguenza, non è possibile costruire un transema per questa porzione del testo di arrivo né avere una concordanza tra il testo di partenza e il testo di arrivo e quindi neanche un ATR relativo a questi transemi. Il tipo del mutamento è omissione, perché una parte del testo di partenza si elimina nel testo di arrivo. Concludendo, nel suo saggio van Leuven-Zwart (1989) chiarisce il metodo che propone per l'analisi traduttiva con vari esempi.

Il modello descrittivo di van Leuven-Zwart (1989: 171-179) si focalizza sugli aspetti narratologici e abbina il concetto di funzione linguistica al concetto del livello nell'analisi narratologica (ibid.: 172). Questo modello utilizza, quindi, tre funzioni linguistiche, formulate da Halliday (1973 in van Leuven-Zwart, 1989: 172) e adottate successivamente per l'analisi stilistica da Leech e Short (1981 in van Leuven-Zwart, 1989: 172), e due livelli nel testo narrativo ideati da Bal (1980 in van Leuven-Zwart, 1989: 171). Le funzioni linguistiche sono (1) la “funzione interpersonale”, definita come il modo in cui si realizza la comunicazione tra il mittente e il destinatario; (2) la “funzione ideativa”, ossia il modo in cui si presenta l'informazione concernente il mondo narrato e (3) la “funzione testuale”, ovvero il modo in cui l'informazione linguistica è organizzata e strutturata. Queste funzioni hanno una relazione reciproca e operano in ogni espressione linguistica. In questa interrelazione, la funzione interpersonale ha il ruolo più importante, perché determina il modo di operare delle altre funzioni. I livelli testuali sono (1) il “livello della storia” in cui si

manifestano le azioni concrete dei personaggi narrati in un tempo e spazio ben definiti e (2) il “livello del discorso” che riguarda l’espressione linguistica del mondo narrato. Poiché è il mezzo attraverso cui si realizza la comunicazione tra il lettore e il mondo narrato, il narratore è un concetto fondamentale che concerne il livello del discorso (van Leuven-Zwart, 1989: 173). La sua identità ha un ruolo determinante per quanto riguarda le caratteristiche specifiche di un testo narrativo. Il modello descrittivo consiste di sei parti in cui le tre funzioni linguistiche operano nei livelli della storia e del discorso: (1) quando la funzione interpersonale opera a livello della storia, determina la “focalizzazione”, ovvero il punto di vista attraverso il quale si presenta il mondo narrato. Se questo mondo si presenta al lettore dal punto di vista di uno dei personaggi del romanzo (focalizzatore interno), si ha la “focalizzazione interna”. Se il mondo narrato si presenta invece al lettore dal punto di vista di una persona anonima o di una persona che non appartiene a questo mondo (focalizzatore esterno), si tratta di una “focalizzazione esterna”. Spesso, in un testo narrativo si trovano entrambi i tipi di focalizzazione. (2) Quando la funzione ideativa opera a livello di storia, determina l’immagine del mondo narrato presentato al lettore (ibid.: 174). Questa immagine è “concreta” o “materialistica” se l’informazione data riguarda aspetti concreti, come il colore e il numero di un oggetto, l’età e il sesso di una persona o il tempo e lo spazio di un evento. È invece “astratta” se l’informazione riguarda la sfera interiore, come le caratteristiche mentali o psicologiche dei personaggi. Inoltre, un’immagine può essere “soggettiva” se l’informazione relativa al mondo narrato è carica di emozioni, giudizi e opinioni. Nel caso contrario, l’immagine di questo mondo è definita “oggettiva”. (3) Quando la funzione testuale opera a livello della storia, determina l’ordine in cui gli eventi hanno luogo nel mondo narrato. Esistono tre tipi di ordine per quanto riguarda le vicende narrative: (a) cronologico, (b) psicologico e (c) presentazionale. Nell’“ordine cronologico”, l’avvenimento narrativo «A» si presenta prima dell’avvenimento «B», perché l’avvenimento «A» succede prima dell’avvenimento «B». L’“ordine psicologico” indica la sequenza in cui un personaggio viene a sapere gli ingredienti di un romanzo. L’“ordine presentazionale” si definisce invece come la successione migliore degli eventi in un’esposizione (ibid.: 175). Per esempio, l’ordine presentazionale per facilitare l’elaborazione dell’informazione da parte del lettore richiede che si esponano prima le informazioni che richiedono meno conoscenza

antecedente e poi quelle che ne esigono di più. (4) Quando la funzione interpersonale opera a livello del discorso, realizza la comunicazione con il lettore grazie al narratore che usa la lingua come mezzo di espressione. Questui ha la funzione di focalizzatore e descrive ciò che percepisce nel mondo narrato. Il modo in cui ciò avviene determina gli aspetti specifici del testo e i loro effetti sul lettore (ibid.: 176). Come i focalizzatori interni ed esterni, anche i narratori si distinguono in narratori interni ed esterni. Il narratore è “interno” quando è partecipe del tempo e dello spazio dell’azione narrativa che egli racconta; si chiama invece “esterno” quando non prende parte alla vicenda che espone. Un narratore, che sia interno o esterno, può essere sia soggettivo sia obiettivo. Nel primo caso, il narratore si avvicina al mondo narrato e si allontana dal lettore. Nel secondo caso, si avvicina invece al lettore e si allontana dal mondo narrato. Anche la “visibilità”, ossia la presenza, del narratore esterno dipende dalla sua distanza dal mondo narrato o dall’autore. Se non si riferisce, mentre racconta gli avvenimenti, alle sue opinioni ed emozioni, è invisibile o assente. In questo caso, esiste una distanza enorme tra il narratore e il mondo narrato, mentre la distanza tra il narratore e il lettore è relativamente breve. Per quanto riguarda il mondo narrato, il narratore e il lettore sono degli estranei che osservano le vicende di questo mondo in un punto distante (ibid.: 177). Il risultato di questo atteggiamento potrebbe essere l’uso di una lingua ironica. Se invece il narratore esterno commenta gli eventi, i personaggi, le azioni e rivela i suoi sentimenti e le sue emozioni, diventa visibile e quindi presente per il lettore. In questo caso, esiste solo una breve distanza tra il narratore e il mondo narrato, mentre la distanza tra il narratore e il lettore è relativamente grande. Per quanto riguarda il mondo narrato e il narratore, il lettore è un estraneo. Indicatore del coinvolgimento delle idee, dei sentimenti e delle emozioni del narratore nel mondo narrato è l’uso: (a) della prima persona singolare o plurale, (b) del tempo verbale presente, (c) dei vocativi rivolti al lettore, (d) dei termini con funzioni conative o emotive, (e) dei deittici (oggi, domani, dove, là, lì ecc...), (f) delle parole con funzioni pragmatiche (precisamente, appena, persino, almeno, come ecc.) e (g) degli ausiliari modali. Tramite questi elementi il narratore ha la possibilità di influenzare l’interpretazione del testo narrativo da parte del lettore. (5) Quando la funzione ideativa opera a livello del discorso, determina le scelte semantiche concernenti l’immagine del mondo narrato. Queste scelte sono “materiali” e “concrete” se riguardano

gli aspetti materiali e concreti del mondo narrato. Diventano “neutrali” e “obiettive” se il mondo narrato si percepisce in maniera distante e non coinvolta. Sono infine “soggettive” ed “emotive” se il mondo narrato è colto come una realtà carica di sentimenti, emozioni e opinioni. (6) Quando la funzione testuale opera a livello del discorso, determina l’ordine sintattico, ricorrendo alla “segmentazione” e alla “coesione” (ibid.: 178). La “segmentazione” serve a dividere l’informazione in frasi, proposizioni e sintagmi, mentre la “coesione” permette di collegare queste strutture frastiche tra di loro. Esistono tre tipi di segmentazione: (1) cronologica, (2) psicologica e (3) presentazionale. Nella “segmentazione cronologica”, l’ordine sintattico si sviluppa in modo parallelo all’ordine in cui i fatti hanno luogo nel tempo del mondo narrato, come se fosse l’ordine degli avvenimenti. Nella “segmentazione psicologica”, le frasi sono invece costruite imitando l’ordine in cui alla mente del parlante vengono le idee e le impressioni. Nella “segmentazione presentazionale”, la proposizione principale, che contiene la più importante informazione, si colloca alla fine della frase. In questo modo, tutti gli elementi semantici costituiscono un unico significato sinottico. Esistono invece due tipi di “coesione”: (1) per rinvio e (2) per concatenamento. Il rinvio si realizza con elementi linguistici come pronomi personali e dimostrativi, articoli definiti, aggettivi usati come sostantivi, parole come «lo stesso», «un altro» e «come». Il concatenamento si ottiene invece coordinando e subordinando congiunzioni e avverbi come «comunque», «quindi» e «cioè». Concludendo, la funzione ideativa e quella testuale, che operano a livello della storia e del discorso, dipendono dalla funzione interpersonale che opera a entrambi i livelli (ibid.: 178-179). In altre parole, un romanzo o un racconto stabilisce l’immagine del mondo presentato al lettore a seconda di com’è focalizzato e narrato. Infine, in un’opera narrativa la focalizzazione e la narrazione determinano sia il contenuto e l’ordine degli elementi che costituiscono il suo mondo sia la selezione e l’ordine degli elementi linguistici usati per esprimerlo.

Alcuni studiosi esprimono riflessioni critiche sul metodo di van Leuven-Zwart (1989 e 1990). Per Osimo, la categorizzazione dei cambiamenti traduttivi in così tanti tipi è «forse un po’ dispersiva» (Osimo, 2004: 57) e deve essere «presa in considerazione più nel metodo che nel merito» (ibid.). Munday scrive che le categorie di van Leuven-Zwart «*not all clearly differentiated*» (Munday, 2001: 66) e definisce il “modello

comparativo” uno schema «*extremely complex*» (ibid.), anzi così complesso che Hermans propone un «*induction course*» (Hermans, 1999: 62) prima di cominciare a utilizzarlo. Tuttavia, il metodo è anche così «*labour-intensive*» che, persino dopo averlo studiato in un corso di addestramento, «*it can hardly be applied to longer texts*» (ibid.). Inoltre, l’uso di un buon dizionario bilingue, che propone van Leuven-Zwart (1989: 158), non è adatto per confrontare i transemi, soprattutto quelli che riguardano i cambiamenti stilistici, poiché la valutazione di questo tipo di cambiamento richiede una componente interpretativa che il metodo ignora. Infatti, la critica più pregnante di Hermans è che si tratta di un «*purely formal, even formalistic model, which treats texts as if they existed in a vacuum*» (Hermans, 1999: 63), perché van Leuven-Zwart non prende in considerazione il contesto e i giudizi di valore nel suo metodo. Di conseguenza, nell’analisi dei cambiamenti traduttivi sono ignorati fenomeni complessi come le intertestualità, le allusioni, le ironie, i giochi di parole, l’effetto delle differenze sintattiche e l’uso delle convenzioni determinate dal genere. A proposito del metodo di van Leuven-Zwart, Hermans sostiene anche che non è chiaro come le macrostrutture derivino da microstrutture: a quale punto l’accumulazione dei cambiamenti microstrutturali causa una differenza macrostrutturale? Secondo Hermans, per superare questo problema, è necessario aggiungere nel metodo componenti che analizzano le relazioni intertestuali e i dati relativi al genere letterario. In definitiva, la critica più rilevante al metodo di van Leuven-Zwart (1989 e 1990) è la sua mancanza di una dimensione interpretativa.

Concludendo, il metodo di van Leuven-Zwart (1989 e 1990) fornisce, come afferma anche Hermans (1999: 62), una base più solida delle frequenti affermazioni intuitive sulle traduzioni. Infatti, crea uno strumento analitico, che si basa su concetti relativamente chiari ed espliciti e opera sistematicamente dal basso verso l’alto. Il fatto che dopo aver analizzato i cambiamenti microstrutturali, van Leuven-Zwart (1989 e 1990) trae conclusioni sull’intero testo indica che il metodo trascende la pura analisi comparativa linguistica e, per analizzare i cambiamenti traduttivi (cfr. Hermans, 1999: 58 e Munday, 2001: 65), appare più completo degli approcci linguistici, proposti per esempio da Nida (1964a) e Catford (1965). In sintesi, il modello di van Leuven-Zwart (1989 e 1990) merita attenzione, perché è il metodo scientifico più esplicito, comprensivo, dettagliato ed elaborato

sviluppato per l'analisi traduttiva (cfr. Gentzler, 1993: 137, Hermans, 1999: 58, Munday, 2001: 63, cfr. Osimo, 2004: 145, e cfr. Venuti, 2000/2005: 222).

Osservazioni critiche simili a quelle riservate al metodo di van Leuven-Zwart (1989 e 1990) si constatano anche su tutto il paradigma descrittivista. Secondo Tymoczko (1998 in Brownlie, 2009: 78), voler stabilire leggi traduttive, cosa che per Toury (1995: 259-279) è l'obiettivo ultimo degli studi descrittivi, non è altro che una chimera positivista. Dal canto suo, Pym (1998 in Brownlie, 2009: 78) afferma che un fenomeno così complesso come la traduzione non può essere spiegato ricorrendo solo a un'unica metodologia di ricerca, cioè a quella descrittivista, ma richiede l'uso di modalità multiple. Infatti, Chesterman (1999 in Brownlie, 2009: 78) sottolinea che spiegare le relazioni di causa ed effetto tra i fenomeni traduttivi è tanto importante quanto descriverli. In altre parole, lo studioso afferma implicitamente l'indispensabilità della ricerca sperimentale per studiare questo tipo di fenomeno, poiché la sperimentazione rappresenta il metodo ideale per dimostrare senza ambiguità le relazioni causali tra le variabili.⁹⁹ D'altra parte, Hermans (1999: 63 e cfr. Lambert e van Gorp, 1985: 47) dubita che le relazioni tra un testo letterario e la sua traduzione possano essere descritte in modo esauriente. Infatti, è impossibile descrivere in modo definitivo non solo queste relazioni, ma anche quelle che riguardano il mondo fisico (Yıldırım, 1979/2007: 142-143). Nel Ventesimo secolo, grazie alle nuove osservazioni e ai nuovi esperimenti, si è per esempio scoperto che la Teoria della Gravitazione di Isaac Newton (1643-1727), fino a quel periodo considerata come una legge fisica universale, non è in grado di prevedere correttamente alcuni fenomeni gravitazionali nel sistema solare. Esempi simili, come la Teoria del Legame di Valenza che non riesce a spiegare la struttura della molecola di benzolo e la Teoria Ondulatoria della Luce che non è in grado di chiarire il fenomeno dell'effetto fotoelettrico, indicano che per una teoria avere limiti non è un'eccezione ma una regola. Secondo Yıldırım (ibid.: 143), ciò è

⁹⁹ Per l'uso dell'approccio sperimentale nella ricerca in interpretazione e traduzione, vedi Williams, Jenny and Chesterman, Andrew. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester and Northampton: St. Jerome, pp. 63-64 e per la causalità in traduzione, vedi Chesterman, Andrew. (2008). "On Explanation", in Anthony Pym, Miriam Shlesinger, and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, pp. 370-373.

dovuto alle nuove osservazioni svolte nell'ambito delle relazioni tra i fenomeni studiati. Esaminando le idee di Dodds (1989) relative alla teoria della scienza dell'interpretazione, Özben (1999: 123) prende a sua volta posizione, anche se in maniera implicita, a favore dell'impossibilità di una descrizione esaustiva. Lo studioso turco, nel campo delle relazioni interpretative, sostiene che l'oggetto di studio dell'osservatore è costituito da un numero infinito di elementi, mentre l'osservatore stesso ha una natura finita. Di conseguenza, ogni conoscenza che l'osservatore può conseguire sarà ugualmente limitata e condizionata dal suo statuto ontologico, coerentemente con quanto la filosofia ermeneutica contemporanea, da Gadamer (1960/1996: 340-341) a Ricoeur¹⁰⁰ (1969/1999: 89-97), ha stabilito. Il condizionamento più evidente è costituito dalla teoria che rende possibile la conoscenza di ciò che è stato descritto (Gadamer, op. cit.; Ricoeur, op. cit. e Popper, 1934 e 1959/1981: 50-51). Ricorrendo ai lavori di Karl Popper (1934 e 1959/1970 e 1972 in Arduini e Stecconi, 2007: 27), Arduini e Stecconi (ibid.) attirano a loro volta l'attenzione sul fatto che è impossibile eseguire osservazioni in modo indipendente dalla teoria. In altre parole, gli studiosi (ibid.: 25-26) criticano i colleghi come Holmes (1969/1988c) e Lefevere (1975 in Arduini e Stecconi, 2007: 26) che si concentrano nello studio dei procedimenti della traduzione poetica, ma non si interessano di una teoria al riguardo. È illusorio credere che le traduzioni si possano descrivere senza fare teoria, perché «l'osservazione è sempre osservazione alla luce delle teorie» (Popper, 1934 e 1959/1970: 43 in Arduini e Stecconi, 2007: 27). Infatti, «teorizziamo continuamente, anche quando facciamo la più banale asserzione singolare» (Popper, 1934 e 1959/1970: 478 in Arduini e Stecconi, 2007: 27). Di conseguenza, è assai convincente l'affermazione che «le osservazioni [...]»¹⁰¹ sono interpretazioni alla luce delle teorie» (Popper, 1934 e 1959/1970: 103 in Arduini e Stecconi, 2007: 27) come quella che «la credenza che possiamo partire da delle pure osservazioni senza niente di simile a una teoria, è davvero assurda» (Popper, 1972: 83 in Arduini e Stecconi, 2007: 27). Arduini e Stecconi scrivono inoltre che è impossibile poter raccogliere «informazioni dal mondo in modo

¹⁰⁰ Per le riflessioni di Ricoeur sulla traduzione, vedi Ricoeur, Paul. (2004). *Sur la traduction*. Paris: Bayard (trad. it. *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*. Roma: Urbaniana University Press 2008; trad. ing. *On Translation*. London and New York: Routledge 2006; trad. turc. *Çeviri Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2008).

¹⁰¹ Parentesi quadra originale.

totalmente innocente» (Arduini e Stecconi, 2007: 27), perché «l'osservazione presuppone sempre un punto di vista» (ibid.). Infatti, Hermans (1999) mette in discussione, come riferisce anche Brownlie (2009: 78), l'obiettività del descrittivismo e sostiene che i ricercatori devono adottare una posizione autocritica che li renda consapevoli di filtrare i dati che analizzano con la propria ideologia e con quella della società in cui vivono. In modo simile, Toury riconosce che per uno studioso che opera nel paradigma descrittivista è impossibile essere assolutamente obbiettivo, però afferma che esiste sempre una scelta da fare: «*Whether you give up objectivism at all or do you try your best to achieve it*» (Toury, 2008: 413). Per concludere, sembra che attualmente la soluzione migliore per superare, almeno in parte, le lacune relative alla natura rigidamente scientifica del paradigma descrittivista è quella di sviluppare un approccio autoriflessivo e autocritico.

Concludendo, negli anni Ottanta gli studi descrittivi hanno avuto un grande successo, ma ciò non ha impedito alla traduttologia di sviluppare un nuovo approccio nel decennio successivo. Gli esponenti del gruppo di *manipulation school*, come Toury (1980, 1985) Lambert e van Gorp (1985) e Raymond van den Broeck (1985), hanno fatto delle proposte su come migliorare i metodi per descrivere la traduzione letteraria e individuare le “norme” che regolano il comportamento del traduttore. Le proposte hanno avuto successo, perché mettono in luce le condizioni storico-culturali in cui avviene una traduzione. Tuttavia, alcuni studiosi cominciano a prendere le distanze dall'approccio descrittivo, poiché trovano la sua natura induttiva e positivista troppo formalistica e restrittiva. Questi studiosi cominciano a concentrarsi sull'influenza degli aspetti extraletterari su quelli letterari, perché ciò permette loro di ricorrere a un approccio deduttivo e meno formalistico per studiare la traduzione letteraria. In sintesi, la ricerca di alcuni studiosi, che una volta erano sostenitori del paradigma descrittivista, sembra preparare il terreno per la cosiddetta “svolta culturale” nello studio della traduzione.

1.1.15. La traduzione letteraria e la cultura

Secondo Lefevere e Bassnett (1990/1995), nell'analisi della traduzione letteraria si è verificata una vera e propria “svolta culturale” con la nascita di un nuovo paradigma in cui diventa sempre più evidente la relazione tra gli studi sulla traduzione e quelli sulla cultura. La prospettiva culturale in traduttologia

sposta l'attenzione dalla linguistica applicata e dalla letteratura comparata alla storia culturale e agli studi sulla cultura popolare e di massa (Bassnett, 2007: 13-14) e così nello studio della traduzione letteraria l'unità di analisi non è più né la parola né il testo ma la cultura (Lefevere e Bassnett, 1990/1995: 4 e 8). Già molto prima di questa svolta culturale, anche se erano ancora troppo pragmatici, arbitrari e sconnessi dalla storia, Nida (1964a), Catford (1965) e Mounin (1965), Newmark (1981) hanno cercato di definire l'equivalenza traduttiva, considerando i fattori culturali (Bassnett, 1998: 131-132). Successivamente, anche Even-Zohar (1978), Toury (1978), Holmes (1978b) e Reiss e Vermeer (1984) hanno fatto ricorso agli stessi fattori per un'analisi più ampia della traduzione (Bassnett 2007: 14). La Teoria Polisistemica di Even-Zohar (1978) si occupa per esempio della traduzione come studio culturale per quanto riguarda la traduzione letteraria, mentre la *Skopostheorie* di Vermeer (1978) usa la stessa prospettiva in altri ambiti. In realtà, secondo Bassnett (2007: 16) la svolta culturale negli studi sulla traduzione può essere vista come parte della svolta culturale occorsa alle materie umanistiche in generale alla fine degli anni Ottanta e agli inizi degli anni Novanta, per esempio con l'ascesa dell'analisi del discorso in linguistica o maggiore enfasi sulla sociologia negli studi storici (ibid.: 15). Negli studi letterari il femminismo, il decostruzionismo, il post-colonialismo e la Teoria Ibrida sono particolarmente influenti come approcci adottati dagli studi culturali e utilizzati nell'analisi del testo letterario. In questo contesto generale, si nota che la traduttologia culturale presenta alcuni aspetti comuni con gli studi culturali (Bassnett, 1998: 125). Sia la traduttologia culturale sia gli studi sulla cultura popolare e di massa sostengono, per esempio, l'interdisciplinarietà (ibid.); rifiutano la distinzione tra la cultura o la letteratura "alta" e "bassa" (ibid.: 126); sfidano il concetto del canone letterario che esclude lo studio della letteratura per i bambini, dei romanzi polizieschi e della narrativa romantica; ipotizzano che lo studio letterario non possa costruire la produzione e la ricezione testuale in modo completo e adeguato, se non analizza i lavori popolari (ibid.: 126 e 128); sono attenti al contesto internazionale e cercano un equilibrio tra i discorsi locali e globali (ibid.: 133); usano la semiotica come metodo di analisi per esplorare i fenomeni di codifica e decodifica; sono convinti che i testi letterari non viaggino da una cultura all'altra per motivi estetici (ibid.: 126 e 134); si occupano soprattutto di relazioni di potere e produzione testuale (ibid.: 135); riconoscono l'importanza

di analizzare criticamente i processi di manipolazione influenti sulla produzione testuale (ibid.: 136); affermano che nessuno scrittore produce il suo lavoro “sottovuoto”, perché è il prodotto di una particolare cultura e di una specifica epoca; dichiarano che la scrittura di uno scrittore riflette fattori come razza, sesso, età, classe sociale e luogo di nascita così come le caratteristiche stilistiche e individuali; sostengono che hanno un ruolo importante le condizioni materiali in cui un testo si produce, si commercializza, si vende e si legge; adottano infine un approccio in cui agevolano gruppi di ricerca, reti internazionali e crescita della comunicazione, poiché la ricerca accademica isolata è controproducente (ibid.: 138). Tra i traduttologi che promuovono questa prospettiva culturale si osservano per esempio Bassnett, Lefevere, Venuti, Johnson, Niranjana, Spivak e Simon. Concludendo, oggi la traduttologia culturale costituisce un filone importante nella traduttologia contemporanea che offre strumenti teorici e metodologici particolarmente utili nell’analisi della traduzione letteraria.

Secondo Bassnett (1998: 128-130), l’approccio culturale che Nida (1954 in Bassnett, 1998: 129 e Nida, 1964a) adotta nella traduzione della Bibbia, si basa su fondamenti teorici ed epistemologici diversi da quelli degli studiosi più recenti che operano nel filone culturale della traduttologia. A partire dalla fine degli anni Ottanta, i traduttologi attivi in Canada, India, Brasile e America Latina come Sherry Simon (1996 in Bassnett, 1998: 129), Tejaswini Niranjana (1992 in Bassnett, 1998: 129) e Randall Johnson (1987 in Bassnett, 1998: 128-129), prendono le mosse da una prospettiva post-coloniale in cui è fondamentale il concetto di pluralità culturale (Bassnett, 1998: 128-129). Nida (1954 in Bassnett, 1998: 129), invece fa suoi gli assunti dell’antropologia eurocentrica. Di conseguenza, visto che la norma era europea, affronta le culture non europee come l’“altro”. Un esempio dell’eurocentrismo in antropologia si osserva nella seguente affermazione dell’antropologo francese Julien Girard de Rialle (1873):

*La lutte entre les mazdéens éraniens et tartars et les Arabes musulmans dura environ cinquante ans, mais se termina, hélas! par la victoire de la religion sémitique sur la belle doctrine aryenne de Zoroastre qui avait su amener à elle les Turks vainqueurs et païens rien que par son énorme supériorité morale sur leur fétichisme informe.*¹⁰² (ibid.: 660-661)

¹⁰² «La lotta tra i mazdeisti iraniani e i tartari e gli Arabi musulmani dura circa cinquant’anni ma – purtroppo! – si conclude con la vittoria della religione semitica sulla

Si tratta probabilmente di un'ideologia che riflette i valori del maschio bianco, europeo e borghese (cfr. Simon, 1996 in Bassnett, 1998: 135). Il culturalismo di Nida, dunque, prende lo spunto da una nozione antropologica eurocentrica e non da quella degli studi culturali che riconosce la pluralità di voci (Bassnett, 1998: 130).

Anche se è sempre di matrice europea, per Bassnett (2007: 16) la Teoria Polisistemica di Even-Zohar presenta invece aspetti più compatibili con la prospettiva degli studi sulla traduzione che prende come riferimento gli studi culturali. Nell'ambito degli studi culturali la critica femminista si occupa, per esempio, di storia letteraria per riesaminare i canoni letterari relativi alle questioni femminili. La rivalutazione critica dei canoni letterari occupa una posizione centrale anche nella Teoria Polisistemica. Even-Zohar afferma che in questa rivalutazione lo studio sincronico e diacronico della letteratura tradotta è fondamentale, perché in certe circostanze la traduzione avvia il cambiamento e l'innovazione in un sistema letterario. Con le parole di Even-Zohar: «*No observer of the history of any literature can avoid recognising as an important fact the impact of translations and their role in the synchrony and diachrony of a certain literature*» (Even-Zohar, 1978b: 15 in Bassnett, 2007: 16). Vale a dire che un modello può spiegare un sistema letterario solo e quando analizza anche la letteratura tradotta come un elemento di questo sistema. Concludendo, nonostante le sue origini formaliste, la Teoria Polisistemica di Even-Zohar prepara il terreno per la svolta culturale, perché porta all'ordine del giorno temi come la storia letteraria e la funzione dei testi tradotti nella cultura di arrivo.

Bassnett (2007: 18) sottolinea infine l'importanza dello studio delle norme che determinano le strategie traduttive per la traduttologia culturale. Toury (1978 e 1995), Chesterman (1993 in Bassnett, 2007: 18) e Hermans (1999) studiano le norme traduttive non solo dal punto di vista delle convenzioni testuali, ma anche delle aspettative culturali. Soprattutto, Toury nota esplicitamente l'importanza culturale delle "norme" in traduzione:

Translation activities should be regarded as having cultural significance. Consequently, 'translatorship' amounts first and foremost to being able to play a social role, i.e. to fulfil a function allotted by community – to the activity, its practioners, and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference. The acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behaviour and for

bella dottrina ariana di Zoroastro, che aveva saputo portare a sé i Turchi vincitori e pagani solo per via della sua grande superiorità morale sul loro feticismo informe» (Trad. di Grace Hason).

manoeuvring between all the factors which may constrain it, is therefore a prerequisite for becoming a translator within a cultural environment.
(Toury, 1978: 83)

Recentemente, in traduttologia culturale si osserva una crescita di interesse nello studio delle norme che regolano le responsabilità in un contesto ben preciso, perché una parte considerevole dell'attenzione è rivolta alle questioni etiche in traduzione. Per concludere, si può affermare con convinzione che lo studio delle norme traduttive non permette solo di descrivere le strategie adottate dal traduttore per rendere la sua versione in una specifica epoca, ma consente di rivelare anche le relazioni tra due sistemi culturali espressi dal testo di partenza e da quello di arrivo (cfr. Bassnett, 2007: 19).

Mentre alla fine degli anni Settanta Toury (1978) tramite le "norme traduttive" segnala l'importanza della cultura nella traduzione letteraria, all'inizio degli anni Ottanta, Lefevere (1981) discute come l'ideologia orienti i testi letterari e le loro traduzioni. Il *milieu* ideologico può influire profondamente in letteratura non solo sull'argomento, ma anche sul genere (ibid.: 56). Per esempio, la Teoria dell'Evoluzione di Darwin ispira *In Memoriam* di Alfred Tennyson. Oppure in Cina l'abolizione degli Esami Imperiali e la conseguente impossibilità per i letterati di accedere alla carriera burocratica danno origine ai testi destinati alla rappresentazione teatrale, redatti per essere cantati, contenenti parti in versi; così nasce e si afferma un nuovo genere poetico, il *ch'ü*, una poesia per musica che veniva intercalata all'azione teatrale (ibid. e cfr. "Cina", s. d.: 280). L'ideologia influenza anche la traduzione delle opere letterarie, perché questo tipo di traduzione è spesso usato come un'arma nella lotta per il prestigio tra le tendenze canoniche e non canoniche in una letteratura. Poiché occupano il centro di un sistema letterario, le tendenze canoniche godono di autorevolezza e di grande prestigio. Per sostenere la poetica alternativa che propongono, le tendenze non canoniche hanno invece l'obiettivo di produrre opere letterarie che siano tanto prestigiose quanto quelle prodotte dalle tendenze canoniche. Quasi per definizione, opere del genere devono essere importate dagli altri sistemi letterari. In questo contesto, Lefevere (ibid.: 57) distingue due tipi di traduttore letterario con atteggiamenti ideologici diversi. Il primo produce traduzioni semplicemente perché chi non conosce la lingua di un'opera letteraria scritta in una lingua straniera possa leggerla nella propria lingua. D'altra parte, autopercependo il proprio ruolo in termini di scrittore,

molti traduttori non producono una traduzione solo per rendere un'opera letteraria straniera accessibile ai lettori che non conoscono la sua lingua, ma anche come un contributo alla causa di una corrente letteraria. Forse proprio per questo motivo, non è sorprendente che un dispositivo letterario dominante come la metrica non è introdotto in un sistema letterario da un "grande" poeta, ma da un traduttore il cui lavoro è dimenticato in un lasso di tempo relativamente breve (ibid.: 58). Secondo Lefevere (ibid.: 56), anche i motivi ideologici delle pseudo-traduzioni sono spiegabili tramite il rapporto antagonistico in un sistema letterario. Le pseudo-traduzioni, che risultano come traduzioni nella cultura di arrivo anche se non esistono testi "originali" genuini per loro (Toury, 1980: 31), sono spesso pubblicate, quando la letteratura canonica di un sistema letterario non è più in grado di produrre "opere d'arte", anche se i critici letterari sono ancora strettamente legati ai suoi principi, come ad esempio nel caso della Francia tardo-neoclassica e dell'Inghilterra tardo-augustea. Tuttavia, per Lefevere (1981: 58) l'esistenza delle pseudo-traduzioni in una cultura di arrivo è spiegabile anche con la politica culturale di una nazione giovane. Nella pubblicazione della letteratura canonica, queste nazioni cercano di creare un equilibrio tra le opere locali e importate. Nel caso dell'ex Unione Sovietica, in cui erano sistematicamente pubblicate le traduzioni da diverse letterature nazionali, certe volte erano pubblicate solo la traduzione senza l'"originale". Tuttavia, la politica culturale di una nazione giovane è influente anche nella pubblicazione delle traduzioni vere e proprie. Per esempio, quando Mustafa Kemal Atatürk ha iniziato un programma di occidentalizzazione eseguito dallo Stato per avvicinare la Turchia all'Europa, sono state tradotte in turco le principali opere letterarie europee (Bassnett, 2007: 19). Concludendo, Lefevere (1981: 55-59) chiarisce i motivi ideologici che danno origine all'"improvvisa" introduzione di un dispositivo letterario e alle pseudo-traduzioni, ricorrendo ai concetti e alla terminologia della Teoria Polisistemica, come sistema letterario, letteratura canonica e non canonica, centro, periferia e lotta per il prestigio.

Successivamente, Lefevere (1985 e 1992) parla di traduzione letteraria come *rewriting*, ossia una ricostruzione orientata dalla cultura di arrivo. In conformità alla posizione dei formalisti russi, la letteratura, o meglio una particolare letteratura, è definita come un sottosistema del complesso agglomerato di sistemi-cultura (Lefevere, 1985: 226 e 241 e 1992: 11). Gli elementi che

costituiscono un sistema aperto, come quello letterario, sono in continua interazione sia tra di loro sia con gli elementi esterni degli altri sottosistemi del polisistema culturale società (Lefevre, 1985: 224 e 226). A causa di questa interazione i sistemi non letterari sono in grado di influire sul sistema letterario, come quest'ultimo è capace di influenzare gli altri. Il sistema letterario, che agisce come una serie di vincoli sui lettori, scrittori e riscrittori senza privarli però dalla loro libertà di adeguarsi o di opporsi alle costrizioni del sistema (Lefevre, 1985: 225 e 1992: 12-13), è sottoposto a due meccanismi di controllo (Lefevre, 1985: 226 e 1992: 14). L'obiettivo di questo controllo è di impedire che il sistema letterario diverga eccessivamente dagli altri sottosistemi che costituiscono la società. Il primo di questi meccanismi appartiene al sistema letterario e usa i parametri stabiliti dal secondo che proviene invece da fuori. Interpreti, critici, recensori, insegnanti di letteratura e traduttori operano all'interno di un sistema letterario per sopprimere determinate opere, quando contraddicono in modo sensazionale la poetica e l'ideologia dominante della propria società. Il secondo meccanismo di controllo, che agisce spesso dall'esterno del sistema letterario, si chiama "patronato" e consiste in centri di potere (persone o istituzioni) che sono in grado di favorire od ostacolare la produzione, la diffusione e la riscrittura di opere letterarie (Lefevre, 1985: 227 e 1992: 15). Normalmente, il patronato si occupa dell'aspetto ideologico della letteratura più che di quello poetologico. Uno dei tre elementi che costituiscono il patronato è infatti la componente ideologica che agisce come un vincolo nella scelta e nella presentazione della forma e del contenuto (Lefevre, 1985: 227 e 1992: 16). Le altre due componenti sono quelle economica e sociale. Nel primo caso, chi agisce a nome del patronato provvede al sostentamento del letterato (scrittore o riscrittore), assegnandogli un vitalizio o un incarico retribuito sotto forma di pagamento di diritti d'autore, conferimento di docenze o assegnazione di lavori di recensione. Nel secondo caso, chi accetta la protezione di un gruppo o di un'istituzione vi si integra, accogliendone lo stile di vita. Il patronato può essere esercitato da individui, come nel caso di Mecenate e dei Medici o di Luigi XIV; da gruppi di individui come istituzioni religiose e partiti politici; da classi sociali; da una corte reale; da una holding editoriale e dai mezzi di comunicazione di massa (Lefevre, 1985: 228 e 1992: 15). Il patronato può essere di tipo differenziato o indifferenziato (Lefevre, 1985: 228 e 1992:

17). È indifferenziato quando le sue tre componenti (ideologica, economica e sociale) provengono dalla stessa persona o istituzione. Si parla invece di patronato differenziato quando queste componenti dipendono da persone e istituzioni diverse (Lefevere, 1985: 229 e cfr. Lefevere, 1992: 17). Oltre a questi meccanismi di controllo, un altro fattore che influisce sul funzionamento di un sistema letterario è la poetica (Lefevere, 1985: 229 e 1992: 26). Con poetica si intende di un codice che rende, almeno potenzialmente, la comunicazione tra uno scrittore e il suo lettore. Due sono le componenti della poetica: (1) un repertorio di forme letterarie, generi, motivi, simboli, personaggi prototipici, situazioni e (2) una concezione effettiva o ideale sul ruolo della letteratura nella società. Quest'ultima è determinante nella selezione tematica, perché la rende attinente alla società per un'opera che vuole suscitare interesse. Una poetica affermata acquisisce un potere enorme per conformare a se stessa l'evoluzione di un sistema letterario. La codificazione di una poetica è compiuta da specialisti di letteratura e comporta la canonizzazione di alcune opere considerate conformi alle norme del codice. Queste opere diventano il modello per i futuri artisti e assumono una posizione centrale nell'insegnamento della letteratura (Lefevere, 1985: 230-231 e 1992: 28). Le riscritture svolgono una funzione importante sia nella consolidazione delle opere canoniche sia nell'evoluzione di un sistema letterario. Con le parole di Lefevere «*the struggle between rival poetics is often initiated by writers, but fought and won or lost by rewriters*» (Lefevere, 1992: 38). I riscrittori tendono a trasformare più o meno profondamente gli "originali", manipolandoli per adattarli all'ideologia e alle concezioni poetiche del proprio tempo (ibid.: 8). Qualsiasi tipo di riscrittura, l'interpretazione, la critica, la storiografia, l'antologia e la traduzione, è il frutto di almeno un vincolo dell'ideologia, della poetica, dell'"universo del discorso" (oggetti, nozioni, usanze del mondo dell'autore),¹⁰³ della lingua naturale e l'"originale" (Lefevere, 1985: 233). Quest'ultimo vincolo è il *locus* in cui i sopracitati quattro vincoli si incontrano, si mescolano e si scontrano. La traduzione è la forma di riscrittura più evidente, perché agisce sotto l'influenza di tutti i vincoli sopracitati (Lefevere, 1985: 234 e cfr. 1992: 9). Opera inanzitutto

¹⁰³ Per confrontare la definizione dell'universo del discorso in Lefevere, vedi Delisle, Jean, Lee-Jahnke Hannelore e Cormier, Monique. (2002). *Terminologia della traduzione*. A cura di Margherita Ulrych. Trad. di Caterina Falbo e Maria Teresa Musacchio. Milano: Hoepli, pp. 160.

sotto il condizionamento dell'“originale”, che a sua volta è il prodotto di un determinato tempo” (Lefevere, 1985: 235). In secondo luogo, si osserva l'influenza della lingua naturale che si trasforma rapidamente. Dal canto suo, l'universo del discorso presenta spesso problemi insuperabili per qualsiasi traduzione “fedele”, perché riguarda le caratteristiche specifiche di una cultura, che per definizione sono intraducibili o difficilmente traducibili. In questo ultimo caso, non esiste un consenso, se utilizzare un calco-traduzione o una nota a piè di pagina o una combinazione di entrambi. La traduzione è un indicatore visibile dell'apertura di un determinato sistema letterario (ibid.: 237). A causa dell'attività traduttiva un sistema letterario può essere attaccato dagli elementi sovversivi estranei che lo costringono a trasformarsi. La natura sovversiva della traduzione consiste nel fatto che il traduttore ha la licenza di opporsi ai vincoli del suo tempo, non a nome suo ma a nome dell'autorità di uno scrittore che è considerato grande in un'altra letteratura e che per questo motivo non può essere ignorato nella letteratura in cui è stato tradotto (ibid.: 238). Per evitare che la traduzione abbia un'influenza rivoluzionaria, la poetica locale formula regole che disciplinano la traduzione (ibid.: 237). Tuttavia, quest'ultima non può cambiare un sistema letterario da sola, ma con altri tipi di riscrittura. Per contribuire alla teoria e storia della letteratura, è necessario studiare le traduzioni come parte di un intero sistema di testi e di persone che li producono, divulgano e censurano, per sostenere od opporsi all'ideologia o alla poetica che ha dato origine a questi testi. La traduzione è comunque il tipo di riscrittura più radicale che esiste in una letteratura o cultura (ibid.: 241). Per questo motivo, diventa particolarmente interessante analizzare come la poetica e l'ideologia influiscono sulla traduzione delle parole e dei concetti che contribuiscono alla creazione del potere in una cultura. Concludendo, Lefevere (1985) elabora il concetto di riscrittura, un nuovo genere letterario che comprende storie o compendi di letteratura, antologie, opere di consultazione, saggi, interpretazione, critica, e traduzione, e discute come le riscritture agiscano, a prescindere dal tipo, sotto l'influenza dei vincoli poetici e ideologici appartenenti alla cultura di arrivo (Gentzler, 1998: x-xi).

L'obiettivo ultimo del filone decostruzionista in traduttologia culturale è quello di rivelare i significati e gli aspetti ideologici celati nel testo di arrivo, per esempio sotto forma di contraddizioni e paradossi (Hatim, 2001, Gentzler, 2002 e Neri,

2002). Secondo questa prospettiva non esiste una differenza tra un “originale” e la sua traduzione e addirittura l’“originale” non è altro che una traduzione – di un’altra traduzione – di un’altra traduzione ancora, poiché senza la sua traduzione sarebbe destinato a rimanere “sconosciuto”. Alcuni traduttori decostruzionisti manipolano l’uso convenzionale della lingua nella traduzione, come se fossero autori di un testo “originale”, attraverso l’alterazione o l’eliminazione di parole, la modifica di singole lettere, il ricorso a *calembour* e neologismi. Lo scopo di queste manipolazioni è interrompere il flusso lineare del testo e indicare così le idee “secondarie” che sono tanto importanti quanto il testo centrale. Altri traduttori decostruzionisti, invece, anche se in modo controverso, sovvertono consapevolmente il testo di partenza secondo le loro posizioni politiche. Tra questi sono particolarmente attivi quelli che operano all’interno delle prospettive postcoloniali e femministe.

Secondo i teorici della prospettiva postcoloniale, la traduzione sarebbe uno strumento di controllo e di dominio culturale e ideologico, e l’intera tradizione traduttologica nella cultura occidentale servirebbe all’imperialismo e alla xenofobia (Niranjana, 1992, Álvarez e Vidal, 1996, Robinson, 1997 e Hatim, 2001). In altre parole, la traduzione è spesso sinonimo di aggressione, invasione, saccheggio e conquista. Questa prospettiva distingue tre momenti fondamentali nell’attività traduttologica: un dannoso passato coloniale, un complesso e conflittuale presente e un benefico futuro decolonizzante. Nella prima fase i traduttori, ossia i mediatori servili del potere coloniale, “traducono”, ossia manipolano la cultura dominata. Per esempio, quando l’orientalista inglese William Jones (1675-1749) tradusse le antiche leggi dell’India dal sanscrito in inglese, il suo scopo era quello di “correggere” e “purificare” la cultura indiana. In modo simile, i coloni spagnoli che conquistarono le Filippine ricorsero alla traduzione per convertire i nativi al cattolicesimo e per trasformare diverse istituzioni sociali indigene secondo il modello spagnolo. Nelle successive due fasi postcoloniali la traduzione acquisisce una funzione di resistenza contro l’imperialismo e quindi contro le disuguaglianze culturali da esso determinate. In questa resistenza è legittimo, per esempio, manipolare il discorso “esotico” orientalista del testo di partenza, per mostrare che l’Oriente di questo testo è una geografia “inventata”, ossia una realtà immaginaria, costruita in conformità all’ideologia e alle norme della cultura occidentale.

La teoria della traduzione femminista, che ha enormemente contribuito allo studio della politica e dell'ideologia della traduzione, ha l'obiettivo di rendere ciò che è femminile più visibile (Levine, 1992 e Hatim, 2001). Una traduzione basata su questa prospettiva è parte integrante di un impegno alla causa politica femminista. A tal scopo la traduttrice femminista, che attivamente partecipa alla creazione del significato, può fare ricorso a diverse strategie manipolative, in modo consapevole, spesso dannoso e talvolta violento, come azione di rappresaglia contro le tradizionali nozioni patriarcali della traduzione. Se lo fa l'uomo, per usurpare il potere testuale, perché le donne non devono farlo? Le traduttrici femministe sostengono che il traduttore debba assolutamente intervenire nel testo qualora ritenga di doverne mitigare espressioni offensive maschiliste o che sono il frutto di un discorso misogino, oppure nel caso pensi di dover esplicitare un implicito effetto retorico femminista o quando voglia recuperare la posizione femminista che caratterizzerebbe il testo "originale". La traduttrice femminista Susanne Jill Levine del romanzo maschilista quasi pornografico *La Habana para un infante defunto* di Guillermo Cabrera Infante, asserisce che la sua intenzione è stata quella di "sovvertire" l'"originale", poiché Infante non solo deride ma manipola le donne e ciò che dicono. Un esempio di manipolazione della traduttrice sul testo spagnolo consiste nella trasformazione dell'espressione tradotta letteralmente con «nessun uomo *da solo* può violentare una donna» – che sottintende il pensiero «le donne sono sempre vittime consenzienti dello stupro» – in «nessun uomo *minuscolo* può violentare una donna». In *La nef des sorciers* di Nicole Brossard un'espressione che con i criteri tradizionali dell'equivalenza sarebbe stata tradotta come «stasera entro nella storia senza tirarmi su la gonna» viene resa più volgare dalla traduttrice femminista Linda Gaboriau con «stasera entro nella storia senza aprire le gambe».

Concludendo, la prospettiva culturale in traduttologia presuppone che lo studio della traduzione letteraria è lo studio dell'interazione culturale (Gentzler, 1998: ix). Secondo questa prospettiva, una traduzione è una riscrittura di un "originale" e ogni riscrittura riflette un'ideologia e una poetica e manipola la letteratura, perché questa possa funzionare in una data società in un certo momento storico in un determinato modo (Bassnett e Lefevere 1990/1995: prefazione). La traduzione come riscrittura è pertanto una manipolazione testuale che si pone al servizio del

potere e può avere risvolti positivi o negativi. In quelli positivi, può contribuire all'evoluzione di una letteratura e di società. Può per esempio introdurre nuovi concetti, generi e dispositivi letterari. In quelli negativi, può invece reprimere l'evoluzione e costruire immagini distorte e di parte. In questo modo, i confini dello studio della traduzione si allargano fino «a sconfinare nei *cultural studies*, nelle scienze politiche, negli studi letterari e quant'altro» (Arduini e Stecconi, 2007: 32). L'oggetto di studio della traduzione letteraria è quindi un testo verbale collocato all'interno di una rete di segni letterari ed extra-letterari appartenenti sia alla cultura di partenza sia a quella di arrivo. Grazie a questo studio è possibile capire come avviene il complesso processo testuale manipolativo (Bassnett, 1998: 123). Tuttavia, affermazioni sul concetto di manipolazione come «la riscrittura è manipolazione intrapresa al servizio del potere» sono per alcuni più accettabili in un discorso politico-militante, come quello delle femministe e dei postcolonialisti, che in un discorso scientifico-accademico, a meno che non siano sostanziate con attenzione (Arduini e Stecconi, 2007: 32-33). In sintesi, lo studio della traduzione come fenomeno interculturale rivela che «le traduzioni rappresentano un importante fattore nello sviluppo della cultura nel mondo e che esiste uno stretto rapporto fra evoluzione letteraria ed evoluzione culturale» (Ulrych, 1997: 233). Per capire questo rapporto, è indispensabile analizzare le traduzioni letterarie come “riscrittura”, in relazione al potere, all'ideologia, alle istituzioni e alla manipolazione (cfr. Lefevere, 1992: 2).

1.1.16. Per riassumere

Dando particolare enfasi al periodo dopo la seconda guerra mondiale, nei paragrafi precedenti sono stati discussi i maggiori sviluppi teorici relativi alla traduzione letteraria nella civiltà occidentale. Dall'antichità fino alla seconda metà del Ventesimo secolo, la traduzione letteraria era d'importanza fondamentale per chi praticava o teorizzava il tradurre. Cicerone, Orazio, George Chapman, Nicolas Perrot D'Ablancourt, John Dryden e Wilhelm Humboldt hanno, per esempio, speculato sulla traduzione dei classici. San Girolamo e Martin Lutero hanno invece riflettuto sulla traduzione dei libri sacri. In questo periodo, ragionare sulla traduzione non significava altro che esprimersi sulla traduzione letteraria. Quando tra gli anni Cinquanta e Settanta lo studio della traduzione diventa una branca della linguistica, l'attenzione degli

studiosi si rivolge esclusivamente alla traduzione di testi non letterari. Di conseguenza, i linguisti come Nida, Mounin e Catford affrontano la traduzione letteraria solo in modo marginale, se non tra le righe. L'esclusione categorica dei testi letterari dallo studio della traduzione crea l'idea che il tradurre riguardi due attività diverse di due processi distinti e richieda due tipi di competenze separate: una valida per la traduzione e l'altra per la traduzione letteraria. A partire dagli anni Settanta del Novecento, con lo spostamento graduale di interesse dalle relazioni interlinguistiche a quelle intertestuali, la lingua letteraria viene presa in considerazione nelle tassonomie testuali traduttive. Tra coloro che si occupano dello sviluppo di una tipologia testuale destinata alla traduzione vediamo Neubert, Reiss, Newmark e Snell-Hornby. Questi studiosi con varie tassonomie spiegano sia la traduzione non letteraria sia quella letteraria e progressivamente concepiscono la differenza tra linguaggio letterario e altri linguaggi come una tendenza più che una regola. Negli anni Settanta, i partecipanti al "seminario di traduzione americano" nelle loro pratiche e nei loro insegnamenti della traduzione letteraria non utilizzano le teorie della linguistica testuale, ma ricorrono a una serie di concetti provenienti dal campo letterario. Esempi al riguardo sono il principio di una "perfetta" comprensione e una "corretta" riformulazione di Ivor Armstrong Richards e l'idea dell'ispirazione divina e il concetto del linguaggio universale di Ezra Pound. Sempre negli stessi anni, gli esponenti dei *Translation Studies*, come Holmes, Lefevere, Toury e van den Broeck, operano nel campo della letteratura comparata, per elaborare una teoria e un metodo descrittivo nell'ambito della traduzione letteraria. Negli anni Ottanta, nell'ambito della traduttologia funzionale tedesca si nota la *Skopostheorie* di Hans Vermeer, secondo cui il modo in cui un testo viene tradotto dipende più dallo scopo del testo d'arrivo che dalla natura del testo di partenza. Di conseguenza, lo stesso "originale" potrebbe essere tradotto in modi diversi in conformità a vari scopi che la traduzione deve realizzare. Diversi studiosi affermano che i principi della *Skopostheorie* sono validi solo per i testi non letterari, perché i testi letterari non hanno uno scopo ben preciso, mentre altri pensano che anche se la *Skopostheorie* non è irrilevante per la traduzione letteraria, alcuni dei suoi principi devono essere riconsiderati prima di applicarli pienamente a questo genere. Vermeer stesso obietta invece che i testi letterari non hanno uno scopo. Negli stessi anni Ottanta, il descrittivismo

rivolge invece la sua attenzione ai prodotti e alle decisioni dei traduttori nella traduzione letteraria per capirli e spiegarli. Ricorre al concetto della “norma traduttiva” per interpretare le decisioni del traduttore. Se si conosce la norma dominante, è possibile valutare la sua decisione relativa a un atto traduttivo. Le norme sono determinate dai fattori sociali e ideologici. Di conseguenza, l’equivalenza traduttiva è un concetto relativo, costruito culturalmente e quindi definito storicamente. Un precursore del descrittivismo è Anton Popovič che vuole classificare gli “slittamenti” nella traduzione letteraria. Grazie alla Teoria Polisistemica di Even-Zohar, l’analisi traduttiva non si percepisce più come un’attività isolata che consiste solo in un confronto linguistico tra il testo di partenza e quello di arrivo, ma come un’indagine che paragona questi testi considerando anche i contesti della produzione letteraria dell’“originale” e della traduzione. In questo modo si cerca di capire come le traduzioni funzionino collettivamente in un contesto storico e sociale. Oltre al concetto di norma traduttiva, dal canto suo Toury contribuisce al descrittivismo con la sua enfasi sull’empirismo e su un metodo rigido. Negli anni Novanta si supera la dicotomia tra la traduzione letteraria e quella non letteraria, quando l’interesse della traduttologia linguistica si sposta dal testo al discorso. Di conseguenza, come qualsiasi altro tipo di testo anche il testo letterario può essere preso in considerazione nell’analisi linguistica. Hatim e Mason, che propongono un modello destinato all’analisi traduttiva del testo sia letterario sia non letterario, visti come realizzazioni di un discorso socio-culturale, hanno il merito di abolire i confini tra questi due tipi di traduzione. Negli anni Novanta, la “svolta culturale” presuppone invece che lo studio della traduzione letteraria sia lo studio dell’interazione culturale. Per capire questa interazione, è indispensabile analizzare le traduzioni letterarie come “riscrittura”, in relazione al potere, all’ideologia, alle istituzioni e alla manipolazione. Nell’ambito della traduttologia culturale sono particolarmente attivi i decostruzionisti femministi e postcolonialisti. Né i primi né i secondi fanno una distinzione tra il discorso letterario e non letterario. Nonostante ciò, tra i generi letterari le femministe sono particolarmente coinvolte con la *écriture féminine* che inventa una lingua femminile inafferrabile dal discorso maschilista dominante e i postcolonialisti con la *hybrid writing*, che si osserva nella lingua degli autori postcoloniali sotto forma di eredità multilingue del colonialismo o di lingua perduta dei migranti.

Concludendo, oggi la traduzione letteraria è definita da molti come un testo letterario che possiede caratteristiche e qualità letterarie e come tale non rappresenta una categoria formale e ontologica, ma storica e ideologica che ha una funzione sociale e politica.

1.2. Quadro teorico

Questo paragrafo espone il quadro di riferimento teorico che ha guidato questa tesi.

1.2.1. La posizione della letteratura tradotta all'interno del "polisistema letterario" come osservata da Itamar Even-Zohar

Nel suo articolo intitolato "The position of translated literature within the literary polysystem", Even-Zohar (1978) analizza i tipi di relazioni che intercorrono tra le traduzioni e le opere letterarie. La sua Teoria Polisistemica ipotizza che i testi letterari possiedano una natura plurisistemica dinamica che prevede una lotta tra il "centro" e la "periferia", tra la "letteratura alta" e la "letteratura bassa" e tra la "letteratura canonica" e la "letteratura non canonica" e permette l'analisi e la valutazione delle opere letterarie dal punto di vista funzionale. Inoltre, la teoria di Even-Zohar postula che le traduzioni letterarie costituiscano un sistema a sé stante, un sistema della letteratura tradotta, che partecipa però alla lotta interna del polisistema letterario. Dato che non è solo circoscritta all'analisi dell'equivalenza e della critica della traduzione, l'analisi della traduzione letteraria richiede anche una prospettiva che ha l'obiettivo di studiare e capire la funzione della traduzione letteraria nell'ambito del processo comunicativo letterario, della storia letteraria e della letteratura comparata. Di conseguenza, l'articolo sopracitato di Even-Zohar (ibid.), che analizza il concetto polisistemico con una prospettiva teorico-descrittiva, non rappresenta un classico di importanza fondamentale solo per gli studi letterari sincronici e diacronici, ma anche per quelli nell'ambito della teoria traduttiva.

Si conosce poco la funzione storica e la posizione della letteratura tradotta, perché esistono pochi studi teorici e descrittivi relativi su questa funzione e posizione all'interno di una letteratura nazionale. Inoltre, la letteratura tradotta non si percepisce mai come un sistema letterario a sé stante, ma come la manifestazione di una serie di fenomeni isolati. In realtà, il caso della letteratura tradotta non è unico, poiché esistono altri sistemi

letterari, come la letteratura per ragazzi, i racconti delle riviste o i *thrillers*, che sono percepiti nello stesso modo (ibid.: 117-118).

Dopo aver presentato il problema del suo saggio, Even-Zohar (ibid.: 118) prima definisce il termine “letteratura tradotta” come raccolta di testi che è strutturata e funziona come un sistema e poi ricorda che come è stato dimostrato da Tynjanov, le opere letterarie “originali” scritte nella lingua di una certa letteratura nazionale sono in correlazione le une con le altre ed esiste tra queste opere una lotta costante per ottenere una posizione centrale. Il quesito fondamentale per cui Even-Zohar (ibid.) cerca una risposta è quali tipi di correlazioni potrebbero esserci tra le traduzioni letterarie che sono state importate da altre letterature, distaccate dai propri contesti e, di conseguenza, svincolate dalla lotta tra la periferia e il centro. Lo studioso fornisce due possibili correlazioni tra le opere tradotte: (a) nel modo in cui i testi di partenza sono selezionati dalla letteratura di arrivo, in quanto sarebbe illogico pensare che i criteri di selezione siano autonomi dai principi che governano i co-sistemi del polisistema di questa letteratura e (b) nel modo in cui i testi di arrivo adottano norme specifiche che sono il risultato delle loro relazioni con gli altri co-sistemi. Queste osservazioni rendono, afferma Even-Zohar (ibid.), lo studio della letteratura tradotta una condizione *sine qua non*. In altre parole, senza uno studio del genere è impossibile descrivere e spiegare il comportamento del polisistema letterario dal punto di vista sincronico e diacronico. Ciò non è possibile perché la letteratura tradotta non è solo un sistema vero e proprio, ma anche un sistema che partecipa completamente alla formazione e allo sviluppo di questo polisistema come una sua parte integrante e correlata a tutti gli altri suoi co-sistemi. Di conseguenza, l’obiettivo che lo studioso si prefigge nel suo saggio è di analizzare quali tipi di relazioni esistono tra la letteratura tradotta, come un co-sistema del polisistema letterario, e il polisistema letterario stesso.

Even-Zohar (ibid.: 119) propone l’idea di polisistema letterario nel 1970 per superare le difficoltà dovute al tradizionale approccio estetico, a sua volta basato su un assunto invalido, per cui evitava di occuparsi di opere giudicate non artistiche. Ricorrendo alle idee di Tynjanov, Ejchenbaum e Šklovskij degli anni Venti del secolo scorso, ritiene che sarebbe più conveniente considerare tutti i tipi di testi letterari e semiletterari come un aggregato di sistemi. Il

risultato desiderato di questa ipotesi polisistemica è che possa incrementare la conoscenza scientifica non solo perché permette di osservare le relazioni spesso ignorate prima, ma aiuta anche a spiegare la struttura e il funzionamento di queste relazioni. Potrebbe rivelare quindi la posizione specifica e il ruolo dei generi letterari all'interno di una letteratura nazionale nel corso della storia. Alla luce di tutto questo, il compito più importante di Even-Zohar sembra essere quello di stabilire in quali condizioni certi generi partecipano al processo di cambiamento all'interno del polisistema letterario (ibid.: 120). A tal fine, suggerisce le nozioni di "attività primarie" contro "attività secondarie" le prime rappresentano il principio di innovazione e le seconde quello di mantenimento del codice stabilito. Se per un lungo lasso di tempo le attività primarie sono dominate da quelle secondarie, occupando la posizione più elevata (centrale) del polisistema letterario, questo codice "si pietrifica" sotto forma di semplificazione, schematizzazione e stereotipizzazione dei processi e l'intera letteratura entra in uno stato di stagnazione.

A questo punto, è di importanza fondamentale conoscere la collocazione della letteratura tradotta nel polisistema letterario. È elevata (centrale), bassa (periferica), innovativa, conservatrice, semplificata o stereotipata? In che modo questa letteratura partecipa o non prende parte ai cambiamenti? Secondo Even-Zohar, per principio la letteratura tradotta non ha una posizione definita e di conseguenza può assumere ognuna di queste posizioni. La collocazione (centrale o periferica) e la funzione (primaria o secondaria) della letteratura tradotta dipendono dalle circostanze specifiche che operano nel polisistema. Quando la letteratura tradotta ha una funzione primaria, partecipa attivamente alla modellizzazione del centro del polisistema letterario e in complesso costituisce una parte delle forze innovative che operano in questo polisistema. Ciò significa che non esiste una differenza significativa tra le opere "originali" e tradotte e spesso gli autori dominanti o dell'avanguardia che stanno per diventare dominanti producono le traduzioni più importanti. Attraverso la traduzione si introducono nuovi modelli letterari nella letteratura di arrivo. Questi modelli possono riguardare per esempio una realtà basata su una convenzione ormai superata, un nuovo linguaggio poetico, nuove matrici, tecniche o stili (ibid.: 121). È evidente che i principi per selezionare i testi di partenza sono determinati dalla situazione che regola il polisistema letterario. Questi testi sono

scelti in base alla loro compatibilità con i nuovi approcci e al ruolo innovatore che essi possono assumere nella letteratura di arrivo. Even-Zohar (ibid.) ipotizza tre momenti durante i quali la letteratura tradotta partecipa ai cambiamenti nel polisistema letterario: quando (a) una letteratura è giovane, cioè è in fase di formazione; (b) una letteratura è o periferica o debole, o entrambe le cose e (c) in una letteratura ci sono punti di svolta, crisi o vuoti in una letteratura. Nel primo caso, poiché una letteratura giovane non può immediatamente creare i testi più importanti in tutti i generi, la letteratura tradotta diventa uno dei sistemi più importanti del nuovo polisistema letterario. Lo stesso risulta valido anche per il secondo caso. Pur essendo relativamente consolidate, le letterature le cui risorse sono limitate e la cui posizione è periferica non sono in grado di produrre tutti i sistemi “richiesti” dalla struttura polisistemica e compensano alcuni dei sistemi che mancano con l’attività traduttiva. In queste circostanze, se non completamente, una buona parte della letteratura non canonica è tradotta. Tuttavia, la conseguenza più importante di questo caso è che l’abilità delle letterature periferiche a iniziare delle innovazioni è spesso minore di quelle delle letterature centrali e di conseguenza si stabilisce una relazione di dipendenza sia tra i sistemi che appartengono alla periferia delle letterature periferiche sia tra il centro di queste letterature e altre letterature. In altre parole, come è stato dimostrato da Šklovskij e Tynjanov, mentre le letterature più ricche e più forti hanno la possibilità di produrre delle innovazioni ricorrendo ai propri sistemi periferici, le letterature “deboli” dipendono spesso dalla sola importazione (ibid.: 122). Nel terzo caso, la dinamica all’interno del polisistema crea momenti storici in cui i modelli affermati non sono più accettabili. In questi periodi si verifica un “vuoto” letterario e siccome per i modelli stranieri è facile infiltrarsi in una letteratura nazionale, la letteratura tradotta può assumere una posizione centrale persino nelle letterature affermate.

D’altra parte, quando la letteratura tradotta ha una posizione periferica, costituisce un sistema periferico all’interno del polisistema letterario e assumendo spesso il carattere di scritto epigonico, è modellato secondo le norme stabilite convenzionalmente da un genere già dominante e non ha influenza sui processi di maggior rilevanza di questo polisistema. Di conseguenza, la letteratura tradotta diventa un fattore importante di conservatorismo. In altre parole, la traduzione

attraverso cui possono essere introdotte nella letteratura idee, motivi e caratteristiche nuove diventa un mezzo per preservare il gusto tradizionale (ibid.: 123). Una possibile spiegazione di questo fenomeno è che in un momento di grandi cambiamenti la letteratura tradotta può emergere come un sistema centrale e poi in un breve lasso di tempo può perdere il contatto con la letteratura di arrivo, che è andata a modificare, e per questo motivo può essere rimasta intatta. In questo modo, la letteratura tradotta, che all'inizio era un genere rivoluzionario, può andare avanti come un sistema "pietrificato". Le condizioni che rendono possibile questo secondo stato sono assimetricamente opposte a quelle che danno luogo alla letteratura tradotta come sistema centrale: o non ci sono grandi cambiamenti nel polisistema letterario o questi cambiamenti non sono il risultato delle relazioni tra il sistema della letteratura tradotta e altri sistemi.

L'ipotesi che la letteratura tradotta possa essere un sistema centrale o periferico non significa che questa letteratura occupi sempre completamente la prima o la seconda posizione nel polisistema letterario. Infatti, mentre una parte della letteratura tradotta può assumere una posizione centrale, un'altra parte può avere invece una collocazione periferica. Nei periodi in cui esistono delle interferenze dovute ai fattori extra-letterari, quella posizione della letteratura tradotta derivante dalla letteratura di partenza più importante probabilmente assume una posizione centrale. Un esempio al riguardo, fornito da Even-Zohar (ibid.), riguarda il polisistema letterario ebraico, in cui durante le due guerre mondiali la letteratura tradotta dal russo ha inequivocabilmente la posizione centrale, mentre le opere tradotte dall'inglese, dal tedesco, dal polacco e da altre lingue assumono una posizione nettamente periferica. Dal punto di vista teorico, nessun sistema può eternamente restare in uno stato costante di debolezza, punto di svolta, o crisi, in quanto, come regola, perché ci sia cambiamento prima deve esserci una certa stabilità e di conseguenza la posizione "normale" assunta dalla letteratura tradotta tende a essere periferica (ibid.: 124).

Nell'ultima parte del suo saggio Even-Zohar (ibid.) discute il rapporto tra la posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario e le "norme e le scelte traduttive". Innanzitutto, come è chiaro da quello che è stato detto precedentemente, la distinzione tra un'opera tradotta e una "originale" in termini di caratteristiche letterarie dipende dalla posizione della letteratura tradotta in un dato momento. Per

esempio, quando questa letteratura ha una posizione centrale, i confini tra le traduzioni e le opere “originali” sono così vaghi che la categoria delle “opere tradotte” deve essere ampliata a semi- o quasi- traduzioni. Quando la traduzione occupa una posizione centrale e quindi partecipa al processo di creazione di nuovi modelli, la preoccupazione principale del traduttore non è di rendere una versione “accettabile” utilizzando i modelli già esistenti nella letteratura di arrivo, ma tende a violare le convenzioni di questa letteratura, per riprodurre il più possibile le relazioni testuali “adeguate” che dominano l’“originale”. Naturalmente, dal punto di vista della letteratura di arrivo le “norme traduttive” adottate possono risultare troppo estranee e addirittura rivoluzionarie, e se la nuova tendenza perde la lotta letteraria, le traduzioni basate su queste norme non acquisteranno più terreno (ibid.: 125). Se questa tendenza vince la lotta, il sistema della letteratura tradotta può arricchirsi e diventare più flessibile.

Quando la letteratura tradotta occupa una posizione periferica, si comporta in modo completamente opposto rispetto al comportamento che assume quando ha una posizione centrale. Poiché lo sforzo principale del traduttore è quello di utilizzare i migliori modelli esistenti nella letteratura di arrivo, la sua traduzione risulta spesso una traduzione “non adeguata” ma “accettabile”. Vale a dire che si osserva una discrepanza più radicale tra l’equivalenza ottenuta e l’“adeguatezza” postulata.

Concludendo, non solo lo status socio-letterario della traduzione, ma anche la sua pratica dipendono in modo determinante dalla posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario. Nemmeno per la domanda «cosa è un’opera tradotta?» esiste una risposta a priori in termini di una situazione idealizzata, astorica e priva di un contesto. A tale domanda si deve quindi rispondere considerando i fattori che governano il polisistema letterario in un dato momento storico. Da questo punto di vista, «la traduzione non è più un fenomeno la cui natura e i cui limiti sono dati una volta per tutte,¹⁰⁴ ma un’attività dipendente dalle relazioni entro un certo sistema culturale» (ibid. e trad. it. 1995: 237). Di conseguenza, le “norme traduttive” afferma Even-Zohar (ibid.), come “adeguatezza” e “accettabilità”, non possono essere valutate in modo valido, a meno che non siano prese in

¹⁰⁴ Spaziatura mia.

considerazione le implicazioni delle posizioni polisistemiche della letteratura tradotta.

L'immagine dei turchi che abbiamo noi altri italiani si compone di relitti di stereotipi antiquati, insensati ormai. O meglio, non si compone; non ce la fa a diventare un'immagine, non riesce ad essere riusata con intelligenza e appropriatezza, anche parziale. Si tratta, infatti, di una macchia caotica di pezzi e rottami di uno specchio mediterraneo antico, di specchi sovrapposti, anzi, e frantumati che rimandano echi raschiati della memoria, fruscii decaduti, tracce allucinate, grida senza fonemi, onde spaccate dall'oblio e dalla paura, a volte addirittura dal risentimento, ma di cosa? Se si rivela subito senza oggetto e senza senso.

(...) noi altri italiani non conosciamo i turchi, non siamo neanche capaci di riconoscerli, tra i volti mediterranei che ci somigliano. Conserviamo, appunto, solo degli stupidi modi di dire che riguardano i turchi che fumano, bestemmiano o si apprestano a devastare villaggi e città delle nostre coste. Rottami, come ho già detto, di un passato che è passato da troppo tempo. Non abbiamo, invece, immagini vicine e interattive dei turchi. La Grande Migrazione, come la chiama Hans Magnus Enzensberger, nella quale l'Europa occidentale è stata ed è raggiunta da milioni di persone che vengono negli ultimi 20-25 anni da tutti i mondi del sud e dell'est, vede i turchi andare altrove dall'Italia, soprattutto in Germania. Nessun turco viene da noi. Mentre tanti migranti vengono dai Balcani e molti dal Mediterraneo orientale, dall'Egitto, per esempio, o dalla Siria. I turchi guardano e vanno al cuore germanico dell'Europa, evitando il mare interno che accoglie le nostre due penisole. È per questo che non ci conosciamo più, perché non ci conosciamo più da vicino, nello stare insieme, come quando i genovesi avevano un loro quartiere a Istanbul, come ci narra Amin Maalouf, lo scrittore franco-libanese nel romanzo *Le Périple de Baldassare*. Gli ultimi ricordi tra noi risalgono, forse, alla fine dell'Impero ottomano, quando assalimmo la Libia e l'oriente mediterraneo, alla ricerca di "posti al sole coloniale".

(Armando Gnisci,¹⁰⁵ "Omaggio a un turco che ha scritto in Italia", in *Da "Mamma! Li Turchi!" a "Mamma!?! Gli Italiani!?" Il Turco nella traduzione italiana di Midnight Express. Saggio con prospettiva traduttologica*)

2. Secondo capitolo – Letteratura in argomento

In questo capitolo si presentano gli esiti della precedente ricerca svolta sull'immagine del Turco nella letteratura inglese, nella letteratura italiana e nelle traduzioni letterarie dall'inglese in italiano, che costituisce l'argomento di questa tesi.

¹⁰⁵ Professore associato di critica letteraria e letterature comparate. La sua ricerca è orientata verso la teoria dello studio letterario e della disciplina comparatistica e sull'ermeneutica del testo letterario per poi dedicarsi alla critica, all'eurocentrismo, agli studi interculturali e post-coloniali e alla letteratura della migrazione. Ha pubblicato 40 volumi e i suoi scritti sono tradotti in 12 lingue.

2.1. Gli studi sull'immagine del Turco nella letteratura inglese¹⁰⁶

Questo paragrafo presenta le ricerche eseguite da Artemel (1973), Güllülü (1973), Parla (1985) e Aksoy (1990) sull'immagine del Turco nel teatro elisabettiano, nel teatro inglese del Diciottesimo secolo e nell'ambito del mito dell'Oriente.

2.1.1. L'immagine del Turco nel teatro elisabettiano

L'articolo di Artemel (1973) e il saggio di Aksoy (1990) forniscono informazioni sull'immagine del Turco nel teatro elisabettiano. In “‘Turkish’ Imagery in Elizabethan Drama”, Artemel (1973) affronta solo l'immagine del Turco nel teatro elisabettiano, mentre in *Rönesans İngilteresinde Türkler* Aksoy (1990) si occupa della stessa immagine come sottocapitolo dell'immagine del Turco nell'Inghilterra rinascimentale. Ricorrendo a questi due lavori, questo paragrafo presenta l'immagine del Turco nel teatro elisabettiano tra 1558 e 1642.

Artemel (1973) si pone due obiettivi: (1) fornire uno breve studio panoramico su come i Turchi sono stati trattati nel teatro elisabettiano e giacomiano e (2) analizzare l'uso dei temi turchi e le idee associate a questi temi come immagini drammatiche – utilizzate per intensificare effetti poetici e per creare particolari stati d'animo o atmosfere nelle opere che si riferiscono in maniera significativa ai Turchi, indipendentemente dal fatto che i loro temi siano effettivamente turchi o ne abbiano solo alcuni caratteri. La studiosa turca usa il vocabolo «immagine» nel senso generale del termine che comprende riferimenti geografici e storici, descrizioni e allusioni figurative e impressioni degli effetti scenografici (ibid.: 82).

Le caratteristiche principali attribuite al Turco e rivelate da Artemel possono essere classificate in due categorie: le immagini del sultano turco – il Gran Turco o il Gran Signore – e quelle relative ai suoi sudditi (ibid.: 93-96). Il Gran Turco era spesso percepito come l'antagonista del re cristiano guerriero (ibid.: 93). Poteva essere esaltato e ammirato per il suo coraggio militare e le

¹⁰⁶ Per altri due studi sull'immagine del Turco nella letteratura inglese non riportati in questo paragrafo, vedi Burian, Orhan. (1938). *Byron ve Türkler* (“Byron e i Turchi”). Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi e Moran, Berna. (2004). “İngiliz Edebiyatı’nda Fatih Sultan Mehmet Hakkında Piyeler” (“Nella letteratura inglese drammi su Maometto il Conquistatore”), in Seval Şahin Gümüş (der.), *Edebiyat Üzerine. Makaleler/Röportajlar* (“Sulla Letteratura. Saggi/Interviste”), pp. 63-78. İstanbul: İletişim (già pubblicato in *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 8: pp. 73-83 1 Kasım 1958).

sue abilità politiche o temuto per la sua crudeltà e il suo potere feroce, ma era anche apprezzato per la sua magnanimità e il suo eroismo (ibid.: 94). Il Turco era una persona che manteneva le sue promesse, dotata di senso della giustizia e lealtà. Lo stesso Turco era però dipinto anche come una persona con caratteristiche completamente opposte: una figura machiavellica che ha un'insaziabile brama di potere e ricchezza e ricorre a intrighi per ottenere i propri scopi. In alcune circostanze il Gran Signore poteva diventare una figura buffa, resa per esempio comicamente indifesa sotto l'incantesimo del mago e studioso inglese Friar Bacon, così come vengono sottolineate la lussuria e l'incontinenza del Turco. Le idee sulla sensualità e la depravazione dei Turchi erano rafforzate dalle variopinte narrazioni sull'*harem* e dalle dicerie dell'inclinazione dei Turchi alla sodomia (ibid.: 95). Tra i vizi attribuiti al Turco, i più diffusi sono la crudeltà e la ferocia distruttiva che ne fanno un vero e proprio devastatore di città. I suoi giannizzeri vivono di bottino e portano orrore e morte dovunque vadano. Il Turco è il flagello di Dio destinato a punire i peccatori. Frasi fatte e proverbi sull'orgoglio, crudeltà e lussuria dei Turchi sono stati utilizzati allo scopo di confrontare diversi termini. Il retroterra storico o geografico potrebbe anche essere usato per creare effetti poetici o drammatici. I paesaggi turchi possono essere utilizzati sia nelle opere che riguardano il passato classico – in cui l'ambientazione resa vaga ed espresso in termini generali o percepito come parte del mondo antico – sia in quelle dove la trama concerne i fatti più recenti e di conseguenza l'ambientazione è più attuale e specifico (ibid.: 95-96). Infine, certe scene e costumi connessi ai Turchi potrebbero essere utilizzati per creare effetti drammatici (ibid.: 96). I gonfaloni (stendardi a forma di luna), i turbanti, le statue o le teste di ottone percepite come idoli musulmani, gli abiti turchi, i baffi arricciati, le scimitarre e gli archi e le frecce turchi sono tutti elementi a cui si fa riferimento innumerevoli volte.

Artemel (1973) conclude il suo articolo affermando che il Turco con il turbante, baffi neri, abiti orientali e scimitarra era una figura vivace del teatro elisabettiano. Questa figura evocava associazioni emotive e intellettuali che testimoniano le fantasie e le conoscenze sia del drammaturgo elisabettiano sia del suo pubblico.

Nell'introduzione a *The Turk*, J. Q. Adams (s.d.: xiv-xv in Aksoy, 1990: 11) afferma che dovrebbe esserci un motivo per cui la figura del Turco/Musulmano è spesso utilizzata nel teatro

elisabettiano. L'incessante minaccia turca per l'Europa deve essere il motivo logico che portava i Turchi sul palcoscenico, conseguenza di un crescente interesse nei confronti delle loro tradizioni. Inoltre, con il colore scuro del viso e gli abiti orientali strani il Turco costituiva un elemento scenico efficace. Infine, dato che era conosciuta per il suo carattere traditore e crudele, questa figura rendeva credibile persino le scene più sanguinose e con la sua fede idolatra al cospetto di un protagonista cristiano creava l'occasione più adatta per le apologie del Cristianesimo.

In modo simile, nella sua tesi di dottorato *Turks, Moors, and Persians in Elizabethan Drama* (1925), Warner Rice (in Burian, 1952: 225 in Aksoy, 1990: 11) scrive che senza dubbio per la maggior parte dei cristiani i Turchi, gli infedeli che creavano terrore, non erano solo i loro acerrimi nemici, ma anche persone deviate dalla fede giusta, di conseguenza il «vocabolo» turco è spesso usato come simbolo del male, ossia come sinonimo di crudeltà, brutalità, superbia, lussuria e inganno.

Aksoy (1990: 12) commenta che come si vede anche dalla posizione di J. Q. Adams (s.d.) e Warner Rice (1925), il giudizio ampiamente condiviso sulla funzione dei turchi nel teatro elisabettiano è che il Turco rappresenta l'Oriente, cioè un mondo misterioso e con le sue tradizioni, temperamenti e abiti è un elemento ornamentale che integra la scena, costituendo un elemento marginale a cui si può rinunciare. Altra conseguenza di questo presupposto è che nel teatro inglese del Sedicesimo secolo i tipi turchi sono scelti per rappresentare i valori negativi e le forze cattive. Quest'ultima valenza dei Turchi, come simbolo del male, sembra che sia condivisa anche dagli accademici turchi come Hâmit Derehî (1951) e Orhan Burian (1952).

Tuttavia, secondo Aksoy (1990: 16) esistono tre punti che mettono in discussione la funzione dei Turchi come un accessorio nel teatro elisabettiano: (1) il fatto che esista un elevato numero di drammi che ricorrono ai tipi turchi; (2) così come il fatto che i più importanti drammaturghi dell'epoca abbiano scritto opere il cui argomento è la storia ottomana e (3) quello che i tipi turchi non sono comparse ma colonne portanti dell'azione principale.

Tenedo in considerazione questo problema, l'obiettivo di Aksoy (ibid.) è di mostrare che i drammaturghi dell'epoca elisabettiana non ricorrono alla storia ottomana e ai Turchi solo per evidenziare in una maniera accattivante durezza, spietatezza, abiti e tradizioni dei Turchi, bensì li usano per motivi che va oltre

a questa funzione. In questa prospettiva si cerca una risposta anche alla domanda se i tipi turchi siano effettivamente utilizzati come simbolo del male.

Aksoy (ibid: 17) interpreta i suoi dati con le categorie del Sedicesimo secolo. Con ciò non intende sostenere che le categorie attuali non siano valide, bensì che con tali categorie il passato si può capire solo in modo parziale. Secondo la studiosa turca, a causa della distanza temporale tra il presente e il passato, una categoria o un'osservazione che sembra essere valida per l'oggi non può essere vista come più obiettiva delle altre e non le si può attribuire un significato assoluto. Di conseguenza, per capire e valutare il passato, non solo le informazioni e i criteri di oggi ma anche quelli del passato sono validi.

I dati di Aksoy (1990) rivelano che nel Sedicesimo secolo l'immagine del Turco in Inghilterra, come nel resto dell'Europa, acquisisce una natura più negativa rispetto a quella del Medioevo. Aksoy (ibid.: 117) se lo spiega considerando il fatto che in questo secolo i Turchi diventano una minaccia seria per il mondo cristiano. Inoltre, gli storici e gli scrittori di viaggio dell'epoca che hanno dei pregiudizi nei confronti dei Turchi li descrivono spesso come persone crudeli, false, traditrici e cattive. Secondo Aksoy, un motivo importante che giustifica questo atteggiamento è l'esigenza che si aveva di spiegare le vittorie dei Turchi contro i Cristiani. La spiegazione che si dava era una morale che il Cristianesimo rifiutava (cfr. Özben, 2006: 80). Tuttavia, l'immagine del Turco nell'Europa del Sedicesimo secolo non è un'immagine fissa e di conseguenza anche il riflesso di questa immagine nella letteratura inglese non è di natura monolitica. Infatti, nelle opere drammatiche dell'epoca i Turchi sono dipinti, conclude Aksoy (1990: 118), con caratteristiche sia positive sia negative. Un esempio per il primo caso è *Tamburlaine the Great* (1587-1588) di Christopher Marlowe (1564-1593), secondo Aksoy (ibid.: 8 e 68) il dramma più importante scritto sui Turchi nell'epoca elisabettiana poiché presenta molte immagini del Turco ed è stato imitato da altri drammaturghi successivi; per il secondo caso sempre secondo Aksoy (ibid.: 95) sarebbe paradigmatico *The Jew of Malta* (1589 o 1591 o 1592) dello stesso drammaturgo, per il machiavellismo nella "turchità".

2.1.2. L'immagine del Turco nel teatro inglese del Diciottesimo secolo

Alla fine della sua tesi di dottorato di ricerca Güllülü-Aksoy (1973: 343-348) riassume i risultati del suo studio sull'immagine del Turco nel teatro inglese del Diciottesimo secolo.

L'Inghilterra entra per la prima volta in contatto con i Turchi durante le Crociate. Successivamente, i commercianti inglesi, che comprano prodotti orientali nel Mediterraneo, instaurano rapporti di natura commerciale con gli Ottomani. Tuttavia, le relazioni anglo-turche vere e proprie iniziano nella seconda metà del Sedicesimo secolo. Nel 1580 l'attività di due importanti commercianti londinesi sancisce l'inizio ufficiale dei rapporti tra l'Inghilterra e l'Impero Ottomano. L'interesse commerciale che costituiva per l'Inghilterra l'essenza di questo rapporto, diventa la causa scatenante per la nascita dell'impresa commerciale chiamata *The Levant Company* che avrà un'importanza singolare nella storia delle relazioni anglo-turche (Güllülü-Aksoy, 1973: 343).

Verso la fine del Diciassettesimo secolo le relazioni anglo-turche assumono una dimensione diplomatica, che si sviluppa in poco tempo, visto il crescente interesse dell'Inghilterra per la politica europea. Il fatto che l'Impero Ottomano, che una volta rappresentava una minaccia per molti Paesi, comincia a perdere la sua forza nel Diciassettesimo secolo permette all'Inghilterra di manipolare il Governo ottomano per ottenere certi vantaggi. Di conseguenza, gli ambasciatori inglesi a Istanbul svolgono importanti compiti come mediatori nelle trattative di pace tra l'Impero Ottomano e i Paesi europei. Inoltre, è particolarmente significativo che nel momento in cui la Russia e la Francia vogliono distruggere l'Impero Ottomano nella seconda metà del Diciottesimo secolo, per l'Inghilterra diventa un dovere morale difenderlo contro i suoi nemici. Ciò rinforza le relazioni amichevoli tra l'Inghilterra e l'Impero Ottomano (ibid.).

Per quanto riguarda le pubblicazioni in Inghilterra, si osserva che fino alla fine del Sedicesimo secolo la maggior parte di ciò che è stato scritto sui Turchi consiste in traduzioni dalle altre lingue. In altre parole, per un lungo lasso di tempo gli Inglesi hanno ottenuto informazioni sui Turchi dai libri di viaggio tradotti da diverse lingue europee, specialmente dal francese (ibid.: 344).

Solo dopo che le relazioni anglo-turche vennero ufficialmente sancite, nel 1580 un cospicuo numero di libri sulle maniere,

costumi, governo, storia e religione dei Turchi sono stati scritti in inglese. Prima di questa data esistevano unicamente dei resoconti di viaggio scritti dai pellegrini che viaggiavano a Gerusalemme, ma spesso questi testi non erano affidabili. Esistevano anche note non importanti dei commercianti inglesi nel Levante (ibid.).

Le pubblicazioni sui Turchi, traduzioni o testi originariamente scritti in inglese, possono essere classificati nelle seguenti categorie: (1) volantini e giornali, (2) libri che danno informazioni sulla storia, governo, maniere, religione ecc. dei Turchi, (3) libri sulla religione islamica, (4) libri di viaggio e (5) drammi sui Turchi (ibid.).

La tesi di Güllülü-Aksoy (ibid.: 344) riguarda quest'ultima categoria. I drammi più antichi sui Turchi risalgono al 1580. Da questa data fino alla fine del Diciassettesimo secolo sono state scritte molte opere con un numero rilevante di personaggi turchi se non addirittura solo con personaggi turchi. A prescindere dal fatto se si basino sulla storia turca o no, questi drammi sono stati scritti secondo il gusto teatrale dell'epoca. Il fatto che tra il Sedicesimo e il Diciassettesimo secolo venga scritto un grande numero di drammi sui Turchi indica che essi erano un tema di spiccato interesse per gli Inglesi e questo interesse è continuato anche nel Diciottesimo secolo (ibid.).

Nessun studio è stato fatto sui Turchi nel teatro inglese dai suoi inizi fino al Diciannovesimo o Ventesimo secolo. Esistono due importanti studi e alcuni articoli sui Turchi, ma nessuno di questi allarga la sua indagine oltre al periodo di Restaurazione. Proprio per questo, Güllülü-Aksoy (ibid.: 345) decide di svolgere la sua ricerca sui Turchi del Diciottesimo secolo nel teatro inglese.

La tesi di Güllülü-Aksoy (ibid.) si occupa quindi dei drammi sui Turchi stampati tra 1700 e 1800 tenendo in considerazione i Paesi sotto l'amministrazione ottomana.

Il suo corpus consiste di 21 drammi sui Turchi, valutati per quanto riguarda la storia dello spettacolo, le fonti, gli elementi locali, i personaggi drammatici ecc. 14 testi sono testi storici, 5 semistorici e 2 sono frutto della pura fantasia. L'argomento delle opere classificate nelle prime due categorie è spesso preso dalla storia turca del Quindicesimo secolo. Alcune sono state invece prese da quella del Diciassettesimo secolo e solo qualcuna da quella del Diciottesimo secolo (ibid.).

Per quanto riguarda la tipologia dei drammi si nota che 16 sono tragedie e gli altri sono drammi musicali di intrattenimento. Non è trascurabile – o non è da trascurare - che tra i drammi

scritti sui Turchi, le tragedie, come nel periodo elisabettiano e in quello della Restaurazione, sono in maggioranza. Ciò significa che i temi turchi sono particolarmente adatti per le tragedie. Nel Diciottesimo secolo gli autori drammatici continuano ad avere un interesse per la sensualità, passione, crudeltà e l'ingiustizia dei sultani turchi, per gli intrighi orribili della corte, le ribellioni e per le uccisioni dei sultani, causate spesso dalla rivalità in amore. Questi argomenti sanguinosi si ritrovano spesso nei drammi eroici, un tipo di dramma in cui la passione amorosa rappresenta la molla scatenante della narrazione. Molte volte esiste un conflitto tra amore e onore e questo conflitto termina con il trionfo dell'amore. Sentimenti nobili come fama, amicizia, dovere e simili devono sottomettersi all'amore. I drammi eroici sono anche particolarmente spettacolari e i discorsi dei personaggi sono pieni di esagerazioni con lunghe tirate ampollose (ibid.).

Tuttavia, i drammi eroici del Diciottesimo secolo sono cambiati molto grazie agli elementi adottati da Shakespeare e dal dramma neo-classico (ibid.: 346). La prevalenza di questi elementi nuovi ha ridotto quelli eroici. La maggior parte dei drammi designati come "eroici" nella tesi di Güllülü-Aksoy (ibid.) in realtà hanno poche caratteristiche eroiche. La caratteristica principale di queste opere è la trama amorosa in cui due amanti virtuosi sono separati da un tiranno malvagio, innamorato della fanciulla, catturata a sua volta da questo tiranno. Questo leitmotiv ritorna in tutte le tragedie e persino nelle commedie analizzate nella tesi di Güllülü-Aksoy (ibid.).

Il neoclassicismo è un altro elemento che ha cambiato la struttura dei drammi eroici. Sotto l'influenza di questa corrente il drammaturgo non cerca solo di ridurre il numero dei personaggi e delle scene in conformità al principio delle tre unità della tragedia classica, ma cerca anche di eliminare la spettacolarità che era un elemento fondamentale dei drammi eroici nel periodo della Restaurazione. Tuttavia, questa influenza neoclassica non è mai stata così influente da rimuovere tutti gli elementi spettacolari dei drammi eroici nel Diciottesimo secolo. Alcuni elementi sono sopravvissuti, anche se in modo meno marcato rispetto agli elementi spettacolari dei drammi eroici del periodo precedente (ibid.).

Solo nella seconda metà del Diciottesimo secolo la spettacolarità acquisisce importanza nei melodrammi, che allora erano il più popolare tipo di dramma, e grazie a questo elemento e ai libri di viaggio che davano informazioni dettagliate sui Turchi, il

realismo sale sul palcoscenico con i costumi e le scene. Il tentativo di mantenere un realismo del genere è riscontrabile non solo nei melodrammi, ma anche nelle tragedie scritte dopo la prima metà del secolo (ibid.).

La maggior parte delle opere scritte nella seconda metà del Diciannovesimo secolo sono melodrammi. Il fatto che i Turchi diventano il tema per i melodrammi di intrattenimento è un'altra testimonianza del fatto che non erano più motivo di terrore per l'Inghilterra come nel Sedicesimo secolo (ibid.: 346-347).

Questi melodrammi testimoniano un certo numero di elementi locali e religiosi, però nonostante ciò, non sono sufficientemente ricchi da rispecchiare la conoscenza comprensiva sui Turchi nell'Inghilterra del Diciottesimo secolo (ibid.: 347).

La moralità risulta essere un altro aspetto significativo di queste opere. Ogni opera termina con il trionfo della virtù sul male. Lo scopo della moralità è quello di rendere una sorta di "giustizia" poetica e di attenuare o eliminare il linguaggio ampolloso dai drammi eroici (ibid.: 347).

Tra le varie fonti, sembra che soprattutto i libri di storia siano stati usati dai drammaturghi. Nella stessa misura, sono stati utilizzati i drammi e i racconti scritti in inglese e in altre lingue europee. Solo 5 delle opere analizzate sembrano essere state scritte senza ricorrere ad altre fonti (ibid.).

Per quanto riguarda i personaggi turchi delle opere, la sensualità risulta essere la caratteristica dominante dei Turchi sia nelle tragedie sia nelle commedie. Nel caso delle tragedie si osservano anche altre caratteristiche come la crudeltà, l'orgoglio, la passione e il tradimento. Queste caratteristiche sono alcune delle caratteristiche che i Turchi hanno ereditato dal teatro rinascimentale. Nelle opere del Diciottesimo secolo, queste qualità sono trattate in conformità ai canoni del dramma eroico. Per prima cosa, vale a dire, una coppia di amanti virtuosi sono stati separati da un tiranno cattivo che si innamora della fanciulla e che la possiede con la forza. Tuttavia, la fanciulla è così fedele al suo amante che resiste a tutte le tentazioni e alle minacce del tiranno. Alla fine, lei o è premiata da Dio che le concede di riunirsi felicemente con il suo amante o preferisce la morte all'amore del tiranno. Inoltre, la dinamica del dramma eroico spesso richiede una donna intrigante (nel caso dei drammi eroici sui Turchi questa donna è la Valide Sultan¹⁰⁷) e cortigiani. A volte, anche il

¹⁰⁷ La madre sultana.

visir, il principe o altri cortigiani sono innamorati dell'eroina. Questi amanti rivali concorrono tra di loro per ottenere l'amore della fanciulla, però non ci riescono. Nonostante il loro insuccesso, non rinunciano mai a lei e spesso perdono la loro vita durante la lotta (ibid.: 347-348).

Il tiranno cattivo è sempre un sultano, pascià o generale turco e anche se l'eroe e l'eroina virtuosi sono spesso cristiani, certe volte l'uno o tutti e i due sono turchi. È da ricordare che nei melodrammi di intrattenimento non si nota così tanto la malvagità come nelle tragedie. Alla fine del melodramma, il tiranno turco e i personaggi turchi intriganti rinunciano alla loro natura cattiva e in questo modo l'opera si conclude in modo felice per tutti (ibid.: 348).

Visto che non esistono personaggi originali, ma tipologie fisse con qualità immutabili nei drammi eroici, un'analisi genuina dei Turchi è quasi impossibile; un'analisi del genere è possibile solo nelle opere non influenzate dal dramma eroico (ibid.).

Nei drammi e soprattutto in quelli scritti prima della seconda metà del Diciottesimo secolo, la mancanza dell'atmosfera realistica e dei colori locali è, conclude Güllülü-Aksoy (ibid.), una conseguenza della concezione neoclassica che purifica la maggior parte degli elementi spettacolari dai drammi eroici; il fatto che normalmente non esistono caratteri turchi originali è colpa del dramma eroico e del melodramma che non danno importanza alla caratterizzazione (ibid.).

2.1.3. Il mito dell'Oriente attraverso l'immagine del Turco nella letteratura romantica dell'inizio del Diciannovesimo secolo

A proposito degli sviluppi ottocenteschi dell'immagine del Turco, merita un riassunto, benché conciso, il lavoro della studiosa turca Jale Parla (1985), *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*¹⁰⁸ (Padroni, Orientalismo, Schiavi) lavoro che ripercorre le tracce della sua tesi di dottorato che significativamente ha anticipato in alcuni assunti i contenuti del noto saggio di Edward Said *Orientalism* (Parla, 2002: 7-8). Nella prima metà del Diciannovesimo secolo, la trasformazione dell'immagine mitica del Turco è rappresentativa delle trasformazioni dei molteplici

¹⁰⁸ Per un'estesa recensione del saggio di Parla, vedi Özben, R. Tunç. (2002). "Jale Parla, Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik (Padroni, Schiavi, Orientalismo)". *La questione Romantica*, 12-13 (primavera-autunno): pp. 227-233.

miti dell'Oriente presenti in Europa; è inoltre il frutto di una dialettica tra il mito dell'Oriente degli scrittori romantici, come Byron, Hugo e Lamartine, e le esigenze coloniali dei governi occidentali, come l'Inghilterra e la Francia. Nella filosofia europea del Diciannovesimo secolo, come scrive Raymond Schwab in *La Renaissance orientale* (Schwab, 1950: 32 in Parla, 1985: 9), l'Oriente è tanto importante quanto la Grecia antica e la civiltà romana, dato che esiste un Rinascimento orientale. Proprio questo rinascimento, infatti, influenza il pensiero filosofico occidentale dal trascendentalismo americano di Emerson e Whitman al panteismo europeo, dall'esotismo letterario di Hugo e Baudelaire alle teorie sulla razza superiore di Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Persino la visione pacifica di Tolstoj viene percepita come una conseguenza della filosofia orientale. L'Oriente, inoltre, è irresistibilmente attraente per i romantici europei perché la letteratura orientale ha una caratteristica in comune con la loro letteratura: è completamente romantica. Di conseguenza, per i romantici in cerca di originalità rappresenta un espediente poetico ed estetico, attraverso cui possono "ribellarsi" al razionalismo del Diciottesimo secolo e alla monotonia della cultura borghese. In altre parole, l'Oriente si trasforma per i romantici in un nuovo mito accanto a quelli classici, come la Medusa della mitologia greca, simbolo della bellezza insita nella paura, nell'orrore e nella morte, e al satana attraente nella sua malignità per l'eroismo della sua natura ribelle.

L'"Oriente" straniero e mistico subisce in ogni autore un processo di personalizzazione al punto che si può affermare che nella letteratura romantica esistono tanti "Orienti". Così abbiamo l'Oriente di Byron, di Moore, di Hugo, di Vigny, di Musset, di Nerval, di Flaubert, di Baudelaire e di Gautier. La sintesi di questi Orienti, ossia il mito dell'Oriente creato dai romantici, si può definire nel seguente modo: esiste un Oriente eterno e immutabile; la staticità di quest'Oriente è, in parte, dovuta alla mancanza di una dialettica degli opposti; l'Oriente, prima di tutto, è una terra di contraddizioni; i crimini più terribili coesistono con l'innocenza più pura, tabù spietati con piaceri carnali e proibiti, i padroni con gli schiavi, per non parlare delle doppie personalità. I romantici non hanno solo creato il mito dell'Oriente, ma hanno anche cercato di viverlo personalmente. Per questo, essi hanno nutrito un profondo desiderio di visitare l'Oriente. Alcuni hanno compiuto il viaggio sperato, ma nelle loro memorie si sono astenuti dal confrontare il mito che avevano creato con la realtà

trovata. Piuttosto hanno adattato i loro ricordi al mito, come Byron, o le loro nostalgie personali alle memorie, come Lamartine. Nel suo *Voyage en Orient* del 1843, Gérard de Nerval cerca inutilmente il magnifico despota dell'Oriente, mentre guarda il sultano ottomano Abdülmecid nel suo abbigliamento occidentale:

Mentre andavo di nuovo giù verso il porto ho visto il sultano dentro una carrozza molto strana trainata da cavalli... Indossava una giacca sobria abbottonata fino al collo, che i Turchi avevano cominciato a mettersi dopo le riforme, e l'unico segno che indicava la sua magnificenza come sultano era lo stemma imperiale ornato di brillanti. Sulla sua faccia pallida e nobile c'era un'espressione melanconica. ¹⁰⁹ (de Nerval, 1961: 442 in Parla, 1985: 62)

Tuttavia, l'interesse dell'Occidente per l'Oriente si spiega con il desiderio non solo di conoscerlo filosoficamente e di viverlo poeticamente, ma anche di possederlo e dominarlo politicamente (Parla, 1985: 11¹¹⁰ e cfr. Carbonell, 1996: 84). In altre parole, nel Diciannovesimo secolo, l'orientalistica, l'interdisciplina relativa allo studio scientifico delle civiltà orientali, antiche e moderne, è un'istituzione del colonialismo. Il discorso orientalistico e quello coloniale, infatti, si completano e si rafforzano a vicenda. L'Oriente, la colonia più grande, più ricca e più antica dell'Occidente, è visto da un lato come il luogo in cui hanno avuto origine le lingue e le più antiche civiltà, dall'altro come l'avversario culturale e il simbolo più profondo e "insistente" dell'"altro". Tuttavia, questo Oriente non è tanto un luogo reale quanto un testo, l'unico che permette di conoscerlo. Così, l'autore del testo, ossia l'orientalista occidentale, producendo questa conoscenza e avendone il possesso, domina l'Oriente, oggetto di questa conoscenza. Secondo questo testo, l'Oriente presenta sempre gli stessi attributi e immagini; costituisce quindi un discorso immutabile con precise caratteristiche. Di conseguenza, l'Occidente non può parlare liberamente dell'Oriente, ma deve rispettare l'Orientalismo che è essenzialmente correlato al colonialismo dell'Inghilterra e della Francia e quindi a un progetto di questi Stati che comprende l'India, il Levante, i territori degli eventi biblici, la via delle Spezie e quella della Seta, gli eserciti coloniali e i loro comandanti, innumerevoli esperti e tecnici dell'Oriente, un'imponente serie di concetti complessi (il dispotismo, lo splendore e la crudeltà e l'emotività) e infine diverse filosofie e sette religiose.

¹⁰⁹ Traduzione dal turco mia.

¹¹⁰ La Parla (1985: 11) fa qui riferimento esplicitamente ai lavori di Said, 1978 e 1983.

Dopo questa premessa, Parla comincia ad analizzare l'origine del mito Turco, a partire dal Diciannovesimo secolo, in particolare con Byron (1788-1824). Nel *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) e nei *Turkish Tales* (1813), Byron ricorre alla tradizionale immagine del Turco crudele e sanguinario, originariamente creata dal fanatismo cristiano e rafforzata in Europa dallo spirito delle Crociate. Nel *Childe Harold's Pilgrimage* l'immagine del tiranno Turco è accentuata dalla descrizione della controparte oppressa, ovvero la Grecia. Nei *Turkish Tales*, invece, le eroine turche Leila (Leyla), Zuleika (Süheyla) e Gülnare sono delle povere serve nelle mani dei despoti orientali che l'eroe byroniano occidentale intende liberare attraverso un combattimento all'ultimo sangue. È evidente che in queste opere la realtà turca si trasforma in un mito personalizzato su cui Byron proietta le proprie ansie e nevrosi. In particolare, nel *Pilgrimage* egli mette a fuoco le tensioni sociali e psicologiche tra persecutore e perseguitato, assassino e vittima, padrone e schiavo; nei *Turkish Tales* si ha l'esaltazione dell'eroe occidentale, che lotta contro un despota orientale. Il mito del Turco creato da Byron appartiene alla sua personalità romantica al punto che egli stesso, pur essendone consapevole, nelle sue opere tralascia il fatto che l'Impero Ottomano non è più potente come una volta e che gli esponenti della Guerra d'Indipendenza Greca sono degli opportunisti e a volte dei codardi; perderà la vita durante quel viaggio in Oriente che si trasforma ai suoi occhi in un suo personale percorso di crescita interiore.

Come Byron anche Victor Hugo (1802-1885) usa i vari elementi dell'immagine tradizionale del Turco nella raccolta *Les Orientales* (1829). Tuttavia, queste poesie sono esenti da quella dimensione personale e psicologica che contraddistingue le opere del romantico inglese. Di conseguenza, i temi del potere, della ricchezza, dell'ambizione e della vendetta, tradizionalmente connessi all'immagine del Turco, sono sì vivaci e ben rappresentati, ma vengono trattati con una così massiccia dose di statico formalismo da trasformarli in parodia, ossia in scadenti imitazioni. La poesia di Hugo è pervasa da un surrealismo fantastico che pare privo di sensibilità. I componimenti *Canaris*, *Enthousiasme* e *Navarin*, che esaltano la Guerra d'Indipendenza Greca, indicano l'ellenismo del loro autore, non il suo interesse nel mito Turco; *Navarin*, che celebra l'incendio della flotta ottomana nel 1827, prodiga sì lodi agli ideali eroici e libertari della Grecia, ma della Grecia classica. Rispetto ai bayroniani *Turkish Tales*, *Les Orientales* utilizzano con grande maestria poetica tutti gli

elementi popolari del mito Turco – come, per esempio, il potere o la magnificenza – senza prenderli sul serio, anzi parodiandoli. In effetti, dopo che la flotta ottomana è stata sconfitta nella baia di Navarino, l'immagine del Turco potente e magnifico diviene meno frequente in Europa. Ormai il problema non è quello di difendersi dall'Impero Ottomano, ma di proteggere l'Impero stesso dalla minaccia russa ed egiziana.

All'Oriente è dunque associato non solo un discorso mitico, ma anche un discorso politico, che cambia a seconda della contingenza storica. Benché nel *Voyage en Orient* (1842) Lamartine (1790-1869) ricorra, in parte, alla retorica romantica del mito dell'Oriente, quest'opera indica la progressiva politicizzazione del mito Turco. Il poeta ha conosciuto l'Oriente direttamente e da questa esperienza ha dedotto che i valori spirituali di cui l'Occidente ha bisogno si trovano in Oriente. Avvicinandosi all'Oriente, l'Occidente può conciliare la religione con la ragione, il progresso scientifico con una filosofia filantropica, la macchina con l'uomo. Tuttavia, nell'ideale di Lamartine, Occidente e Oriente non occupano una posizione paritaria: l'Occidente, luce della verità e della ragione, deve illuminare l'Oriente. A questa funzione "liberatrice" è affiancata una politica colonialista, nel caso specifico ai danni dell'Impero Ottomano: a dieci anni dalla pubblicazione del *Voyage en Orient* Lamartine indica con precisione le regioni del grande "uomo malato"¹¹¹ che meritano di essere liberate dalla generosa Francia. La decadenza prepara il terreno per un crollo inevitabile, già inscritto nella volontà divina, dato che i Turchi, pur avendo delle virtù fondamentali che mancano persino agli Occidentali come la *tevekkül*,¹¹² non sono in grado di governare né in Oriente né in Occidente a causa dell'arretratezza della loro cultura. L'Impero Ottomano deve politicamente dipendere dall'Occidente e la *tevekkül* indubbiamente facilita la realizzazione di questa necessità. Lamartine anzi pensa che sia un peccato che la classe operaia francese non conosca questa virtù che agevolerebbe il compito della classe dirigente francese. Fino al suo crollo, la politica estera dell'Impero Ottomano deve essere capitanata dagli Stati potenti che confinano con l'Impero o hanno interessi nel Mediterraneo; dopo la sua fine, invece, questi Stati devono creare dei protettorati in diverse regioni dell'Impero. Secondo Parla,

¹¹¹ L'Impero Ottomano in decadenza.

¹¹² La remissione alla volontà di Dio in cambio della sua protezione.

questa proposta di Lamartine sottintende una buona conoscenza dell'equilibrio delle forze in Europa. Un intervento diretto nella politica interna dell'Impero Ottomano, infatti, avrebbe favorito soprattutto gli interessi della Russia o dell'Inghilterra, non certo quelli della Francia; sostiene invece Lamartine in un altro suo libro che la Francia, dopo il crollo dell'Impero Ottomano, ne dovrebbe occupare una parte strategicamente significativa, come ha fatto l'Inghilterra con Malta (Lamartine, 1878: 247 in Parla, 1985: 54). In conclusione, nel *Voyage en Orient* Lamartine, al contrario di Byron e Hugo, ricorre a un discorso che "addomestica" l'Oriente lontano e straniero, facendo in modo che le masse interiorizzino l'ideale del colonialista "liberatore". In altre parole, apprezza l'Oriente per "assimilarlo" e lo critica per difendere la tesi che l'Oriente debba essere governato dall'Occidente. Questo discorso ovviamente distrugge il mito dell'Oriente fondato sulle contraddizioni di Byron e sulle ironie di Hugo. L'Oriente di Lamartine non è il mistico "dissidente", l'avversario culturale o il simbolo dell'"altro", ma è una civiltà "silenziosa", "docile" e "addomesticata" che aspetta il suo "liberatore" con la *tevekkül*. Ciò richiede la distruzione dell'immagine del Turco forte e magnifico, in quanto il commercio libero con l'Oriente esige un "altro" debole. La politicizzazione del mito del Turco ha, inoltre, escluso la cultura turca da quella retorica romantica che era andata in cerca dell'Oriente per rinnovarsi (Parla, 1985: 55).

Nel 1853, si registra un'ulteriore fase della politicizzazione del mito Turco con la guerra di Crimea tra l'Impero Ottomano e la Russia. Nasce in questo periodo un nuovo mito del Turco, creato dagli uomini politici inglesi e francesi, a causa della rivalità con la Russia nel Medio Oriente. Si cerca di creare nell'opinione pubblica inglese un'immagine del Turco che non è più così differente dall'Europeo e che tenta anzi di seguirne il modello; si comincia a pensare che occorre aiutare la debole sorella "Turchia". Nel contempo la Russia viene presentata come un Paese orientale, canalizzando su di essa i sentimenti di estraneità delle masse.

A proposito di alcuni dettagli della nuova immagine positiva del Turco si può ricordare che nel 1853, l'Impero Ottomano, sicuro del sostegno dell'Inghilterra e della Francia, dichiarò guerra alla Russia. Questo Paese era in conflitto d'interessi con l'Inghilterra per i mercati del Medio Oriente, il Bosforo e il grano dei principati del Danubio e con la Francia a causa del patrocinio della comunità ortodosso-greca nella Terra santa sotto l'Impero Ottomano. La

politicizzazione del problema religioso in questa zona serviva infatti ad aumentare la popolarità sia di Nicola I sia di Luigi Napoleone. Gli Ottomani persero tutta la flotta e 4000 soldati nel primo scontro con i russi a Sinop. Nella stampa britannica, commenta Parla, questo avvenimento, che normalmente deve essere considerato una vittoria militare per una parte e una sconfitta per l'altra è stato descritto come la strage di Sinop. La comparatista turca, facendo riferimento a Kingsley Martin, racconta come questo fatto sia stato presentato nella stampa britannica nel seguente modo:

La Russia è diabolica e furba come un traditore, ma si può sconfiggere lo stesso con una flotta capitanata da marinai coraggiosi; anche se la "Turchia"¹¹³ è come una ragazza indifesa, resiste contro l'aggressore coraggiosamente. Per l'Inghilterra la parte più adatta è probabilmente il cavaliere coraggioso in questa storia drammatica. La voce dell'onore e quella degli interessi personali sono mescolate l'una all'altra. Si vendicherà la strage di Sinop e così si preserverà il nostro commercio e rispetto in Oriente. Non c'è nessun dubbio che di fronte alla nostra ira lo Zar, prima o poi, smetterà di pavoneggiarsi e fuggirà. L'onore non solo ci invita a camminare ma ce lo impone. ¹¹⁴ (Martin, 1924: 52 in Parla, 1985: 73)

Coloro che si preoccupano di sfatare questo nuovo mito Turco sono gli scrittori realisti, come William Makepeace Thackeray (1811-1863) e Charles Dickens (1812-1870). Quest'ultimo, per esempio, in *Roving Englishman* (Dickens, 1854-56: 119 e 143 in Parla, 1985: 77) del 1854, per mostrare che gli statisti inglesi mascherano i loro propri interessi politici con la propaganda filoturca per partecipare alla guerra di Crimea, deride e umilia il Turco. I realisti in fondo intendono distruggere il mito dell'Oriente in generale, vanificando tutti i miti che riguardano i Turchi: il mito del Turco "fratello degli europei", come quello del Turco "forte" e "potente" e del Turco "diabolico". Questa distruzione però non è possibile finché rimane egemone quel discorso ideologico prodotto dall'Occidente sull'Oriente che ha due specifiche funzioni: la realizzazione dei nuovi sogni del Romanticismo e la possibilità dell'espansione territoriale cara al Colonialismo.

¹¹³ Virgolette mie.

¹¹⁴ Traduzione dal turco mia.

2.2. Gli studi sull'immagine del Turco nella letteratura italiana¹¹⁵

Questo paragrafo presenta le ricerche sull'immagine del Turco nella letteratura italiana eseguite da Gürol (1987), Sárközy (1998), Lippi (2001), Carretto e De Pascalis (2001) e Sanem-Güleç (2004).

2.2.1. L'immagine del Turco nella letteratura italiana come osservata da Ümit Gürol

Gli scrittori latini dell'Ottavo e Nono secolo Paolo Diacono e Paolino d'Aquileia parlarono degli Unni senza sapere che fossero Turchi;¹¹⁶ nelle loro opere, come la *Historia romana*, la *Historia Langobardorum* o i *Versus de Herico duce*, per descrivere gli Unni utilizzarono le stesse immagini che sarebbero state adoperate per i Turchi nei periodi successivi. Queste immagini invariabilmente descrivono una condizione di barbarie (Gürol, 1987: 9, 11 e 12).

Verso la fine del Tredicesimo secolo per Marco Polo, il cui *Milione* fornisce la prima documentazione in lingua italiana riguardante il *Turco* (ibid.: 18), i Turchi sono rozzi e privi di intelligenza (Komproff, 1926: 4 in Güvenç, 1993/1997: 283). Con le parole di Carretto:

Perfino Marco Polo, che era riuscito ad apprezzare e raccontare un mondo tanto lontano e diverso come quello dei mongoli, non aveva voluto o saputo comprendere l'Islam. Si era così limitato a ripetere antichi pregiudizi e luoghi comuni che ancora oggi pesano sulla nostra cultura. Il musulmano, e in particolare il Turco musulmano, che sembrava il maggior nemico della cristianità, ci presentava la nostra stessa immagine, ma come riflessa in uno specchio. (Carretto, 1992: 3)

Dal canto suo, all'inizio della seconda metà del Quindicesimo secolo il nobile veneziano Nicolò Barbaro, con le sue descrizioni dei Turchi che si preparavano alla conquista di Costantinopoli e

¹¹⁵ Per uno studio sull'immagine del Turco in Italia non riportato in questo paragrafo, vedi Barizza, Stefano. (1999). *L'immagine del turco nella Venezia del Settecento*. Tesi di laurea inedita. Venezia: Università Ca'Foscari.

¹¹⁶ Tra i vari testi italiani che riportano argomenti sulle possibili origini comuni degli Unni e i Turchi, si possono vedere Vidal-Naquet, Pierre (sotto la direzione di). (2010). *Atlante storico. Dalla preistoria alla caduta del muro di Berlino*. Trad. di Carla Caprioli e Gianluca Mori. Bologna: Zanichelli, p. 68; Cossuto, Giuseppe. (2009). "Tracce turche" in *Europa medioevale. I popoli delle steppe in Europa dalla comparsa degli unni alla nascita della Turchia*. Roma: Aracne, pp. 65 e 67; Carretto, Giacomo E. (1989). *I Turchi del Mediterraneo. Dall'ultimo impero islamico alla nuova Turchia*. Roma: Riuniti, p. 9; Roux, Jean-Paul. (1988). *Storia dei turchi. Duemila anni dal Pacifico al Mediterraneo*. Trad. di Barbara Besi Ellena. Milano: Garzanti, pp. 9, 14, 16, 40-44 e 71-72 e Bombaci, Alessio. (1969). *La letteratura turca. Con un profilo della letteratura mongola*. Milano: Sansoni, p. 13.

successivamente delle scene di guerra relative a questa conquista, ebbe una funzione determinante per consolidare l'immagine del Turco infedele e crudele che taglia le teste, influenzando anche gli scrittori italiani di oggi, come Biondi (1982) (Gürol, 1987: 27-28).

L'immagine del Turco nelle fonti letterarie, riferisce Gürol (1987), tranne pochissime eccezioni, è quasi esclusivamente negativa e irrealistica durante il periodo di splendore dell'Impero Ottomano dalla conquista di Costantinopoli nel 1453 fino all'assedio di Vienna nel 1683. Il motivo dal quale scaturisce questa immagine è l'antagonismo tra le civiltà cristiana e islamica, in cui questa ultima è cristallizzata nella figura del Turco. Infatti, l'italianista turco sostiene che anche oggi per gli Italiani la caratteristica essenziale dei Turchi è l'appartenenza alla religione islamica. Tale concetto, secondo questo studioso, può essere espresso sotto forma di un'"equazione aritmetica" nel seguente modo: «Turchi = Islam = Oriente». Quindi, «turchi - Islam - Oriente = 0» (ibid.: 197). Tuttavia, secondo alcuni documenti storici, a partire dal 1547, con il movimento di Riforma di Lutero, questa immagine acquisisce un'altra funzione a causa della lotta tra la Chiesa cattolica e quella protestante. In base ai manoscritti di Marchesi (Soykut, 2001: 193) e Petricca (ibid.: 192), lo storico Soykut scrive:

The ideological arm of the counter-Reformation considered it an excellent opportunity to use "war against the Turk", as a means of diverting attention from the ongoing religious and political divisions and wars in Europe (...) the diminishing importance of the Roman Catholic Church forced it to make use of traditional Turkish enemy as an attempt to regain control in a Europe, which was not any more solely ruled by the Mother Church. (ibid.: 148)

Gürol (1987: 194-195) sostiene inoltre che fino agli inizi degli anni Ottanta del Novecento gli scrittori italiani hanno attinto all'immagine tradizionale del Turchi in modo ancora più esasperato. Ciò sarebbe dovuto al fatto che, mentre prima del Diciassettesimo secolo l'immagine del Turco nemico era una reazione culturale naturale contro un'azione militare minacciosa nei confronti della propria esistenza politica e culturale, dopo il Diciassettesimo secolo la persistenza dell'immagine tradizionale del Turco fu giustificata da una nuova ideologia, cioè l'etica del colonialismo, ossia l'Orientalismo.

Dopo aver analizzato diversi dati, Gürol (1987) commenta sulla staticità dell'immagine del Turco nel corso della storia nel seguente modo:

Nella letteratura popolare italiana i Turchi sono sempre “l'avversario” o il “nemico”. Anche i socialisti italiani identificano i Turchi con la polizia considerata nemica. D'altro canto i Turchi non hanno mai potuto contare sull'appoggio dei capitalisti: né nel Quindicesimo secolo né nel Ventesimo secolo; né dopo la conquista di Costantinopoli né dopo la perdita della Libia ... Il “Turco è Turco”!¹¹⁷ (ibid.: 185)

Lo stesso Gürol a proposito della natura di questa immagine in Italia scrive:

Dato che nella letteratura italiana tutte le “informazioni” sui Turchi sono sempre espresse con una proposizione affermativa senza punto interrogativo, per queste informazioni si ha l'obbligo di utilizzare le forme verbali affermative, «è» e «sono». Inoltre, queste informazioni sono basate su giudizi e narrate in modo che non ci sia nessun dubbio sulla loro validità. In altre parole, “le informazioni sui Turchi sono certe, vere e rappresentano la verità assoluta. Devono quindi essere raccontate così ai bambini, agli adulti, alle donne, agli uomini, ai poveri, ...”¹¹⁸ (ibid.: 179)

L'immagine del Turco delineata nella letteratura italiana da Gürol (1987) attraverso l'indagine su un corpus formato da memorie di viaggio, libretti di melodrammi e balletti, poesie e romanzi dal Quarto secolo al 1982 è stata schematicamente riassunta da Güvenç (1993/1997) nel seguente modo:

Il Turco è lo schiavo (suddito) del sultano, deve essere comandato, saccheggia, bestemmia, è pigro, non ha nessuna dote oltre a quella militare in guerra, è rassegnato, è aggressivo, è produttore di hashish, è lussurioso, ha i baffi, è impalatore, è arrogante, parla una lingua incomprensibile e ridicola, è privo di senso estetico, non si interessa di arte, è ignorante, è credulone, è sciocco, è dispotico, è poligamo, è libidinoso, è venditore di donne, è terribile, non si interessa dell'Europa, è crudele, è analfabeta, non rispetta le leggi e non riconosce i valori dei documenti, viene portato alla ragione solo attraverso l'uso della forza, non ama la musica, impara a memoria, non vuole cambiare, tutta forza e niente cervello ed è scuro di carnagione.¹¹⁹ (ibid.: 290)

Dal canto suo, Preto (1975) fornisce diversi dati simili a quelli di Gürol sulla storica immagine del Turco a Venezia. Secondo questi dati i “Turchi” hanno lunghi baffi e vestiti esotici, sono abietti, ambiziosi, arabi, arroganti, assassini, avari, barbari, bestie, bugiardi, crudeli, dediti alle rapine e ai furti, dispotici, falliti, falsari, fatalisti, fedeli di una religione ridicola, feroci, ignobili, ignoranti della cortesia, delle arti e delle scienze, ossia immersi in una profonda ignoranza, incapaci di ordinato governo, indolenti, infimi, inumani, lussuriosi, malfattori, neghittosi, omicidi, omosessuali, oppressori della plebe, orientali, pederasti, primitivi, privi di onore e dignità, raminghi, rozzi, schiavi, senza civiltà,

¹¹⁷ Traduzione mia.

¹¹⁸ Traduzione mia.

¹¹⁹ Traduzione mia.

servi, sodomiti, sporchi, superbi nel successo e mansueti e servili nella sventura, tirannici, truffatori, vagabondi, venali e violatori.

Preto (ibid. e cfr. Kuran-Burçoğlu, 1999: 195-196), tuttavia, indica che, benché l'immagine del Turco nemico continui a persistere in una buona parte dell'opinione pubblica veneziana per tutto il Diciottesimo secolo, all'inizio di questo secolo, comincia anche a emergere una "timida" e ambigua ma radicale corrente di simpatia e comprensione per la civiltà e il popolo turchi grazie alle nuove idee illuministiche e alla lunga pace tra la Serenissima, che ormai era economicamente e politicamente in decadenza, e la Sublime Porta. Tramite un complesso e articolato processo dialettico tra i tradizionali giudizi turcofobi e le nuove idee turcofile, si va affermando una realistica e dignitosa immagine del Turco soprattutto nella seconda metà del Diciottesimo secolo attraverso un'equilibrata prospettiva di studio e una moderna valutazione della civiltà ottomana, che giunge al culmine con la *Letteratura turchesca* di Toderini verso l'ultimo decennio dell'età dei Lumi.

L'immagine alternativa di stampo illuministico presente nella Serenissima cerca di sfatare le opinioni e i pregiudizi sui Turchi cristallizzati da secoli non solo a Venezia ma in tutto l'Occidente. Un esempio al riguardo è la falsa opinione occidentale della totale assenza di cultura letteraria e scientifica nell'Impero Ottomano. Non è vero che i Turchi siano incolti e nemici delle scienze. Infatti, sono nemici delle fatiche belliche ed espertissimi di filosofia, amanti delle scienze, capaci di esprimere raffinate personalità di intellettuali, pieni di spirito e della più profonda erudizione, grandi conoscitori di autori europei. Contrariamente all'opinione diffusa, a "Costantinopoli" si trovano professori di astrologia, astronomia, geometria, aritmetica, poesia e lingue. Nell'Impero ottomano si studiano astrologia, astronomia, aritmetica, geometria, grammatica, persiano, lingua e sintassi araba, poesia, dialettica, retorica, giurisprudenza, metafisica e teologia musulmana, teologia scolastica, logica e fisica. La bellezza degli edifici pubblici ottomani non viene considerata in nulla inferiore a quella degli europei, come si vede nelle proporzioni perfette delle moschee (ibid.).

La nuova immagine va anche contro la leggenda del dispotismo ottomano affermata dai filosofi Rycout e Montesquieu e da un'ininterrotta generazione di viaggiatori e scrittori. I Turchi, infatti, hanno pregi molto rari tra i Cristiani. Sono uomini di parola; pacifici a tal punto che in tutta la città di "Costantinopoli"

avvengono meno omicidi e furti che in Lombardia; così onesti nelle transazioni commerciali che persino un fanciullo può comperare un articolo senza difficoltà; non conoscono il turpiloquio e la bestemmia frequenti in Italia; rispettano gli schiavi più di tanti padroni cristiani; nonostante in Occidente esista la favola di una presunta sistematica persecuzione dei sudditi cristiani nell'Impero Ottomano, questi godono di una piena libertà di coscienza e di una sicurezza molto maggiore che in alcuni Stati cristiani. I Turchi sono, inoltre, di bell'aspetto, tenacemente resistenti alle fatiche, amatori del buon nome, sinceri, onesti, benefici, amorevoli, temperanti, discreti, sobri, poco loquaci, contenti di un moderato e onesto guadagno, amanti di pulizia personale, industriosi, abili, amorosi, caritatevoli verso i forestieri, i viandanti e il prossimo in generale (ibid.).

Sembra che le sopracitate immagini turcofile, che avevano cominciato a guadagnare terreno nella seconda metà del Diciottesimo secolo, non si siano radicate sufficientemente nella cultura italiana ancora alla fine del Ventesimo secolo. Per esempio, lo storico della cultura islamica in area mediterranea Carretto scrive a proposito dei Turchi che «antichi pregiudizi e luoghi comuni (...) ancora oggi pesano sulla nostra cultura» (Carretto, 1992: 3). Mandel, lo storico d'arte e archeologo italiano, esprime la stessa posizione nel seguente modo:

I preconcezioni che investirono l'Europa nel Quattrocento sono ancor oggi ben radicati in Italia, erede a quanto sembra — ben poco ancora toccata dall'Illuminismo — di tutti i luoghi comuni degli sciovinisti, dei fanatici disinformati e retrogradi, di quanto esposero i libellisti del Manierismo, delle loro belle invenzioni. (Mandel, 1990: 28)

Il filologo e glottologo Astori sostiene che oggi in Italia la gente comune prova «timore e disprezzo» (Astori, 1996: 18) nei confronti dei Turchi, in quanto «è rimasta in parte viva, almeno nell'inconscio collettivo» (ibid.: 26) la storica immagine tradizionale del Turco, per cui «i turchi erano (...) infedeli, (...) selvaggi, (...) brutali assassini, senza rispetto per la società civile e per la dignità umana» (ibid.). L'esperienza personale di Mandel è in accordo con le affermazioni di Astori: «Ad ogni viaggio, prima di partire, c'è sempre stato qualcuno che mi diceva: <In Turchia? Ma sono feroci...; violentano le donne...; rapiscono i bambini...; tutti analfabeti... E poi hanno quaranta mogli!>» (Mandel, 1990: 11). Di conseguenza, secondo il giornalista Marco Ansaldo, per gli Italiani contemporanei «è il momento di aprire gli occhi e spazzare via il ciarpame che per secoli (...) ha separat[o] (i

Turchi)¹²⁰ da noi» (Ansaldo, 26 ottobre 2002), dato che anche oggi in Italia i Turchi sono spesso irrealisticamente percepiti come feroci, infidi, bestemmiatori, stupidi, poligami, lussuriosi, arabi e arabofoni. Secondo Astori, ciò è necessario «perché anche dal modo di fare storia di un popolo può emergere il suo livello di cultura, di civiltà, di socialità matura nei confronti dell'altro, del diverso» (Astori, 1996: 27).

Gürol (1987: 196) scrive che in nessuna opera letteraria italiana fino al 1982 i Turchi sono stati trattati in modo dettagliato come un “carattere” reale con una dimensione psicologica. I Turchi sono sempre stati dei “tipi” con caratteristiche immutabili (per esempio infedele, pagano, selvaggio e barbaro), dalle reazioni prevedibili e sentimenti limitati, come le maschere della Commedia dell'Arte di Pantalone o Arlecchino.¹²¹ Tuttavia, nell'Inghilterra del Diciassettesimo secolo, dove pure era in corso una violenta campagna antiebraica, Shakespeare nella sua commedia *Il mercante di Venezia* ha saputo creare un personaggio estremamente umano con l'ebreo Shylock:

Un ebreo non ha occhi? Un ebreo non ha mani, organi, membra, sensi, affetti, passioni? Non è nutrito dallo stesso cibo, ferito dalle stesse armi, soggetto alle stesse malattie, guarito dalle stesse medicine, riscaldato e raffreddato dallo stesso inverno e dalla stessa estate di un Cristiano? Se ci pungete, noi non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? (Shakespeare, 1992: 91)

Secondo Gürol (ibid.: 186-191), il motivo dell'immagine pietrificata¹²² presente nella letteratura italiana è che le informazioni sui Turchi presentate a quella società sono quasi sempre ideologicamente manipolate dai loro diffusori. Per questo motivo, a prescindere dai Turchi, i Musulmani che conosce un italiano istruito, come un europeo in generale, sono Omar Khayya'm, Haru'n al-Rashi'd, Sinbad, Aladino, Ali Baba, Shahrazad e Saladino. Invece, un turco che ha completato i suoi studi superiori, forse, conoscerà meno italiani famosi, ma avrà

¹²⁰ Parentesi tonda e quadra mie.

¹²¹ Il celebre scrittore contemporaneo turco Orhan Pamuk esprime lo stesso concetto quindici anni dopo Gürol a proposito della domanda «che cosa può insegnare la Turchia all'Italia e all'Occidente?» Quindi, nel mondo turco e in generale in quello islamico «(...) non ci sono soltanto fondamentalisti e assassini, militari al potere e torturatori. Ma anche, e soprattutto, persone che vivono la loro cekoviana vita d'ogni giorno e producono cose interessanti» (Faris, 12 settembre 2002: 141).

¹²² Per quanto riguarda il concetto della pietrificazione di un sistema letterario nel modello polisistemico Even-Zohar scrive: «*The first steps towards petrification evidence themselves in a high degree of boundness (collectivity) and growing stereotypization of the various repertoires (...) language is reduced to a narrow section of its available inventory*» (Even-Zohar, 1979: 302).

idee più realistiche sull'Italia. Quindi, sostiene Gürol (ibid.: 199) con convinzione, se in un primo momento questa "fossilizzazione" poteva essere definita "ritardismo", oramai si può apertamente parlare di "sottosviluppato".

Nonostante ciò, l'italianista turco è ottimista sul futuro dell'immagine del Turco come immagine più realistica, dato che per la "prima volta" nella letteratura italiana uno scrittore nel 1982 scrive che anche i Turchi sono esseri umani (Gürol, 1987: 168, citando Biondi, 1982). Proprio per quest'ottimismo Gürol (ibid.: 100-101), che descrive Goldoni come uno scrittore tradizionalista e populista per le sue immagini del Turco privo di gusto estetico e incolto nell'*Impresario delle Smirne*, ignora le recenti immagini stereotipate sui Turchi create da Calvino (1971: 9, 66-67, 95-97, 125-127, 135 e 180 in Gürol, 1987: 168) nel romanzo *Il Barone Rampante*, in cui le bizzarrie dell'avvocato-cavalier Carrega si spiegano o almeno si lasciano intuire con la sua lunga permanenza tra i Turchi.

Questa posizione di Gürol sull'umanità dei Turchi nella letteratura italiana si può approfondire con i suoi limiti facendo riferimento a Preto e Vanzan. Lo storico italiano Preto fornisce dati specifici sull'immagine del Turco come non essere umano:

Nel *Serraglio di Osmano* del Bertati, tutto ritmato su una spassosa mescolanza di finte espressioni in lingua turca e di immagini delle schiave ottomane, paragonate ora a pecore, ora a galline che si beccano tra loro sotto la sorveglianza del gallo. (Bertati, 1786: 12 e 29 in Preto, 1975: 478)

La prima reazione all'incontro di alcuni turchi, durante il viaggio da Venezia a Costantinopoli (di Giuseppe Sorio),¹²³ è di divertimento e stupore per «quelle genti barbute e di abito stravagante da capo a piedi» che gli sembrano «bestie rassomiglianti ad uomini». (Sorio, 1862: 27 in Preto, 1975: 506)

Dal canto suo, Vanzan (2004) scrive che nei secoli Quindicesimo e Sedicesimo i Veneziani, a causa delle loro sconfitte navali inflitte loro dai Turchi provano per questo popolo sentimenti di odio che esprimono attraverso canzoni popolari e opere teatrali sarcastiche. In queste opere i Turchi sono spesso descritti come cani o lupi avvolti con una pelliccia. Tuttavia, Preto offre, al contrario di Gürol, anche dati per cui nell'ambito del Turco bestia esiste anche una limitata immagine come essere umano molto prima del 1982 nella letteratura italiana. Per quanto riguarda la commedia intitolata *La Turca*, 1597, di Gianfrancesco Loredano, Preto scrive che

¹²³ Parentesi tonda mia.

il turco assimilato e confuso con la bestia, la sprezzante affermazione della superiorità del cristiano in genere e soprattutto dell'italiano, apprezzato per la sua «maniera» (a. I, p. 12), sono i motivi dominanti della commedia. Solo per un momento, all'inizio dell'atto primo, il Loredano fa una limitata concessione di «umanità» al popolo turco quando Tutio invita il servo Scarrozzo a riflettere su un suo precipitoso giudizio sui costumi sessuali dei Turchi e gli domanda con tono di rimprovero «credi tu, che tra Turchi non si ritrovino uomini da bene?»¹²⁴ (Preto, 1975: 277-278)

Gürol (1987: 186-191) osserva che nella letteratura italiana la manipolazione della “pietrificata” immagine del Turco in molti casi è diacronicamente intrinseca alla natura dei mezzi di comunicazione da cui gli scrittori italiani ricavano le informazioni concernenti i Turchi. Infatti, il primo mezzo di comunicazione importante attraverso il quale i Turchi e gli Italiani si conobbero fu la guerra, dove ognuno percepiva il suo interlocutore-nemico in modo soggettivo (ibid.: 186). In altre parole, a causa della sua natura ideologico-soggettiva, la guerra, pur determinando un rapporto diretto tra le parti che combattevano, non poteva essere un mezzo di comunicazione capace di fornire informazioni oggettive tra chi mandava e chi riceveva il messaggio (ibid.: 187). Nonostante ciò, quasi tutti gli scrittori italiani studiati nella dissertazione di dottorato di Gürol che contribuirono alla creazione dell'immagine del Turco nemico nella società italiana, considerarono implicitamente la guerra come un mezzo di comunicazione in grado di trasmettere informazioni oggettive. Di conseguenza, Gürol sostiene con convinzione che le informazioni su cui è basata l'immagine del Turco nella letteratura italiana non sono attendibili già a partire dalle loro origini.

Questa inattendibilità è un fatto noto anche nei testi successivi. Infatti, il secondo mezzo di comunicazione usato tra gli Italiani e i Turchi furono le cronache degli storiografi bizantini quali Calcondila e Ducas (ibid.). Secondo Gürol, che presenta argomenti basati su dati empirici, sarebbe corretto dubitare dell'obiettività delle informazioni contenute in queste opere, in quanto i loro autori appartengono a un popolo sconfitto dai Turchi.

Tuttavia, Babinger scrive che mentre i cronisti bizantini accentuavano gli aspetti negativi in modo da incutere paura da

¹²⁴ Alla domanda come i suoi libri contribuiscono al dialogo tra l'Occidente e l'Oriente lo scrittore turco Orhan Pamuk risponde «a rischio di apparire un po' ingenuo, le dico che io scrivo romanzi in cui mostro che nei paesi islamici vivono esseri umani che non dovrebbero essere bombardati così facilmente. La gran parte, poi, non sono fanatici, ma persone normali» (Faris, 12 settembre 2002: 141).

Mehmed II, conquistatore di Costantinopoli, descrivevano Murad II in modo realistico sottolineando i suoi aspetti positivi:

Già in principio si è accennato che non solo i cronisti ottomani, ma anche bizantini tributano le più alte lodi alla giustizia e mitezza, alla franchezza e all'onestà d'animo di Murâd II, per parlare solo dei tratti fondamentali del suo carattere. Si è voluto talvolta spiegare il rilievo dato ai lati luminosi della natura del sultano con la tendenza a dipingere il più possibile a foschi colori la figura del suo successore, il distruttore del troncone dell'impero bizantino. Tuttavia se si considerano più attentamente le parole di quegli storiografi, non è difficile riconoscerne la sincerità. «Il sultano Murâd, — osserva, per esempio, Chalkokandyles, — era un uomo che amava il diritto e la giustizia e che ebbe la fortuna dalla sua parte. Soltanto per difendersi egli guerreggiò. Non attaccò nessuno ingiustamente. Ma se veniva attaccato da altri, stava armato in campo. Se nessuno lo stuzzicava, non provava alcun piacere in spedizioni militari e ciò non per pigrizia. Poiché quando si trattava di proteggere il proprio diritto, egli non aveva paura di mettersi in cammino anche nel cuore dell'inverno e non calcolava in precedenza né disagi né pericoli». Dukas, forse il più onesto e il più preciso degli annalisti bizantini, il cui amore per la verità veniva chiamato infallibile, nel suo apprezzamento su Murâd II dà particolare peso alla fedeltà con cui egli mantenne di fronte a potenze cristiane i trattati giurati, non senza stigmatizzare in quest'occasione la slealtà di cui si sarebbero resi colpevoli i cristiani, per esempio, violando la pace di Seghedino. «Non solo di fronte a quelli della stessa razza e della stessa fede, — così si esprime Dukas, — Murâd manteneva la parola data, ma anche trattati conclusi e giurati con i cristiani non venivano da lui violati; se invece talvolta i cristiani, contrariamente ai trattati, mancavano alla parola data, ciò non sfuggiva all'occhio di Dio, che scruta la verità, e la Sua giusta punizione li puniva. Tuttavia la sua collera non era mai duratura, poiché il barbaro non correva dietro alle sue vittorie. Egli non voleva completa rovina di alcun popolo. E se i vinti per mezzo dei loro ambasciatori imploravano da lui la pace, egli li riceveva cordialmente, accoglieva la loro preghiera, lasciava da parte la guerra ed era amico della pace. Perciò il Padre della pace gli ha dato la sua fine in pace e non mediante la violenza della spada». (Babinger, 1967: 65-66)

Un altro mezzo di comunicazione furono i testi scritti e orali dei viaggiatori italiani medievali (Gürol, 1987: 188-189). Questi testi, pur non essendo frutto della guerra ma del commercio, non sono un mezzo obiettivo, poiché furono severamente censurati dalla Chiesa cattolica, che benché per motivi economici abbia consentito i rapporti commerciali tra gli Italiani e i Turchi, fece di tutto per nascondere che anche i Turchi potessero avere delle qualità positive. Ciò è dovuto al fatto che la Chiesa cattolica, che agiva in un ambiente culturale già ostile ai Turchi, preferiva tenere il popolo nell'ignoranza per preservare la propria autorità. Si può, perciò, affermare, secondo l'italianista turco, che l'atteggiamento non obiettivo, ossia manipolativo, della Chiesa nei confronti dei Turchi non fu dettato da motivi religiosi o commerciali, bensì da questioni di potere temporale. Quest'ultima osservazione di Gürol è condivisa anche dallo storico turco Soykut (2001): «*Another conclusion is the obvious role that the Roman Church played in*

the creation of Turkish image — to say the least in Catholic Europe, as its spiritual head — through the well calculated process of ideological and political strife that it went through using the hostility directed towards the Turks» (ibid.: 153). Dal canto suo, ancora oggi Güvenç (1997) si chiede: «Chissà se sarebbe ottimista sperare che la Chiesa in nome dell'umanità e della pace faccia la sua ultima riforma nell'ambito della sua storica visione "antiturca"?»¹²⁵ (ibid.: 309).

Inoltre, Gürol (1987: 189-190) indica che mentre fino al Diciassettesimo secolo furono i Veneziani, i Genovesi e i Ragusani a far conoscere i Turchi all'Europa, in seguito furono gli scrittori francesi ad assumere questa funzione. Di conseguenza, l'obiettività dei testi scritti dagli autori francesi e utilizzati da quelli italiani per conoscere i Turchi dipende dall'atteggiamento assunto in politica estera dalla Francia nei confronti dell'Impero Ottomano, dato che anche gli scrittori francesi sono il prodotto della cultura a cui appartengono e le opere letterarie nate nella cultura francese non possono essere prive dell'ideologia dominante di questa cultura.

Un ultimo mezzo di comunicazione sono i rapporti dei baili e dei missionari — che possono essere definiti come rapporti di servizi segreti della loro epoca — che trattano una vasta gamma di argomenti in un modo dettagliato. Considerato il fatto che questi rapporti furono redatti da persone incaricate di missioni politiche e religiose ben precise, si può presumere che essi non furono altro che un mezzo di comunicazione ideologico non obiettivo (ibid.: 190).

Mentre vi fu un discreto numero di opere letterarie italiane che trattarono dell'Impero Ottomano, dopo la nascita della laica Repubblica di Turchia si assiste a un netto calo di interesse. Le ipotesi proposte dallo studioso turco per spiegare questa diminuzione sono l'aumento dei problemi interni dell'Italia, il fatto che l'economia italiana abbia trovato dei mercati più fruttiferi di quello turco, il conformismo e il menefreghismo¹²⁶ della società italiana.

A questo punto, può essere significativo ricordare la differenza di percezione che esiste nei confronti dei Turchi in Italia e degli Italiani in Turchia: in altre parole, quel divario che fa sì che in Italia il turco sia spesso il "diverso" con "fobia" per eccellenza,

¹²⁵ Traduzione mia.

¹²⁶ In italiano tra parentesi e con le virgolette nel testo originale di Gürol (1987: 199).

mentre nella cultura turca l'italiano abbia un'immagine globalmente positiva come persona «simpatica, matura, tollerante, di buon cuore e con un bel fisico»¹²⁷ (Karakartal, 2002: 128). Un esempio emblematico di questa immagine positiva nella poesia turca si osserva nella composizione dal titolo *Un bimbo italiano chiede* (1974) del poeta turco Fâzıl Hüsni Dağlarca (1914-2008): «Mamma ho visto / Il quaderno di mio fratello / Un lunghissimo stivale con la penna rossa / Ha detto questa è l'Italia. / All'azzurro che ha colorato / Tutte le parti dello stivale / Ha detto che questo è il Mediterraneo. / Allora mamma! / L'Italia cammina sul mare?» (ibid.: 4).

Concludendo, Gürol (ibid.: 199) afferma che l'immagine e il concetto di Turco in Italia sono particolarmente problematici a partire dal Diciassettesimo secolo. Infatti, gli scrittori italiani insistono a percepire i Turchi come quelli dei secoli precedenti. Attualmente, esistono pochi e deboli indizi per un cambiamento radicale in questo atteggiamento. Pur avendo relazioni concrete da settecento anni, le società turca e italiana oggi non vivono le naturali conseguenze culturali di queste relazioni.

2.2.2. L'eco letteraria italiana delle guerre contro i Turchi in Ungheria

Nel suo articolo comparso su *I Turchi Il Mediterraneo e l'Europa*, Sárközy (1998) offre un resoconto del riflesso che ebbero nel campo delle lettere italiane le vicende storiche turco-magiare intercorse tra il 1526 al 1717. Superata l'antica diffidenza verso gli Ungheresi “discendenti di Attila”, a partire dal basso medioevo con la rifondazione cristiana del Regno di Ungheria da parte di Stefano il Santo, il paese magiaro era stato considerato la difesa naturale e l'estremo baluardo d'Europa verso Oriente e le successive incursioni dei Mongoli e dei Turchi. Dopo il re umanista Mattia Corvino (1458- 1490), salito al trono col favore di papa Pio II, inizia però il declino dell'Ungheria, il cui esercito viene definitivamente sconfitto dal Turco nel 1526 e la parte centrale del regno inglobata nell'impero ottomano, mentre restano agli Asburgo la parte settentrionale e occidentale e si forma a oriente il Principato di Transilvania. Inizia così un periodo travagliato di conflitti, durato 150 anni, fino alla formazione della Lega Santa a difesa di Vienna minacciata, e conclusosi nel 1717 con

¹²⁷ Traduzione mia.

la definitiva liberazione dell'intero territorio ungherese e la cacciata degli Ottomani (ibid.: 355-356).

Le vicende d'Ungheria furono molto seguite in Italia nel corso del Cinquecento e del Seicento, anche a causa degli stretti legami dei suoi sovrani con il papato, della presenza di umanisti italiani a corte, del grande numero di umanisti ungheresi che avevano affinato i loro studi nelle università italiane. Grande era la preoccupazione per le sorti del regno cristiano assediato dagli infedeli, e molti furono gli architetti, gli ufficiali e i soldati italiani che parteciparono ai tanti conflitti in corso. Di queste campagne militari circolarono resoconti e memorie, che si affiancarono alle opere degli storici ungheresi (ibid.: 356-357).

Una nuova feconda stagione di scritti dedicati alle vicende turco-magiare si ha con l'intensificarsi dei conflitti dopo la battaglia di Lepanto (1571). Crescono la partecipazione emotiva e le attività diplomatiche volte a indirizzare l'azione dei sovrani europei a sostegno della cristianità minacciata, soprattutto con papa Innocenzo XI (1676-1689), promotore della Lega Santa, cui si deve anche una capillare campagna di sensibilizzazione di tutti i ceti della popolazione attraverso messe, processioni, raccolte di elemosine, cui si accompagnano moltissime opere storiche e letterarie, relazioni di viaggi, opuscoli, stampe, composizioni musicali ispirati agli avvenimenti della guerra di liberazione dal nemico pagano (ibid.: 357-358).

Molte delle memorie o delle opere storiche celebrano le imprese dei grandi condottieri italiani, da Raimondo Montecuccoli a Antonio Carafa a Eugenio di Savoia, che furono protagonisti di quegli eventi (una biografia del Carafa si deve al grande filosofo Gian Battista Vico), ma oltre alle storie tragiche o gloriose degli uomini, si trovano in questi testi ampi ragguagli geografici e toponomastici e descrizioni delle vicende interne ungheresi, tali da farli rientrare a pieno titolo nel patrimonio storiografico dell'Ungheria (è il caso per esempio delle opere di Luigi Ferdinando Marsigli, uomo d'armi, scienziato, ingegnere e geografo) (ibid.: 358-359).

Con grandissima attenzione fu seguito lo sviluppo dell'assedio di Buda (1684-1686), la cui liberazione fu festeggiata con entusiasmo irrefrenabile da tutto il popolo a Roma e in altre città italiane. Su questa vicenda amplissima è la recente bibliografia, così come sui suoi risvolti in campo artistico (organizzazione di feste, opere pittoriche e incisioni, composizioni musicali come la

Missa Buda expugnata di Matteo Simonelli, eseguita nel 1687 nella Cappella Sistina) (ibid.: 359-360).

L'eco più impressionante della campagna di Ungheria si manifesta però nel capo delle lettere: si hanno circa duemila poesie d'occasione, odi, sonetti e poemi, alcuni dei quali di esponenti di rilievo della cultura barocca dell'epoca. Tra le opere di maggior respiro vanno menzionate il romanzo *La Turca fedele* (1686) di Teodoro Mioni, i poemi *Buda conquistata* (1686-1699) di Antonio Costantino e *Buda liberata* (1702) di Federico Nomi, il poema giocoso in dialetto bolognese di Lorenzo Lotti e il famoso *Meo Patacca , ovvero Roma in festa nei trionfi di Vienna* (1695), in romanesco, di Giuseppe Berneri. Questa eco sopravvive per tutto il Settecento, in cui si mettono ancora in scena drammi ispirati alla liberazione di Vienna, e si fissa addirittura nel linguaggio, con espressioni come “andare Buda” (andarsene per sempre, morire) e “prendere Buda” (realizzare l'impossibile) (ibid.: 360-361).

Dal punto di vista della cultura ungherese, la produzione letteraria più importante tra quelle fiorite a seguito della liberazione dai Turchi è quella dell'*Arcadia*, le cui accademie sparse per l'Italia a quegli avvenimenti dedicarono nei vari volumi delle *Rime degli Arcadi* pubblicati tra il 1716 e il 1781 varie corone poetiche, che sono incorse peraltro nel “fastidio” di un critico autorevole come Walter Binni. L'ispiratrice del movimento arcadico, la regina Cristina di Svezia, era assai partecipe dei fatti e legata a papa Innocenzo XI, e tale spirito non svanì con la sua scomparsa, costituendo un fattore di grande rilievo per il coinvolgimento di intellettuali e poeti ungheresi, presenti in gran numero a Roma nella prima metà del Settecento, nel rinnovamento culturale costituito dall'*Arcadia*. Nel corso degli anni si cimentarono con il tema ungherese praticamente tutti i poeti del Bosco Parrasio, tra cui Alessandro Guidi (Erilio Cleoneo), Francesco Mario Gasparri (Eurindo Olimpico), lo stesso primo “custode generale” Giovan Maria Crescimbeni (Alfesibeo Cario), Carlo Doni (Cesenio Issuneto), Faustina Maratta Zappi (Aglauro Cidonia), Francesco Redi, fino a Vincenzo Monti e Ippolito Pindemonte, e alcuni dei volumi dell'*Accademia* furono dedicati ai principi di Savoia, di Baviera e di Asburgo protagonisti delle campagne militari. Grazie a questa attenzione degli *Arcadi* per l'Ungheria si spiega la grande fortuna di questa poetica nel paese magiaro per tutto il XVIII secolo, e ad essa si deve la formazione dei primi grandi della nuova poesia ungherese,

come Ferenc Faludi e Mihály Csokonai Vitéz, traduttore del Metastasio (ibid.: 361-365).

Un'altra importante testimonianza della lunga sopravvivenza dell'eco della liberazione dell'Ungheria nell'opinione pubblica italiana è la pubblicazione del primo periodico romano, il "Cracas" (1716-1748, 1887-1893) così chiamato dagli abitanti della città capitolina, tra cui lo stesso Belli, per il cognome dei suoi editori, ma pubblicato con il titolo di "Diario ordinario d'Ungheria", abbreviato poi in "Diario ordinario" e "Diario di Roma". Divenuto uno dei fogli cittadini più popolari, fonte storica di politica internazionale dell'epoca, il "Cracas" era nato dunque come bollettino di guerra redatto "in Vienna e in Roma" per informare i lettori sulle vicende della grande campagna condotta da Eugenio di Savoia. Lentamente il "Diario" si trasforma in periodico della diplomazia internazionale e col passare degli anni si arricchisce di notizie dalla corte imperiale di Vienna, da quella di Parigi, dall'Italia, da Roma stessa, fino a includere resoconti della vita della nobiltà e avvenimenti di cronaca nera e a diventare uno dei giornali più popolari e letti nella città eterna per altri 150 anni dopo la fine dell'occupazione turca dell'Ungheria (ibid.: 365-366).

Concludendo, Sárközy (1998) illustra la produzione letteraria in Italia per quanto riguarda le relazioni storiche tra l'Ungheria e l'Impero Ottomano prevalentemente nel Cinquecento e Seicento. I testi letterari indicati da Sárközy con i relativi autori possono essere utili per gli studiosi che vogliono eseguire ricerca sull'immagine del Turco.

2.2.3. La lunga vita e le mirabolanti avventure di un viaggiatore del sec. XVI: Giorgio Pannilini

Lo studio di Carretto e De Pascalis (2000) a proposito delle mirabolanti avventure di un viaggiatore italiano del Sedicesimo secolo è senza dubbio un'altra ricerca importante nell'ambito dell'immagine del Turco nella letteratura italiana per motivi ben diversi. Il manoscritto del senese che affermava di chiamarsi Giorgio Pannilini non è stato oggetto di studio del maggiore turcologo italiano degli anni Cinquanta del Ventesimo secolo Ettore Rossi a causa del suo contenuto fiabesco. Questa natura del documento conservato alla Biblioteca Vaticana contrastava, scrivono gli studiosi italiani, con le esigenze di studioso positivista di Rossi, che era interessato a produrre opere immuni da critiche in campo accademico nazionale e internazionale. Invece, Carretto e De Pascalis, convinti che oggi i tempi siano cambiati e il

positivismo accademico sia meno rigido, sostengono che anche gli aspetti romanzeschi dell'esistenza possano essere considerati e approfonditi nell'ambito della ricerca scientifica. L'autobiografia di Pannilini, infatti, è l'opera di un uomo semplice che non ha una cultura elevata. In altre parole, è la testimonianza di una di quelle persone che la storia non la scrivono, ma la subiscono. Un diario che «testimonia il comune ambiente mediterraneo, la sua realtà, le sue incongruenze, le sue tronfie crudeltà, i suoi sogni» (ibid.: 227). Inoltre, in tutto questo, l'eccessiva fantasia e il bisogno di favole non sono solo tipici dei semplici.

Pannilini, che sostiene di essere stato schiavo a İstanbul, d'aver viaggiato in Africa e in Asia, di essere stato alla Mecca e d'aver vissuto nel Serraglio del Gran Turco e che parla della Rossa Sultana come favorita di Kanuni Sultan Süleyman, nel suo curioso racconto confonde «la madre di Solimano con la sua favorita Rosselana» (ibid.: 208). I due studiosi italiani commentano che

l'aspetto più divertente è che Pannilini sente la necessità di trasformare una sultana realmente esistente in una sorta di eroina da romanzi "rosa" *ante litteram*, isolandola dal contesto della cronaca ed incastonandola come una gemma nella perfezione dell'immaginario. La rende figlia di un improbabile re d'Aragona buono e gentile, la fa rapire dai pirati e le fa conquistare il comprensivo amore del sultano sbagliato, dunque anch'egli di fantasia. (ibid.: 209)

Inoltre, indicano che di questa favorita di Solimano il Magnifico ci si è appropriati anche in Italia, trasformandola in una senese e creando un grande mito intorno alla sua figura:

Anche in Italia si è tentata questa appropriazione, sostenendo che Rosselana sarebbe stata Maddalena, o Margherita, Nani Marsigli, originaria di Siena, entrata nel Serraglio nel 1520 o nel 1543 e lì morta tra il 1561 e il 1577. Sarebbe stata catturata nel Castello di Collecchio, tra Orbetello e Telamone. Rimarrebbe il ricordo di lei nelle tradizioni popolari senesi e nel Duomo di Siena con un ex voto nella cappella della Madonna del Voto. Anche una lapide, sulla superstite torre del Castello di Collecchio, detta "della Bella Marsiglia", sarebbe lì a ricordo della "tragedia cinquecentesca". Certo è che "non vi fu forse eroina antica e moderna che abbia prestato materia a tanti immaginari racconti, a tanti scenici spettacoli, a tante stemperate esagerazioni". (ibid.: 208)

La sua descrizione dei fatti e dei luoghi sembra seguire «il popolare modello del *Milione* di Marco Polo» (ibid.: 211), anche se con una narrazione più ricca di elementi "meravigliosi". Il motivo di ciò è rendere la realtà del proprio scritto più avvincente. Altre volte, invece, il cronista senese più che narrare le proprie avventure, sembra riportare racconti ascoltati da altri. Carretto e De Pascalis prima danno un esempio della descrizione di misteriosi uccelli chiamati «arpie» forniti da Pannilini alla corte

ottomana, i cui colori ricordano molto quelli dei pappagalli Aramacao, di cui qualche esemplare doveva essere già giunto in Europa quando Pannilini scriveva la sua cronaca:

E come non pensare a Sindbad ed alle sue avventure quando si legge che (...) (Pannilini)¹²⁸ fornisce al Sultano le arpie, ossia “uno uccello grande quanto sia due aquile e hanno li colori naturali rossi, verdi, gialli e negri e bianche, la testa e bianca, le ale negre, la schiena verde, il corpo rosso. Di modo sonno compartiti i colori che in vedere questo uccello certo è una bella vista e anno di più la faccia ad modo di una donna e così le zine. Hanno ancora questo naturale che puzzano di carne morta e mangiano carne ad modo dello avvoltoire e della aquila e sempre tiene la faccia piena insanguinata, le zanpe in modo di grifone, e corre addosso alle persone e ammazza ogni gran cavallo. È di natura pigra e lenta e dorme volentieri e così fa lo avvoltoire...” (ibid.: 211)

Poi fanno la seguente osservazione ironica al riguardo: «Non sappiamo cosa volesse fare il Sultano con un continuo rifornimento di questi esseri spaventosi, ma i gusti dei potenti difficilmente possono venir compresi dalla gente comune...» (ibid.).

In sintesi, l'analisi di Carretto e De Pascalis (2000) rivela vividamente che nella letteratura italiana popolare del Sedicesimo secolo, manipolando la realtà turca in modo consapevole o non, un autore introduce elementi di fantasia per attirare l'interesse dei suoi lettori.

2.2.4. 1517: l'ottava al servizio del Sultano

Il protagonista assoluto di un poema in ottave anonimo, di ben 8000 versi, composto in Italia tra gli anni 1515 e 1518, è il grande sultano ottomano Selim I, detto Yavuz, il “severo” o l’“audace”, descritto come un uomo carismatico, deciso nell'agire e audace in battaglia, ma anche pervaso da un profondo senso della giustizia e timorato di Dio (Lippi, 2001). Si sorvola decisamente sugli aspetti negativi della sua personalità, arrivando a giustificare le sue scelte discutibili. Secondo lo studioso italiano Emilio Lippi, l'invenzione di un testo così singolare nel panorama rinascimentale, dove «il Turco veste sempre i panni del nemico dichiarato, avido di sangue cristiano» (ibid.: 51), si spiega con il fatto che la Repubblica di Venezia era in quegli anni «assiduamente impegnata a rinnovare con il nuovo signore gli accordi a suo tempo vantaggiosamente conclusi con i Mamelucchi» (ibid.: 88) dopo la conquista del Regno Mamelucco da parte di Selim I nel febbraio del 1517.

Lo stesso poema rende omaggio anche al figlio di Selim I Süleyman che viene salutato come «il restauratore della mitica età

¹²⁸ Parentesi tonda mia.

dell'oro sulla terra e come l'illuminato protettore dei poeti» (ibid.: 74). L'esaltazione di Süleyman passa attraverso l'analisi della straordinaria configurazione astrale che aveva presieduto alla sua nascita. Marte, collocato nell'undicesima casa astrale, con l'influsso benefico da Venere, gli concedeva di sopportare ogni disagio; grazie a questa combinazione dei due pianeti, la sua propensione guerresca, che gli garantiva un sicuro successo nelle imprese belliche, era inoltre opportunamente moderata dalla gentilezza d'animo, per cui assumeva una sembianza «altamente mansueta»; da Mercurio, invece, otteneva, oltre all'intelligenza e alla facondia, la sua abilità diplomatica, mentre da Saturno, anch'esso nell'undicesima casa, la saggezza capace di temperare l'istinto bellicoso; il Sole, in Ariete, era in esaltazione nel punto culminante, il cosiddetto "mediocielo", della carta astrale, come Giove, posizionato sull'ascendente nel segno del Cancro; sia Giove sia il Sole esercitavano il massimo influsso sulle potenzialità del principe, garantendogli il primo la più grande fortuna e il secondo una straordinaria efficacia nell'agire.

Scrivono la studiosa turca Parla (1985) che, verso la metà del Sedicesimo secolo, quando Süleyman era diventato il Legislatore e per la successiva storiografia europea Solimano il Magnifico, in Europa l'immagine del Turco era di magnificenza e forza, soprattutto in Francia, dopo la liberazione di Francesco I dalla prigionia spagnola grazie all'intervento dello stesso Süleyman e i privilegi economici che la Francia ottenne nella Sublime Porta attraverso il Regime delle capitolazioni nel 1543.

In conclusione, lo studio di Lippi (2001) è particolarmente significativo non solo perché fornisce dati singolari sull'immagine del Turco nella lettera italiana in cui si osservano qualità positive, ma indica anche come la letteratura può svolgere funzioni politiche.

2.2.5. L'immagine del Turco in alcuni melodrammi nell'Europa del Diciottesimo e Diciannovesimo secolo

Dopo aver analizzato l'immagine del Turco nell'Europa del Diciottesimo secolo e Diciannovesimo secolo tramite quattro melodrammi, *Il Cadi Ingannato* di Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787), *Il Ratto dal Serraglio* di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *Il Turco in Italia* di Gioacchino Rossini (1792-1868) e *Attila* di Giuseppe Verdi (1813-1901), nel 2004 Sanem-Güleç (2004, 147-148) conclude la sua tesi di laurea specialistica nel seguente modo: poiché non esiste una

catalogazione accurata, non si conosce il numero esatto dei melodrammi composti in Europa sui Turchi. In base alle ricerche eseguite fino a oggi si sa comunque che questo numero aumenta nella seconda metà del Diciottesimo secolo e diminuisce nel Diciannovesimo secolo. Nei melodrammi che si occupano di Turchi gli avvenimenti hanno luogo fundamentalmente nei palazzi orientali e gli attori vestono costumi secondo la moda “alla turca”. Il consolidamento dell’immagine del Turco in Europa e il riflesso di questa immagine nei melodrammi europei coprono un periodo storico che va dal Sedicesimo al Diciannovesimo secolo. Le relazioni militari euro-turche iniziano con gli Unni Europei emigrati, come altre popolazioni delle steppe asiatiche, e proseguono con i Grandi Selgiuchidi, i Selgiuchidi Anatolici e gli Ottomani. Nel consolidamento dell’immagine del Turco le relazioni politiche e militari e le opere dei viaggiatori, degli artisti, degli orientalisti e dei filosofi hanno avuto un ruolo fondamentale e inoltre l’interesse dell’Occidente verso l’Oriente è senza dubbio tra i fattori di importanza primaria. Questa immagine si basa essenzialmente sulla dicotomia musulmano-cristiano. Si osserva che nel Quattordicesimo secolo le immagini relative ai Turchi e agli Arabi si mescolano e questi due popoli sono considerati identici. Addirittura certe volte quando si parla di Turchi si dice che sono Persiani. Nel teatro rinascimentale la poligamia, le facce delle donne velate, gli harem e i capi eunuchi diventano elementi di comicità. Dopo il Quindicesimo secolo i Turchi sono considerati il simbolo dell’Oriente e tutti gli attributi della civiltà orientale sono aggiunti all’immagine del Turco.¹²⁹ Fino al secondo assedio di Vienna del 1683 gli Europei si interessavano dei Turchi per quanto riguarda la loro potenza militare. Esisteva un’immagine di Turco rispettabile durante il regno di Solimano il Magnifico quando la forza dello Stato turco era giunta al suo apogeo (cfr. And, 1999). Dopo la disfatta dei Turchi nel secondo assedio di Vienna, gli Europei cominciano a interessarsi di Turchi per la loro cultura e con la sconfitta del secondo assedio di Vienna si capisce che i Turchi possono essere battuti in guerra e diminuisce la paura

¹²⁹ Dal canto suo, Parla (1985: 22) riferisce che quando nel 1717 *Le mille e una notte* furono tradotte in inglese, queste favole, pur essendo di origine araba, persiana e indiana, crearono un magico Oriente olistico nell’immaginario collettivo degli Europei. Di conseguenza, i temi principali di queste favole, come la gelosia, l’amore, gli intrighi, la vendetta, il tradimento, le maniere dell’harem, l’incesto e il seppellimento di donne vive da neonate sono stati attribuiti anche ai Turchi, in quanto la penisola araba era sotto il governo ottomano e il sultano ottomano era il califfo.

del Turco dal punto di vista militare. Nel Sedicesimo secolo gli Ottomani sono influenti sull'Occidente dal punto di vista politico e culturale, mentre a partire dal Diciassettesimo secolo e soprattutto nel Diciottesimo e nel Diciannovesimo secolo quest'ultimo comincia a imporre i suoi valori sull'Oriente, che viene identificato con l'Impero Ottomano.

L'immagine del Turco che emerge dai melodrammi analizzati del Diciottesimo e del Diciannovesimo secolo è conforme alla percezione dei Turchi dell'epoca. Secondo questa immagine, anche se i dirigenti di alto livello dei Turchi sono nobili, in conformità alla concezione orientalistica dell'epoca i Turchi in generale sono spietati, moralmente deboli e culturalmente inferiori rispetto agli Europei. Vedono per esempio le donne come un oggetto. Essendo poi la paura del Turco diminuita, alcuni aspetti negativi attribuiti ai Turchi diventano in alcuni casi, elementi di comicità (Sanem-Güleç, 2004: 148).

Nell'Impero Ottomano i sintomi dei primi movimenti di rinnovazione e orientamento all'Occidente si notano nel Diciassettesimo secolo. Questi movimenti acquistano l'impeto nel Diciottesimo secolo e nel Diciannovesimo, raggiungono il loro culmine. I canoni della vita occidentale cambiano drasticamente la vita sociale. Anche la scienza, la filosofia, l'arte e la tecnica dell'Occidente diventano la norma e si diffondono in tutto l'Impero (cfr. Paker, 1998: 576-578 e trad. it. 22-27). Le arti drammatiche occidentali diventano sempre più influenti presso la corte e a Istanbul in generale. In molti campi lo Stato si riorganizza con i criteri istituzionali occidentali. A causa della Rivoluzione Francese e delle correnti filosofiche in Occidente, nel Diciannovesimo secolo i movimenti di liberazione aumentano e cambiano il concetto dell'Ottomano expansionista che esisteva tra il Quattordicesimo e il Diciassettesimo secolo. Nonostante tutto ciò, nelle opere analizzate non esistono immagini che riflettono la "faccia" nuova dei Turchi. Gli sforzi di occidentalizzazione nell'Impero Ottomano non sono compatibili con l'immagine del Turco orientale frutto dell'immaginario collettivo in Occidente.¹³⁰

¹³⁰ Anche l'ex soprintendente dell'Opera e del Balletto Statale in Turchia, Rengim Gökmen, afferma che «per esempio gli Americani, gli Italiani, i Francesi conoscono la faccia orientale della Turchia ma non quella contemporanea e moderna. Proprio per questo dobbiamo far conoscere loro i progressi che abbiamo fatto nel periodo repubblicano. Dobbiamo farlo perché nel nostro Paese siamo orgogliosi di questa faccia che abbiamo. Loro ancora pensano che le nostre donne sono velate e i nostri uomini portano il fez. Ciò che dobbiamo fare, non deve essere pretendere di fare l'arte contemporanea bene tanto quanto loro, ma illustrare loro la Turchia che crea la propria cultura ed è in cerca della propria

Proprio per questo motivo, verso la fine del Diciannovesimo secolo il Turco non è così interessante come all'inizio dello stesso secolo. Si può quindi affermare che il Turco nuovo è uno dei fattori importanti per cui in Occidente non sono composti nuovi melodrammi con il tema Turco (Sanem-Güleç, 2004: 148).

In conclusione, l'immagine del Turco che emerge dai melodrammi del Diciottesimo e del Diciannovesimo secolo e il Turco che cerca di occidentalizzarsi nell'Impero Ottomano, sono diversi. I compositori occidentali dei secoli sopraccitati, nelle loro opere ricreano delle immagini del Turco che sono il frutto delle opere dei secoli precedenti (ibid.).

2.3. L'immagine del Turco nelle traduzioni letterarie dall'inglese in italiano

Da "Mamma! Li Turchi!" A "Mamma!?! Gli Italiani!?! Il Turco nella Traduzione Italiana di *Midnight Express* (Fuga di Mezzanotte) (Özben, 2006) è l'unico lavoro sull'immagine del Turco che emerge dalle traduzioni letterarie italiane. In questo lavoro, dopo aver discusso ampiamente che l'immagine del Turco nella cultura europea in generale (ibid.: 128-144) e in quella italiana in particolare (ibid.: 152-234) è spesso il risultato di manipolazioni e aver dato alcuni esempi di immagine del Turco frutto di diverse traduzioni manipolate relative ai Curdi, agli Armeni e ai Greci (ibid.: 234-240), Özben studia l'immagine del Turco nella traduzione italiana del romanzo *Midnight Express* di Billy Hayes e William Hoffer (1977) in relazione a un problema specifico. Questo paragrafo presenta le immagini del Turco emerse da questa traduzione di *Midnight Express*.

2.3.1. L'immagine del Turco nella traduzione italiana di *Midnight Express*

Lo studio preliminare sul Turco nella traduzione italiana del romanzo *Midnight Express* di Özben (2006: 49) scaturisce dal fatto che questo romanzo di Billy Hayes e William Hoffer (1977), pur essendo stato scritto in inglese, abbonda di parole in turco, in una lingua cioè appartenente a una cultura considerata l'"altra" e, quindi, sistematicamente manipolata dalla cultura occidentale.

L'obiettivo che Özben (ibid.: 49-50) si prefigge è stabilire sia le immagini (positive e negative) del Turco create nel romanzo

identità contemporanea e nazionale» (Traduzione mia) (*Il supplemento Cumhuriyet II*, 3 agosto 1993 in Güvenç, 1997: 343).

di *Midnight Express* a causa delle parole turche usate sia quelle immagini (positive e negative) del Turco create nella traduzione italiana di queste parole.

Il principio teorico fondamentale di cui si serve la ricerca definisce la traduzione come una “riscrittura” creativa, frutto di un processo manipolativo da parte del traduttore. Il fenomeno manipolativo traduttivo non è, tuttavia, percepito come una serie di operazioni del traduttore isolate, ma come un processo di interazione tra il sistema culturale del testo di partenza e quello del testo di arrivo. In questo processo l’equivalenza non è un fenomeno statico ma dinamico determinato, da fattori storici, sociali e ideologici, ossia culturali, attraverso “vincoli” e “norme” imposti al traduttore (ibid.: 50-51).

Le conclusioni dell’intera ricerca, valide nell’ambito delle parole turche esistenti nel romanzo di *Midnight Express* e in quelle tradotte in italiano, sono ipotesi che devono essere corroborate, modificate o confutate attraverso ulteriori indagini (ibid.: 51).

Metodologicamente, Özben (ibid.: 52) ricorre agli studi descrittivi di Toury (1985 e 1995) e sottintende un rapporto di causa ed effetto tra il contesto socioculturale e il processo traduttologico. In questo rapporto, la variabile dipendente della sua ricerca, ossia testuale, è l’immagine del Turco che emerge dalla traduzione italiana, mentre la variabile indipendente, ossia contestuale, cioè extratestuale, che determina questa immagine, consiste nelle “norme” e nei “vincoli” del “megapolisistema culturale” di arrivo.

Per illustrare i “vincoli” e le “norme” a cui la traduttrice del romanzo di *Midnight Express* è sottoposta, la ricerca fa un’analisi del mondo in cui la figura del “Turco” traspare dalla stampa italiana, periodici, libri e siti Internet. Sono quindi valutate attentamente diverse realtà della Turchia moderna che nell’Italia attuale sono totalmente ignorate, poco conosciute o addirittura sistematicamente manipolate come la musica colta occidentale (ibid.: 165, 285-297 e 499-500), il balletto classico (ibid.: 165 e 500), il cinema (ibid.: 164-165 e 500-502), il teatro (ibid.: 166 e 502-504), la pittura (ibid.: 165-166 504-505), la filosofia (ibid.: 165, 476-481, 494-497 e 505-525), la politica e la storia contemporanea (ibid.: 117-128 e 525-527), la vita sociale (ibid.: 527-531), il problema curdo (ibid.: 167-168, 221-228, 230-234 e 531-534), la questione armena (ibid.: 139-141, 173-218 e 534-536) e la cucina (ibid.: 164 e 536-537).

Secondo Özben (ibid.: quarta di copertina), l'immagine del Turco complessiva che ne esce è probabilmente inconsueta per alcuni ambienti della comunità scientifica italiana, ma non è affatto nuova per quella turca: risulterà forse anche un po' polemica a molti lettori italiani: tuttavia il lavoro non presenta posizioni aprioristiche; è più che altro costituito da dati empirici discussi basandosi su una ricca e diversificata serie di argomenti, dei quali non trascurabile numero è chiamato in causa per la prima volta. Tali dati parlano da soli, anche se naturalmente nella comunità scientifica italiana possono essere interpretati in modi differenti.

L'immagine popolare che l'italiano ha del Turco è quasi sempre fissa, oleografica e stereotipata. Il turco è "diverso" per definizione nei comportamenti, nelle abitudini e persino nei gusti sessuali, in cui convivono senza sforzo anche caratteristiche peccaminose contraddittorie quali l'aggressività maschilista e l'omosessualità (ibid.).

L'immagine del Turco che emerge dalla traduzione italiana del romanzo di *Midnight Express* è ben compatibile con l'immagine popolare del Turco nella cultura italiana. Si tratta di un robusto stereotipo che porta con sé le sue rassicuranti e talora inquietanti valenze (ibid.).

Özben (ibid.: 339) determina 47 vocaboli turchi utilizzati in 104 pagine di *Midnight Express*. I dati relativi al testo di partenza, che consistono in 47 vocaboli utilizzati in 38 differenti contesti, indicano che con i loro significati denotativi e connotativi questi vocaboli creano l'immagine di un Turco schiavo, violento, fumatore, musulmano, bestemmiatore, bevitore di tè e mangiatore di *şiş kebab*, malato, sporco e sottosviluppato (ibid.: 351 e 354). I dati relativi al testo di arrivo rivelano invece che i vocaboli turchi di *Midnight Express* sono quasi sempre stati tradotti in italiano riscrivendo l'identico vocabolo turco dal testo inglese (ibid.: 352). Sui dati di 38 contesti, per 35 volte ci si è attenuti a questa strategia. Dopo queste considerazioni si può dire che l'immagine del Turco ricreata dai vocaboli turchi nel testo di arrivo è in gran parte uguale a quella del testo di partenza. Ciononostante, in alcuni casi emerge un'immagine del Turco diversa nel testo italiano rispetto a quella del testo inglese: un Turco particolarmente violento e cattivo, infido, sodomita e odiato. Si tratta dei dati relativi alle espressioni turche «İzmir», Smirne, «*falaka*», dispositivo per bastonare i

pie di una persona, e «*amina koyduğumunun*», glielo ficco nella figa.

Per quanto riguarda il vocabolo riferito alla città di İzmir, nel testo inglese è scritto che «*Izmir used to be called Smyrna before the Turks captured it from the Greeks*». Invece, la traduzione italiana di questa frase diventa: «Izmir era più nota al mondo come Smirne prima che i turchi la carpirsero ai greci». In quest'ultima frase è significativo che la traduttrice italiana abbia scelto il vocabolo «carpire» per tradurre il verbo inglese «to capture». Ciò è dovuto al fatto che il verbo utilizzato nel testo inglese significa: «*To take control of (something)* ¹³¹ *by force from an enemy; win; gain: to capture a castle*» (Dictionary of English Language and Culture, 1992: 176 in Özben, 2006: 353) ovvero «*when military forces capture a town or a country they take control of it by force. e.g. The city took 24 days to capture*» (English Language Dictionary, 1987/1992: 204 in Özben, 2006: 353). Come si vede anche da queste definizioni il verbo *to capture* ha il significato di «ottenere o impadronirsi con la forza». Tuttavia, il verbo italiano usato dalla traduttrice del testo italiano «carpire», che deriva dal latino *carpere*, «cogliere, staccare» (Cortelazzo e Zolli, 1998: 209 in Özben, 2006: 353), a partire da Dante acquisisce il significato di «strappare con violenza e astuzia, estorcere» (ibid.), «portare via, sottrarre con violenza: <che già per lui carpir si fa la ragna> (Dante)» (De Mauro, 2000: 399 in Özben, 2006: 353), «prendere, strappare con violenza e destrezza; più com., riuscire a ottenere con la frode o con l'astuzia» (Devoto e Oli, 1990: 323 in Özben, 2006: 353). I sinonimi di «carpire», invece, sono «estorcere» e «ghermire» (Zingarelli, 1974: 193 in Özben, 2006: 353). Tra questi sinonimi «estorcere» significa: «Carpire ad altri beni o vantaggi con minaccia, violenza o inganno» (ibid.: 375), mentre «ghermire» ha due significati «afferrare con gli artigli» (ibid.: 447) e, nel senso figurato, «prendere all'improvviso e con violenza» (ibid.). Di conseguenza, l'immagine del Turco che prende una città con la forza del testo di partenza si trasforma, scrive Özben (2006: 353), in quella del Turco che prende una città con la violenza, l'inganno o la frode.

Per quanto concerne il secondo vocabolo, nel testo di partenza riguardo a una discussione tra il protagonista e un altro carcerato di nome Ziat che lo minaccia è scritto che «*the soles of my feet told me to stop a minute and think this over. Ziat had*

¹³¹ Parentesi tonda originale.

connections. Arief! The falaka stick» (ibid.: 353-354). Invece, la traduzione italiana di questa frase diventa «le piante dei piedi mi invitarono a meditarvi sopra per qualche istante. Ziat aveva aderenze in quel lurido mondo senza pietà. Arief! Il <falaka>, quel maledetto bastone». Dal punto di vista imagologico, sono significative le aggiunte come «quel lurido mondo senza pietà» e «quel maledetto» che si osservano nel testo di arrivo rispetto a quello di partenza. Attraverso queste aggiunte l'immagine di un mondo turco dove le persone subiscono violenza nel testo inglese, viene intensificata, scrive sempre Özben (ibid.: 354), nel testo italiano, ricreando l'immagine di un odiato mondo cattivo.

L'ultima deviazione che si constata nella traduzione italiana rispetto all'originale inglese riguarda l'espressione «*amina koyduğumunun*», ossia «glielo metto in figa» (ibid.). Tale espressione è stata usata nel testo originale nel seguente modo: «*Across from me one man sat on the edge of his bunk muttering <Omina koydum>. I'd heard the expression before, back at Sagmaçilar. (Literally, it means <I put it in her cunt>; but the Turks in prison use the expression much like an American would say <Ya know? Ya now?>)*» (ibid.). E la sua traduzione diventa: «Proprio di fronte a me un altro sedeva sulla sponda della cuccetta mormorando in continuazione <omina koydum>. L'avevo già sentita quell'espressione, a Sagmaçilar. Letteralmente significa <glielo ficco nel culo>, ma per i turchi che avevo conosciuto in carcere si trattava di un intercalare comune, come se uno ripetesse ad ogni piè sospinto <non ti pare? Non ti pare?>» (ibid.). Di conseguenza, nella traduzione italiana si vede una deviazione relativa alla definizione di quest'espressione scurrile che trasforma, afferma Özben (ibid.), un rapporto sessuale "normale" in uno "contro natura".

In sintesi, i vocaboli turchi di *Midnight Express* creano, conclude Özben (ibid.), un'immagine di un Turco schiavo, violento, fumatore, musulmano, bestemmiatore, bevitore di tè e mangiatore di *şiş kebab*, malato, sporco e sottosviluppato. Invece, nella traduzione italiana del testo originale oltre a questa immagine si crea l'immagine di un Turco particolarmente violento e cattivo, infido, sodomita e odiato.

Considerando il microcontesto, ovvero il fatto che *Midnight Express* è ambientato in un carcere degli anni Settanta in Turchia, non è molto sorprendente, scrive Özben (2006: 355), trovarvi un'immagine del mondo Turco in cui le persone di religione islamica non sono libere, fumano, stanno male fisicamente e

mentalmente, ricorrono alla violenza, fanno uso di un linguaggio scurrile connesso al sesso e sono sporche. Tuttavia, è anche possibile, come propone Carbonell (1996), considerare questa immagine in relazione al suo macrocontesto, ossia all'immagine storica del Turco negli Stati Uniti, come è stabilita da Lippe (1997). Dopo aver presentato il seguente argomento:

In una società capitalistica si produce un'opera culturale se questa ha un *valore d'uso* che, soddisfacendo le aspettative del mercato, crea un *plus-valore*, l'obiettivo ultimo del suo produttore. Le aspettative del destinatario, invece, sono determinate nel seguente modo: «*Cultural commodities are structured with the feelings and sensibilities which derive from collective, shared experience, individual desires and pleasures*». (Lovell, 1981: 61 in Zaim, 1994)

Özben (2006: 358) formula l'ipotesi che *Midnight Express* possa esser stato scritto in conformità alla tradizionale immagine del Turco esistente negli Stati Uniti per soddisfare le aspettative del lettore anglofono in modo da garantire la vendita di questo libro.

Özben (358-364) presume inoltre che la "riscrittura" dell'immagine del Turco nel testo di arrivo analoga all'immagine creata dai vocaboli turchi nel testo di partenza non abbia creato grandi problemi alla traduttrice, in quanto la tradizionale immagine del Turco nella cultura del testo di partenza è simile a quella del testo di arrivo.

Per capire i motivi per cui — a causa della traduzione di *to capture* con «carpire» in relazione a İzmir (Smirne) — l'immagine del Turco è diversa nel testo di arrivo rispetto a quello di partenza e si trasforma, cioè, in un'immagine del Turco ingannevole o fraudolento, Özben (ibid.: 364-365) analizza diacronicamente e sincronicamente il rapporto tra l'affidabilità e il Turco che esiste nella cultura italiana. Inoltre, diventa indispensabile, sostiene Özben (ibid.: 365-368), conoscere il significato attribuito alle relazioni storiche tra i Turchi e i Greci nella cultura occidentale.

Comprendere le ragioni per cui — sempre a causa della traduzione di *to capture* con «carpire» in relazione a İzmir (Smirne) — l'immagine del Turco nel testo di arrivo si trasforma rispetto a quello di partenza in un'immagine del Turco violento, perché usa appunto la violenza (e non la semplice forza) per impadronirsi di una città durante una guerra, significa, secondo Özben (2006: 369), comprendere anche i motivi per cui esiste la seconda deviazione rispetto al testo di partenza, cioè quella relativa alle aggiunte «quel lurido mondo senza pietà» e «quel maledetto», che intensificano la violenza presente nel mondo turco del testo di partenza e ricreano l'immagine di un mondo

turco odiato e cattivo. È opportuno a tal fine considerare quindi il rapporto che esiste tra il male e la violenza e i Turchi nella cultura italiana. La natura crudele e barbara del Turco è osservabile, afferma Özben (2006: 371-378), per un italiano sia a proposito del passato, come indica per esempio Preto (1975: 233), sia anche oggi in diversi momenti della sua vita quotidiana: quando, per esempio, compra un giocattolo, legge un libro di favole, una rivista della Chiesa per i bambini, un libro di scuola elementare o delle scuole medie, un testo universitario e un opuscolo turistico. Questi aspetti sono evidenti anche quando assiste a un melodramma italiano, consulta un sito italiano di archeologia in Internet, legge il menù in un ristorante o le pagine di un quotidiano che danno notizie relative alla cronaca, al calcio, alla cultura e alla politica. In poche parole, Özben (ibid.: xxxvi, xxxvii, 431 e 433) afferma che oggi in Italia esiste un'ideologia antiturca, un insieme di idee coerenti che serve a interpretare la realtà concernente i turchi e colloca il destinatario entro coordinate ben precise di questa realtà. Inoltre, questa ideologia ha sì uno scopo, però limitato e amorfo e diffuso tra le masse da una parte sotto forma di opinioni, credenze e pregiudizi, cioè a causa della mancanza di conoscenza sulla Turchia e dall'altra sotto forma di informazioni ideologicamente manipolate che provengono dagli ambienti della destra, della sinistra e della religione cristiana sul problema curdo, sulla questione armena e sulle situazioni nelle carceri in Turchia. Lo stereotipo interculturale non può tuttavia spiegare i comportamenti reali di tutti gli Italiani contemporanei nei confronti dei Turchi, in quanto questi comportamenti sono il frutto di un sistema ideologico, cioè non empirico. Ciononostante, un'ideologia, essendo la somma dei valori presenti in una società, potrebbe avere una certa influenza sugli atteggiamenti e, quindi, sui comportamenti di diversi italiani verso i Turchi.

Anche l'ultima manipolazione che si constata nella traduzione italiana — per cui un rapporto sessuale “normale” del testo di partenza si trasforma in uno “contro natura” in quello di arrivo — è indagata da Özben (ibid.: 380-393) ricorrendo alla percezione della sessualità del Turco nella cultura italiana. Dopo tale indagine, in base ai dati che ottiene Özben (ibid.: 393) conclude che la deviazione dell'immagine del Turco come praticante del sesso “contro natura”, che si osserva nel testo di arrivo rispetto a quello di partenza, è il frutto della percezione ideologicamente orientata del Turco nella cultura italiana.

Alla luce di queste considerazioni, Özben (ibid.: 398) arguisce che nella traduzione dei vocaboli turchi da *Midnight Express* a *Fuga di Mezzanotte* la “riscrittura” dell’immagine del Turco sia determinata da fattori culturali, ossia da “vincoli” e “norme” storici, sociali e ideologici.

Tuttavia, Özben indica anche gli elementi per la falsifica delle ipotesi che presenta. In altre parole, i suoi dati potrebbero essere interpretati diversamente, senza ricorrere agli apparati teorici proposti dalla *Manipulation School*. Per esempio la deviazione che si osserva tra il testo di partenza a proposito di *İzmir*, il passaggio cioè da «capture» a «carpire», è ricondotta alla “norma” dell’inaffidabilità del turco violento che esiste nella cultura italiana; potrebbe essere invece spiegata con un errore della traduttrice motivato dalla somiglianza fonetica tra «capture» e «carpire». Ancora, rispetto all’originale inglese «*The falaka stick*», l’amplificazione che si osserva nell’italiano «Il ‘falaka’, quel maledetto bastone...» è stata giustificata da un’altra “norma” presente nella cultura italiana, quella del “Turco” violento e odioso. Potrebbe, invece, essere commentata come frutto di una reazione alla tortura da parte della traduttrice, senza nessun nesso con la cultura turca in particolare. Nel passaggio dall’inglese «*Omina koydum*» (*I put it in her cunt*) all’italiano «omina (*amina*) koydum (*koyduğumunun*)» (glielo ficco nel culo), la trasformazione di un rapporto sessuale “normale” in uno “contro natura” è stata ricondotta alla “norma” della percezione sodomita del “Turco” nella cultura italiana. Questa manipolazione potrebbe invece essere interpretata come un’adesione della traduttrice a una convenzione della lingua italiana in cui esiste solo l’espressione idiomatica «ficcare in culo». Tuttavia, in quest’interpretazione è significativo che la traduttrice abbia conservato nella sua traduzione l’espressione «letteralmente» nonostante il suo intervento manipolativo (ibid.: 492-493). In questo modo, nella sua ricerca Özben fornisce non solo le eventuali prove per le sue ipotesi, ma anche le contro-prove in modo che altri studiosi possano proseguire la ricerca sia per confermarle sia per metterle in discussione.

Secondo Özben (ibid.: 487), se l’immagine del Turco infido, sodomita, violento, cattivo e odioso che, a causa di un processo manipolativo, si osserva nella traduzione italiana di *Midnight Express*, corrisponde alla realtà in Turchia, considerando la globalizzazione, l’11 settembre e il fatto che un viaggio aereo da Roma a İstanbul richiede meno tempo di uno da Roma a Londra,

gli Italiani non possono sentirsi al sicuro in Italia. Dovrebbero perciò far qualcosa per trasformare il Turco infido, sodomita, violento, cattivo e odioso in un interlocutore affidabile, “normale”, pacifico, buono e amato, anche se non si converte al cristianesimo e il suo Stato non smette di essere filoamericano.

Nel passato i Turchi ottomani, considerandosi in qualche modo eredi dell’Impero Romano d’Oriente, hanno costruito uno dei più grandi imperi del mondo, frutto di una sintesi originale delle culture mesopotamica, persiana, anatolica e bizantina, come ha fatto l’Impero Romano d’Oriente in una parte dello stesso contesto geografico. Hanno partecipato alla formazione dell’Europa moderna nell’ambito della nascita del protestantesimo, degli Stati nazionali e del capitalismo; hanno formato un modello di tolleranza religiosa in Europa; hanno applicato per la prima volta i principi della monarchia costituzionale e parlamentare all’Europa orientale; hanno contribuito alla musica classica occidentale;¹³² dall’inizio del Ventesimo secolo, per un’originale sintesi del loro pensiero filosofico, hanno saputo integrare il senso di nazione con l’appartenenza sia alla comunità islamica sia alla civiltà occidentale (ibid.: 487-488).

Una relazione pacifica tra Italia e Turchia potrebbe essere comunque più vantaggiosa per gli interessi degli stessi Italiani, dato che la Turchia, situata tra l’Europa, il mondo turcofono dell’Asia centrale e il Medio Oriente, è un mercato composto di quasi settanta milioni di persone. Questa relazione, inoltre, potrebbe contribuire a realizzare ciò che oggi appare come una doppia utopia: un’Italia del futuro che instaura relazioni non egemoniche con i Paesi musulmani del mondo orientale e degli italiani che imparano a definirsi senza aver bisogno di creare gli “altri” (ibid.: 488).

Se, invece, i Turchi non sono stati e non sono così infidi, sodomiti, violenti, cattivi e odiosi, ossia non sono stati e non sono più infidi, sodomiti, violenti, cattivi e odiosi degli Italiani, e quindi se il Turco che emerge nella manipolata traduzione italiana di *Midnight Express* è l’immagine di una realtà distorta da “vincoli” e “norme” culturali, forse quegli italiani che hanno questa immagine, come nel mito platonico devono uscire dalla caverna

¹³² Si pensi che l’inno dell’Unione Europea, *l’Inno alla gioia*, è profondamente influenzato dalla musica della banda dei giannizzeri.

per scoprire la realtà in Turchia. Il rimanere affezionati all'immagine fondamentalmente irrealistica veicolata dalla traduzione di *Midnight Express*, oltre a segnalare la mancanza di curiosità intellettuale di questi italiani, in ogni caso influenza negativamente i rapporti tra Italia e Turchia, rapporti che comunque sono destinati a essere più frequenti, in un mondo sempre più globale (ibid.).

Sembra dunque che, per la comprensione tra culture nel mondo, il paradigma del Turco infido, sodomita, violento, cattivo e odioso debba essere superato. Questo superamento è possibile solo riconoscendo la validità di quel principio secondo cui Hume ha svegliato Kant dal suo sonno dogmatico, cioè che non esiste un legame necessario tra ciò che è successo nel passato e ciò che potrebbe succedere nel futuro. Purtroppo sono state fondamentalmente le guerre a determinare i rapporti passati tra gli Italiani e i Turchi, ma questo non significa che il loro futuro non potrà essere basato sulla collaborazione economica, politica, artistica e scientifica (ibid.: 488-489).

In sintesi, l'immagine del Turco che emerge dalla traduzione italiana della maggior parte dei vocaboli turchi del testo di partenza riflette l'immagine tradizionale del Turco nella cultura del testo originale — frutto di una storica ideologia antiturca che nel mondo occidentale nasce come una reazione alla minaccia politica e culturale dei Turchi e acquisisce una natura attiva con l'Orientalismo, l'etica del colonialismo (ibid.: 394). Ciò forse è dovuto al fatto che quest'immagine è assai simile nelle culture dei due testi — il Turco musulmano, orientale e nemico che appartiene alla cultura “altra” rispetto alla civiltà occidentale. Tuttavia, esiste una deviazione importante nel caso di 3 vocaboli su 47, dato che dalla traduzione di questi 3 termini sembra emergere una variante più radicale e “fossilizzata” dell'immagine tradizionale che si osserva nel testo di partenza — il Turco infido, violento, cattivo, odioso e sodomita. Ciò significa che l'ideologia filoturca nata nel Diciottesimo secolo attraverso i contributi scientifici dell'élite veneziana dell'epoca — se usiamo la terminologia di Even-Zohar — nel “megapolisistema culturale” italiano non è stata influente sul processo traduttologico dei vocaboli analizzati in questo studio. Questo forse si può spiegare con l'influenza che hanno sulla traduttrice quei “vincoli” e quelle “norme” che impongono un'immagine del Turco divulgativa. Infatti, oggi televisione, stampa, libri scolastici e universitari

sembrano spesso proporre una “fossilizzata” immagine “antiturca” o antiturca a questo megapolisistema culturale (ibid.).

La “fossilizzazione” della tradizionale immagine del Turco che si osserva nella traduzione dei vocaboli turchi in *Fuga di Mezzanotte* è compatibile con la “pietrificazione” — sempre utilizzando la terminologia di Even-Zohar — del “polisistema letterario” italiano a proposito del carattere del Turco dimostrata nella tesi di dottorato di Gürol, che raccoglie dati fino al 1982 (ibid.). Infatti, riguardo al carattere del Turco, il polisistema letterario italiano, almeno fino alla data indicata, non riesce a dare prodotti né realistici né creativi, ma ripetitivi, in conformità a un’ideologia antiturca o “antiturca” per cui il Turco è percepito con “fobia” come l’“altro”. Se quest’ideologia si rappresenta attraverso un *continuum*, si può ipotizzare che un estremo sia caratterizzato dal Turco “nemico” o nemico attuale e l’altro dal Turco nemico del passato. Questa natura statica del polisistema letterario italiano, che trova un riscontro anche nella traduzione di *Fuga di mezzanotte*, forse è spiegabile, a livello macroscopico, con la mancanza di una cultura periferica alternativa consolidata con un’ideologia contrapposta a quella canonica, che occupa il centro. Tutto ciò dunque non fa altro che replicare nel megapolisistema culturale italiano la mentalità ostile nei confronti del Turco ereditata dal passato lontano. La formazione di una cultura periferica alternativa antagonistica rispetto a quella centrale di questo megapolisistema potrebbe lentamente innescare una lotta tra il centro e la periferia, e imporre di conseguenza il cambiamento delle esigenze della società italiana in relazione ai Turchi. Le esigenze attuali si possono spiegare attraverso un’ipotesi, basata sull’analogia logica, che le colleghi alle guerre storiche tra Turchi e Italiani e al fatto che l’Italia è il cuore del cattolicesimo e tradizionalmente ha avuto il Partito Comunista più forte d’Europa (benché sempre all’opposizione), mentre i Turchi sono in maggioranza musulmani e la Repubblica di Turchia kemalista ha un’ideologia anticomunista (Carretto, 1989: 118-119 e cfr. Kongar, 1999: 651 in Özben, 2006: 395).

Si può, infine, ipotizzare per analogia logica, scrive Özben (2006: 395), a livello microscopico, che come *Midnight Express* forse si serve dell’immagine del Turco esistente in America per garantirne la vendita, così anche la traduzione italiana forse “riscrive” in modo consapevole o non un’immagine del Turco con la stessa funzione.

Concludendo, Özben (2006: 498) sostiene che il contributo più significativo del suo lavoro consiste nell'attrarre, con una prospettiva implicitamente decostruzionista, l'attenzione della comunità scientifica italiana traduttologica e imagologica su un problema: la manipolazione della realtà turca nella cultura italiana in un contesto europeo. A tale scopo il lavoro di Özben considera la cultura turca un megatesto "traducibile" intersemioticamente e "adeguatamente" in quello della cultura italiana ricorrendo alle strategie di "estranamento", che consistono nel presentare la cultura turca aderente al suo contesto originario.

L'ignoranza è quasi totale in Italia e più in generale nel mondo occidentale, dove i Turchi sono sempre scambiati per arabi e saraceni, con cui essi, senza alcuna offesa per tali popoli, non hanno nulla a che fare né etnicamente né linguisticamente né culturalmente (a parte qualche ingenerenza storico-religiosa). I Turchi esistevano molto prima dell'avvento dell'Islam e del processo di islamizzazione, quindi non occorre identificarli con l'Islam; tanto più che anche oggi molti sono i Cristiani in Turchia (...)

(...) in Italia, di Turchia si parla poco, per non dire nulla, persino nei manuali di storia di livello universitario, ciò che viceversa non avviene in Turchia nei confronti del Bel Paese (...) vengono deliberatamente saltati tanti secoli di storia dell'Impero ottomano prima e della Turchia moderna poi. La propaganda plurisecolare antiturca degli avversari (sempre tanti, accaniti e bene organizzati) consiste di fatto nella precisa volontà di continuare a screditare i Turchi a ogni costo. Pertanto l'Europa ha conosciuto e tuttora conosce il popolo turco solo tramite la propaganda negativa architettata dai suoi oppositori, in una immagine estremamente falsa e corrotta fornita alla gente. La rilettura distorta della religione e della storia turche, per interesse e ipocrisia, è il cardine maggiore di tale mistificazione, ma tanti sono i termini della lotta ideologica: la mancata messa in luce della tolleranza etnico-religiosa dei Turchi, aggiunta all'ignoranza degli stessi dirigenti e politici turchi, all'assenza di studiosi obiettivi e al disinteresse generale per il mondo turco. Nella scarsità, per non dire addirittura la mancanza di mezzi materiali per venire in contatto con il mondo, la storia, la lingua, la letteratura dei Turchi è dunque impossibile conoscere e valutare in modo equilibrato un intero popolo.

(...) Grazie alla pubblicità e alla propaganda, infatti, le guerre ingiuste diventano giuste, i cattivi si trasformano in buoni e viceversa. Così è stato storicamente per i Turchi: la plurisecolare propaganda antiturca ha screditato la Turchia agli occhi dell'Occidente, con conseguenze che si vedono a tutt'oggi.

In un testo universitario, al tempo dei miei studi in Italia, lessi di un prete cristiano che affermava che "i Turchi sono cattivi, ma se si convertissero al Cristianesimo potrebbero essere brava gente". Dunque essi non sono realmente cattivi, ma da screditare essenzialmente per ragioni religiose.

(Asım Tanış,¹³³ "Amore e tolleranza per una vera democrazia e pace", in *Turchia: una mistificazione europea. Ebrei e Turchi nel periodo dell'Inquisizione*)

3. Terzo capitolo - Presentazione ed elaborazione dei dati

Questo capitolo prima presenta e poi elabora i dati di questa ricerca.

3.1. Presentazione dei dati

In questo paragrafo sono illustrati i dati ricavati dal testo di partenza e da quello di arrivo per questo studio. A tale fine, sono

¹³³ Professore associato di lingua turca presso l'Università Ca'Foscari di Venezia.

prima fornite alcune informazioni schematiche sull'autore del testo di partenza e una sintesi di questo testo. Successivamente, sono esposti i dati in ordine cronologico sotto forma di segmenti di testo di partenza e le loro traduzioni nel testo di arrivo. Quando è possibile e necessario, ogni dato è presentato nel suo contesto con le parole, le espressioni o le frasi precedenti e successive ai dati per agevolarne una comprensione più approfondita. Infine, gli elementi più importanti dei dati sono sottolineati per agevolarne l'individuazione.

L'autore del romanzo *From Russia, with Love* (1957) iniziò la sua carriera come giornalista, fu agente di cambio e agente segreto della Marina Britannica e infine tornò nuovamente ad occuparsi di giornalismo. Creò il famoso personaggio agente segreto James Bond 007 nel 1952. Scrisse 12 romanzi aventi per protagonista questo personaggio, figura di spicco anche di diversi film che hanno avuto grande successo a partire dai romanzi *From Russia, with Love*, *Dr. No* (1958), *Goldfinger* (1959) e *Thunderball* (1961).

In *From Russia, with Love* James Bond si reca a Istanbul per prendere lo Spektor, strumento che permette di leggere i messaggi codificati dal Servizio Segreto russo e che deve essere portato in Inghilterra. In realtà lo Spektor è solo un'esca per far cadere Bond in trappola e poi ucciderlo. L'MGB, Servizio Segreto dell'Unione Sovietica, eliminando un eroe del Servizio Segreto britannico, ha l'obiettivo di ristabilire il suo prestigio, rovinato negli ultimi anni a causa di una serie di fallimenti operativi. Il piano è stato architettato dalla Smersh, la sezione più segreta del controspionaggio sovietico che organizza omicidi ufficiali. Quattro agenti russi sono i protagonisti dell'operazione contro James Bond: il colonnello Rosa Klebb è la donna a capo dell'Otdyel II, reparto delle esecuzioni della Smersh, che deve coordinare tutto il piano; il colonnello onorario Kronsteen è il capo della sezione piani della Smersh che deve escogitare la trappola contro Bond; il caporale Tatiana Romanova è una donna bellissima, ingenua e innocente che ha il compito di sedurre la spia inglese; e il maggiore Donovan Grant è il capo esecutore della Smersh che deve uccidere James Bond. Invece, Darko Kerim, capo del servizio segreto britannico in Turchia, aiuta Bond nella sua avventura contro i russi.

From Russia, with Love consiste di due parti: in *Part One – The Plan* sono descritti Donovan Grant, Rosa Klebb, Kronsteen e Tatiana Romanova; inoltre si spiega come e perché la Smersh decide di eliminare Bond. In *Part Two – The Execution* James

Bond va a İstanbul dove prima incontra Darko Kerim e poi Tatiana Romanova. Dopo di che parte con loro sull'Orient Express per portare lo Spektor in Inghilterra.

I dati relativi all'immagine del Turco che emerge dal testo di partenza provengono quasi esclusivamente dalla seconda parte del romanzo. Esiste un'unica eccezione. In una riunione descritta nella prima parte del romanzo, il capo della Smersh afferma:

(1) «*At the same time,*’ continued General G., himself smiling thinly at the pleasure he had caused, ‘we continue to forge everywhere stealthily ahead – revolution in Morocco, arms to Egypt, friendship with Yugoslavia, trouble in Cyprus, riots in Turkey, strikes in England, great political gains in France – there is no front in the world on which we are not quietly advancing.» (Fleming, 1957/1960: 43)

«Al tempo stesso,» continuò il generale G., sorridendo leggermente a sua volta per la soddisfazione che aveva causato, «noi continuiamo ad avanzare gradatamente ovunque, senza che nessuno se ne accorga: rivoluzione in Marocco, armi all'Egitto, amicizia con la Jugoslavia, disordini a Cipro, sommosse in Turchia, scioperi in Inghilterra, enormi vantaggi politici ottenuti in Francia, non c'è un fronte nel quale noi non stiamo pacificamente avanzando.» (Fleming, 1998: 37-38)

La prima immagine del Turco che emerge nella seconda parte del testo di partenza è connessa al personaggio Darko Kerim. Mentre «M», il capo dei servizi segreti inglesi, descrive il capo del servizio segreto britannico in Turchia a James Bond prima della sua partenza per İstanbul, ritrae un turco con le seguenti caratteristiche:

(2) «(...) *Head of T's an adventurous sort of chap, and of course he took the steamer (...)* Bond interjected, ‘Who is Head of T, sir? I've never worked in Turkey.’ Man called Kerim, Darko Kerim. Turkish father and English mother. Remarkable fellow. Been Head of T since before the war. Does a wonderful job. Loves it. Very intelligent and he knows all that part of the like the back of his hand.’ (...)» (Fleming, 1957/1960: 108-109)

«(...) Il Capo della T è un uomo avventuroso, e naturalmente ha preso il battello (...) Bond approfittò del silenzio per fare una domanda. ‘Chi è il Capo della T, sir? Non ho mai lavorato in Turchia.’ Un certo Kerim. Darko Kerim. Padre turco e madre inglese. Un tipo in gamba. È Capo della T da prima della guerra. Uno dei nostri uomini migliori. Svolge un lavoro magnifico. Ne è appassionato. Molto intelligente. Conosce quella parte del mondo come il palmo della sua mano. (...)» (Fleming, 1998: 99)

Quando l'aereo in cui viaggia James Bond atterra all'aeroporto Yeşilköy di İstanbul, questo aeroporto è descritto nel seguente modo:

(3) «*Then they were there and the plane's four propellers whelled to a stop outside the fine modern airport of Yeşilköy, an hour's drive from Istanbul (...)*» (Fleming, 1957/1960: 120)

«Poi l'aereo si posò sulla pista del moderno aeroporto di Yesilköy, a un'ora di macchina da Istanbul (...)» (Fleming, 1998: 111).

I doganieri dell'aeroporto di Yeşilköy che Bond osserva producono una serie di immagini sui turchi moderni e sulla lingua turca:

(4) «So these dark, ugly, neat little officials were the modern Turks. He listened to their voices, full of broad vowels and quiet sibilants and modified u-sounds, and he watched the dark eyes that belied the soft, polite voices. They were bright, angry, cruel eyes that had only lately come down from the mountains. Bond thought he knew the history of those eyes. They were eyes that had been trained for centuries to watch over sheep and decipher small movements on far horizons. They were eyes that kept the knife-hand in sight without seeming to, that counted the grains of meal and the small fractions of coin and noted the flicker of the merchant's fingers. They were hard, untrusting, jealous eyes. Bond didn't take to them.» (Fleming, 1957/1960: 121)

«E così, quegli ometti scuri e precisi, in uniforme kaki, erano i turchi moderni. Ascoltò il loro modo di esprimersi, le vocali strascicate, i suoni aspirati e le u sibilate, e notò gli occhi scuri, che smentivano i modi cortesi e delicati. Erano occhi lucidi, freddi e crudeli, di uomini che solo da poco tempo avevano preso contatto con la civiltà. Bond conosceva la storia di quegli occhi. Erano occhi abituati da secoli a sorvegliare le greggi e a scrutare il minimo movimento sull'orizzonte lontano. Erano occhi che non perdevano mai di vista il pugnale senza aver l'aria di farlo, che contavano le briciole di cibo e le minute frazioni della moneta e registravano ogni guizzo delle dita del mercante. Erano occhi duri, gelosi, infidi. A Bond non piacquero affatto.» (Fleming, 1998: 111-112)

Dopo esser uscito dall'aeroporto, Bond prosegue verso il suo albergo. La strada che lo conduce in centro città è descritta come segue:

(5) «When the car was gliding out of airport (...) The car sighed off down the wide modern road.» (Fleming, 1957/1960: 121)

«Mentre la macchina scivolava fuori dall'aeroporto, (...) La macchina proseguì lungo la larga strada costruita di recente.» (Fleming, 1998: 112)

L'albergo in cui Bond alloggia la prima notte produce i seguenti dati relativi a un albergo a Istanbul:

(6) «James Bond awoke early in his dingy room at the Kristal Palas on the heights of Pera and absent-mindedly reached down a hand to explore a sharp tickle on the outside of his right thigh. Something had bitten him during the night. Irritably he scratched the spot. He might have expected it.» (Fleming, 1957/1960: 122)

«James Bond si svegliò di buon'ora nella squallida stanza del Kristal Palas, sulle alture di Pera, e sovrappensiero allungò una mano sul suo corpo per esplorare la causa di una acuta puntura sulla parte esterna della tibia destra. Durante la notte, qualcosa doveva averlo punto. Grattò rabbiosamente il punto che gli doleva. Avrebbe dovuto aspettarselo.» (Fleming, 1998: 112)

La notte in cui Bond arriva dall'aeroporto al Kristal Palas fa alcune riflessioni sul portiere dell'albergo:

(7) «When he had arrived the night before, to be greeted by a surly night-concierge in trousers and a collarless shirt, and had briefly inspected the

entrance hall with the fly-blown palms in copper pots, and the floor and walls of discoloured Moorish tiles, he had known what he was in for.» (Fleming, 1957/1960: 122)

«Non appena arrivato, la notte precedente, dopo essere stato ricevuto da un portiere scorbutico e sporco, e aver ispezionato rapidamente l'atrio con le piante di palme macchiate dalle mosche e le piastrelle moresche consunte, aveva capito che razza di albergo doveva essere il Kristal Palas (...)» (Fleming, 1998: 112-113)

Un dato che emerge da un altro aspetto dell'albergo riguarda l'ascensore che Bond prende per salire nella sua camera:

(8) *«He had half thought of going to another hotel. Inertia, and a perverse liking for the sleazy romance that clings to old-fashioned Continental hotels, had decided him to stay, and he had signed in and followed the man up to the third floor in the old rope-and-gravity lift.»* (Fleming, 1957/1960: 122)

«Stava quasi per decidere di andare ad alloggiare altrove. La pigrizia e un gusto perverso per la sottile atmosfera di romanticismo che aleggia nei vecchi alberghi continentali, lo avevano deciso a rimanere. Bond aveva quindi firmato il registro delle presenze e aveva seguito il custode fino al terzo piano.» (Fleming, 1998: 113)

Successivamente, a proposito dei mobili della camera di Bond si legge che

(9) *«His room, with its sticks of aged furniture and an iron bedstead, was what he had expected.»* (Fleming, 1957/1960: 122)

«La stanza, coi pochi mobili malandati e un lettuccio di ferro, era ciò che Bond si era aspettato di trovare.» (Fleming, 1998: 113)

Il bagno della camera di Bond è descritto invece nel seguente modo:

(10) *«His room, with its sticks of aged furniture and an iron bedstead, was what he had expected. He only looked to see if there were the blood spots of squashed bugs on the wall-paper behind the bed-head before dismissing the concierge. He had been premature. When he went into the bathroom and turned on the hot tap it gave a deep sigh, then a deprecating cough, and finally ejected a small centipede into the basin. Bond morosely washed the centipede away with the thin stream of brownish water from the cold tap*
(...) But he had slept well, and now, with the reservation that he must buy some insecticide, he decided to forget about his comforts and get on with the day.» (Fleming, 1957/1960: 122-123)

«La stanza, coi pochi mobili malandati e un lettuccio di ferro, era ciò che Bond si era aspettato di trovare. Prima di congedare il portiere, aveva verificato soltanto se sulla tappezzeria non ci fossero macchie di sangue provocate da eventuali cimici spiacchiate. Era stato troppo avventato. Quando tentò di usare il rubinetto dell'acqua calda, dal tubo non uscì altro che un profondo sospiro, seguito da un deplorabile singhiozzo e da un piccolo millepiedi. Bond annegò il millepiedi nel sottile rivolo di acqua rugginosa che era sgorgato dal rubinetto dell'acqua fredda (...) Comunque, era riuscito a dormire e ora, dopo essersi ripromesso l'acquisto di un insetticida, decise di dimenticare i fastidi e di affrontare la giornata.» (Fleming, 1998: 113)

La mattina dopo Bond guarda il panorama dalla finestra dell'albergo. L'immagine che emerge riguarda la vista del Corno d'Oro e del Bosforo:

(11) «*Bond (...) and looked out over one of the most famous views in the world – on his right the still waters of the Golden Horn, on his left he dancing waves of the unsheltered Bosphorus, and, in between, the tumbling roof, soaring minarets and crouching mosques of Pera.*
(...) *For ten minutes Bond stood and gazed out across the sparkling water barrier between Europe and Asia, then he turned back into the room, now bright with sunshine, and telephoned for his breakfast.*» (Fleming, 1957/1960: 123)

«Uscì dal letto, scostò dalla finestra i pesanti tendaggi di *peluche* rossa, si appoggiò al davanzale e ammirò uno dei più famosi panorami del mondo: alla sua destra le placide acque del Corno d'Oro, alla sua sinistra le onde agitate del Bosforo aperto, e sotto di lui la confusione dei tetti, dei minareti svettanti e delle moschee raccolte di Pera.

(...) Bond restò dieci minuti a contemplare la luccicante barriera d'acqua tra l'Europa e l'Asia, poi rientrò nella stanza illuminata dal sole e telefonò per farsi portare la prima colazione.» (Fleming, 1998: 113)

Dopo aver visto il panorama, Bond telefona per ordinare la colazione. Questo atto produce un'immagine sulle competenze linguistiche del personale in un albergo a Istanbul:

(12) «*For ten minutes Bond stood and gazed out across the sparkling water barrier between Europe and Asia, then he turned back into the room, now bright with sunshine, and telephoned for his breakfast. His English was not understood, but his French at last got through. He turned on a cold bath and shaved patiently with cold water and hoped that the exotic breakfast he had ordered would not be a fiasco.*» (Fleming, 1957/1960: 123)

«Bond restò dieci minuti a contemplare la luccicante barriera d'acqua tra l'Europa e l'Asia, poi rientrò nella stanza illuminata dal sole e telefonò per farsi portare la prima colazione. Il suo inglese non fu capito, ma il suo francese ebbe successo. Fece un bagno freddo, si rase pazientemente la barba con l'acqua fredda, e si augurò che la colazione esotica che egli aveva ordinato non si rivelasse un fiasco.» (Fleming, 1998: 113)

La colazione che Bond ordina dipinge un'immagine sul pasto mattutino dei Turchi:

(13) «*He turned on a cold bath and shaved patiently with cold water and hoped that the exotic breakfast he had ordered would not be a fiasco. He was not disappointed. The yoghourt,¹³⁴ in a blue china bowl, was deep and with the consistency of thick cream. The green figs, ready peeled, were bursting with ripeness, and the Turkish coffee was jet black and with the burned taste that showed it had been freshly ground. Bond ate the delicious meal (...)*» (Fleming, 1957/1960: 123)

«Fece un bagno freddo, si rase pazientemente la barba con l'acqua fredda, e si augurò che la colazione esotica che egli aveva ordinato non si rivelasse un fiasco.

¹³⁴ Il vocabolo di origine turca yogurt in inglese è scritto in tre diversi modi: «yoghurt», «yogurt» e «yoghourt» (Longman Dictionary of Contemporary English, 1982: 1277).

Non fu deluso. Lo yogurt, servito in una ciotola di ceramica azzurra, era di color giallo intenso e aveva la consistenza della panna spessa. I fichi verdi, già pelati, erano perfettamente maturi e il caffè turco era nerissimo e aveva quel sapore di bruciato che indica una tostatura recente. Bond consumò quella deliziosa colazione (...)» (Fleming, 1998: 113-114)

Dopo la colazione Bond è accompagnato in macchina per incontrare Darko Kerim. Nelle righe che descrivono il suo trasferimento emergono immagini relative a diversi aspetti della città di İstanbul e un aspetto della Turchia:

(14) *«Punctually at nine, the elegant Rolls came for him and took him through Taksim Square and down the crowded Istiklal and out of Asia. The thick black smoke of the waiting steamers, badged with the graceful crossed anchors of the Marchant Marine, streamed across the first span of the Galata Bridge and hid the other shore towards which the Rolls nosed forward through the bicycles and trams, the well-bred snort of the ancient bulb horn just keeping the pedestrians from under its wheels. Then the way was clear and the old European section of Istanbul glittered at the end of the broad half-mile of bridge the slim minarets lancing up into the sky and the domes of the mosques, crouching at their feet, looking like big firm breasts. It should have been the Arabian Nights, but to Bond, seeing it first above the tops of trams and above the great scars of modern advertising along the river frontage, it seemed a once beautiful theatre-set that modern Turkey had thrown aside in favour of the steel and concrete flat-iron of the Istanbul-Hilton Hotel, blankly glittering behind him on the heights of Pera.»* (Fleming, 1957/1960: 124)

«Alle nove in punto, l'elegante Rolls venne a prenderlo e lo condusse attraverso la piazza Taksim e più giù, verso l'affollata Istiklal, e fuori dall'Asia. Il fumo nero e denso dei mercantili in attesa nascondeva la sponda opposta, verso la quale la Rolls dirigeva destreggiandosi tra le biciclette e i tram; il compassato gracidio del vecchio clacson a pulsante riusciva a malapena a far scansare la folla dei pedoni. Poi la strada divenne più accessibile e in fondo al grande ponte apparve il vecchio quartiere europeo con gli snelli minareti puntati verso il cielo e le cupole delle moschee rannicchiate ai loro piedi, simili a grossi seni sodi. Poteva essere un incanto, ma a Bond, che aveva già ammirato quel panorama al di sopra dei tram e dei cartelloni pubblicitari che ingombravano la riva del fiume, quella prospettiva fece l'effetto di un bellissimo fondale da teatro che la Turchia moderna avesse messo da parte per far posto alla costruzione in acciaio e in cemento armato dell'Istanbul-Hilton Hotel, un edificio luccicante e inespressivo eretto sulle alture di Pera.» (Fleming, 1998: 114)

La macchina che porta Bond si ferma davanti a un portone dove un custode lo riceve. Lo sguardo di questi presenta un dato relativo all'immagine del Turco:

(15) *«A tough-looking watchman with a chunky, smiling face, dressed in frayed khaki, came out of a porter's lodge and saluted. He opened the car door and gestured for Bond to follow him.»* (Fleming, 1957/1960: 124)

«Un custode dal viso largo e sorridente, vestito di una logora uniforme color kaki, uscì dalla guardiola e salutò il nuovo arrivato.» (Fleming, 1998: 114)

Quando Bond incontra Darko Kerim, il modo in cui questi gli stringe la mano offre una serie di immagini:

(16) «Darko Kerim had a wonderfully warm dry handclasp. It was a strong Western handful of operative fingers – not the banana skin handshake of the East that makes you want to wipe your fingers on your coat-tails. And the big hand had a coiled power that said it could easily squeeze your hand tighter and tighter until finally it cracked your bones.»
(Fleming, 1957/1960: 125)

«Darko Kerim aveva una stretta di mano magnificamente calda e asciutta. Era una stretta energica, dalle dita nervose, non la stretta viscida dell'orientale, che fa venir voglia di asciugarsi la mano sul dietro della giacca. La stretta indicava altresì una forza nascosta, capace di serrare una mano fino a rompere le ossa.» (Fleming, 1998: 115)

Una serie di immagini riguardano anche l'aspetto esteriore di Kerim:

(17) «Bond was six feet tall, but this man was at least two inches taller and he gave the impression of being twice as broad and twice as thick as Bond. Bond looked up into two wide apart, smiling blue eyes in a large smooth brown face with a broken nose. The eyes were watery and veined with red, like the eyes of a hound who lies too often too close to the fire. Bond recognized them as the eyes of furious dissipation. The face was vaguely gipsy-like in its fierce pride and in the heavy curling black hair and crooked nose, and the effect of a vagabond soldier of fortune was heightened by the small thin gold ring Kerim wore in the lobe of his right ear. It was a startlingly dramatic face, vital, cruel and debauched, but what one noticed more than its drama was that it radiated life. Bond thought he had never seen so much vitality and warmth in a human face. It was like being close to the sun, and Bond let go the strong dry hand and smiled back at Kerim with a friendliness he rarely felt for a stranger.»
(Fleming, 1957/1960: 125-126)

«Bond era alto un metro e ottanta, ma Kerim era almeno cinque centimetri più alto di lui e, a quanto sembrava, due volte più robusto. Bond lo fissò negli occhi azzurri e ben distanziati, che sorridevano in un viso simpatico e scuro dal naso rotto. Gli occhi erano acquosi e venati di sangue, simili a quelli di un segugio che sta troppo tempo sdraiato vicino al fuoco. Kerim doveva essere un crapulone incorreggibile, pensò Bond.

Il suo aspetto era vagamente zingaresco, sia per il portamento orgoglioso, sia per il piccolo anello d'oro che Kerim portava infilato al lobo dell'orecchio destro. Era un aspetto che dava una straordinaria impressione di drammaticità, di vitalità, di crudeltà e di sregolatezza, ma ciò che si notava immediatamente, ancor prima della drammaticità, era la forza vitale che emanava da quel viso. Bond pensò che non aveva mai visto un uomo dotato di tanta vitalità e di tanto calore. Era come essere molto prossimi al sole. Bond lasciò quella mano forte e asciutta e ricambiò il sorriso a Kerim con una cordialità che difficilmente aveva provato nei confronti di uno straniero.» (Fleming, 1998: 115-116)

Dopo che si sono stretti la mano, Bond e Kerim cominciano a parlare nello studio di quest'ultimo, che offre una sigaretta turca alla spia inglese. Questo gesto genera un'immagine sul tabacco turco:

(18) «Kerim went to his chair and waved to an identical one across the desk. He pushed over a flat white box of cigarettes and Bond sat down and took a cigarette and lit it. It was the most wonderful cigarette he had ever

tasted – the mildest and sweetest of Turkish tobacco in slim long oval tube with an elegant gold crescent.» (Fleming, 1957/1960: 126)

«Kerim tornò alla sua poltrona e ne indicò a Bond un'altra simile, dall'altra parte della scrivania. Quando Bond si fu accomodato, Kerim spinse verso di lui una scatola di sigarette bianca e piatta. La sigaretta che Bond accese si rivelò come la migliore che avesse mai fumato: il tabacco turco più dolce e più morbido in un lungo tubetto ovale di carta sottilissima fregiata con una elegante mezzaluna d'oro.» (Fleming, 1998: 117)

La conversazione tra Bond e Kerim crea una serie di immagini. La prima di queste immagini riguarda un episodio della vita sessuale del personaggio “turco” nel romanzo di Fleming:

(19) «Kerim lit his cigarette. He jerked his head back at the piece of tapestry. ‘Our friends paid me a visit yesterday,’ he said casually. ‘Fixed a limpet bomb on the wall outside. Timed the fuse to catch me at my desk. By good luck, I had taken a few minutes off to relax on the couch over there with a young Rumanian girl who still believes that a man will tell secrets in exchange for love. The bomb went off at a vital moment. I refused to be disturbed, but I fear the experience was too much for the girl. When I released her, she had hysterics. I’m afraid she had decided that my love-making is altogether too violent.» (Fleming, 1957/1960: 127)

«Kerim accese la sua sigaretta, poi indicò il tendaggio con un gesto brusco della testa. ‘Teri i nostri amici mi hanno fatto una visita’, disse accidentalmente. ‘Hanno attaccato una bomba a orologeria al muro della casa. Hanno regolato il detonatore in modo da prendermi mentre ero seduto alla scrivania. Fortunatamente, in quel momento mi stavo concedendo qualche minuto di distensione su quel divano, in compagnia di una ragazzina rumena la quale si illudeva che un uomo le avrebbe rivelato dei segreti in cambio di un po’ d’amore. La bomba è scoppiata proprio in un momento delicato. Per conto mio mi sono rifiutato di scomodarmi, ma credo che l’esperienza sia stata troppo forte per la ragazzina. Quando l’ho lasciata andare ha avuto un attacco di nervi. Ho paura che si sia convinta che il mio modo di fare all’amore sia troppo violento, in complesso’.» (Fleming, 1998: 117-118).

La seconda immagine riguarda come operano i servizi di spionaggio di diversi paesi a Istanbul:

(20) «He waved his cigarette holder apologetically. ‘But it was a rush to get the room put to rights in time for your visit. New glass for the windows and my pictures, and the place stinks of paint. However.’ Kerim sat back in his chair. There was a slight frown on his face. ‘What I cannot understand is this sudden breach of the peace. We live together very amicably in Istanbul. We all have our work to do. It is unheard of that my chers collègues should suddenly declare war in this way. It is quite worrying. It can only lead to trouble for our Russian friends (...)
(...) We and the Russians and the Americans have a paid man in all the hotels. And we have all bribed an official of the Secret police at Headquarters and we receive a carbon copy of the list of all foreigners entering the country every day by air or train or sea.» (Fleming, 1957/1960: 127-128)

«Scosse la testa. ‘Abbiamo dovuto fare in fretta per mettere a posto la stanza prima della vostra visita. Vetri per le finestre e per i quadri e tutto il resto. Comunque, c’è ancora puzzo di vernice’. Kerim si appoggiò allo schienale della poltrona e aggrottò leggermente le sopracciglia. ‘Non riesco proprio a capire il perché di questa rottura dei rapporti di pace. A Istanbul ci

tolleriamo vicendevolmente in modo molto amichevole. Facciamo il nostro lavoro e ci rispettiamo. Non si è mai sentito dire che i miei *chers collègues* dichiarassero improvvisamente guerra in questo modo. È piuttosto preoccupante. Ciò può significare soltanto un mucchio di guai, per i nostri amici russi (...)

(...) Noi e i russi, e gli americani, abbiamo un uomo pagato in tutti gli alberghi. E noi tutti abbiamo corrotto un uomo del quartier generale della polizia per avere un elenco giornaliero di tutti gli stranieri che entrano nel paese, per via aerea, marittima o ferroviaria.» (Fleming, 1998: 118)

La successiva immagine relativa agli alberghi a İstanbul si trova subito dopo quando Kerim esprime la sua meraviglia, perché non capisce come mai Bond abbia deciso di alloggiare in un albergo così scadente come il Kristal Palas:

(21) «*Kerim waved the subject aside. 'And now, since we are talking of your comfort, how is your hotel? I was surprised you chose the Palas. It is little better than a disorderly house – what the French call a baisodrome. And it's quite a haunt of the Russians. Not that that matters. It's not too bad. I just didn't want to stay at the Istanbul-Hilton or one of the other smart places.'*» (Fleming, 1957/1960: 128)

«Kerim scartò l'argomento con un gesto della mano. 'E ora, visto che stiamo parlando di permanenza piacevole, come è il vostro albergo? Mi ha sorpreso che abbiate scelto il Palas. È poco più di una casa di tolleranza... è ciò che i francesi chiamano un *baisodrome*. Ed è praticamente il luogo di ritrovo dei russi. Non che importi molto'.

'Non è poi così orribile. Comunque, non desideravo alloggiare all'Istanbul-Hilton o in uno degli altri alberghi del genere.'» (Fleming, 1998: 119)

La prosecuzione del dialogo tra i due agenti del servizio segreto britannico crea un'immagine relativa ai soldi turchi:

(22) «*It's not too bad. I just didn't want to stay at the Istanbul-Hilton or one of the other smart places. 'Money?' Kerim reached into a drawer and took out a flat packet of new green notes. 'Here's a thousand Turkish pounds. Their real value, and their rate on the black market, is about twenty to the pound. The official rate is seven.*» (Fleming, 1957/1960: 128)

«'Soldi?'. Kerim allungò una mano e tolse da un cassetto un fascio di banconote verdi. 'Ecco mille sterline turche. Al mercato nero le valutano al giusto prezzo e cioè venti per una inglese. Il cambio ufficiale è di sette a una.'» (Fleming, 1998: 119)

Altri tre dati frutto del testo di partenza riguardano rispettivamente (1) come Kerim tratta Bond:

(23) «*However. What else? Cigarettes? Smoke only these. I will have a few hundred sent up to your hotel. They're the best. Diplomates. They're not easy to get. Most of them go to the Ministries and the Embassies. Anything else before we get down to business? Don't worry about your meals and your leisure. I will look after both. I shall enjoy it and, If you will forgive me, I wish to stay close to you while you are here.'*» (Fleming, 1957/1960: 129)

«In ogni modo, di che cos'altro avete bisogno? Sigarette? Fumate soltanto queste. Ve ne manderò qualche centinaio. Sono le migliori. Diplomates. Non si trovano facilmente. La maggior parte va a finire ai

Ministeri e alle Ambasciate. Niente altro, prima di metterci al lavoro? Non preoccupatevi per i pasti né per i divertimenti. Penserò io agli uni e agli altri. Lo farò con piacere e, se voi siete d'accordo, desidero rimanere vicino a voi per tutto il tempo della vostra permanenza qui'.» (Fleming, 1998: 119-120)

e (2) come Kerim percepisce il clima e le donne inglesi:

(24) «*Anything else before we get down to business? Don't worry about your meals and your leisure. I will look after both. I shall enjoy it and, if you will forgive me, I wish to stay close to you while you are here.*'
'Nothing else,' said Bond. 'Except that you must come over London one day.'
'Never,' said Kerim definitely. 'The weather and the women are far too cold. I am proud to have you here. It reminds me of the war.'» (Fleming, 1957/1960: 129)

«Niente altro, prima di metterci al lavoro? Non preoccupatevi per i pasti né per i divertimenti. Penserò io agli uni e agli altri. Lo farò con piacere e se voi siete d'accordo, desidero rimanere vicino a voi per tutto il tempo della vostra permanenza qui'.

'Niente altro', disse Bond. 'Ma un giorno o l'altro dovete venire a Londra'.
'Mai', disse Kerim decisamente. 'Il clima e le donne sono troppo freddi. E io sono fiero di avervi qui. Mi ricorda il tempo di guerra.'» (Fleming, 1998: 120)

La penultima immagine che si osserva durante la conversazione tra Bond e Kerim riguarda l'importanza del caffè e *rakı*¹³⁵ per i Turchi:

(25) «*'Nothing else,' said Bond. 'Except that you must come over London one day.'*
'Never,' said Kerim definitely. 'The weather and the women are far too cold. I am proud to have you here. It reminds me of the war. Now, he rang a bell on his desk. 'Do you like your coffee plain or sweet? In Turkey we cannot talk seriously without coffee or raki and it is too early for raki.''» (Fleming, 1957/1960: 129)

«'Niente altro', disse Bond. 'Ma un giorno o l'altro dovete venire a Londra'.

'Mai', disse Kerim decisamente. 'Il clima e le donne sono troppo freddi. E io sono fiero di avervi qui. Mi ricorda il tempo di guerra', suonò un campanello sulla scrivania. 'Come vi piace il caffè? Con o senza zucchero? In Turchia non si può parlare seriamente senza avere davanti il caffè o il rakı, e ora è troppo presto per il rakı.'» (Fleming, 1998: 119-120)

L'ultima immagine concerne invece il modo di parlare di Kerim con Bond:

(26) «*'my friend,' he said grimly, 'I do not know what to say about this case.' He leant back in his chair and linked his hands behind his neck. 'Has it ever occurred to you that our kind of work is rather like shooting a film? So often I have got everybody on location and I think I can start turning the handle. Then it's the weather, and then it's the actors, and then it's the accidents. And there is something else that also happens in the making of a film. Love appears in some shape or form, at the very worst, as it is now, between the two stars. To me that is the most confusing*

¹³⁵ Tipico liquore turco aromatizzato con essenza di anice che si beve mentre si pasteggia.

factor in this case, and the most inscrutable one. Does this girl really love her idea of you? Will she love you when she sees you? Will you be able to love her enough to make her come over?». (Fleming, 1957/1960: 129)

«‘Amico mio’, disse trucemente. ‘Io non so proprio che dire di questo caso’. Si appoggiò allo schienale della poltrona e intrecciò le mani dietro la nuca. ‘Avete mai pensato che il nostro lavoro è simile al lavoro del regista di un film? Spesso io ho tutte le persone al loro posto e penso di poter cominciare a girare la manovella. Ma poi cominciano gli imprevisti: il tempo, gli attori, gli incidenti e così via. C’è poi qualche altra cosa che mi ricorda un film: l’intreccio amoroso. In questo caso poi, la faccenda è ancora peggiore, perché l’intreccio è tra i due principali interpreti. Questo è il fattore più confuso della faccenda, l’elemento più incomprensibile. Quella ragazza è veramente innamorata dell’idea che si è fatta di voi? Vi amerà ancora, quando vi vedrà E voi? L’amerete abbastanza da riuscire a convincerla di passare dalla nostra parte?’». (Fleming, 1998: 120)

Prima di salutarsi, Kerim dice a Bond che sarà lui a occuparsi di prenotare i biglietti d’aereo, procurare i passaporti falsi e disporre il modulo per il controllo della valuta per Bond e Tatiana. Come motivazione dei soldi spesi in Turchia, consiglia a Bond di dichiarare alla dogana turca che ha comprato dei dolci turchi¹³⁶ per gli amici in Inghilterra:

(27) «*‘Customs? They never look at anything. Only too glad if somebody has brought something in the country. You will declare some Turkish Delight – presents for your friends in London. If you have to get out quickly, leave your hotel bill and luggage to me. They know me well enough at the Palas. Anything else?’*». (Fleming, 1957/1960: 133)

«La dogana? Non verificano mai. Non possono essere che felici, se qualcuno porta via qualcosa dal paese. Dichiarerete: souvenirs turchi. Regali per i vostri amici di Londra. Nel caso di una partenza in tutta fretta, penserò io ai vostri bagagli e al conto dell’albergo. Sono abbastanza conosciuto, al Palas. Niente altro?’». (Fleming, 1998: 123)

Dopo di che Kerim chiama il suo capoufficio per dargli alcuni ordini. Questo atto crea un’immagine su come un turco si comporta con il suo superiore:

(28) «*He (Kerim) rang the bell and fired instructions at the head clerk who stood with his sharp eyes on Kerim’s and his lean head straining forward like a whippet’s*». (Fleming, 1957/1960: 133)

«Kerim suonò il campanello e impartì delle disposizioni al suo impiegato, che rimase ad ascoltarlo con gli occhi fissi nei suoi e la testa tesa in avanti come quella di un cane da corsa». (Fleming, 1998: 123)

Quando Kerim stringe la mano di Bond per salutarlo, questa scena produce immagini sulla forza e sullo sguardo di Kerim:

(29) «*Kerim led Bond to the door. There came again the warm powerful handclasp. ‘The car will bring you to lunch,’ he said. ‘A little place in the Spice Bazaar.’ His eyes looked happily into Bond’s. ‘And I am glad to be*

¹³⁶ Si tratta di *lokum*, tipici dolci turchi fatti a cubetti gelatinosi rivestiti di un velo di zucchero o cioccolato.

working with you. We will do well together.' He let go of Bond's hand.»
(Fleming, 1957/1960: 133)

«Kerim accompagnò Bond alla porta e gli strinse ancora una volta la mano in una stretta calda e poderosa. L'autista si incaricherà di condurvi al ristorante», disse. «È un posticino nel bazar delle spezie.» I suoi occhi si fissarono cordialmente in quelli di Bond. «Sono felice di lavorare con voi. Formeremo una bella coppia, assieme». Lasciò andare la mano di Bond.»
(Fleming, 1998: 123)

L'automobile di Kerim parte per riportare Bond al suo albergo. Il testo di partenza scrive che durante il percorso la macchina si muove di nuovo verso il Ponte di Galata:

(30) «*The man led the way into one of these and Bond found himself in an extremely well-equipped dark-room and laboratory. In ten minutes he was out again on the street. The Rolls edged out of the narrow alley and back again on to the Galata Bridge.*» (Fleming, 1957/1960: 133-134)

«L'uomo aprì una porta e Bond si trovò in un laboratorio fotografico perfettamente organizzato. Dieci minuti dopo, Bond si trovava di nuovo in strada. La Rolls lo condusse attraverso la stretta viuzza verso il ponte di Galata.» (Fleming, 1998: 124)

Quando Bond arriva all'albergo vede che il nuovo portiere in servizio vuole trasferirlo in una stanza più confortevole. La descrizione dell'aspetto fisico e del comportamento di questo portiere dipingono una serie di immagini:

(31) «*A new concierge was on duty at the Kristal Palas, a small obsequious man with guilty eyes in yellow face. He came out from behind the desk, his hands spread in apology. 'Effendi, I greatly regret. My colleague showed you to an inadequate room. It was not realized that you are a friend of Kerim Bey. Your things have been moved to No. 12. It is the best room in the hotel. In fact,' the concierge leered, 'it is the room reserved for honeymoon couples. Every comfort. My apologies Effendi. The other room is not intended for visitors of distinction.' The man executed an oily bow, washing his hands.*» (Fleming, 1957/1960: 134)

«Al Kristal Palas c'era di servizio un nuovo portiere, un ometto ossequioso dalla faccia gialla e dall'espressione colpevole. Uscì da dietro il banco con le mani tese in avanti a mo' di scusa. «Effendi, sono enormemente spiacente. Il mio collega vi ha fatto alloggiare in una stanza inadeguata. Non aveva capito che voi siete un amico di Kerim Bey. Ho fatto trasportare i vostri bagagli nella stanza numero dodici. È la migliore stanza dell'albergo. In effetti», il portiere gli rivolse un'occhiata maliziosa, «il numero dodici è riservato alle coppie in luna di miele. Tutte le comodità. Vi prego di scusarmi, Effendi. L'altra camera non è adatta per un cliente come voi». L'uomo abbozzò un inchino affettato, fregandosi le mani.» (Fleming, 1998: 124)

Lo stesso portiere diventa la fonte di altre immagini nelle riflessioni di Bond:

(32) «*If there was one thing Bond couldn't stand it was the sound of his boots being licked. He looked the concierge in the eyes and said, 'Oh.' The eyes slid away. 'Let me see this room. I may not like it. I was quite comfortable where I was.'*

'Certainly, Effendi,' the man bowed Bond to the lift. 'But alas the plumbers are in your former room. The water supply...' the voice trailed away. The lift rose about ten feet and stopped at the first floor. (Fleming, 1957/1960: 134)

«Una cosa che Bond non poteva sopportare era lo sbattere dei tacchi di quell'ometto odioso. Lo fissò negli occhi e disse: 'Ah! Vorrei prima vedere la nuova stanza. Può darsi che non mi vada. Mi trovavo abbastanza bene anche dov'ero prima.'»

«Certamente, Effendi», l'uomo si inchinò e indicò a Bond l'ascensore. «Ma ahimè, nella stanza dove avete dormito ci sono gli idraulici, ora. I rubinetti...», la voce si perse in un mormorio incomprensibile. L'ascensore si fermò al primo piano.» (Fleming, 1998: 124)

Le successive immagini scaturiscono invece della descrizione della nuova stanza di Bond:

(33) *«Well, the story of the plumbers makes sense, reflected Bond. And, after all, there was no harm in having the best room in the hotel.*

The concierge unlocked a high door and stood back.

Bond had to approve. The sun streamed in through wide double windows that gave on to a small balcony. The motif was pink and grey and style was mock French Empire, battered by the years, but still with all the elegance of the turn of the century. There were fine Bokhara rugs on the parquet floor. A glittering chandelier hung from the ornate ceiling. The bed against the right-hand wall was huge. A large mirror in a gold frame covered most of the wall behind it. Bond was amused. The honey moon room! Surely there should be a mirror on the ceiling as well. The adjoining bathroom was tiled and fitted with everything, including a bidet and a shower. Bond's shaving things were neatly laid out.

The concierge followed Bond back into the bedroom, and when Bond said he would take the room, bowed himself gratefully out.

Why not? Bond again walked round the room. This time he carefully inspected the walls and the neighbourhood of the bed and the telephone. Why not take the room? Why would there be microphones or secret doors? What would be the point of them?

His suitcase was on a bench near the chest-of-drawers. He knelt down. No scratches round the lock. The bit of fluff he had trapped in the clasp was still there. He unlocked the suitcase and took out the little attaché case. Again no signs of interference. Bond locked the case and got to his feet.» (Fleming, 1957/1960: 134-135)

«Be', la scusa degli idraulici può reggere, rifletté Bond. E, dopo tutto, non vedeva alcun male nell'occupare la migliore camera dell'albergo.

Il portiere spalancò una grande porta e si tirò indietro.

Bond dovette ammettere che il portiere aveva ragione. Il sole inondava la stanza entrando da grandi vetrate che davano su un piccolo balcone. La stanza era tappezzata in rosa e grigio e i mobili erano un'imitazione dello Stile Impero, un po' malandati ma ancora eleganti. Il pavimento di legno era ricoperto da un grande tappeto Bukhara. Dal soffitto decorato a stucco pendeva un lampadario scintillante. Contro la parete di destra c'era un enorme letto e, dietro di esso, un grandissimo specchio copriva quasi interamente il muro. (Bond ridacchiò tra sé e sé. La stanza della luna di miele! Avrebbe dovuto esserci anche uno specchio sul soffitto, in ogni modo). La stanza da bagno era pulitissima e fornita di ogni comodità, compreso un bidet e una doccia. Gli accessori di toilette di Bond erano stati accuratamente disposti su una mensola.

Il portiere seguì Bond nella stanza e, quando questi gli disse che la camera gli piaceva, si inchinò riconoscente e uscì.

Perché no? Bond ispezionò la stanza. Questa volta il suo esame delle pareti, del letto e del telefono fu assai accurato. Perché non rimanere in quella camera? Perché avrebbero dovuto esserci dei microfoni o delle porte segrete? Quale avrebbe potuto essere il loro scopo?

La valigia era posata su uno sgabello vicino al cassettone. Bond si inginocchiò. Nessun graffio alla serratura. Il filo di lana che egli aveva collocato vicino al congegno di chiusura non era stato rimosso. Bond aprì la valigia ed esaminò la borsa diplomatica. Non l'avevano toccata. Allora chiuse a chiave la valigia e si rialzò.» (Fleming, 1998: 124-125)

Dopo essersi lavato, Bond esce da questa stanza e sale su una macchina mandata da Kerim per cenare insieme con lui. Mentre sale sulla macchina il portiere diventa un'altra volta il centro dell'attenzione di Bond:

(34) *«He washed and went out of the room and down the stairs. No, there had been no messages for the effendi. The concierge bowed as he opened the door of the Rolls. Was there a hint of conspiracy behind the permanent quilt in those eyes? Bond decided not to care if there was. The game, whatever it was, had to be played out. If the change of rooms had been the opening gambit, so much the better. The game had to begin somewhere.»* (Fleming, 1957/1960: 135)

Si lavò e tornò nell'atrio. No, non c'erano messaggi per l'Effendi. Il portiere si inchinò, mentre teneva aperta la portiera della Rolls. C'era forse una traccia di cospirazione, dietro quel sorriso untuoso? Bond decise di infischiarne. La partita, qualunque fosse, doveva essere giocata fino in fondo. Se il cambio della camera era stata la mossa d'inizio, tanto meglio. La partita doveva ben cominciare in qualche modo.» (Fleming, 1998: 125)

Mentre la macchina procede velocemente, il personaggio Kerim produce altre immagini del Turco nelle riflessioni di Bond:

(35) *«As the car sped back down the hill, Bond's thoughts turned to Darko Kerim. What a man for Head of Station T! His size alone, in this country of furtive, stunted little men, would give him authority, and his giant vitality and love of life would make everyone his friend. Where had this exuberant shrewd pirate come from? And how had he come to work for the Service? He was the rare type of man that Bond loved, and Bond already felt prepared to add Kerim to the half-dozen of those real friends whom Bond, who had no 'acquaintances', would be ready to take to his heart.»* (Fleming, 1957/1960: 135)

«Mentre la macchina scivolava velocemente giù dalla collina, i pensieri di Bond si rivolsero a Darko Kerim. Che uomo, il Capo della base T! Soltanto la sua statura, in quel paese di piccoli uomini, sfuggenti e striminziti, sarebbe stata sufficiente per conferirgli autorità, e la sua enorme vitalità e amore per la vita avrebbero fatto di chiunque un suo amico. Da dove era spuntato fuori, quel pirata acuto ed esuberante? E come mai si era dedicato allo spionaggio? Kerim apparteneva a quei rari esemplari di uomini che Bond amava e Bond si sentiva ormai deciso ad aggiungere Kerim a quella mezza dozzina di amici ideali che aveva nel cuore.» (Fleming, 1998: 125)

Il viaggio successivamente dà vita ad altre immagini tramite alcuni monumenti di Istanbul e le persone che vi si vedono:

(36) *«The car went back over the Galata Bridge and drew up outside the vaulted arcades of the Spice Bazaar. The chauffeur led the way up the shallow worn steps and into the fog of exotic scents, shouting curses at the*

beggars and sack-laden porters. Inside the entrance the chauffeur turned left out of the stream of shuffling, jabbering humanity and showed Bond a small arch in the thick wall. Turretlike stone steps curled upwards.

'Effendi, you find Kerim Bey in the far room on the left. You have only to ask. He is known to all.' » (Fleming, 1957/1960: 135-136)

«La macchina ripercorse il ponte di Galata e si fermò vicino alle arcate del bazar delle spezie. L'autista precedette Bond su per gli scalini bassi e consunti e dentro l'effluvio degli odori esotici, lanciando imprecazioni ai mendicanti e ai facchini carichi di sacchi che ingombravano il passaggio. Oltrepassato l'ingresso, l'autista girò a sinistra, fuori dal flusso della folla strisciante e ciarlieria, e indicò a Bond un piccolo arco praticato nel muro spesso. Una scala a chiocciola di pietra spariva verso l'alto.

«Effendi, troverete Kerim Bey nella stanza in fondo a sinistra. Non dovrete far altro che chiedere di lui. Lo conoscono tutti.» (Fleming, 1998: 125-126)

La prima immagine che si osserva nel ristorante in cui Bond e Kerim cenano riguarda le maioliche che coprono le pareti:

(37) «*Bond climbed the cool stairs to a small ante-room where a waiter, without asking his name, took charge and led him through a maze of small, colourfully tiled, vaulted rooms to where Kerim was sitting at a corner table over the entrance to the bazaar.*» (Fleming, 1957/1960: 136)

«Bond si arrampicò per la scala a chiocciola e raggiunse un piccolo atrio dove trovò un cameriere in attesa che, senza dir nulla, lo condusse attraverso un labirinto di stanzette dal soffitto a volta, piastrellate a vivaci colori.» (Fleming, 1998: 126)

La seconda immagine è frutto invece dell'atteggiamento di Kerim nei confronti di Bond quando gli dà il benvenuto:

(38) «*Bond climbed the cool stairs to a small ante-room where a waiter, without asking his name, took charge and led him through a maze of small, colourfully tiled, vaulted rooms to where Kerim was sitting at a corner table over the entrance to the bazaar. Kerim greeted him boisterously, waving a glass of milky liquid in which ice tinkled.*» (Fleming, 1957/1960: 136)

«Bond si arrampicò per la scala a chiocciola e raggiunse un piccolo atrio dove trovò un cameriere in attesa che, senza dir nulla, lo condusse attraverso un labirinto di stanzette dal soffitto a volta, piastrellate a vivaci colori. Bond raggiunse finalmente la stanza occupata da Kerim, e lo trovò seduto a un tavolo d'angolo al di sopra dell'ingresso del bazar. Kerim lo salutò rumorosamente, agitando verso di lui un bicchiere che conteneva un liquido biancastro e un cubetto di ghiaccio.» (Fleming, 1998: 126)

La cena tra Bond e Kerim dà origine prima a un'immagine su una bevanda alcolica:

(39) «*(...) Kerim greeted him boisterously, waving a glass of milky liquid in which ice tinkled.*
'Here you are my friend! Now, at once, some raki. You must be exhausted after your sigh-seeing.' He fired orders at the waiter. Bond sat down in a comfortable-armed chair and took the small tumbler the waiter offered him. He lifted it towards Kerim and tasted it. It was identical with ouzo. He drank it down. At once the waiter refilled his glass.» (Fleming, 1957/1960: 136)

«(...) Bond raggiunse finalmente la stanza occupata da Kerim, e lo trovò seduto a un tavolo d'angolo al di sopra dell'ingresso del bazar. Kerim lo salutò rumurosamente, agitando verso di lui un bicchiere che conteneva un liquido biancastro e un cubetto di ghiaccio.

«Eccovi qui, amico. Bevete subito un po' di raki. Dovete essere stremato, dopo tutte le vostre ispezioni». E di seguito urlò degli ordini al cameriere.

Bond si accomodò in una morbida poltroncina e prese il bicchiere che il cameriere gli offriva. Lo alzò in direzione di Kerim e assaggiò il liquore. Aveva lo stesso sapore dell'Ouzo. Vuotò il bicchiere d'un fiato e il cameriere gliene porse subito un altro.» (Fleming, 1998: 126)

Successivamente, sulla cucina turca:

(40) «*And now to order your lunch. They eat nothing but offal cooked in rancid olive in Turkey. At least the offal at the Misir Carsarsi (Mısır Çarşısı) is the best.*

The grinning waiter made suggestions.

'He says the Doner Kebab is very good today. I don't believe him, but it can be. It is very young lamb broiled over charcoal with savoury rice. Lots of onions in it. Or is there anything you prefer? A pilaff or some of those dammed stuffed peppers they eat here? All right then. And you must start with a few sardines grilled en papillotte. They are just edible. Kerim harangued the waiter. He sat back, smiling at Bond.» (Fleming, 1957/1960: 136)

«E ora pensiamo al vostro pranzo. In Turchia non si mangia altro che frattaglie cotte nell'olio di oliva rancido. Per lo meno, qui, al Misir Carsarsi, le frattaglie sono migliori che in altri posti».

Il cameriere disse qualcosa sorridendo.

«Ha detto che il doner kebab è molto buono, oggi. Io non gli credo, ma potrebbe anche essere vero. È un agnello appena nato, cotto sulla brace e servito con riso, spezie e una montagna di cipolle. O forse preferite qualcosa d'altro? Un pilaff o uno di quei dannati peperoni ripieni che si mangiano qui? D'accordo, allora. Ma prima provate qualche sardina arrostita en papillotte. Sono appena mangiabili». Kerim arringò il cameriere. Poi si accomodò meglio sulla sua poltrona e rivolse un sorriso a Bond.» (Fleming, 1998: 126-127)

Infine, si riscontrano immagini relative al popolo turco:

(41) «*And now to order your lunch. They eat nothing but offal cooked in rancid olive in Turkey. At least the offal at the Misir Carsarsi (Mısır Çarşısı) is the best.*

The grinning waiter made suggestions.

'He says the Doner Kebab is very good today. I don't believe him, but it can be. It is very young lamb broiled over charcoal with savoury rice. Lots of onions in it. Or is there anything you prefer? A pilaff or some of those dammed stuffed peppers they eat here? All right then. And you must start with a few sardines grilled en papillotte. They are just edible.' Kerim harangued the waiter. He sat back, smiling at Bond. That is the only way to treat these damned people. They love to be cursed and kicked. It is all they understand. It is in the blood. All this pretence of democracy is killing them. They want some sultans and wars and rape and fun. Poor brutes, in their striped suits and bowler hats. They are miserable. You've only got to look at them. However, to hell with them all. Any news?'» (Fleming, 1957/1960: 136)

«E ora pensiamo al vostro pranzo. In Turchia non si mangia altro che frattaglie cotte nell'olio di oliva rancido. Per lo meno, qui, al Misir Carsarsi, le frattaglie sono migliori che in altri posti».

Il cameriere disse qualcosa sorridendo.

«Ha detto che il *doner kebab* è molto buono, oggi. Io non gli credo, ma potrebbe anche essere vero. È un agnello appena nato, cotto sulla brace e servito con riso, spezie e una montagna di cipolle. O forse preferite qualcosa d'altro? Un *pilaff* o uno di quei dannati peperoni ripieni che si mangiano qui? D'accordo, allora. Ma prima provate qualche sardina arrostita *en papillotte*. sono appena mangiabili». Kerim arringò il cameriere. Poi si accomodò meglio sulla sua poltrona e rivolse un sorriso a Bond. «È l'unico modo di trattare questi esseri maledetti. Sono felici di essere presi a calci e di ricevere insulti. Sono le sole cose che capiscono. L'hanno nel sangue. Tutte queste pretese di democrazia li stanno uccidendo. I turchi desiderano soltanto dei sultani, e delle guerre e delle vergini da deflorare e dei divertimenti. Poveri bruti, nei loro abiti da cerimonia e coi loro cilindri, sono dei miserabili. Guardateli un po'. Comunque, vadano tutti all'inferno. Ci sono novità?»» (Fleming, 1998: 126-127)

Con questo brano termina questo paragrafo e quello successivo esporrà come questi dati sono stati elaborati.

3.2. Elaborazione dei dati

Questo paragrafo comprende l'analisi e l'interpretazione dei dati dello studio. L'analisi dei dati consiste nella comparazione della traduzione italiana *Dalla Russia con amore* con l'"originale" inglese *From Russia with Love*, per stabilire le aggiunte, le omissioni e le modifiche del testo di partenza eseguite dal traduttore. L'interpretazione dei dati attribuisce invece un significato ai segmenti del testo di arrivo individuati in seguito a questa analisi.

L'immagine del Turco che emerge nel testo di partenza proviene quasi esclusivamente dalla seconda parte del romanzo. Esiste un'unica eccezione. In una riunione descritta nella prima parte del romanzo, il capo della Smersh, mentre parla della politica estera dell'Unione Sovietica, dipinge la Turchia come un Paese manipolato dai Russi: «(...) *we continue to forge everywhere stealthily ahead – revolution in Morocco, arms to Egypt, friendship with Yugoslavia, trouble in Cyprus, riots in Turkey, strikes in England, great political gains in France (...)*» (Fleming, 1957/1960: 43). Si nota che quest'immagine è interamente conservata nel testo di arrivo: «(...) noi continuiamo ad avanzare gradatamente ovunque, senza che nessuno se ne accorga: rivoluzione in Marocco, armi all'Egitto, amicizia con la Jugoslavia, disordini a Cipro, sommosse in Turchia, scioperi in Inghilterra, enormi vantaggi politici ottenuti in Francia (...)» (Fleming, 1998: 37-38).

La prima immagine del Turco che emerge, nella seconda parte del testo di partenza, è connessa al personaggio Darko Kerim. «M», il capo dei servizi segreti inglesi, nel descrivere il capo del

servizio segreto britannico in Turchia a James Bond, prima della sua partenza per İstanbul, ritrae un turco meticcio avventuroso, in gamba, molto intelligente, che svolge il suo lavoro con diligenza e passione: «*Head of T's an adventurous sort of chap (...) Bond interjected, 'Who is Head of T, sir? I've never worked in Turkey.' 'Man called Kerim, Darko Kerim. Turkish father and English mother. Remarkable fellow (...) Does a wonderful job. Loves it. Very intelligent (...)*» (Fleming, 1957/1960: 108-109). Anche quest'immagine è conservata in modo identico nella traduzione italiana: «Il Capo della T è un uomo avventuroso (...) Bond approfittò del silenzio per fare una domanda. 'Chi è il Capo della T, sir? Non ho mai lavorato in Turchia'. 'Un certo Kerim. Darko Kerim. Padre turco e madre inglese. Un tipo in gamba (...) Svolge un lavoro magnifico. Ne è appassionato. Molto intelligente (...)» (Fleming, 1998: 99).

Quando l'aereo in cui viaggia James Bond atterra all'aeroporto Yeşilköy di İstanbul, questo è descritto come una struttura elegante e moderna: «*(...) the plane's four propellers wheeled to a stop outside the fine modern airport of Yesilkoy (...)*» (Fleming, 1957/1960: 120). Nella traduzione di Enrico Cicogna, l'immagine che a İstanbul esista un aeroporto elegante e moderno appare solo parzialmente a causa dell'omissione dell'aggettivo *fine* nel testo di arrivo: «Poi l'aereo si posò sulla pista del moderno aeroporto di Yesilkoy (...)» (Fleming, 1998: 111).

I doganieri dell'aeroporto di Yeşilköy, che Bond osserva, producono una serie di immagini sui turchi moderni. Prima di tutto, sono persone brutte, di statura bassa e carnagione scura che lavorano in modo preciso: «*So these dark, ugly, neat little officials were the modern Turks.*» (Fleming, 1957/1960: 121). La versione italiana di questa porzione del testo di partenza presenta due manipolazioni significative. Da una parte il traduttore omette l'aggettivo «*ugly*» mentre d'altra aggiunge l'espressione «in uniforme kaki». In questo modo, mentre l'immagine dei turchi moderni brutti dell'"originale" inglese scompare, appare implicitamente l'immagine del Turco militare: «e così, quegli ometti scuri e precisi, in uniforme kaki, erano i turchi moderni.» (Fleming, 1998: 111).

In secondo luogo, l'osservazione di Bond relativa a come i doganieri si esprimono tra di loro fornisce tre diverse immagini sulla lingua turca: è una lingua in cui le vocali sono marcate, suoni sibilanti e «u» modificate: «*He listened to their voices, full of broad vowels and quiet sibilants and modified u-sounds (...)*»

(Fleming, 1957/1960: 121). Il testo di arrivo presenta tre immagini diverse rispetto al testo di partenza a proposito della lingua turca, poiché traduce *broad vowels* con «le vocali strascicate», *quiet sibilants* con «suoni aspirati» e *modified u-sounds* «le u sibilate»: «Ascoltò il loro modo di esprimersi, le vocali strascicate, i suoni aspirati e le *u* sibilate (...)» (Fleming, 1998: 111). Di conseguenza, il turco, presentato nel testo inglese come una lingua con vocali pronunciate in modo chiaro e distinto, nel testo italiano con la prima manipolazione si presenta come una lingua con vocali pronunciate in modo allungato e non chiaro nel testo italiano. Con la seconda manipolazione la lingua turca che ha suoni sibilanti, cioè suoni acuti e sottili, caratterizzati da una certa durata, come il suono di una freccia, del vento e della fiamma, si trasforma in una lingua che ha suoni aspirati. Infine, con la terza manipolazione si crea a proposito della lingua turca un'immagine inverosimile, poiché si attribuisce alla vocale /ü/ in questa lingua una caratteristica delle consonanti fricative.

La stessa osservazione di Bond produce anche le seguenti immagini: i turchi moderni, la cui storia Bond conosce, hanno occhi scuri, lucidi, rabbiosi, crudeli, duri, diffidenti e gelosi; hanno un falso modo di parlare in tono pacato e cortese; da poco tempo hanno smesso di vivere in montagna dove pascolavano le pecore ed erano pronti a combattere contro i nemici che venivano da lontano, anche se non sembra; erano affamati e poveri; in poche parole sono persone sgradevoli

(...) he watched the dark eyes that belied the soft, polite voices. They were bright, angry, cruel eyes that had only lately come down from mountains. Bond thought he knew the history of those eyes. They were eyes that had been trained for centuries to watch over sheep and decipher small movements on horizons. They were eyes that kept the knif hand inside without seeming to, that counted the grains of meal and the small fractions of coin and noted the flicker of the merchant's fingers. They were hard, untrusting, jealous eyes. Bond didn't take to them.
(Fleming, 1957/1960: 121)

Tra le immagini esposte sopra due sono modificate completamente dal punto di vista semantico e un'altra subisce una variazione dal punto di vista stilistico nel testo di arrivo. La prima modifica consiste nel tradurre «*angry eyes*», ossia occhi rabbiosi, come «occhi freddi», trasformando la manifestazione di uno stato d'animo intenso espresso con gli occhi – nel testo di partenza – in uno stato neutrale. La seconda invece rende «*untrusting eyes*», ossia occhi diffidenti, in «occhi infidi». In altre parole il “turco moderno” che non si fida degli altri del testo di partenza si

trasforma nel testo di arrivo in quello che non è degno di fiducia. La variazione stilistica riguarda infine la manipolazione del testo di partenza in cui i turchi moderni «*had only lately come down from the mountains*», solo recentemente scesero dalle montagne. La traduzione italiana a questo proposito scrive che i turchi moderni sono «uomini che solo da poco tempo avevano preso contatto con la civiltà». Con questa manipolazione il traduttore adotta un approccio ermeneutico, chiarendo qualsiasi oscurità del testo di partenza. Queste tre manipolazioni appaiono nel testo di arrivo nel seguente modo

(...) notò gli occhi scuri, che smentivano i modi cortesi e delicati. Erano occhi lucidi, freddi e crudeli, di uomini che solo da poco tempo avevano preso contatto con la civiltà. Bond conosceva la storia di quegli occhi. Erano occhi abituati da secoli a sorvegliare le greggi e a scrutare il minimo movimento sull'orizzonte lontano. Erano occhi che non perdevano mai di vista il pugnale senza aver l'aria di farlo, che contavano le briciole di cibo e le minute frazioni della moneta e registravano ogni guizzo delle dita del mercante. Erano occhi duri, gelosi, infidi. A Bond non piacquero affatto. (Fleming, 1998: 111-112)

Anche la strada che lo conduce dall'aeroporto Yeşilköy in centro fornisce un'immagine modificata. Dopo esser uscito dall'aeroporto, Bond prosegue verso il suo albergo. La strada nel testo di partenza è descritta come una «*wide modern road*» (Fleming, 1957/1960: 121). Questa descrizione è riportata nel testo di arrivo come una «larga strada costruita di recente» (Fleming, 1998: 112). La sostituzione dell'aggettivo «*modern*» con l'espressione «costruita di recente» nel testo di arrivo conserva l'immagine del testo di partenza solo parzialmente. La traduzione mantiene solo il significato «che si colloca nel presente o di oggi» dell'aggettivo «*modern*», però esclude un altro significato dovuto allo stesso aggettivo: «aggiornato, avanzato, aperto al progresso e alle innovazioni». Di conseguenza, il testo di arrivo dipinge l'attuale Istanbul senza far riferimento al progresso fatto da essa.

L'albergo in cui Bond alloggia la prima notte produce invece un'immagine identica sia nel testo "originale" sia nella sua traduzione italiana. Infatti, mentre Fleming scrive che Bond si sveglia "*in his dingy room at the Kristal Palas*" (Fleming, 1957/1960: 122), Cicogna riscrive che Bond si sveglia "nella squallida stanza del Kristal Palas" (Fleming, 1998: 112). In questo modo, si propone l'immagine di Istanbul con un albergo misero sia per il lettore anglofono sia per quello italofono.

D'altra parte, la successiva immagine creata dello stesso albergo è frutto di una manipolazione lampante. La notte in cui Bond arriva dall'aeroporto a Kristal Palas fa alcune riflessioni sul

portiere dell'albergo. Nel testo di partenza il portiere è descritto come una persona sgarbata che indossa un paio di pantaloni e una camicia senza colletto: «*a surly night-concierge in trousers and a collarless shirt*» (Fleming, 1957/1960: 122). Nel testo di arrivo il portiere in pantaloni e camicia senza colletto diventa un portiere sporco: «un portiere scorbutico e sporco» (Fleming, 1998: 112). Di conseguenza, all'immagine di Istanbul con un misero albergo nell'"originale" inglese si aggiunge quella di un albergo con «personale sgarbato». Nella traduzione italiana a questa immagine si aggiunge anche l'altra del «personale sporco».

Un'altra manipolazione realizzata da parte del traduttore rende invisibile un elemento moderno dell'albergo. Nel testo "originale" Bond prende l'ascensore per salire in camera dopo aver firmato il registro delle presenze: «(...) *he had signed in and follwed the man up to the third floor in the old rope-and-gravity lift*» (Fleming, 1957/1960: 122). Nella traduzione non risulta però che Bond prenda l'ascensore: «Bond aveva quindi firmato il registro delle presenze e aveva seguito il custode fino al terzo piano» (Fleming, 1998: 113). L'immagine del testo di arrivo non permette ai suoi lettori di vedere un aspetto relativamente più moderno di un albergo a Istanbul, come nel caso della strada dall'aeroporto in città.

Le due immagini riguardo ai mobili della camera di Bond nel testo di arrivo sono conformi a quelle di un albergo squallido. Il testo di partenza descrive pezzi d'arredamento della stanza di Bond come «aged», cioè annosi: «*his room, with its few sticks of aged furniture (...)*» (Fleming, 1957/1960: 122). La versione italiana li definisce invece «malandati»: «la stanza, coi pochi mobili malandati» (Fleming, 1998: 113). La trasformazione degli arredi dell'albergo da mobili che hanno molti anni a quelli che sono ridotti in cattivo stato rinforza l'immagine di un albergo squallido, ossia inadeguato o povero, a Istanbul.

Nella traduzione la seconda immagine concernente i mobili non offre solo un'immagine diversa rispetto all'"originale" ma anche ambigua per il lettore italiano. Il testo inglese parla di un «*iron bedstead*», un letto di ferro con testiera (Fleming, 1957/1960: 122), che si trasforma in un «lettuccio di ferro» (Fleming, 1998: 113) nel testo italiano. Nel testo di arrivo, dunque si attribuisce al letto una qualità scadente rispetto a quella del testo di partenza. Il lettuccio rinforza l'immagine di un albergo a Istanbul che non soddisfa le aspettative di chi vi alloggia.

Nel testo di partenza esistono altre immagini della camera di Bond che non sono compatibili con le aspettative dei clienti di un albergo confortevole, ma che sono state rese fedelmente nel testo di arrivo. Secondo queste immagini, nella camera di un albergo a Istanbul esistono vari insetti e dai rubinetti del bagno esce solo acqua fredda e rugginosa ma non acqua calda. Queste immagini appaiono nel testo “originale” e nella traduzione italiana fedele nel seguente modo:

He only looked to see if there were the blood spots of squashed bugs on the wall-paper behind the bedhead (...)

(...) aveva verificato soltanto se sulla tappezzeria non ci fossero macchie di sangue provocate da eventuali cimici spiaccicate (Fleming, 1998: 113)

When he went into the bathroom and turned on the hot tap it gave a deep sigh, then a deprecating cough, and finally ejected a small centipede into the basin. Bond morosely washed the centipede away with the thin stream of brownish water from the cold tap (...)

But he had slept well, and now, with the reservation that he must buy some insecticide, he decided to forget about his comforts (...)
(Fleming, 1957/1960: 122- 123)

Quando tentò di usare il rubinetto dell’acqua calda, dal tubo non uscì altro che un profondo sospiro, seguito da un deprecabile singhiozzo e da un piccolo millepiedi. Bond annegò il millepiedi nel sottile rivolo di acqua rugginosa che era sgorgato dal rubinetto dell’acqua fredda (...)

Comunque, era riuscito a dormire e ora, dopo essersi ripromesso l’acquisto di un insetticida, decise di dimenticare i fastidi (...) (Fleming, 1998: 113)

La mattina dopo Bond guarda il panorama dalla finestra dell’albergo. Dal testo inglese si ha l’immagine della vista del Bosforo e il Corno d’Oro famosa in tutto il mondo: «*Bond (...) looked out over one of the most famous views in the world (...)*» (Fleming, 1957/1960: 122). Nel testo italiano si usa il verbo «ammirare» per rendere «*looked*», ossia guardò: «(...) ammirò uno dei più famosi panorami del mondo» (Fleming, 1998: 113). Questa scelta del traduttore crea un’immagine nella traduzione italiana per cui il Bosforo e il Corno d’Oro non sono solo famosi come nell’“originale” inglese ma anche belli. Infatti, «*to look at*», guardare significa rivolgere lo sguardo per vedere una cosa, mentre «ammirare» ha il significato di rivolgere lo sguardo con intenso interesse e compiacimento per il fatto che è una cosa bella.

Dopo aver visto il panorama, Bond telefona per ordinare la colazione. Nel testo di partenza questo atto fornisce un’immagine, secondo la quale in un albergo a Istanbul un cliente anglofono non riesce a comunicare in inglese con il personale e la comunicazione diventa possibile in francese solo dopo un lungo lasso di tempo: «*his English was not understood, but his French at last got through*» (Fleming, 1957/1960: 123). La versione italiana di

questa frase attenua l'immagine dei Turchi che riescono a comunicare solo con difficoltà in francese, poiché il traduttore omette il sintagma «*at last, finalmente*», e così rende la comunicazione in francese un atto immediato: «il suo inglese non fu capito, ma il suo francese ebbe successo» (Fleming, 1998: 113). In questo modo, per i lettori italiani i “Turchi” diventano persone che non conoscono l'inglese, ma sanno bene il francese.

La colazione che Bond ordina nell'“originale” dipinge un'immagine per cui agli occhi di un inglese i cibi della tipica prima colazione turca appaiono esotici. In altre parole Bond: «*hoped that the exotic breakfast he ordered would not be a fiasco*» (Fleming, 1957/1960: 123). Questa immagine si rende in modo identico nel testo di arrivo: «si augurò che la colazione esotica che egli aveva ordinato non si rivelasse un fiasco» (Fleming, 1998: 113). L'“originale” scrive inoltre che la colazione turca è buona e consiste di yogurt, fichi e caffè turco. La traduzione rende anche tutto questo in modo conforme al testo di partenza:

He was not disappointed. The yoghourt, in a blue china bowl, was deep and with the consistency of thick cream. The green figs, ready peeled, were bursting with ripeness, and the Turkish coffee was jet black and with burned taste that showed it had been freshly ground. Bond ate the delicious meal (...) (Fleming, 1957/1960: 123)

Non fu deluso. Lo yogurt, servito in una ciotola di ceramica azzurra, era di color giallo intenso e aveva la consistenza della panna spessa. I fichi verdi, già pelati, erano perfettamente maturi e il caffè turco era nerissimo e aveva quel sapore di bruciato che indica una tostatura recente. Bond consumò quella deliziosa colazione (...) (Fleming, 1998: 113-114)

Dopo la colazione Bond è accompagnato in macchina per incontrare Darko Kerim. Durante il suo trasferimento il testo di partenza nomina il Ponte di Galata situato all'inizio del Corno d'Oro: «*The thick black smoke of the waiting streamers (...)* streamed across the first span of the Galata Bridge and hid the other shore (...)» (Fleming, 1957/1960: 124). Nella traduzione non esiste la parte relativa a questo ponte: «Il fumo nero e denso dei mercantili in attesa nascondeva la sponda opposta (...)» (Fleming, 1998: 114). Come il Ponte di Galata anche Istanbul è omessa nel testo di arrivo a proposito della frase inglese: «*then the way was clear and the old European section of Istanbul glittered at the end of the board half-mile of bridge with the slim minarets lancing up into the sky*» (Fleming, 1957/1960: 124). Infatti la traduzione scrive che «poi la strada divenne più accessibile e in fondo al grande ponte apparve il vecchio quartiere europeo con gli

snelli minareti puntati verso il cielo (...)» (Fleming, 1998: 114). Mentre la prima omissione distoglie il lettore italiano dal sapere il nome di un ponte storico a Istanbul, la seconda attenua la connessione tra questa città e la sua identità europea. Inoltre, è particolarmente significativa la scelta del traduttore per sostituire «*glittered*», brillò, riferita al vecchio quartiere europeo di Istanbul, cioè «apparve». Al contrario del caso in cui il testo di arrivo trasforma il Bosforo e il Corno d'Oro in un panorama ammirevole quando Bond lo guarda dalla finestra dell'albergo, questa scelta trasforma questo da quartiere che suscita ammirazione in un luogo che si vede all'improvviso, causando sorpresa o meraviglia. In altre parole, come il Ponte di Galata anche Istanbul ammirevole scompare dal testo di arrivo.

Un'immagine resa nel testo di arrivo in modo conforme a quella nel testo di partenza riguarda un'osservazione sulle cupole delle moschee che si trovano nella parte europea della città di Istanbul. La traduzione scrive che «(...) le cupole delle moschee rannicchiate ai loro piedi, simili a grossi seni sodi» (Fleming, 1998: 114) come l'"originale", «(...) *the domes of the mosques, crouching at their feet, looking like big firm breasts*» (Fleming, 1957/1960: 124).

Nel testo "originale" il vecchio quartiere europeo di Istanbul fornisce altre tre immagini, tra cui una è resa in modo integro mentre altre due subiscono manipolazioni nella traduzione. La prima manipolazione consiste nella sostituzione di «*Arabian Nights*» con «un incanto». Il testo di partenza scrive che quando Bond vede le moschee del vecchio quartiere di Istanbul queste hanno su di lui lo stesso effetto che proverebbe nel leggere le «Mille e una notte»: «(...) *slim minarets lancing up into the sky and the domes of the mosques, crouching at their feet, looking like big firm breasts. It should have been the Arabian Nights, but (...)*» (Fleming, 1957/1960: 124). Il testo di arrivo interpreta questo effetto come frutto della bellezza o di un'altra qualità singolare, rendendo «*Arabian Nights*» con «un incanto»: «(...) con gli snelli minareti puntati verso il cielo e le cupole delle moschee rannicchiate ai loro piedi, simili ai grossi seni sodi. Poteva essere un incanto, ma (...)» (Fleming, 1998: 114). Questa sostituzione diversifica l'immagine delle moschee situate nel vecchio quartiere europeo di Istanbul dalle moschee arabe. In altre parole, cambia l'immagine del Turco uguale all'arabo in quella del Turco affascinante.

La seconda manipolazione riguarda di nuovo il rapporto tra la modernità e la Turchia, come nel caso della strada tra l'aeroporto di Yeşilköy e İstanbul. Il testo inglese parla di cartelloni pubblicitari moderni che Bond vede durante il suo viaggio in macchina dal suo albergo all'ufficio di Darko Kerim: «(...) *Bond, seeing it first above the tops of trams and above the great scars of modern advertising along the river frontage (...)*» (Fleming, 1957/1960: 124). La versione italiana di questa porzione del testo di partenza omette l'aggettivo «*modern*» utilizzato in questo ultimo testo: «(...) Bond, che aveva già ammirato quel panorama al di sopra dei tram e dei cartelloni pubblicitari che ingombravano la riva del fiume (...)» (Fleming, 1998: 114). In questo modo, un'altra volta, la traduzione italiana non permette ai lettori italofoni di vedere un aspetto moderno della Turchia nel testo di arrivo.

Tuttavia, l'ultimo elemento relativo a questo quartiere è tradotto in modo fedele all'"originale" e rende al lettore l'accesso ad una Turchia moderna, anche se per un suo aspetto non particolarmente positivo. In altre parole, mentre l'"originale" scrive: «(...) *it seemed a once beautiful theatre-set that modern Turkey had thrown aside in favour of the steel and concrete flat-iron of the Istanbul-Hilton Hotel, blankly glittering (...)*» (Fleming, 1957/1960: 124), la traduzione riscrive che «(...) un bellissimo fondale da teatro che la Turchia moderna avesse messo da parte per far posto alla costruzione in acciaio e in cemento armato dell'Istanbul-Hilton, un edificio luccicante e inespressivo (...)» (Fleming, 1998: 114).

La macchina che porta Bond si ferma davanti a un portone dove un custode lo riceve. Il testo di partenza scrive che questi ha un aspetto duro: «*a tough-looking watchman with a chunky, smiling face, dressed in (...)*» (Fleming, 1957/1960: 124). Il testo di arrivo, come i turchi brutti notati da Bond all'aeroporto di Yeşilköy, omette questo aspetto duro del custode: «un custode dal viso largo e sorridente, vestito di (...)» (Fleming, 1998: 114). In questo modo si cela l'aspetto violento o spietato del custode, che è presumibilmente un turco, nella traduzione italiana.

Quando Bond incontra Darko Kerim, questi offre una serie di immagini. La prima riguarda il modo in cui Kerim stringe la mano. L'"originale" riferisce che si tratta di un occidentale che ha una mano grande, calda e asciutta, cioè di una persona sincera e affidabile, non paragonabile affatto a quella di un orientale dalla mano viscida, cioè di una persona ambigua e infida, per di più

ripugnante. Inoltre, questa mano appartiene a una persona così forte che, volendo, potrebbe addirittura rompere le dita di chi gliela stringe: «*Darko Kerim had a wonderfully warm dry handclasp. It was a strong Western handful of operative fingers – not the banana skin handshake of the East that makes you want to wipe your fingers on your coat-tails. And the big hand had a coiled power that sat it could easily squeeze your hand tighter and tighter until finally it cracked your bones*» (Fleming, 1957/1960: 125). La traduzione da una parte omette «*Western*», occidentale, e dall'altra parte rende l'espressione «*banana skin*», buccia di banana, con l'aggettivo «viscido»: «Darko Kerim aveva una stretta di mano magnificamente calda e asciutta. Era una stretta energica, dalle dita nervose, non la stretta viscida dell'orientale, che fa venir voglia di asciugarsi la mano sul dietro della giacca. La stretta indicava altresì una forza nascosta, capace di serrare una mano fino a rompere le ossa» (Fleming, 1998: 115). Con queste manipolazioni, la versione italiana, innanzitutto, rende l'identità occidentale di Darko Kerim invisibile al lettore della lingua di arrivo. In secondo luogo, l'eliminazione della metafora, sostituita con il significato figurativo di «viscido», depotenzia il messaggio del testo originale che descrive gli Orientali (turchi compresi) come persone sospette e inaffidabili (Fleming, 1998: 112). E poi curioso che il traduttore celi l'identità occidentale del personaggio "turco", benché gli riconosca l'assenza di una caratteristica "orientale" come quella di essere una persona viscida.

Nel testo di partenza, una serie di immagini riguardano anche l'aspetto esteriore di Kerim che è descritto come una persona alta, robusta, sorridente, dalla faccia larga, bruna e sbarbata con occhi azzurri distanziati e naso rotto. Inoltre ha i tratti simili a quelli di uno zingaro e un'espressione particolarmente drammatica, vitale, crudele e dissoluta. L'effetto più importante che questo aspetto produce nei confronti di un occidentale come Bond è quello di fargli provare sentimenti di amicizia verso Kerim:

Bond was six feet tall, but this man was at least two inches taller and he gave the impression of being twice as broad and twice as thick as Bond. Bond looked up into two wide apart, smiling blue eyes in a large smooth brown face with a broken nose (...)
(...) The face was vaguely gipsy-like (...) It was a startlingly dramatic face, vital, cruel and debauched (...) Bond (...) smiled back at Kerim with a friendliness he rarely felt for a stranger. (Fleming, 1957/1960: 125)

Il testo di arrivo riproduce con perfetta identità tutte queste immagini tranne quelle che raffigurano Kerim senza barba. In altre parole, il traduttore rende il sintagma «*large smooth*», larga e liscia, che descrive la faccia di Kerim, con l'aggettivo «simpatico»:

Bond era alto un metro e ottanta, ma Kerim era almeno cinque centimetri più alto di lui e, a quanto sembrava, due volte più robusto. Bond lo fissò negli occhi azzurri e ben distanziati, che sorridevano in un viso simpatico e scuro dal naso rotto (...)

(...) Il suo aspetto era vagamente zingaresco (...) Era un aspetto che dava una straordinaria impressione di drammaticità, di vitalità, di crudeltà e di sregolatezza (...) Bond (...) ricambiò il sorriso di Kerim con una cordialità che difficilmente aveva provato nei confronti di uno straniero. (Fleming, 1998: 115-116)

Questa manipolazione trasforma, nella traduzione, il personaggio "turco" dell'"originale" una persona che ha una faccia glabra in una persona simpatica. Questa nuova immagine è comunque in contraddizione con l'immagine crudele dello stesso personaggio nel testo inglese, conservata anche in quello italiano, come nel caso dei turchi crudeli visti da Bond all'uscita dell'aeroporto di Yeşilköy (Fleming, 1957/1960: 121). La nuova immagine è invece compatibile con quella derivata da una omissione da parte del traduttore, che rende invisibile i turchi brutti nel testo di arrivo, (Fleming, 1957/1960: 121). Ovviamente, quest'ultima immagine concorda anche con una persona che suscita sentimenti di amicizia nei confronti del suo interlocutore come nel caso di Kerim verso Bond.

Dopo che si sono stretti la mano, Bond e Kerim cominciano a parlare nello studio di quest'ultimo, che offre una sigaretta turca alla spia inglese. Ciò crea un'immagine del tabacco turco buono, come la prima colazione turca (Fleming, 1957/1960: 123): «*It was the most wonderful cigarette he had ever tasted – the mildest and sweetest of Turkish tobacco (...)*» (Fleming, 1957/1960: 126). Anche quest'immagine è resa in modo invariato rispetto all'"originale" da parte del traduttore (Fleming, 1998: 114): «La sigaretta che Bond accese si rivelò come la migliore che avesse mai fumato: il tabacco turco più dolce e più morbido (...)» (Fleming, 1998: 117).

Durante la conversazione tra Bond e Kerim si vedono una serie di immagini nel testo di partenza che sono rese in modo invariato nel testo di arrivo, tranne due. La prima di queste immagini riguarda un episodio della vita sessuale di Kerim. Egli infatti racconta che il giorno prima nel suo ufficio stava

facendo l'amore con una ragazza, quando è scoppiata una bomba; ciononostante, non ha interrotto l'atto sessuale, provocando nella ragazza una reazione isterica. Il racconto crea un'immagine del Turco che fa sesso in modo violento: «*The bomb went off at a vital moment. I refused to be disturbed, but I fear the experience was too much for the girl. When I released her, she had hysterics. I'm afraid she had decided that my love-making is altogether too violent*» (Fleming, 1957/1960: 127). La versione italiana riproduce questa immagine nel seguente modo: «La bomba è scoppiata proprio in un momento delicato. Per conto mio mi sono rifiutato di scomodarmi, ma credo che l'esperienza sia stata troppo forte per la ragazzina. Quando l'ho lasciata andare ha avuto un attacco di nervi. Ho paura che si sia convinta che il mio modo di fare all'amore sia troppo violento, in complesso» (Fleming, 1998: 118).

La seconda immagine è che i servizi di spionaggio di diversi Paesi operano a Istanbul in modo pacifico. Questa immagine appare nell'"originale" nel seguente modo quando Kerim afferma: «*What I cannot understand is this sudden beach of the peace. We live together very amicably in Istanbul. We all have our work to do. It is unheard of that my chers collègues should suddenly declare war in this way*» (Fleming, 1957/1960: 127). La traduzione ripropone questa immagine fedelmente all'"originale" come segue: «Non riesco proprio a capire il perché di questa rottura dei rapporti di pace. A Istanbul ci tolleriamo vicendevolmente in modo molto amichevole. Facciamo il nostro lavoro e ci rispettiamo. Non si è mai sentito dire che i miei *chers collègues* dichiarassero improvvisamente guerra in questo modo» (Fleming, 1998: 118). Successivamente nel testo inglese si nota che questi servizi corrompono ufficiali della polizia segreta turca: «*We and the Russians and the Americans (...) And we have all bribed an official of the Secret police at Headquarters (...)*» (Fleming, 1957/1960: 128). Nel testo italiano si nota che non esiste «*Secret*», segreta, della *Secret police*, polizia segreta: «Noi, e i russi e gli americani (...) E noi tutti abbiamo corrotto un uomo del quartiere generale della polizia (...)» (Fleming, 1998: 118). Questa omissione rende nel testo di arrivo l'immagine della polizia turca generalmente corrotta rispetto a quella che si osserva nel testo di partenza. In altre parole, mentre per il lettore inglese la corruzione della polizia è limitata alla polizia segreta, per il lettore italiano non esiste questo limite e la corruzione è estesa a tutta la polizia turca.

La successiva immagine si osserva subito dopo quando Kerim esprime la sua meraviglia perché non capisce come mai Bond ha deciso di alloggiare in un albergo così scadente come il Kristal Palas: «(...) *how is your hotel? I was surprised you chose the Palas. It is little better than a disorderly house – what the French call a baisodrome*» (Fleming, 1957/1960: 127). Bond risponde a questa domanda, dicendo che non voleva pernottare in un albergo lussuoso come l'İstanbul-Hilton: «*I just didn't want to stay at the Istanbul-Hilton or one of the other smart places*» (Fleming, 1957/1960: 127). Questa conversazione implica, per il lettore anglofono, che a İstanbul non ci sono solo alberghi trascurati come il Kristal Palas ma anche altri alberghi confortevoli. La traduzione italiana rende prima la parte di Kerim in questa conversazione nel seguente modo: «(...) come è il vostro albergo? Mi ha sorpreso che abbiate scelto il Palas. È poco più di una casa di tolleranza... è ciò che i francesi chiamano un *baisodrome* (...)» (Fleming, 1998: 119). E poi “riscrive” quella di Bond: «(...) Comunque, non desideravo alloggiare all'İstanbul-Hilton o in uno degli altri alberghi del genere» (Fleming, 1998: 119). Il confronto dei due testi rivela che il traduttore rende l'aggettivo «*smart*», elegante, del testo di partenza con l'espressione «del genere» in italiano. Questa scelta indebolisce l'immagine degli alberghi eleganti che esistono a İstanbul creata nel testo di partenza, poiché tale immagine è implicitamente trasposta nel testo di arrivo, al contrario del testo di partenza che ricorre anche all'aggettivo «*smart*», solo attraverso una similitudine tra l'albergo İstanbul-Hilton e altri alberghi.

La prosecuzione del dialogo tra i due agenti del servizio segreto britannico crea un'immagine per cui in Turchia esiste un mercato nero per il cambio della valuta estera. In proposito nell'“originale” Kerim dice a Bond: «*Here's a thousand Turkish pounds. Their real value, and their rate on the black market, is about twenty to the pound. The official rate is seven*» (Fleming, 1957/1960: 128). Quest'immagine è ricostruita in modo identico nella traduzione: «Ecco mille sterline turche. Al mercato nero le valutano al giusto prezzo e cioè venti per una inglese. Il cambio ufficiale è di sette a una» (Fleming, 1998: 119).

Altre due immagini prodotte dal testo di partenza e rese fedelmente nel testo di arrivo sono il “turco” ospitale e amante del “calore” del clima e delle donne. La seconda immagine propone anche il “turco” che concepisce il clima e le donne inglesi come

freddi. Queste immagini nel testo di partenza e in quello di arrivo si osservano rispettivamente come segue:

Anything else before we get down to business? Don't worry about your meals and your leisure. I will look after both. I shall enjoy it and, If you will forgive me, I wish to stay close to you while you are here.'

'Nothing else,' said Bond. 'Except that you must come over London one day.'

'Never, said Kerim definitely. 'The weather and the women are far too cold. I am proud to have you here. (Fleming, 1957/1960: 129)

Niente altro, prima di metterci al lavoro? Non preoccupatevi per i pasti né per i divertimenti. Penserò io agli uni e agli altri. Lo farò con piacere e se voi siete d'accordo, desidero rimanere vicino a voi per tutto il tempo della vostra permanenza qui».

«Niente altro», disse Bond. Ma un giorno o l'altro dovete venire a Londra».

«Mai», disse Kerim decisamente. «Il clima e le donne sono troppo freddi. E io sono fiero di avervi qui. (Fleming, 1998: 120)

La penultima immagine che si osserva durante la conversazione tra Bond e Kerim è resa in modo conforme all'“originale” nella traduzione come le ultime due immagini viste sopra. Questa immagine riguarda l'importanza del caffè e del *raki*¹³⁷ per i Turchi. In altre parole, nel testo di partenza Kerim dice a Bond: «*Do you like your coffee plain or sweet? In Turkey we cannot talk seriously without coffee or raki and it is too early for raki*» (Fleming, 1957/1960: 129). La versione italiana riproduce questa immagine fedelmente: «Come vi piace il caffè? Con o senza zucchero?» In Turchia non si può parlare seriamente senza avere davanti il caffè o il raki, e ora è troppo presto per il raki» (Fleming, 1998: 120). Dopo che i due personaggi prendono il caffè si nota che, come la prima colazione e il tabacco turco, anche il caffè turco è buono, ma questa bontà, al contrario della colazione e del tabacco, ha dei limiti. Infatti, Bond fa il seguente commento: «*It was good, but thick with grains*» (Fleming, 1957/1960: 130), ossia «era buono ma un po' troppo spesso (...)» (Fleming, 1998: 120).

L'ultima immagine che emerge nel testo di arrivo è invece frutto di una manipolazione del testo di partenza. Quando Kerim comincia a esprimere le sue riflessioni a proposito del presunto innamoramento di Tatiana verso Bond, la traduzione italiana scrive che il capo del servizio segreto britannico in Turchia parla

¹³⁷ Tipico liquore turco aromatizzato con essenza di anice.

«trucemente», ossia in modo minaccioso, sinistro, crudele o feroce:

«Amico mio», disse trucemente. «Io non so proprio che dire di questo caso». Si appoggiò allo schienale della poltrona e intrecciò le mani dietro la nuca. «Avete mai pensato che il nostro lavoro è simile al lavoro del regista di un film? Spesso io ho tutte le persone al loro posto e penso di poter cominciare a girare la manovella. Ma poi cominciano gli imprevisti: il tempo, gli attori, gli incidenti e così via. C'è poi qualche altra cosa che mi ricorda un film: l'intreccio amoroso. In questo caso poi, la faccenda è ancora peggiore, perché l'intreccio è tra i due principali interpreti. Questo è il fattore più confuso della faccenda, l'elemento più incomprensibile. Quella ragazza è veramente innamorata dell'idea che si è fatta di voi? Vi amerà ancora, quando vi vedrà E voi? L'amerete abbastanza da riuscire a convincerla di passare dalla nostra parte?» (Fleming, 1998: 120)

L'avverbio utilizzato dal traduttore ha lo scopo di rendere l'equivalente di *grimly* nell'«originale», in cui Kerim afferma:

'My friend,' he said grimly, 'I do not know what to say about this case.' He leant back in his chair and linked his hands behind his neck. 'Has it ever occurred to you that our kind of work is rather like shooting a film? So often I have got everybody on location and I think I can start turning the handle. Then it's the weather, and then it's the actors, and then it's the accidents. And there is something else that also happens in the making of a film. Love appears in some shape or form, at the very worst, as it is now, between the two stars. To me that is the most confusing factor in this case, and the most inscrutable one. Does this girl really love her idea of you? Will she love you when she sees you? Will you be able to love her enough to make her come over?' (Fleming, 1957/1960: 129)

Tuttavia, come si vede anche sopra sia nel testo di arrivo sia in quello di partenza, l'immagine del Turco minaccioso, sinistro, crudele o feroce non è compatibile né con quello dice e né con il modo in cui si comporta Kerim mentre parla a Bond. Infatti, il personaggio «turco» si rivolge al personaggio inglese dandogli dell'«amico mio» nel senso vero e proprio del termine e poi si siede davanti a lui in un modo che non evoca nessuna ostilità contro il suo interlocutore, come tutto il resto del suo discorso. Di conseguenza, anche se il vocabolo inglese «*grimly*» significa anche «truce», qui il senso dell'avverbio è piuttosto «in modo preoccupato» come nella frase «*'smoke,' Eddie announced grimly*». Concludendo, l'uso del vocabolo «truce» non produce solo un testo incoerente sia con il testo di partenza sia con quello di arrivo, ma anche nel testo di arrivo un'immagine del Turco che parla trucemente, mentre nel testo di partenza lo stesso turco parla in modo preoccupato o pensieroso.

Prima di salutarsi, Kerim dice a Bond che sarà lui a occuparsi di prenotare i biglietti d'aereo, procurare i passaporti falsi e disporre il modulo per il controllo della valuta per Bond e Tatiana.

Come motivazione dei soldi spesi in Turchia, consiglia a Bond di dichiarare alla dogana turca che ha comprato dei *lokum*¹³⁸ per gli amici in Inghilterra. Nel testo di partenza si legge l'equivalente dei *lokum* in inglese, ovvero *Turkish Delight*: «*You will declare some Turkish Delight – presents for your friends in London*» (Fleming, 1957/1960: 133). Tuttavia, nel testo di arrivo *Turkish Delight* diventa «souvenirs turchi»: «dichiarerete: souvenirs turchi. Regali per i vostri amici di Londra» (Fleming, 1998: 123). Questa manipolazione del testo di partenza rende inaccessibile un aspetto gastronomico tipicamente turco ai destinatari del testo di arrivo, anche se questo aspetto è del tutto visibile nel testo “originale”.

Dopo di che Kerim chiama il suo impiegato per dargli alcuni ordini. Nell’“originale” l’atteggiamento premuroso e fedele di questi verso il suo superiore è reso «con occhi penetranti» come vuole la metafora del cane verso il padrone. Infatti, il testo di partenza scrive che l’impiegato «*stood with his sharp eyes on Kerim’s and his lean head straining forward like a whippet’s*» (Fleming, 1957/1960: 133). Il testo di arrivo riproduce l’immagine da una parte in modo più sfumato, dato che omette gli aggettivi «*penetranti*» riferito agli occhi e «*magra*» riferito alla testa, e dall’altra con più evidenza trasformando «*whippet*» in «cane da corsa». In altre parole, la traduzione scrive che l’impiegato «rimase ad ascoltarlo con gli occhi fissi nei suoi e la testa tesa in avanti come quella di un cane da corsa» (Fleming, 1998: 123). In questo modo il traduttore crea un’immagine del Turco solo fedele verso i suoi superiori, invece di uno attento e fedele come nell’“originale”.

Quando Kerim stringe la mano di Bond per salutarlo l’“originale” ridipinge il “turco” forte che ha una stretta calda: «*Kerim led Bond to the door. There came again the warm powerful handclasp*» (Fleming, 1957/1960: 133). La traduzione “riscrive” questa immagine in modo conforme all’“originale”: «Kerim accompagnò Bond alla porta e gli strinse ancora una volta la mano in una stretta calda e poderosa» (Fleming, 1998: 123). La successiva immagine che si vede nel testo inglese mentre Kerim stringe la mano di Bond indica invece una manipolazione nella traduzione. Il testo di partenza scrive che Kerim ha un’espressione allegra nei suoi occhi quando guarda Bond: «*His eyes looked happily into Bond’s*» (Fleming, 1957/1960: 133). Il testo di arrivo

¹³⁸ Tipico dolce turco fatto a cubetto gelatinoso rivestito di un velo di zucchero o cioccolato.

sostituisce «*happily*», allegramente, con «cordialmente»: «i suoi occhi si fissarono cordialmente in quelli di Bond» (Fleming, 1998: 123). Di conseguenza, il “turco” allegro dell’“originale” diventa cordiale nella traduzione. Questa nuova immagine manipolata del “turco” cordiale è senza dubbio compatibile anche con quella non manipolata che fa suscitare sentimenti di «cordialità» nel suo interlocutore, osservata precedentemente (Fleming, 1957/1960: 125 e Fleming, 1998: 116).

L’automobile di Kerim parte per riportare Bond al suo albergo. Il testo di partenza scrive che durante il percorso la macchina si muove verso il Ponte di Galata: «*The Rolls edged out of the narrow alley and back again on to the Galata Bridge*» (Fleming, 1957/1960: 134). Anche se durante il viaggio di arrivo il testo di arrivo omette il nome di questo ponte (Fleming, 1957/1960: 124 e Fleming, 1998: 114), questa volta lo “riscrive”: «La Rolls lo condusse attraverso la stretta viuzza verso il ponte di Galata» (Fleming, 1998: 123). Di conseguenza, il traduttore recupera per il lettore italiano la possibilità di far conoscere il nome di un ponte storico a Istanbul, mentre in precedenza gliel’aveva impedita.

Quando Bond arriva all’albergo, vede che il nuovo portiere in servizio vuole trasferirlo in una stanza più confortevole. L’immagine che dipinge questo portiere è quella di un turco in atteggiamenti servili calcolati:

A new concierge was on duty at the Kristal Palas, a small obsequious man with guilty eyes in yellow face. He came out from behind the desk, his hands spread in apology. ‘Effendi, I greatly regret. My colleague showed you to an inadequate room. It was not realized that you are a friend of Kerim Bey. Your things have been moved to No. 12. It is the best room in the hotel. In fact,’ the concierge leered, ‘it is the room reserved for honeymoon couples. Every comfort. My apologies Effendi. The other room is not intended for visitors of distinction.’ The man executed an oily bow, washing his hands. (Fleming, 1957/1960: 134)

La traduzione riproduce questa immagine da una parte attenuando e dall’altra esaltando il servilismo e l’ipocrisia del portiere. A proposito del primo caso prima si osserva che «*visitors of distinction*», clienti di riguardo, si sostituisce con «un cliente come voi». Ciò rende il portiere meno gentile nel testo di arrivo rispetto al testo di partenza. Inoltre, si nota anche che «*oily*», untuoso, si trasforma in «affettato» e in questo modo un comportamento sgradevole di eccessiva cortesia o adulazione dell’“originale” diventa un comportamento non naturale, ricercato o artificioso nella traduzione. Vale a dire che il turco adulatore si trasforma in quello ricercato. Tuttavia un’altra manipolazione, che si osserva nella traduzione, rafforza l’immagine del Turco servile e

ipocrita perché l'espressione *washing his hands*, lavarsene le mani, diviene «fregandosi le mani». Mentre la prima espressione del testo di partenza significa esimersi da ogni responsabilità al riguardo di qualcosa con allusione al gesto di Ponzio Pilato nei confronti di Gesù, la seconda del testo di arrivo significa strofinarsi le mani in segno di soddisfazione o contentezza. In conclusione, questa modifica significa che il portiere forse vuole cambiare la stanza di Bond per trarre un vantaggio e la sua gentilezza dimostrata non è frutto di un comportamento onesto:

Al Kristal Palas c'era di servizio un nuovo portiere, un ometto ossequioso dalla faccia gialla e dall'espressione colpevole. Uscì da dietro il banco con le mani tese in avanti a mo' di scusa. «Effendi, sono enormemente spiacente. Il mio collega vi ha fatto alloggiare in una stanza inadeguata. Non aveva capito che voi siete un amico di Kerim Bey. Ho fatto trasportare i vostri bagagli nella stanza numero dodici. È la migliore stanza dell'albergo. In effetti», il portiere gli rivolse un'occhiata maliziosa, «il numero dodici è riservato alle coppie in luna di miele. Tutte le comodità. Vi prego di scusarmi, Effendi. L'altra camera non è adatta per un cliente come voi». L'uomo abbozzò un inchino affettato, fregandosi le mani. (Fleming, 1998: 124)

Infatti, Bond pensa che il portiere sia insopportabilmente untuoso: «*If there was one thing Bond couldn't stand it was the sound of his boots being licked*» (Fleming, 1957/1960: 134). La traduzione di questa frase, al contrario della traduzione dell'espressione «*washing his hands*» appena osservata sopra, rende invisibile il turco adulatore creando un'immagine nuova: il turco odioso che sbatte i tacchi. In altre parole, la traduzione trasforma il modo di dire inglese *to lick somebody's boots*, leccare i piedi a qualcuno, con «sbattere i tacchi» e aggiunge il sintagma «ometto odioso» al testo di arrivo che non esiste nel testo di partenza: «Una cosa che Bond non poteva sopportare era lo sbattere dei tacchi di quell'ometto odioso» (Fleming, 1998: 124).

Subito dopo questa aggiunta si nota invece un'omissione che cela una manifestazione nell'atteggiamento falso del portiere. Quando Bond dice che vuole vedere la nuova stanza prima di decidere sullo spostamento, il portiere allontana lo sguardo dagli occhi di Bond. Nell'"originale" ciò compare come segue: «*He looked the concierge in the eyes and said, 'Oh.' The eyes slid away. 'Let me see this room. I may not like it (...)*» (Fleming, 1957/1960: 134). La traduzione tralascia l'espressione «*the eyes slid away*», lo sguardo si spostò: «Lo fissò negli occhi e disse: «Ah! Vorrei prima vedere la nuova stanza. Può darsi che non mi vada (...)» (Fleming, 1998: 124). A causa di questa omissione i fruitori del testo di arrivo, al contrario di quelli del testo di

partenza, non possono accedere a un segno che mette in discussione l'onestà del portiere a proposito della sua cortesia nei confronti di Bond.

Quando Bond si dirige verso la nuova stanza seguendo il portiere, la traduzione rende visibile l'ascensore dell'albergo che è stato omesso precedentemente (Fleming, 1957/1960: 122 e Fleming, 1998: 113). Come l'"originale" «*'certainly, Effendi,' the man bowed Bond to the lift*» (Fleming, 1957/1960: 134), anche la traduzione scrive che «*<Certamente, Effendi>, l'uomo si inchinò e indicò a Bond l'ascensore*» (Fleming, 1998: 124). Con questa traduzione fedele i lettori del testo di arrivo hanno la possibilità di sapere, anche se con ritardo, come quelli anglofoni, che in un albergo modesto di Istanbul è possibile trovare un impianto moderno come l'ascensore.

Dopo esser usciti dall'ascensore al primo piano nell'"originale" il portiere e Bond arrivano alla stanza numero dodici e l'addetto dell'albergo apre la porta per il suo cliente: «*The concierge unlocked a high door and stood back*» (Fleming, 1957/1960: 134). La traduzione di questa frase comporta due manipolazioni perché da una parte *unlocked*, aprire con una chiave, diventa «spalancare» e dall'altra «*high*», alto, si trasforma in «grande»: «Il portiere spalancò una grande porta e si tirò indietro» (Fleming, 1998: 124). La prima modifica consolida l'atteggiamento eccessivamente cortese del portiere che si è scusato con Bond facendo l'inchino untuoso constatato sopra. La seconda invece consolida l'affermazione del portiere che la nuova stanza è la migliore dell'albergo, perché una stanza che ha una porta grande, ossia una porta superiore alla misura ordinaria per dimensioni, cioè larga, alta e lunga, è più consona ad una stanza spaziosa e confortevole che non ad una stanza che ha una porta unicamente alta che si manifesta in misura notevole solo verticalmente. In un certo senso, questa modifica implicitamente è in contraddizione con il "turco", sottinteso disonesto, dalla espressione in generale colpevole e dallo sguardo distolto dagli occhi di Bond quando gli parla.

La stanza, descritta nei minimi particolari, è effettivamente non paragonabile a quella precedente in cui Bond ha alloggiato la prima notte. L'immagine che produce il testo di partenza è che a Istanbul non solo un albergo di lusso come l'Hilton ma anche un hotel di bassa categoria come il Kristal Palas potrebbe avere stanze confortevoli ed eleganti. La traduzione, pur mantenendo questa immagine, è una versione manipolata dell'"originale" che

in qualche modo ha delle conseguenze a proposito dell'immagine del Turco. La prima manipolazione riguarda lo stile della stanza. L'«originale» scrive che i mobili sono un'imitazione dello stile imperiale francese che risalgono tra la fine del Diciottesimo e l'inizio del Diciannovesimo secoli: «(...) *the style was mock French Empire, battered by the years, but still with all the elegance of the turn of the century*» (Fleming, 1957/1960: 134). Si osserva che la versione italiana omette «*French*», francese, e «*turn of the century*», tra la fine del Diciottesimo e l'inizio del Diciannovesimo secoli: «I mobili erano un'imitazione dello Stile Impero, un po' malandati ma ancora eleganti» (Fleming, 1998: 124). Di conseguenza, la traduzione, al contrario dell'«originale», dipinge i mobili della stanza escludendo le loro origini d'ispirazione francese, dando indirettamente l'impressione che si tratti di uno stile imperiale ottomano. In altre parole, per il lettore italiano che non conosca il significato di Stile Impero, cioè stile napoleonico, la traduzione rende la stanza relativamente più lontana dalla cultura di questo lettore rispetto al testo di partenza. La traduzione inoltre cela, sempre a questo lettore, il fatto intrinseco che la cultura francese è influente su quella turca almeno a partire dalla fine del Diciannovesimo secolo. Ovviamente, tutto questo non è valido invece per il lettore che conosce il significato di Stile Impero. La seconda manipolazione concerne la quantità e la qualità dei tappeti che si trovano nella stanza. Il testo inglese scrive che esistono una serie di piccoli tappeti eleganti di Bukhara sul pavimento di legno: «*There were fine Bokhara rugs on the parquet floor*» (Fleming, 1957/1960: 134). Il testo italiano trasforma «*rugs*», tappetini, in «tappeto» e «*fine*», elegante, in «grande»: «Il pavimento di legno era ricoperto da un grande tappeto Bukhara» (Fleming, 1998: 124). Quindi, mentre sopra la traduzione riscrive fedelmente l'«eleganza» dello stile imperiale qui l'«eleganza» dei tappetini è trasformata in «grandezza». Una modifica relativa all'eleganza si è vista infatti anche a proposito dell'aeroporto di Istanbul, quando il traduttore aveva ommesso l'aggettivo «*fine*» del testo inglese (Fleming, 1957/1960: 120 e Fleming, 1998: 111). Inoltre, i «tappetini» mutano in un «tappeto». Infine, il traduttore riduce anche il numero dei tappetini da una quantità plurale indefinita a uno solo. Vale a dire che la stanza coperta da piccoli eleganti tappetini dell'«originale» diventa una stanza coperta da un grande tappeto nella traduzione. In ultima analisi, questa manipolazione fa pensare al lettore italiano che nella cultura turca ciò che è grande

è apprezzato dal punto di vista estetico. Un'altra manipolazione crea una seconda immagine sull'estetica del "turco" nel testo di arrivo inesistente in quello di partenza. L'"originale" scrive che il soffitto della stanza è decorato: «*A glittering chandelier hung from the ornate ceiling*» (Fleming, 1957/1960: 134). Quando la traduzione riscrive questa frase aggiunge però il sintagma «a stucco», specificando così il tipo di ornamento che invece è generico nel testo di partenza: «Dal soffitto decorato a stucco pendeva un lampadario scintillante» (Fleming, 1998: 124). Questa aggiunta crea un'immagine per cui l'uso dello stucco nell'arredamento è particolarmente estetico per i Turchi, dato che lo troviamo nella stanza migliore di un albergo. Un'altra manipolazione da una parte accresce di nuovo la grandezza di un arredo come nel caso di un «grande» tappeto di Bukhara e dall'altra lo spoglia di una sua qualità, come si vede anche nei tappetini «eleganti». Il testo di partenza scrive che «*a large mirror in a gold frame covered most of the wall (...)*» (Fleming, 1957/1960: 134). Il testo di arrivo "riscrive" «*large*», grande, con «grandissimo» e omette il sintagma «*in a gold frame*», con la cornice dorata «(...) un grandissimo specchio copriva quasi interamente il muro» (Fleming, 1998: 124). In questo modo la grandezza, un'altra volta, si sottolinea come un criterio per stabilire la validità di un arredo nella cultura turca. La successiva manipolazione non riguarda solo l'omissione di una qualità ma anche la sua modifica totale. Secondo l'"originale", il bagno adiacente alla stanza che Bond osserva è ricoperto di piastrelle: «*The adjoining bathroom was tiled and fitted with everything, including a bidet and a shower*» (Fleming, 1957/1960: 134). La traduzione da una parte omette «*adjoining*», adiacente, e dall'altra trasforma «*was tiled*», ricoperto di piastrelle, in «era pulitissima»: «La stanza da bagno era pulitissima e fornita di ogni comodità, compreso un *bidet* e una doccia» (Fleming, 1998: 125). La traduzione omettendo l'aggettivo «*adjoining*», che qualifica la stanza del bagno nel testo di partenza, presenta una versione meno dettagliata rispetto all'"originale". La seconda modifica radicale in una descrizione meno dettagliata sopprime invece l'immagine di una stanza del bagno decorata con le piastrelle, che implicitamente ricorda bagni turchi con le maioliche nell'"originale", e crea una nuova immagine: una stanza da bagno pulitissima. Innanzitutto, questa immagine fa pensare al lettore italiano che un albergo modesto a Istanbul potrebbe avere sia stanze sporche (Fleming, 1998: 113), come si osserva anche

nell'“originale” (Fleming, 1957/1960: 123), sia stanze pulitissime, che è una percezione valida solo a proposito del testo di arrivo (Fleming, 1998: 125). In secondo luogo, mentre prima la versione italiana “rende più orientale” l'arredamento della stanza “omettendo la qualità francese” dei suoi mobili, ora ridipinge il bagno meno orientale spogliandolo dai suoi elementi allusivi alla cultura turca. È ovvio che la prima operazione di orientalizzazione ha un effetto imparagonabilmente più incisivo rispetto a quella seconda di deorientalizzazione. Inoltre, si osserva una manipolazione che cambia il tipo di un mobile nel testo di partenza. Ciò al contrario dei casi precedenti a proposito del grande tappeto di Bukhara (Fleming, 1998: 124) e del grandissimo specchio (Fleming, 1998: 124), diminuisce la grandezza del mobile riscritto nel testo di arrivo rispetto a quello di partenza. Quest'ultimo scrive che nella nuova stanza Bond trova la sua valigia messa su una panca: «*His suitcase was on a bench near the chest-of-drawers*» (Fleming, 1957/1960: 134). La traduzione trasforma «*bench*», panca, in «sgabello»: «La valigia era posata su uno sgabello vicino al cassettone» (Fleming, 1998: 125). Questa manipolazione rende il mobile del testo di arrivo meno confortevole rispetto a quello del testo di partenza perché una panca è più capiente di uno sgabello. Di conseguenza, la scelta del traduttore impoverisce il concetto della migliore stanza del portiere. In conclusione, il testo di partenza dipinge la migliore stanza di un albergo modesto a Istanbul con un soffitto decorato, diversi eleganti tappetini di Bukhara estesi sul pavimento, mobili francesi imperiali imitati che risalgono ad un periodo compreso tra la fine del Diciottesimo e l'inizio del Diciannovesimo secolo, un grande specchio che ha una cornice dorata, una panca per posare le valigie e una stanza del bagno adiacente rivestita con maioliche:

The motif was pink and grey and the style was mock French Empire, battered by the years, but still with all the elegance of the turn of the century. There were fine Bokhara rugs on the parquet floor. A glittering chandelier hung from the ornate ceiling. the bed against the right-hand wall was huge. A large mirror in a gold frame covered most of the wall behind it (...) The adjoining bathroom was tiled and fitted with everything, including a bidet and a shower. (Fleming, 1998: 134)

Tramite le varie manipolazioni, in prevalenza modifiche, poi omissioni e infine di aggiunte, il testo di arrivo trasforma questa stanza in quella con un soffitto decorato a stucco, un grande tappeto di Bukhara esteso sul pavimento, mobili a imitazione dello Stile Impero, un grandissimo specchio, uno sgabello per posare le valigie e una stanza del bagno adiacente pulitissima:

La stanza era tappezzata in rosa e grigio e i mobili erano un'imitazione dello Stile Impero, un po' malandati ma ancora eleganti. Il pavimento di legno era ricoperto da un grande tappeto Bukhara. Dal soffitto decorato a stucco pendeva un lampadario scintillante. Contro la parete di destra c'era un enorme letto e, dietro di esso, un grandissimo specchio copriva quasi interamente il muro (...) La stanza da bagno era pulitissima e fornita di ogni comodità, compreso un bidet e una doccia. (Fleming, 1998: 124)

Tra le varie immagini frutto della “manipolazione” traduttiva osservate sopra quella più significativa è senza dubbio la stanza con i mobili imitati dello Stile Impero. “Omettendo” l'attributo francese che qualifica lo stile imperiale, la manipolazione che crea questa immagine cela implicitamente l'acculturazione europea del mondo turco ottomano nei secoli Diciannovesimo e Ventesimo.¹³⁹

Bond, ammettendo che la nuova stanza è più bella di quella vecchia, decide di trasferirvisi. Dopo aver fatto il bagno scende nell'atrio e riprende la macchina con l'autista di Kerim per andare al ristorante dove pranzerà con lui. Mentre sale in macchina, il portiere, che apre lo sportello per Bond, è dipinto un'altra volta come una persona con un'espressione colpevole che potrebbe essere un segno del suo ruolo in un complotto contro Bond: «*The concierge bowed as he opened the door of the Rolls. Was there a hint of conspiracy behind the permanent guilt of those eyes?*» (Fleming, 1957/1960: 135). Prima, la traduzione non aveva reso l'espressione «untuoso» a proposito dell'inchino del portiere e trasforma un «*oily bow*» (Fleming, 1957/1960: 134) «in un inchino affettato» (Fleming, 1998: 124). Invece ora trasforma gli occhi che hanno un'espressione di «*permanent guilt*», colpa permanente, del portiere in un «sorriso untuoso»: «il portiere si inchinò, mentre teneva aperta la portiera della Rolls. C'era forse una traccia di cospirazione, dietro quel sorriso untuoso?» (Fleming, 1998: 125). Questa modifica ristabilisce l'immagine del Turco untuoso a proposito di un carattere del romanzo espressa esplicitamente circa con una pagina di ritardo e rafforza anche quella di colpevole già osservata sempre circa una pagina prima.

Durante il suo viaggio al ristorante i pensieri di Bond offrono due immagini relative ai Turchi già precedentemente osservate nel testo di partenza. La prima consolida l'impressione del Turco non attendibile avuta quando Bond ha espresso le sue considerazioni sia sul modo di parlare dei doganieri all'Aeroporto di Yeşilköy come «falsamente cortese» (Fleming, 1957/1960: 121) sia sul

¹³⁹ Per sapere sull'acculturazione europea dei Turchi, vedi pp. 24-31 in Paker, Saliha (2007). *Traduzioni e traduttori nel mondo turco*. Trad. it. e cura di R. Tunç Özben. Roma: Aracne.

modo di fare del nuovo portiere di Kristal Palas come «untuoso e permanentemente colpevole» (Fleming, 1957/1960: 134-135). La seconda immagine rafforza quella del Turco di bassa statura constatata sempre attraverso i pensieri di Bond a proposto dei doganieri sopraccitati (Fleming, 1957/1960: 121). Queste due immagini emerse di nuovo presentano però anche i loro limiti. Vale a dire che Darko Kerim, un turco meticcio, non è né basso di statura né inaffidabile come altri Turchi ma una persona esuberante e perspicace amata da tutti: «(...) *Bond's thoughts turned to Darko Kerim. What a man for Head of Station T! His size alone, in this country of furtive, stunted little men, would give him authority, and his giant vitality and love of life would make everyone his friend. Where had this exuberant shrewd pirate come from? (...) He was the rare type of man that Bond loved (...)*» (Fleming, 1957/1960: 135). La traduzione riproduce queste immagini fedelmente all'“originale”:

(...) i pensieri di Bond si rivolsero a Darko Kerim. Che uomo il Capo della base T! Soltanto la sua statura, in quel paese di piccoli uomini, sfuggenti e striminziti, sarebbe stata sufficiente per conferirgli autorità, e la sua enorme vitalità e amore per la vita avrebbero fatto di chiunque un suo amico. Da dove era spuntato fuori, quel pirata acuto ed esuberante? (...) Kerim apparteneva a quei rari esemplari di uomini che Bond amava. (Fleming, 1998: 125)

Mentre Bond ha questi pensieri la sua macchina percorre il Ponte di Galata: «*The car went back over the Galata Bridge (...)*» (Fleming, 1957/1960: 135), dirigendosi verso il Bazar delle Spezie e anche questa volta la traduzione rende fedelmente questo ponte storico di Istanbul: «La macchina ripercorse il Ponte di Galata (...)» (Fleming, 1998: 125). Quando arrivano vicino al bazar la macchina si ferma e l'autista indica la strada per il ristorante a Bond accompagnandolo personalmente. Il testo di partenza dipinge la parte esterna del Bazar delle Spezie come un luogo con odori esotici, mendicanti e facchini a cui si possono lanciare insulti senza riguardi: «*The chauffeur led the way up (...) into the fog of exotic scents, shouting curses at the beggars and sack-ladden porters*» (Fleming, 1957/1960: 135). Il testo di arrivo riproduce questa immagine sia trasformando *fog*, nebbia, in «effluvio» sia aggiungendo l'espressione «che ingombravano il passaggio» che non esiste nell'“originale”: «L'autista precedette Bond (...) dentro l'effluvio degli odori esotici, lanciando imprecazioni ai mendicanti e ai facchini carichi di sacchi che ingombravano il passaggio» (Fleming, 1998: 125-126). Il primo intervento spoglia la natura meno conoscibile degli odori

all'ingresso del Bazar delle Spezie. Infatti, «effluvio» ha solamente il significato di profumo intenso, mentre «*fog*» nel senso figurato simboleggia l'impedimento a una percezione adeguata. Si può dire che la traduzione preavvisa un bazar meno esotico per gli utenti italiani rispetto a quello dell'"originale". La seconda operazione chiarifica le motivazioni del comportamento dell'autista nella versione italiana con il sintagma «che ingombravano il passaggio» che rende il motivo per cui egli lancia imprecazioni ai mendicanti e facchini prima di entrare nel Bazar insieme a Bond. In questo modo la traduzione attribuisce una motivazione logica a questo comportamento che nel testo di partenza si fa vagamente intuire al lettore. In sintesi, trasforma l'esterno del Bazar delle Spezie in un ambiente meno esotico ma più razionale. Concludendo, si può arguire che le ultime manipolazioni osservate nel testo di arrivo deorientalizzano la traduzione perché l'esotismo e l'irrazionalismo sono due caratteristiche fondamentali dell'Oriente costruito dagli orientalisti.

Anche la descrizione dell'interno del bazar comporta manipolazioni significative nell'ambito dell'Orientalismo. L'"originale" scrive che le persone che si trovano nel bazar camminano lentamente strisciando i piedi per terra e parlano tra di loro velocemente in modo incomprensibile: «*Inside the entrance the chauffeur turned left out the stream of shuffling, jabbering humaniyt and (...)*» (Fleming, 1957/1960: 135). La traduzione "riscrive" "*shuffling*", che significa cammina lentamente strisciando i piedi per terra, come «strisciante» e *jabbering*, che parla velocemente e in modo non chiaro, usando l'aggettivo «ciarliero»: «Oltrepassato l'ingresso, l'autista girò a sinistra, fuori dal flusso della folla strisciante e ciarliera e (...)» (Fleming, 1998: 126). La prima scelta del traduttore trasforma la folla che si vede nel Bazar delle Spezie da persone che camminano lentamente e strisciano i piedi per terra in quelle che strisciano per terra, cioè in persone che si spostano mantenendo a contatto di una superficie la parte ventrale del corpo come i rettili. Questo nuovo modo di muoversi che emerge nel testo di arrivo dipinge un'immagine orientalista diversa rispetto a quella che si osserva nel testo di partenza. Il lettore inglese nella versione di Fleming trova un'immagine che è compatibile con la staticità dell'Oriente a proposito della folla nel Bazar delle Spezie, mentre quello italiano nella traduzione trova un Oriente fondamentalmente irrazionale in cui le persone si spostano strisciando come i rettili. La sostituzione di «*jabbering*» con «ciarliera» ha invece delle

conseguenze opposte. I Turchi che parlano velocemente e in modo incomprensibile diventano persone che parlano molto. In questo modo la traduzione rende più razionale l'Oriente dei Turchi per i suoi lettori rispetto all'"originale". Ciò dipinge comunque un'immagine contraddittoria con quella creata prima manipolando il testo di partenza, poiché il turco si definisce come una lingua incomprensibile quando Bond osserva come i doganieri si esprimono tra di loro all'aeroporto di Istanbul (Fleming, 1957/1960: 121 e Fleming, 1998: 111). Concludendo nella traduzione, le manipolazioni riguardo all'interno del Bazar delle Spezie o rendono visibile un aspetto diverso dell'Oriente o demoliscono l'Oriente degli orientalisti.

Nel Bazar delle Spezie l'autista indica l'ingresso del ristorante in cui Bond pranzerà con Darko Kerim e poi ritorna in macchina. Quando Bond entra nel locale, l'"originale" scrive che le pareti sono ricoperte di maioliche: «*Bond (...) a waiter, without asking his name, took charge and led him through a maze of small, colourfully tiled, vaulted rooms (...)*» (Fleming, 1957/1960: 136). Questa descrizione implica che forse l'uso delle piastrelle sia notevolmente diffuso in Turchia, perché anche le pareti del bagno di Bond sono ricoperte di ceramiche (Fleming, 1957/1960: 134). Al contrario delle ceramiche che rivestono il bagno di Bond (Fleming, 1998: 125), questa volta la traduzione non omette il vocabolo «maioliche» e le rende fedelmente all'"originale": «Bond (...) un cameriere in attesa che, senza dir nulla, lo condusse attraverso un labirinto di stanzette dal soffitto a volta, piastrellate a vivaci colori» (Fleming, 1998: 126). Tuttavia, l'immagine che produce la traduzione è diversa da quella dell'"originale", perché il secondo crea un'immagine in cui l'uso delle maioliche in Turchia potrebbe essere assai diffuso, mentre in quella prodotta dalla prima questa possibilità è minore.

Bond raggiunge Kerim che lo accoglie in modo allegro e chiassoso: «*Kerim greeted him boisterously (...)*» (Fleming, 1957/1960: 136). La traduzione "riscrive" «*boisterously*»,¹⁴⁰ allegramente e chiassosamente, come «rumorosamente»: «Kerim lo salutò rumorosamente (...)» (Fleming, 1998: 126). In questo modo, la traduzione un'altra volta rende invisibile il carattere allegro del personaggio "turco" come quando trasforma il suo

¹⁴⁰ *Boisterous*: «noisily cheerful» (Longman Dictionary of Contemporary English, 1982: 108).

sguardo felice in quello cordiale mentre stringe la mano di Bond (Fleming, 1957/1960: 133 e Fleming, 1998: 123).

La successiva immagine che emerge durante questo incontro riguarda il tipico liquore turco *raki* nel bicchiere di Kerim. Il testo di partenza descrive questo alcolico con la metafora del latte: «*Kerim greeted him boisterously, waving a glass of milky liquid in which ice tinkled*» (Fleming, 1957/1960: 136). Il testo di arrivo trasforma «*milky*», lattiginoso, in «biancastro»: «Kerim lo salutò rumorosamente, agitando verso di lui un bicchiere che conteneva un liquido biancastro e un cubetto di ghiaccio» (Fleming, 1998: 126). Questa modifica, al contrario del caso precedente in cui la traduzione trascura un elemento (l'allegria) del testo di partenza, mette in risalto una caratteristica (il colore bianco) del latte e lo identifica con il *raki*. La nuova immagine determinata solo dal colore bianco del liquore non ha più però la stessa forza dell'«originale», che attraverso il simbolo del latte evoca più associazioni relative a questo alcolico tipicamente turco, come sapore, colore e consistenza nella mente del lettore anglofono. Inoltre, si nota che la traduzione omette «*tinkled*», il tintinnio causato dal cubetto di ghiaccio che si trova nel bicchiere con il *raki*. Questa omissione da una parte attenua l'immagine di Kerim chiassoso e dall'altra sopprime un altro elemento del testo di partenza che dipinge il personaggio «turco» come una persona allegra.

Bond si siede su una sedia a braccioli davanti a Kerim. L'«originale» scrive che questa sedia è comoda: «*Bond sat down in a comfortable-armed chair (...)*» (Fleming, 1957/1960: 136). La versione italiana trasforma «*comfortable*», comoda, in «morbida»: «Bond si accomodò in una morbida poltroncina» (Fleming, 1998: 126). La sofficietà di una sedia morbida potrebbe essere una qualità funzionale e apprezzata da qualche utente ma non necessariamente da tutti. Non si può sapere per esempio con certezza se Bond si trova a suo agio quando si siede su una sedia morbida. Questa certezza invece esiste quando si mette su una sedia comoda. Di conseguenza, questa manipolazione del testo di partenza abbassa la certezza del benessere e dell'agio che procura un ristorante a Istanbul per i suoi clienti.

Dopo essersi seduto Bond assaggia il *raki* e l'«originale» scrive che il suo sapore è uguale a quello dell'*ouzo*:¹⁴¹ «*Bond (...) took the*

¹⁴¹ Tipico liquore greco aromatizzato con essenza di anice.

small tumbler the waiter offered him. He lifted it towards Kerim and tasted it. It was identical with ouzo» (Fleming, 1957/1960: 136). La traduzione ricrea l'immagine che il *rakı* e l'*ouzo* hanno lo stesso sapore ricorrendo a due manipolazioni che hanno conseguenze sulla percezione del liquore turco da parte dei lettori italiani. Da una parte omette «*small*», piccolo, in «*small tumbler*», piccolo bicchiere, e dall'altra trasforma l'iniziale minuscola dell'*ouzo* in maiuscola: «Bond (...) prese il bicchiere che il cameriere gli offriva. Lo alzò in direzione di Kerim e assaggiò il liquore. Aveva lo stesso sapore dell'Ouzo» (Fleming, 1998: 126). La prima manipolazione cambia l'immagine del testo di partenza che i Turchi bevono il *rakı* con un piccolo bicchiere e propone un'immagine nuova per cui questo liquore si beve con un bicchiere standard. La seconda trasforma invece la classe grammaticale a cui appartiene il nome «*ouzo*» dal *nome comune* a quello *proprio*, perché tranne alcune eccezioni non valide in questo contesto l'iniziale maiuscola si usa unicamente per contrassegnare i nomi propri. Considerando le caratteristiche dei *nomi propri* e *comuni*, ciò significa che l'*ouzo* si differenzia dal *rakı*, che indica una qualsiasi bevanda alcolica aromatizzata con essenza di anice, per la sua particolarità. Anche se tutti e i due hanno lo stesso sapore, l'*ouzo* è un liquore speciale o eccezionale, mentre il *rakı* non esce dall'ordinario. In questo modo, l'*ouzo* distingue un certo esemplare dal *rakı* nell'ambito della categoria dei liquori a cui appartengono sia il *rakı* sia l'*ouzo*. Ovviamente, questa distinzione limitativa banalizza la qualità del liquore turco a favore di quello greco nell'ottica del lettore italiano, creando, se non un testo di arrivo non coerente, un *primus inter pares* tra l'*ouzo* e il *rakı*.

Durante il pranzo Kerim prima produce immagini sulla cucina turca nel testo di partenza. Dice a Bond che i Turchi mangiano quasi sempre interiora commestibili degli animali macellati; usano l'olio che ha un sapore aspro e acido e un odore sgradevole per cucinare questa carne; mangiano anche il *döner kebab*, ovvero l'agnellino cotto a fuoco vivo con carbone di legna, insaporito con cipolla in quantità e servito insieme al riso; consumano pure il riso pilaf, disgustosi peperoni ripieni orribili e sardine grigliate appena commestibili. L'originale scrive queste immagini nel seguente modo: «*They eat nothing but offal cooked in rancid olive oil in Turkey (...) Doner Kebab is very good today (...) It is very young lamb broiled over charcoal with savoury rice. Lots of onions in it. Or is there anything you prefer? A pilaff or some of those damned stuffed stuffed peppers they eat here? All right then. And*

you must start with a few sardines grilled en papillotte» (Fleming, 1957/1960: 136). La traduzione “riscrive” le stesse immagini omettendo «*charcoal*», carbone di legna, trasformando «*savoury*», saporito, in «spezie» e «*lots of*», in quantità, in «una montagna di»: «In Turchia non si mangia altro che frattaglie cotte nell’olio di oliva rancido (...) il *doner kebab* è molto buono, oggi (...) È un agnello appena nato, cotto sulla brace e servito con riso, spezie e una montagna di cipolle. O forse preferite qualcosa d’altro? Un *pilaff* o uno di quei dannati peperoni ripieni che si mangiano qui? D’accordo, allora. Ma prima provate qualche sardina arrostita *en papillotte*» (Fleming, 1998: 126). A causa dell’omissione di «*charcoa*» il lettore italiano non può sapere che il *döner kebab* si cucina con carbone di legna in Turchia. Il cambiamento di «*savoury*», saporito, in «spezie» trasforma invece il sapore del riso gustoso, ossia gradevole al palato, in un sapore che contiene spezie, ovvero erbe esotiche odorose, spesso di gradevole sapore, come pepe, cannella, cumino, rosmarino e alloro. Questa scelta del traduttore crea innanzitutto un’immagine della “cucina turca” esotica inesistente nel testo di partenza, perché le spezie nella cultura italiana sono associate all’Oriente. Inoltre, la traduzione indebolisce l’immagine dell’“originale” che la cucina turca è una cucina gustosa, ricreando una cucina che dà sapori ai piatti con spezie, poiché un piatto che contiene spezie non è necessariamente gradevole al palato. Infine, nella “riscrittura” dell’“originale” la traduzione rendendo «*lots of*», in quantità, con «una montagna di», ricorre all’uso di una figura retorica cosiddetta iperbole. Questa manipolazione trasforma prima di tutto l’immagine dei Turchi che mangiano tante cipolle con il riso in quella dei Turchi” che mangiano tantissime, addirittura una quantità eccessiva o esagerata di cipolle con il riso. L’immagine riscritta non aumenta in questo modo solo la quantità delle cipolle che i Turchi mangiano con il riso, perché «una montagna di» implica una quantità più elevata rispetto «a *lots of*», in quantità, ma indica anche che questa quantità elevata va oltre ai limiti standard definiti nella cultura del testo di arrivo. Infatti, «una montagna di» non indica una qualsiasi ma una insolitamente grande quantità. La stessa manipolazione dà, inoltre, attraverso un eccesso, una maggiore credibilità al messaggio, destinato agli utenti del testo di arrivo, che i Turchi mangiano tantissime cipolle con il riso. Concludendo, le varie immagini manipolate sulla cucina turca osservate sopra, nella traduzione italiana, al contrario dell’“originale”, creano una cucina

che usa ingredienti esotici e una quantità sicuramente eccessiva di cipolle nella preparazione del riso. In questo modo, la cucina turca diventa, per i fruitori del testo di arrivo, in termini generali, una cucina esotica di eccessi.

Chi serve Bond e Kerim al tavolo dà vita a due immagini manipolate nel testo di arrivo. L'“originale” scrive che il cameriere largamente sorridente dà alcuni suggerimenti: «*The grinning waiter made suggestions*» (Fleming, 1957/1960: 136). La traduzione rende questa frase sostituendo «*grinning*», largamente sorridente, con «sorridente» e «*made suggestions*», diede alcuni suggerimenti, con «disse qualcosa»: «Il cameriere disse qualcosa sorridente» (Fleming, 1998: 126). La prima scelta del traduttore indebolisce, al contrario dei casi di Kerim (Fleming, 1998: 115-116) e del custode del palazzo in cui si trova il suo studio (Fleming, 1998: 114), l'intensità del sorriso che il cameriere ha sulla faccia. Di conseguenza, il cameriere che lavora in un ristorante di Istanbul è percepito come una persona meno gentile o disponibile dal lettore del testo di arrivo rispetto a quello del testo di partenza. La seconda scelta rende invece l'atto di parlare dello stesso cameriere più generico. Ciò indebolisce a sua volta l'immagine positiva sulla qualità del servizio nel ristorante che si osserva nell'“originale”, poiché solo dopo aver letto la frase successiva nella traduzione, si capisce dalle parole di Kerim che il cameriere quando aveva detto qualcosa aveva dato suggerimenti: «Ha detto che il *doner kebab* è molto buono, oggi» (Fleming, 1998: 126). Cioè ha compiuto un'azione per assistere il cliente nello scegliere le pietanze che vorrebbe consumare. In conclusione, la gentilezza o la disponibilità e la qualità del servizio del personale in un ristorante di Istanbul diventano più modeste nel testo di arrivo rispetto a quello di partenza.

Nell'“originale” le proposte sui cibi fatte dal cameriere a Kerim producono un'altra immagine che riguarda un ristorante di Istanbul. In altre parole, dopo aver saputo i suggerimenti del cameriere, Kerim dice a Bond che tali consigli sono discutibili: «*He says Doner Kebab is very very good today. I don't believe him, but it can be*» (Fleming, 1957/1960: 136). Questa affermazione crea un'immagine per cui un turco come Kerim, considerato un vero amico da un occidentale come Bond (Fleming, 1957/1960: 135), non si fida dei consigli di un cameriere in un ristorante a Istanbul. La traduzione riproduce la stessa immagine in modo fedele all'“originale” nel seguente modo: «Ha detto che il *doner kebab* è molto buono, oggi. Io non gli credo, ma

potrebbe anche essere vero» (Fleming, 1998: 126). Riassumendo, con questa immagine l'“originale” rafforza l'immagine del Turco diffidente, già osservata nel caso dei doganieri turchi che Bond aveva visto quando era appena arrivato all'aeroporto di Istanbul (Fleming, 1957/1960: 121), e introduce anche l'immagine del Turco inaffidabile. La traduzione, a sua volta, ristabilisce parzialmente l'immagine del Turco diffidente solo attraverso il turco meticcio Darko Kerim dopo quattordici pagine e consolida l'immagine del “Turco” inaffidabile che aveva creato trasformando il “Turco” diffidente in quello infido (Fleming, 1998: 112).

Il modo in cui Kerim tratta il cameriere e la sua conversazione con Bond costituiscono una serie di immagini particolarmente significative sui Turchi, perché sono implicitamente generalizzate a tutto il popolo turco attraverso la figura del cameriere. Kerim innanzitutto afferma che quando si fa una domanda ai Turchi, che sono persone odiose, è necessario parlare con un tono d'aspro rimprovero o di sdegno. In altre parole, l'“originale” scrive che «*Kerim harangued the waiter. He sat back, smiling at Bond. That is the only way to treat these damned people (...)*» (Fleming, 1957/1960: 136). La traduzione riscrive questa frase trasformando «*people*» in «esseri»: «Kerim arringò il cameriere. Poi si accomodò meglio sulla sua poltrona e rivolse un sorriso a Bond. «È l'unico modo di trattare questi esseri maledetti (...)» (Fleming, 1998: 126). Rendere «*people*», persone, del testo di partenza con «esseri» in quello di arrivo attribuisce una qualità diversa ai Turchi nella traduzione rispetto all'“originale”. In inglese il sostantivo «*people*» ha il significato di «persone», esseri umani, nel senso generale come si vede nella frase «*were there many people at the meeting?* (c'erano molte persone nella riunione?)». Il vocabolo «esseri» ha invece almeno due significati concernenti il contesto in cui questo vocabolo è stato usato come l'equivalente del «*people*». Il primo indica, con un giudizio sfavorevole, persone, uomini o individui, come nei casi degli esseri «senza scrupoli», «strani», «insopportabili», «spregevoli» e «odiosi». Il secondo indica chi o ciò che esiste, ovvero individua ciò che ha una qualunque forma di vita o esistenza come «esseri viventi», «esseri animati» e «inanimati». Di conseguenza, la traduzione, utilizzando il vocabolo «esseri» come l'equivalente di «*people*» nel sintagma «*damned people*», da una parte intensifica il giudizio negativo sui Turchi che si comunica con l'espressione «*damned*», maledetti, perché il sostantivo «esseri» in certi contesti indica un giudizio sfavorevole

e dall'altra mette in discussione la certezza della natura umana dei Turchi, perché mentre in inglese il vocabolo «*people*» è riferito solo agli esseri umani, in italiano «esseri» indica ciò che ha una qualunque forma di vita o esistenza. In sintesi, per l'«originale» i Turchi sono esseri umani maledetti, mentre per la traduzione sono creature maledette.

Kerim dopo sostiene che ai Turchi piace essere presi a calci e insultati. Questo è l'unico trattamento che capiscono come razza. La democrazia è inconciliabile con i Turchi. Loro preferiscono avere tiranni; fare le guerre; impiegare violenza fisica sessuale o non sessuale¹⁴² sia contro le persone, a prescindere dal genere maschile o femminile, se bambini o adulti,¹⁴³ sia contro ogni bene a portata di mano come natura, città e villaggi, devastando e distruggendo tutto;¹⁴⁴ e divertirsi. I Turchi, privi di ragione, nei loro abiti a strisce e cappelli duri a cupola tondeggianti (turbanti) sono degni del più assoluto disprezzo,¹⁴⁵ perché sono uomini rozzi e insensibili capaci di compiere atti violenti come delle bestie. In altre parole sono dei barbari feroci e inumani.¹⁴⁶ I Turchi sono moralmente così spregevoli che non suscitano altro che disgusto.¹⁴⁷ Per capire tutto questo è sufficiente vedere solo il loro aspetto esteriore senza considerare la loro vera natura. I Turchi, che hanno una fama così brutta e/o che fanno arrabbiare gli altri popoli così tanto, non devono fare altro che smettere di seccare le altre genti in modo che queste ultime possono stare in pace senza avere a che fare con loro.¹⁴⁸ Queste immagini emergono nell'«originale» come segue: «*They love to be cursed and kicked. It is all they understand. It is in the blood. All this pretence of democracy is killing them. They want some sultans and wars and rape*¹⁴⁹ *and fun. Poor brutes,*¹⁵⁰ *in their striped suits and bowler*

¹⁴² Vedi la definizione in inglese di «*brute*» nella seguente citazione.

¹⁴³ Vedi la definizione in inglese di «*to rape*» nella seguente citazione.

¹⁴⁴ Vedi la definizione in inglese di «*the rape of something*» e le definizioni in inglese-italiano di «*the rape of a city*» e «*to rape*» nella seguente citazione.

¹⁴⁵ Vedi le definizioni in inglese e inglese-italiano di «*miserable*» nella seguente citazione.

¹⁴⁶ Vedi le definizioni in inglese, in inglese-italiano e in italiano di «*brute*» nella seguente citazione.

¹⁴⁷ Vedi la definizione in inglese di «*miserable*» nella seguente citazione.

¹⁴⁸ Vedi la definizione in inglese dell'espressione idiomatica «*to hell with somebody/something*» nella seguente citazione.

¹⁴⁹ *To rape*: «*to force someone to have sex, especially by using violence*» (*Dictionary of Contemporary English*, 2009: 1439, sottolineatura mia); *the rape of something*: «*the unnecessary destruction of something, especially the environment*» (*Dictionary of contemporary English*, 2009: 1439, sottolineatura mia); *the rape of a city*: «*il saccheggio di una città*» (il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 974, sottolineatura

*hats. They are miserable.*¹⁵¹ *You've only got to look at them. However, to hell with them all*¹⁵²» (Fleming, 1957/1960: 136). La traduzione rende queste immagini in modo identico all'“originale” tranne in quattro casi. Le immagini nuove nascono dalla trasposizione dell'aggettivo «*striped*», a strisce o a righe, con il sintagma «da cerimonia»; del sintagma *bowler hats*, bombette, con il sostantivo «cilindri»; del pronome «*they*», loro, con il sostantivo «Turchi»; e del sostantivo «*rape*», stupro o violenza carnale, violazione, rapimento o ratto, saccheggio, con il sintagma «deflorare vergini» dall'inglese in italiano:

Sono felici di essere presi a calci e di ricevere insulti. Sono le sole cose che capiscono. L'hanno nel sangue. Tutte queste pretese di democrazia li stanno uccidendo. I turchi desiderano soltanto dei sultani, e delle guerre e delle vergini da deflorare e dei divertimenti. Poveri bruti, nei loro abiti da cerimonia e coi loro cilindri, sono dei miserabili. Guardateli un po'.
Comunque, vadano tutti all'inferno. (Fleming, 1998: 127)

Di conseguenza, nel primo caso la traduzione trasforma i Turchi” che indossano abiti a strisce o a righe in quelli che si vestono con abbigliamenti utilizzati durante particolari circostanze o manifestazioni pubbliche o private. In questo modo, mentre l'“originale” fornisce un'immagine più specifica su come si vestono i Turchi, la traduzione rende un'immagine relativamente più generica, perché immaginare un abito da cerimonia richiede l'elaborazione mentale di un maggior numero di variabili rispetto a una abito a strisce. Nel secondo caso, la traduzione trasforma i

mia) e *to rape*: «saccheggiare (una città, ecc.) (il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 974, sottolineatura mia)».

¹⁵⁰ *Brute*: «a man who is cruel, *violent*, and not sensitive» (*Dictionary of Contemporary English*, 2009: 207, sottolineatura mia); *brute*: «**1. brute force/strength physical strength, rather than intelligence and careful thinking**» (*Dictionary of contemporary English*, 2009: 207, sottolineatura mia); *brute*: «**A n. 1** (di persona) bruto; mostro, bestia **2** animale (grosso); bestia (...) **B a. 1.** bruto; animalesco; animale» (il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 149, sottolineatura mia); *bruto*: «**1. agg.** Privo della ragione; che vive e si comporta come una bestia; *forza b.*, esclusivamente materiale, non illuminata dallo spirito né guidata dalla ragione ◇ Insensibile (...) **2. s.m.** Animale irragionevole, bestia (...) Uomo capace di atti violenti, efferati; violentatore» (Devoto e Oli, 1990: 261, sottolineatura mia) ed efferrato: «agg. Feroce, barbaro, inumano» (Devoto e Oli, 1990: 636, sottolineatura mia).

¹⁵¹ *Miserabile*: «very poor (in quality) or very small or low (in degree or amount), and thus often not worthy of consideration or respect» (*Longman Dictionary of Contemporary English*, 1978: 693, sottolineatura mia); *miserable*: «*sometimes derog very low in quality or very small in amount; CONTEMPTIBLE or PATHETIC*» (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, 1992: 849); *contemptible*: «spregevole, disprezzabile» (il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 251) e *miserable*: «fastidioso; insopportabile; deprimente; orribile» (il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 758)

¹⁵² «*Someone who says 'to hell with' something is expressing the fact that they have a low opinion of it or that they are angry about it and do not want any more to do with it*» (*Collins Cobuild English Language Dictionary*, 1992: 678).

Turchi che portano i tipici cappelli inglesi, bombette, dell'“originale” in quelli che portano cappelli a cilindro. Questa modifica deinglesizza l'immagine del Turco che emerge dal testo di partenza, creata in modo conforme alle norme del sistema culturale in questo testo e ricrea un'immagine compatibile con la sopraccitata manipolata immagine del Turco che porta abiti da cerimonia nel testo di arrivo, perché cappelli a cilindro ormai si usano solo nelle cerimonie. Nel terzo caso la traduzione, al contrario dell'“originale”, rende indiscutibile il fatto che le affermazioni di Kerim sono riferite a tutto il popolo turco, perché l'“originale” utilizza solo espressioni come «*people*», «*they*», «*them*» e «*their*», senza ricorrere a un sostantivo che indica la nazione turca a cui questi pronomi sono riferiti. Di conseguenza, è anche possibile supporre che nell'“originale” le affermazioni di Kerim siano valide solo per i camerieri, come quello che serve i due agenti segreti nel ristorante al Bazar delle Spezie.¹⁵³ Nella traduzione non esiste invece una possibilità per un'interpretazione alternativa, perché sostituisce il pronome «*they*» dell'“originale” con il sostantivo «*turchi*» nella frase «*they want some sultans and wars and rape and fun*» (Fleming, 1957/1960: 136) e in questo modo attribuisce con certezza non solo questa affermazione ma tutte le affermazioni di Kerim ai Turchi e non ai camerieri che si comportano in un certo modo. Questo approccio ermeneutico, che chiarisce una “verità” celata nell'“originale”, si osserva anche nell'ultimo caso in cui la traduzione rende «*rape*», con il verbo «deflorare» e il sostantivo «vergini» nel testo di arrivo. Infatti, il sostantivo «*rape*» ha una serie di significati compatibili con il contesto in cui è utilizzato nel testo di partenza come stupro o violenza carnale, violazione, rapimento o ratto (poet.), saccheggio (d'una città, della natura ecc.) (fig.). Di conseguenza, l'“originale” dipinge un'immagine del Turco incerta con l'espressione «*rape*», perché dal testo di partenza non è chiaro se ai Turchi è attribuibile una, alcune o tutte di queste immagini. La traduzione utilizzando il verbo «deflorare» con il sostantivo «vergini» attribuisce un significato ben preciso del sostantivo «*rape*» ai Turchi, cioè violenza carnale. Di conseguenza, nella traduzione rispetto all'“originale” emerge prima di tutto un'immagine più specifica concernente i Turchi. In

¹⁵³ Si tratta di un'interpretazione non condivisa da chi scrive, perché è assurdo pensare che i camerieri turchi sono contro la democrazia, amano i sultani, le guerre, la violenza carnale e il divertimento e portano i turbanti.

secondo luogo, questa immagine è una variante più specifica anche dell'espressione «*rape*» con il significato violenza carnale, poiché in inglese questo vocabolo significa costringere altri con la forza a un rapporto sessuale. Vale a dire che non si sa se la persona che subisce l'azione è una donna o un uomo come non si sa se è un bambino o una bambina. In italiano, il verbo «deflorare» significa, invece, costringere un altro con la forza a un rapporto sessuale, privandolo della verginità. Di conseguenza, la traduzione trasforma i Turchi, che costringono qualsiasi persona che si ha davanti, siano esse donne, uomini o bambini di sesso maschile o femminile a un rapporto sessuale, in persone che costringono solo le persone vergini di sesso maschile o femminile a questo tipo di rapporto. Inoltre, il sintagma «delle vergini» collocato dopo il verbo «deflorare» restringe ancora il campo semantico determinato da questo verbo, poiché in questo modo i Turchi diventano uomini che obbligano solo persone di sesso femminile che non hanno mai avuto rapporti sessuali completi a un rapporto sessuale che le priva della verginità. Quest'ultima immagine del testo di arrivo, rispetto al testo di partenza, offre da una parte una rappresentazione relativamente meno barbara o sessualmente perversa dei Turchi e dall'altra produce un'immagine più concreta che rende i Turchi più pericolosi soprattutto contro le donne. Riassumendo, gli interventi del traduttore, che creano un'immagine diversa del Turco nella traduzione rispetto all'"originale", quando non creano un'immagine più specifica, ne producono una che si allontana dalle norme della cultura del testo di partenza.

Concludendo, l'"originale" attraverso il cameriere che serve a Kerim e Bond nel Bazar delle Spezie, scrive che i Turchi devono essere trattati male, perché appartengono una razza ignobile. La traduzione rende più visibile questa razza al lettore italiano, rendendola meno anglosassone rispetto all'"originale".

«Noi turchi somigliamo ai franchi, agli europei occidentali, come la notte al giorno. Quando entriamo in casa ci togliamo le scarpe e restiamo con il capo coperto. I franchi si tolgono il cappello e restano con le scarpe. Noi ci lasciamo crescere la barba e tagliamo i capelli. I franchi lasciano crescere i capelli e radono la barba. Noi scriviamo da destra a sinistra, loro da sinistra a destra. Noi mettiamo i tappeti sotto il tavolo, loro li mettono sopra. Da noi le donne indossano i calzoncini e gli uomini le vesti, da loro è il contrario. Le nostre donne nelle cerimonie passano dopo gli uomini, da loro è il contrario. In fondo se mettete un turco con la testa in basso e i piedi per aria avrete un franco». Così parlava Mehmed Efendi al sultano Ahmed III (1703-30), dopo esser stato in Francia come ambasciatore presso il giovane Luigi XV. Era una diversità, quella fra gli europei occidentali e i Turchi, fondata sulla somiglianza. Ed era una somiglianza compresa da un orientale come Mehmed Efendi, ma non da noi occidentali che vedevamo solo quel rovesciamento.

(Giacomo E. Carretto,¹⁵⁴ *Turchia*)

4. Quarto capitolo – Risultati e discussione

Questo capitolo contiene i risultati e la discussione di questa tesi.

4.1. L'immagine del Turco in *From Russia, with Love* di Ian Fleming

Dal romanzo *From Russia with Love* di Ian Fleming (1957) emerge una precisa immagine della Turchia e dei Turchi. Per quanto riguarda la Turchia si osservano immagini sulle azioni politiche dell'Unione Sovietica, sulla lingua che si parla, sui cibi che si mangiano, sulle bevande alcoliche o non alcoliche che si bevono, sul tabacco che si fuma, sui souvenir che si possono comprare, sulla polizia in questo Paese e sulla città di Istanbul. A proposito di Turchi invece le immagini riguardano il personaggio Kerim e i Turchi moderni.

¹⁵⁴ Studioso che si è dedicato in particolare alla storia e letteratura della cultura islamica nell'area mediterranea. Per molti anni si è occupato del settore turcologico dell'Istituto per l'Oriente di Roma, ed è stato redattore della rivista dello stesso istituto, *Oriente moderno*, scrivendo recensioni, cronache di vari Paesi vicino-orientali, e traducendo testi dal turco e dall'arabo. Tra i suoi numerosi lavori, si annoverano *Saggi su Mes'ale. Un'avanguardia letteraria turca del 1920* (1979), *Hars-Kültür. Nascita di una cultura nazionale* (1979), *I Turchi del Mediterraneo. Dall'ultimo Impero islamico alla Nuova Turchia* (1989), *Viaggio di un turco in Italia* (1999) e *Falce di Luna. Islam, Roma, Alto Lazio ed altre cose ancora* (2004).

La Turchia viene descritta come un Paese in cui durante il periodo della “guerra fredda” sono provocati disordini politici dall’Unione Sovietica.¹⁵⁵

La lingua turca si descrive invece come una lingua che ha delle vocali posteriori come /a/, /o/ e /u/, pronunciate in modo chiaro e distinto, per cui sono facilmente percettibili; suoni sibilanti come /s/ e suoni /u/ modificati.¹⁵⁶

La cucina turca si manifesta sotto due aspetti: i cibi che si mangiano a colazione¹⁵⁷ e i piatti che si possono gustare a cena.¹⁵⁸ La colazione turca, che consiste di yogurt, fichi e caffè turco, è esotica e deliziosa. Tra le varie pietanze che si possono mangiare in Turchia abbiamo innanzitutto le interiora commestibili degli animali macellati cotte in un olio che ha un sapore aspro e acido e un odore sgradevole. Oltre a questo tipo di carne, si mangia anche il *döner kebab*, l’agnellino cotto a fuoco vivo con carbone di legna, insaporito con cipolla in quantità e servito insieme al riso; può essere molto buono. Si consumano infine peperoni ripieni, disgustosi, e sardine grigliate in cartoccio, appena commestibili.

In Turchia si beve sia il caffè turco¹⁵⁹ che ha un colore nerissimo e un buon sapore bruciato, sia il *raki*,¹⁶⁰ una bevanda alcolica che ha invece un colore bianco latte, va bevuta col ghiaccio e in bocca crea lo stesso sapore dell’*ouzo* greco. Il caffè turco¹⁶¹ si beve con o senza zucchero e ha un buon sapore, benché sia spesso e granuloso. Nella vita sociale sia il caffè turco sia il *raki* sono molto importanti, perché in Turchia non si parla di argomenti seri senza bere l’uno o l’altro.

Le sigarette turche sono le migliori al mondo, poiché contengono una qualità di tabacco dolce e morbido. Sono inoltre fatte di carta sottilissima decorata in modo elegante con un disegno tipico.¹⁶²

I *lokum*, dolci turchi, sono dei regali tipici da comprare in Turchia e da portare agli amici nel proprio Paese.¹⁶³

Alcuni ufficiali della polizia segreta sono corrotti dai servizi di spionaggio di vari Paesi che operano in Turchia.¹⁶⁴

¹⁵⁵ Vedi il dato (1).

¹⁵⁶ Vedi il dato (4).

¹⁵⁷ Vedi i dati (12) e (13).

¹⁵⁸ Vedi il dato (40).

¹⁵⁹ Vedi il dato (13).

¹⁶⁰ Vedi il dato (39).

¹⁶¹ Vedi il dato (25).

¹⁶² Vedi il dato (18).

¹⁶³ Vedi il dato (27).

Di İstanbul sono descritte le bellezze naturali, i monumenti storici, gli edifici contemporanei, l'infrastruttura relativa a questi ultimi edifici, alcuni aspetti dell'economia turca e diversi stranieri che ci vivono.

Tra le bellezze naturali di İstanbul, spiccano i panorami del Corno d'Oro e del Bosforo. Entrambi sono presentati come uno dei più famosi panorami del mondo. Tuttavia, mentre il Corno d'Oro è dipinto con le acque placide, il Bosforo è descritto come una barriera tra l'Europa e l'Asia con le onde agitate.¹⁶⁵

Fra i monumenti storici di İstanbul si vedono diverse moschee, il Ponte di Galata e il Bazar delle Spezie. Le moschee di İstanbul hanno dei minareti snelli e delle cupole che assomigliano a dei grossi seni sodi e creano sul suo osservatore lo stesso effetto che egli proverebbe quando legge le *Mille e una notte*.¹⁶⁶ Il Ponte di Galata congiunge "l'Asia all'Europa"¹⁶⁷ e si trova in una posizione assai vicina al Bazar delle Spezie.¹⁶⁸ Quest'ultimo è infine un luogo con odori esotici,¹⁶⁹ mendicanti,¹⁷⁰ facchini¹⁷¹ e persone che camminano lentamente strisciando i piedi per terra e parlano velocemente in modo incomprensibile,¹⁷² un luogo in cui si trova un ristorante che ha un labirinto di stanzette dal soffitto a volta, piastrellate a vivaci colori.¹⁷³

Per quanto riguarda gli edifici contemporanei e l'infrastruttura relativa a questi edifici a İstanbul, l'aeroporto di İstanbul, la strada tra questo aeroporto e il centro, la piazza Taksim e il corso İstiklâl, l'albergo in cui Bond alloggia e İstanbul Hilton forniscono altre immagini. L'aeroporto Yeşilköy di İstanbul è descritto come una struttura elegante e moderna,¹⁷⁴ così come la larga e moderna strada tra questo aeroporto e il centro di İstanbul.¹⁷⁵ La piazza Taksim e il corso İstiklâl sono "esempi delle scene nella parte Asiatica di İstanbul".¹⁷⁶ L'albergo Kristal Palas in cui Bond alloggia

¹⁶⁴ Vedi il dato (20).

¹⁶⁵ Vedi il dato (11).

¹⁶⁶ Vedi il dato (14).

¹⁶⁷ Vedi il dato (14).

¹⁶⁸ Vedi il dato (36) e per il Ponte di Galata senza nessun riferimento geografico vedi anche i dati (30) e (36).

¹⁶⁹ Vedi il dato (36).

¹⁷⁰ Vedi il dato (36).

¹⁷¹ Vedi il dato (36).

¹⁷² Vedi il dato (36).

¹⁷³ Vedi il dato (37).

¹⁷⁴ Vedi il dato (3).

¹⁷⁵ Vedi il dato (5).

¹⁷⁶ Vedi il dato (14).

a İstanbul ha un ascensore,¹⁷⁷ camere sia squallide¹⁷⁸ con i mobili annosi,¹⁷⁹ vari insetti¹⁸⁰ e l'acqua fredda rugginosa,¹⁸¹ sia eleganti¹⁸² con i mobili dello stile imperiale francese,¹⁸³ conosciuto come Stile Impero, i tappetini fini di Bukhara,¹⁸⁴ il pavimento di legno,¹⁸⁵ un soffitto decorato da cui pende un lampadario scintillante,¹⁸⁶ un grande specchio con la cornice d'orata,¹⁸⁷ una panca per posare le valigie¹⁸⁸ e una stanza del bagno ricoperta di piastrelle con un bidet e una doccia.¹⁸⁹ L'İstanbul Hilton è un albergo elegante¹⁹⁰ frutto della Turchia moderna¹⁹¹ che trascura l'arte.¹⁹² Infine, i cartelloni pubblicitari che si vedono a İstanbul sono altri testimoni dell'aspetto moderno di questa città.¹⁹³

Nell'ambito dell'economia, l'unità di moneta della Turchia è la "sterlina turca" e a İstanbul esiste un mercato nero per il cambio della valuta estera.¹⁹⁴

Infine, İstanbul è una città in cui i servizi di spionaggio di diversi Paesi operano in modo pacifico.¹⁹⁵

Kerim è un turco meticcio avventuroso, in gamba, molto intelligente che come il capo del servizio segreto britannico in Turchia svolge il suo lavoro con diligenza e passione.¹⁹⁶ È una persona alta, robusta, sorridente, dalla faccia larga, bruna e sbarbata con occhi azzurri distanziati e naso rotto.¹⁹⁷ Inoltre ha i tratti di uno zingaro che ha un'espressione particolarmente drammatica, vitale, crudele e dissoluta.¹⁹⁸ L'effetto più importante che questo aspetto produce nei confronti di un occidentale come Bond è quello di fargli provare sentimenti di amicizia verso

¹⁷⁷ Vedi i dati (8) e (32).

¹⁷⁸ Vedi il dato (6).

¹⁷⁹ Vedi il dato (9).

¹⁸⁰ Vedi il dato (10).

¹⁸¹ Vedi il dato (10).

¹⁸² Vedi il dato (33).

¹⁸³ Vedi il dato (33).

¹⁸⁴ Vedi il dato (33).

¹⁸⁵ Vedi il dato (33).

¹⁸⁶ Vedi il dato (33).

¹⁸⁷ Vedi il dato (33).

¹⁸⁸ Vedi il dato (33).

¹⁸⁹ Vedi il dato (33).

¹⁹⁰ Vedi il dato (21).

¹⁹¹ Vedi il dato (14).

¹⁹² Vedi il dato (14).

¹⁹³ Vedi il dato (14).

¹⁹⁴ Vedi il dato (22).

¹⁹⁵ Vedi il dato (20).

¹⁹⁶ Vedi il dato (2).

¹⁹⁷ Vedi il dato (17).

¹⁹⁸ Vedi il dato (17) e solo per come persona vitale vedi anche il dato (35).

Kerim,¹⁹⁹ che ha una mano grande, calda e asciutta e stringe la mano non come un orientale, ma come un occidentale forte e onesto.²⁰⁰ Inoltre, egli è così forte che, volendo, potrebbe addirittura rompere le dita di chi gli stringe la mano.²⁰¹ Come la sua forza, anche il suo modo di fare sesso è straordinario per qualcuno, cioè troppo violento.²⁰² Al personaggio “turco” non piacciono le donne inglesi perché sono fredde.²⁰³ Come le donne calde gli piace anche il clima caldo e di conseguenza non ha nessuna intenzione di visitare un Paese come l’Inghilterra in cui il clima e le donne sono freddi.²⁰⁴ D’altro canto, egli è presentato come una persona ospitale,²⁰⁵ seria,²⁰⁶ perspicace,²⁰⁷ autorevole²⁰⁸ allegra,²⁰⁹ vivace,²¹⁰ chiassosa²¹¹ e amata da tutti.²¹² Kerim è poi convinto però che quando si fa una domanda apparentemente ai camerieri turchi ma in realtà a tutti i Turchi, che sono persone maledette, inaffidabili e odiose, è necessario parlare con un tono d’aspro rimprovero o di sdegno.²¹³ Secondo il personaggio “turco”, ai Turchi piace essere presi a calci e insultati.²¹⁴ Questo è l’unico trattamento che capiscono loro come razza.²¹⁵ La democrazia è inconciliabile con i Turchi.²¹⁶ Loro preferiscono avere tiranni; fare le guerre; impiegare violenza fisica, sessuale o non, sia contro le persone, a prescindere dal genere maschile o femminile, e dall’età, bambini o adulti, sia contro ogni bene a portata di mano come natura, città e villaggi, devastando e distruggendo tutto; e divertirsi.²¹⁷ I Turchi, privi di ragione, nei loro abiti a strisce e cappelli duri a cupola tondeggiante (turbanti) sono degni del più assoluto disprezzo, perché sono uomini rozzi e insensibili capaci di compiere atti violenti come delle bestie. In altre parole sono dei

¹⁹⁹ Vedi il dato (17).

²⁰⁰ Vedi il dato (16) e solo per la stretta calda e forte vedi anche il dato (29).

²⁰¹ Vedi il dato (16).

²⁰² Vedi il dato (19).

²⁰³ Vedi il dato (24).

²⁰⁴ Vedi il dato (24).

²⁰⁵ Vedi il dato (23).

²⁰⁶ Vedi il dato (26).

²⁰⁷ Vedi il dato (35).

²⁰⁸ Vedi il dato (35).

²⁰⁹ Vedi i dati (29) e (38).

²¹⁰ Vedi il dato (35).

²¹¹ Vedi il dato (38).

²¹² Vedi il dato (35).

²¹³ Vedi il dato (41).

²¹⁴ Vedi il dato (41).

²¹⁵ Vedi il dato (41).

²¹⁶ Vedi il dato (41).

²¹⁷ Vedi il dato (41).

barbari feroci e inumani.²¹⁸ I Turchi sono moralmente così spregevoli che non suscitano altro che disgusto.²¹⁹ Per capire tutto questo è sufficiente vedere solo il loro aspetto esteriore senza considerare la loro vera natura.²²⁰ Infine, i Turchi, che hanno una fama così brutta e/o che fanno arrabbiare gli altri popoli così tanto, non devono fare altro che smettere di seccare le altre genti in modo che queste ultime possano stare in pace senza avere a che fare con loro.²²¹

Tra le diverse persone che sono al servizio di Kerim si vedono un custode dall'aspetto duro, ma sorridente²²² e il suo impiegato premuroso e fedele come un cane nei confronti del suo superiore.²²³

A proposito del personale degli alberghi, il portiere dell'albergo Kristal Palas è descritto come una persona sgarbata che indossa un paio di pantaloni e una camicia senza colletto.²²⁴ Un altro portiere dello stesso albergo viene dipinto invece come una persona colpevole in atteggiamenti servili calcolati.²²⁵ Lo stesso portiere è raffigurato anche come un adulatore²²⁶ ed è descritta come costante la sua espressione colpevole.²²⁷ Infine, il personale del Kristal Palas non conosce l'inglese e riesce a comunicare solo con difficoltà in francese.²²⁸

D'altro canto, il cameriere di un ristorante nel Bazar Egiziano viene ritratto come una persona di servizio largamente sorridente e disposto a dare dei suggerimenti sul menu,²²⁹ ma inaffidabile.²³⁰

I doganieri dell'aeroporto di Yeşilköy sono invece persone brutte, di statura bassa e carnagione scura che lavorano in modo preciso.²³¹ Non solo questi doganieri ma anche i Turchi moderni, la cui storia Bond conosce, hanno occhi scuri, lucidi, rabbiosi, crudeli, duri, diffidenti e gelosi; hanno un falso modo di parlare in tono pacato e cortese; da poco tempo hanno smesso di vivere in

²¹⁸ Vedi il dato (41).

²¹⁹ Vedi il dato (41).

²²⁰ Vedi il dato (41).

²²¹ Vedi il dato (41).

²²² Vedi dato (15).

²²³ Vedi dato (28).

²²⁴ Vedi il dato (7).

²²⁵ Vedi il dato (31).

²²⁶ Vedi il dato (32).

²²⁷ Vedi il dato (34).

²²⁸ Vedi il dato (12).

²²⁹ Vedi il dato (40).

²³⁰ Vedi il dato (41).

²³¹ Vedi il dato (4) e per i Turchi moderni solo di bassa statura vedi anche il dato (35).

montagna dove pascolavano le pecore ed erano pronti a combattere contro i nemici che venivano da lontano; erano affamati e poveri; in poche parole sono persone spiacevoli.²³²

Infine, un autista che ha una posizione sociale più alta insulta altri turchi moderni con una posizione sociale più bassa come facchini e mendicanti.²³³

A questo punto, è importante sottolineare che la maggior parte di queste immagini è utilizzata in maniera casuale, nel senso che appare una volta, mentre solo alcune ricorrono in maniera relativamente più sistematica, cioè almeno due volte. Fanno parte di quest'ultimo gruppo quelle che si riferiscono al caffè turco²³⁴ e quelle della descrizione del Bazar delle spezie²³⁵ come monumento storico di İstanbul; anche la presenza dell'ascensore,²³⁶ come segno di modernità, compare in due diversi momenti della scena in cui Bond si trova all'hotel Kristal Palas. La vitalità²³⁷ e l'allegria²³⁸ di Kerim sono registrate due volte, in due diversi momenti della descrizione dello stesso, così come la sua calda stretta di mano.²³⁹ I doganieri e in generale i Turchi moderni sono caratterizzati, in due occasioni, da una bassa statura.²⁴⁰ Altre immagini che appaiono due volte sono il Turco crudele²⁴¹ e scuro di carnagione.²⁴² Infine, due immagini risultano le più sistematiche perché compaiono tre volte: il Ponte di Galata,²⁴³ come monumento storico di İstanbul, che talvolta appare senza alcun riferimento geografico e il Turco lussurioso o libidinoso.²⁴⁴

Ricapitolando, nel romanzo *From Russia with Love* di Ian Fleming (1957) la Turchia è descritta come un Paese in cui sono provocati disordini politici; si parla una lingua articolata velocemente in modo incomprensibile, anche se ha delle vocali facilmente percettibili per uno straniero; esiste una cucina esotica sia deliziosa sia appena commestibile o addirittura disgustosa con sapori aspri e acidi e odori sgradevoli; si beve il caffè turco e il *rakı*

²³² Vedi il dato (4) e per i Turchi moderni solo falsi vedi anche il dato (35).

²³³ Vedi il dato (36).

²³⁴ Vedi i dati (13) e (25).

²³⁵ Vedi i dati (29) e (36).

²³⁶ Vedi i dati (8) e (32).

²³⁷ Vedi i dati (17) e (35).

²³⁸ Vedi i dati (29) e (38).

²³⁹ Vedi i dati (16) e (29).

²⁴⁰ Vedi i dati (4) e (17).

²⁴¹ Vedi i dati (4) e (17).

²⁴² Vedi i dati (4) e (17).

²⁴³ Vedi i dati (14), (30) e (36).

²⁴⁴ Vedi i dati (17), (19) e (24).

che sono molto importanti nella vita sociale; si fumano le sigarette turche che sono le migliori al mondo; si trovano dei *lokum* da regalare agli amici; esistono alcuni dei panorami più famosi del mondo come il Corno d'Oro e il Bosforo; ci sono dei monumenti come il Ponte di Galata "situato tra l'Asia e l'Europa", il Bazar delle Spezie con odori esotici, mendicanti, facchini e persone che camminano lentamente e le moschee simili a quelle delle favole arabe; si trovano aeroporti eleganti e moderni così come strade larghe e moderne e alberghi sia modesti sia di lusso; esistono alberghi dove il personale è sgarbato, ha atteggiamenti servili e calcolati, non conosce l'inglese e comunica solo con difficoltà in francese; si trascura il senso estetico o l'arte; esiste un mercato nero per il cambio della valuta estera; operano i servizi di spionaggio di diversi Paesi; ci sono i collaboratori del servizio segreto britannico in Turchia il cui capo è una persona molto intelligente e svolge il suo lavoro con diligenza; per il servizio segreto britannico lavorano anche persone molto fedeli ai loro superiori con sguardo duro ma paradossalmente sorridente; gli abitanti sono poveri e affamati, di struttura bassa, di carnagione scura e di occhi neri o bruni, rabbiosi, crudeli, duri, diffidenti e gelosi; infine in Turchia vivono persone inaffidabili, maledette e odiose perché provengono dalla razza turca che non è conciliabile con la democrazia, perché ai Turchi, bestie che devono andare all'inferno, piacciono i tiranni, fare le guerre, distruggere le città e la natura, impiegare violenza fisica, sessuale e non; in Turchia vivono i Turchi privi di ragione che sono violenti, barbari, feroci e inumani.

4.2. L'immagine del Turco nella traduzione italiana di *From Russia, with Love* di Enrico Cicogna

Come nell'"originale", dalla traduzione italiana del romanzo *From Russia with Love* di Ian Fleming (1957) emergono immagini della Turchia e dei Turchi. Per quanto riguarda la Turchia si osservano immagini sulle azioni ostili dell'Unione Sovietica, sulla lingua che si parla, sui cibi che si mangiano, sulle bevande alcoliche o non alcoliche che si bevono, sul tabacco che si fuma, sui souvenir che si possono comprare, sulla polizia in questo Paese e la città di Istanbul. A proposito di Turchi invece le immagini riguardano il personaggio Kerim e i Turchi moderni.

La Turchia viene descritta come un Paese in cui durante il periodo della “guerra fredda” sono provocati dei disordini politici dall’Unione Sovietica.²⁴⁵

La lingua turca si descrive invece come una lingua che ha delle vocali strascicate e quindi pronunciate in modo allungato e non chiaro; suoni aspirati e u sibilate.²⁴⁶

La cucina turca si manifesta sotto due aspetti: i cibi che si mangiano a colazione²⁴⁷ e i piatti che si possono gustare a cena.²⁴⁸ La colazione turca, che consiste di yogurt, fichi e caffè turco, è esotica e deliziosa. Tra le varie pietanze che si possono mangiare in Turchia abbiamo innanzitutto le interiora commestibili degli animali macellati cotte in un olio che ha un sapore aspro e acido e un odore sgradevole. Oltre a questo tipo di carne, si mangia anche il *döner kebab*, molto buono, che consiste in carne d’agnello appena nato cotto sulla brace e servito con riso, spezie e una montagna di cipolle. Si consumano infine dei peperoni ripieni disgustosi e sardine arrostiti *en papillotte* appena commestibili.

In Turchia si beve sia il caffè turco²⁴⁹ che ha un colore nerissimo e un buon sapore bruciato, sia il *raki*,²⁵⁰ una bevanda alcolica che ha, invece, un colore biancastro, va bevuto col ghiaccio e in bocca crea lo stesso sapore dell’*ouzo* greco. Il caffè turco²⁵¹ si beve con o senza zucchero e anche se ha un sapore buono, ha una consistenza un po’ troppo spessa. Nella vita sociale sia il caffè turco sia il *raki* sono molto importanti, perché in Turchia non si parla di argomenti seri senza bere l’uno o l’altro.

Le sigarette turche sono le migliori al mondo, poiché contengono una qualità di tabacco dolce e morbido. Sono inoltre fatte di carta sottilissima decorata in modo elegante con un disegno tipico.²⁵²

I *lokum*, dolci turchi, sono dei generici souvenirs turchi da portare agli amici nel proprio Paese.²⁵³

Alcuni ufficiali della polizia sono corrotti dai servizi di spionaggio di vari Paesi che operano in Turchia.²⁵⁴

²⁴⁵ Vedi il dato (1).

²⁴⁶ Vedi il dato (4).

²⁴⁷ Vedi i dati (12) e (13).

²⁴⁸ Vedi il dato (40).

²⁴⁹ Vedi il dato (13).

²⁵⁰ Vedi il dato (39).

²⁵¹ Vedi il dato (25).

²⁵² Vedi il dato (18).

²⁵³ Vedi il dato (27).

²⁵⁴ Vedi il dato (20).

Di İstanbul sono descritte le bellezze naturali, i monumenti storici, gli edifici contemporanei, l'infrastruttura relativa a questi edifici, alcuni aspetti dell'economia turca e diversi stranieri che ci vivono.

Tra le bellezze naturali di İstanbul, spiccano i panorami del Corno d'Oro e del Bosforo. Entrambi sono presentati come uno dei più famosi e bei panorami del mondo. Tuttavia, mentre il Corno d'Oro è dipinto con le acque placide, il Bosforo è descritto come una barriera tra l'Europa e l'Asia con le onde agitate.²⁵⁵

Fra i monumenti storici di İstanbul si vedono diverse moschee, il Ponte di Galata e il Bazar delle Spezie. Le moschee di İstanbul hanno dei minareti snelli e delle cupole che assomigliano a dei grossi seni sodi e creano sul suo loro osservatore un effetto di incanto.²⁵⁶ Un anonimo ponte congiunge "l'Asia e l'Europa"²⁵⁷ e si trova in una posizione assai vicina al Bazar delle Spezie.²⁵⁸ Quest'ultimo è infine un luogo immerso in un effluvio di odori esotici,²⁵⁹ con mendicanti²⁶⁰ e facchini²⁶¹ che ingombrano il passaggio e persone striscianti e ciarliere,²⁶² in cui si trova un ristorante che ha un labirinto di stanzette dal soffitto a volta, piastrellate a vivaci colori.²⁶³

Per quanto riguarda gli edifici contemporanei e l'infrastruttura relativa a questi edifici a İstanbul, l'aeroporto di İstanbul, la strada tra questo aeroporto e il centro, la piazza Taksim e il corso İstiklâl, l'albergo in cui Bond alloggia e l'İstanbul Hilton forniscono altre immagini. L'aeroporto Yeşilköy è descritto come una struttura moderna,²⁶⁴ e anche la larga strada tra questo aeroporto e il centro di İstanbul è di recente costruzione.²⁶⁵ La piazza Taksim e il corso İstiklâl "sono esempi delle scene nella parte Asiatica di İstanbul".²⁶⁶ Nell'albergo Kristal Palas in cui Bond alloggia a İstanbul l'ascensore compare una sola volta,²⁶⁷ le camere sono sia

²⁵⁵ Vedi il dato (11).

²⁵⁶ Vedi il dato (14).

²⁵⁷ Vedi il dato (14).

²⁵⁸ Vedi il dato (36) e per il Ponte di Galata senza nessun riferimento geografico vedi anche i dati (30) e (36).

²⁵⁹ Vedi il dato (36).

²⁶⁰ Vedi il dato (36).

²⁶¹ Vedi il dato (36).

²⁶² Vedi il dato (36).

²⁶³ Vedi il dato (37).

²⁶⁴ Vedi il dato (3).

²⁶⁵ Vedi il dato (5).

²⁶⁶ Vedi il dato (14).

²⁶⁷ Vedi i dati (8) e (32).

squallide²⁶⁸ con i mobili malandati,²⁶⁹ vari insetti²⁷⁰ e l'acqua fredda rugginosa²⁷¹ sia eleganti²⁷² con i mobili a imitazione dello Stile Impero,²⁷³ un grande tappeto Bukhara,²⁷⁴ il pavimento di legno,²⁷⁵ un soffitto decorato a stucco da cui pende un lampadario scintillante,²⁷⁶ un grandissimo specchio,²⁷⁷ uno sgabello per posare le valigie²⁷⁸ e una stanza da bagno pulitissima con un bidet e una doccia.²⁷⁹ L'İstanbul Hilton è un albergo luccicante e inespressivo²⁸⁰ frutto della Turchia moderna²⁸¹ che trascura il senso estetico e, forse l'arte in tutte le sue forme.²⁸² Infine, i cartelloni pubblicitari che si vedono a İstanbul sono altri testimoni dell'aspetto moderno di questa città.²⁸³

Nell'ambito dell'economia, l'unità di moneta della Turchia è la sterlina turca e a İstanbul esiste un mercato nero per il cambio della valuta estera.²⁸⁴

Infine, İstanbul è una città in cui i servizi di spionaggio di diversi Paesi operano in modo pacifico.²⁸⁵

Kerim è un turco meticcio avventuroso, in gamba, molto intelligente che svolge il suo lavoro di capo del servizio segreto britannico in Turchia con diligenza e passione.²⁸⁶ È una persona alta, robusta, sorridente, dalla faccia larga, bruna e simpatica con occhi azzurri distanziati e naso rotto.²⁸⁷ Inoltre ha i tratti di uno zingaro con un'espressione particolarmente drammatica, vitale, crudele e dissoluta.²⁸⁸ L'effetto più importante che quest'aspetto produce nei confronti di un occidentale come Bond è quello di fargli provare sentimenti di amicizia verso Kerim,²⁸⁹ che ha una

²⁶⁸ Vedi il dato (6).

²⁶⁹ Vedi il dato (9).

²⁷⁰ Vedi il dato (10).

²⁷¹ Vedi il dato (10).

²⁷² Vedi il dato (33).

²⁷³ Vedi il dato (33).

²⁷⁴ Vedi il dato (33).

²⁷⁵ Vedi il dato (33).

²⁷⁶ Vedi il dato (33).

²⁷⁷ Vedi il dato (33).

²⁷⁸ Vedi il dato (33).

²⁷⁹ Vedi il dato (33).

²⁸⁰ Vedi il dato (21).

²⁸¹ Vedi il dato (14).

²⁸² Vedi il dato (14).

²⁸³ Vedi il dato (14).

²⁸⁴ Vedi il dato (22).

²⁸⁵ Vedi il dato (20).

²⁸⁶ Vedi il dato (2).

²⁸⁷ Vedi il dato (17).

²⁸⁸ Vedi il dato (17) e solo per come persona vitale vedi anche il dato (35).

²⁸⁹ Vedi il dato (17).

mano magnificamente calda e asciutta e stringe la mano, dalle dita nervose, in maniera poderosa.²⁹⁰ Inoltre, egli è così forte che, volendo, potrebbe addirittura rompere le dita di chi gli stringe la mano.²⁹¹ Come la sua forza, anche il suo modo di fare sesso è straordinario per qualcuno, cioè troppo violento.²⁹² Al personaggio turco non piacciono le donne inglesi perché sono fredde.²⁹³ Come le donne calde anche il clima caldo gli piace e di conseguenza non ha nessuna intenzione di visitare un Paese come l'Inghilterra in cui il clima e le donne sono freddi.²⁹⁴ D'altro canto, è dipinto come una persona ospitale,²⁹⁵ seria,²⁹⁶ perspicace,²⁹⁷ autorevole²⁹⁸ cordiale,²⁹⁹ vivace,³⁰⁰ chiassosa³⁰¹ e amata da tutti.³⁰² Inoltre, egli è convinto che quando si fa una domanda apparentemente ai camerieri turchi, ma in realtà a tutti i Turchi, che sono creature inaffidabili e odiose, è necessario parlare con un tono d'aspro rimprovero o di sdegno.³⁰³ Secondo il personaggio "turco", ai Turchi, che sono creature maledette, piace essere presi a calci e insultati.³⁰⁴ Questo è l'unico trattamento che capiscono loro come razza.³⁰⁵ La democrazia è inconciliabile con i Turchi che sono essere maledetti.³⁰⁶ Loro preferiscono avere tiranni; fare le guerre, deflorare delle vergini e divertirsi.³⁰⁷ I Turchi, bruti, nei loro abiti da cerimonia e con i loro cilindri sono degni del più assoluto disprezzo, perché sono uomini rozzi e insensibili capaci di compiere atti violenti, nei confronti delle donne, come delle bestie. In altre parole sono dei barbari feroci e inumani.³⁰⁸ I Turchi sono moralmente così spregevoli che non suscitano altro che disgusto.³⁰⁹ Per capire tutto questo è sufficiente vedere solo il loro

²⁹⁰ Vedi il dato (16) e solo per la stretta calda e forte vedi anche il dato (29).

²⁹¹ Vedi il dato (16).

²⁹² Vedi il dato (19).

²⁹³ Vedi il dato (24).

²⁹⁴ Vedi il dato (24).

²⁹⁵ Vedi il dato (23).

²⁹⁶ Vedi il dato (26).

²⁹⁷ Vedi il dato (35).

²⁹⁸ Vedi il dato (35).

²⁹⁹ Vedi i dati (29) e (38).

³⁰⁰ Vedi il dato (35).

³⁰¹ Vedi il dato (38).

³⁰² Vedi il dato (35).

³⁰³ Vedi il dato (41).

³⁰⁴ Vedi il dato (41).

³⁰⁵ Vedi il dato (41).

³⁰⁶ Vedi il dato (41).

³⁰⁷ Vedi il dato (41).

³⁰⁸ Vedi il dato (41).

³⁰⁹ Vedi il dato (41).

aspetto esteriore senza considerare la loro vera natura.³¹⁰ Infine, i Turchi, che hanno una fama così brutta e/o che fanno arrabbiare gli altri popoli così tanto, non devono fare altro che smettere di seccare le altre genti in modo che queste ultime possano stare in pace senza avere a che fare con loro.³¹¹

Tra le diverse persone che sono al servizio di Kerim si vedono un custode dal viso largo e sorridente³¹² e il suo impiegato fedele come un cane nei confronti del suo superiore.³¹³

A proposito del personale degli alberghi, il portiere dell'albergo Kristal Palas è descritto come una persona sgarbata e sporca.³¹⁴ Un altro portiere dello stesso albergo viene dipinto invece come una persona colpevole in atteggiamenti servili.³¹⁵ Lo stesso portiere è raffigurato anche come un adulatore artificioso e disonesto³¹⁶ dal sorriso untuoso.³¹⁷ Infine, il personale del Kristal Palas non conosce l'inglese e riesce a comunicare solo in francese.³¹⁸

D'altro canto, il cameriere di un ristorante nel Bazar Egiziano viene ritratto come una persona di servizio sorridente e disposta a dare dei suggerimenti sul menu,³¹⁹ ma inaffidabile.³²⁰

I doganieri dell'aeroporto di Yeşilköy sono invece persone di carnagione scura, in uniforme kaki, che lavorano in modo preciso.³²¹ Non solo questi doganieri ma anche i Turchi moderni, la cui storia Bond conosce, hanno occhi scuri, lucidi, freddi, crudeli, duri, infidi e gelosi; hanno un modo di parlare strascicato e modi falsamente cortesi; da poco tempo hanno preso contatto con la civiltà, erano pronti a combattere contro i nemici che venivano da lontano, anche se non sembra; erano affamati e poveri; in poche parole sono persone che non gli piacciono.³²²

³¹⁰ Vedi il dato (41).

³¹¹ Vedi il dato (41).

³¹² Vedi il dato (15).

³¹³ Vedi il dato (28).

³¹⁴ Vedi il dato (7).

³¹⁵ Vedi il dato (31).

³¹⁶ Vedi il dato (32).

³¹⁷ Vedi il dato (34).

³¹⁸ Vedi il dato (12).

³¹⁹ Vedi il dato (40).

³²⁰ Vedi il dato (41).

³²¹ Vedi il dato (4) e per i Turchi moderni solo di bassa statura vedi anche il dato (35).

³²² Vedi il dato (4) e per i Turchi moderni solo falsi vedi anche il dato (35).

Infine, un autista, che ha una posizione sociale più alta, insulta per ragioni plausibili, altri turchi moderni dalla posizione sociale più bassa, cioè facchini e mendicanti.³²³

Ricapitolando, nella traduzione (1965) del romanzo *From Russia with Love* di Ian Fleming (1957), la Turchia è descritta come un Paese in cui sono provocati dei disordini politici; dai Turchi chiacchieroni si parla una lingua non facilmente comprensibile per uno straniero; esiste una cucina esotica sia deliziosa sia appena commestibile o addirittura disgustosa con sapori aspri e acidi e odori sgradevoli; si beve il caffè turco e il *raki* che sono molto importanti nella vita sociale; si fumano le sigarette turche che sono le migliori al mondo; ci sono dei souvenirs da regalare agli amici; esistono alcuni dei panorami più famosi e belli del mondo come il Corno d'Oro e il Bosforo; ci sono dei monumenti come il Ponte di Galata "situato tra l'Asia e l'Europa", il Bazar delle Spezie con odori esotici, mendicanti, facchini e persone che camminano quasi strisciando e le moschee simili a quelle di un mondo incantato; si trovano aeroporti eleganti e moderni così come strade larghe e di recente costruzione, alberghi sia modesti sia di lusso; esistono alberghi dove il personale è sgarbato, ha atteggiamenti servili e disonesti, non conosce l'inglese e comunica solo in francese; si trascura l'arte; esiste un mercato nero per il cambio della valuta estera; operano i servizi di spionaggio di diversi Paesi; ci sono i collaboratori del servizio segreto britannico in Turchia il cui capo è una persona molto intelligente e svolge il suo lavoro con diligenza; per il servizio segreto britannico lavorano anche persone molto fedeli ai loro superiori; gli abitanti sono poveri e affamati, di struttura bassa, di carnagione scura e di occhi neri o bruni, rabbiosi, crudeli, duri, infidi e gelosi; infine in Turchia vivono persone inaffidabili e odiose perché provengono dalla razza turca che non è conciliabile con la democrazia, perché ai Turchi, bestie o esseri maledetti che devono andare all'inferno, piacciono i tiranni, fare le guerre, distruggere le città e la natura, impiegare violenza fisica sessuale contro le donne vergini; vi vivono i Turchi privi di ragione che sono violenti, barbari, feroci e inumani.

Come dall'"originale", anche dalla traduzione italiana (1965) del romanzo *From Russia with Love* di Ian Fleming (1957) emergono immagini della Turchia e dei Turchi.

³²³ Vedi il dato (36).

Anche nel caso della traduzione è indispensabile precisare che queste immagini, per la maggior parte, ricorrono casualmente, cioè appaiono una sola volta nel testo, in un modo che non è riconducibile a uno schema sistematico. Solo alcune immagini, ma in misura inferiore rispetto all'“originale”, ritornano almeno due volte: sono quelle relative alla colazione turca, al caffè turco, al Bazar delle spezie, alla vitalità di Kerim, alla sua calda e poderosa stretta di mano e ai Turchi moderni caratterizzati dalla bassa statura.

4.3. Il confronto tra l'immagine del Turco in *From Russia, with Love* di Ian Fleming e l'immagine del Turco nella letteratura italiana come osservata da Ümit Gürol

L'immagine del Turco delineata nella letteratura italiana da Gürol (1987) si può schematicamente riassumere nel seguente modo: il Turco **(1)** «è lo schiavo (suddito) del sultano», **(2)** «deve essere comandato», **(3)** «saccheggia», **(4)** «bestemmia», **(5)** «è pigro», **(6)** «non ha nessuna dote oltre a quella militare in guerra», **(7)** «è rassegnato», **(8)** «è aggressivo», **(9)** «è produttore di hashish», **(10)** «è lussuoso», **(11)** «ha i baffi», **(12)** «è impalatore», **(13)** «è arrogante», **(14)** «parla una lingua incomprensibile e ridicola», **(15)** «è privo di senso estetico», **(16)** «non si interessa di arte», **(17)** «è ignorante», **(18)** «è credulone», **(19)** «è sciocco», **(20)** «è dispotico», **(21)** «è poligamo», **(22)** «è libidinoso», **(23)** «è venditore di donne», **(24)** «è terribile», **(25)** «non si interessa dell'Europa», **(26)** «è crudele», **(27)** «è analfabeta», **(28)** «non rispetta le leggi e non riconosce i valori dei documenti», **(29)** «viene portato alla ragione solo attraverso l'uso della forza», **(30)** «non ama la musica», **(31)** «impara a memoria», **(32)** «non vuole cambiare», **(33)** «tutta forza e niente cervello» ed **(34)** «è scuro di carnagione».

Tra queste 34 immagini 21 sono in qualche modo connesse alle immagini create in *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957). Queste immagini sono sempre schematicamente il Turco **(1)** è «lo schiavo (suddito) del sultano» (“*All this pretence of democracy is killing them. They want some sultans*”³²⁴); **(2)** «deve essere comandato» (“*All this pretence of democracy is killing them. They want some sultans*”³²⁵); **(3)** «saccheggia» (“*They want ... wars*”

³²⁴ Vedi il dato (41).

³²⁵ Vedi il dato (41).

and rape³²⁶”³²⁷); **(4)** «è pigro» (“the stream of shuffling (...) humanity”³²⁸); **(5)** «non ha nessuna dote oltre a quella militare in guerra» **(a.** “They were eyes that kept the knife-hand in sight without seeming to”;³²⁹ **b.** “They want (...) wars”³³⁰); **(6)** «è aggressivo³³¹» **(a.** “They want (...) wars and rape”³³²; **b.** “They were hard (...) eyes”;³³³ **c.** “A tough-looking watchman”³³⁴); **(7)** «è lussurioso» o **(8)** «libidinoso» **(a.** “I had taken a few minutes off to relax on the couch over there with a young Rumanian girl who still believes that a man will tell secrets in exchange for love. The bomb went off at a vital moment. I refused to be disturbed, but I fear the experience was too much for the girl. When I released her, she had hysterics. I’m afraid she had decided that my love-making is altogether too violent”;³³⁵ **b.** “‘Nothing else,’ said Bond. ‘Except that you must come over London one day.’ ‘Never, said Kerim definitely. ‘The weather and the women are far too cold’”;³³⁶ **c.** “It was a (...) face (...) and debauched”³³⁷); **(9)** «è arrogante³³⁸» **(a.** “The chauffeur led the way up (...) shouting curses at the beggars and sack-laden porter”;³³⁹ **b.** “Kerim harangued the waiter (...) ‘That is the only way to treat these

³²⁶ To rape: «to force someone to have sex, especially by using violence» (Dictionary of Contemporary English, 2009: 1439); the rape of something: «the unnecessary destruction of something, especially the environment» (Dictionary of contemporary English, 2009: 1439); the rape of a city: «il saccheggio di una città» (il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 974) e to rape: «saccheggiare (una città, ecc.)» (il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 974)».

³²⁷ Vedi il dato (41).

³²⁸ Vedi il dato (36).

³²⁹ Vedi il dato (4).

³³⁰ Vedi il dato (41).

³³¹ Aggressivo: «che tende ad aggredire (**anche fig.**) (...) **SIN.** Bellicoso, irruente» (Zingarelli, 2008: 68); aggredire: «assalire con violenza e all’improvviso» (ibid.); aggressive: «behaving in an angry threatening way, as if you want to fight or attack someone: Jim’s voice became aggressive» (Dictionary of contemporary English, 2009: 33); hard: «**10 UNKIND** showing no sympathetic or gentle feelings: a hard face | Her voice was hard and cold. | You’re a hard man, John.» (Dictionary of Contemporary English, 2009: 798); tough: «**9 VIOLENT PERSON** likely to behave violently and having no gentle qualities: (...) **tough guys** | tough young thugs looking for trouble» (ibid.: 1868).

³³² Vedi il dato (41).

³³³ Vedi il dato (4).

³³⁴ Vedi il dato (15).

³³⁵ Vedi il dato (19).

³³⁶ Vedi il dato (24).

³³⁷ Vedi il dato (17).

³³⁸ Arrogante: «che esige più di quanto gli spetti o meriti e per tanto, per ottenerlo, assume atteggiamenti di costante superiorità e prepotenza» (Rosselli, 1990: 89-90); arrogant: «behaving in an unpleasant or rude way because you think you are more important than other people» (Dictionary of contemporary English, 2009: 79).

³³⁹ Vedi il dato (36).

*damned people (...)*³⁴⁰); **(10)** «parla una lingua incomprensibile e ridicola» (“*the stream of jabbering (...) humanity*”³⁴¹); **(11)** «è privo di senso estetico» o **(12)** «non si interessa di arte» (“*it seemed a once beautiful theatre-set that modern Turkey had thrown aside in favour of the steel and concrete flat-iron of the Istanbul-Hilton Hotel, blankly glittering behind him*”³⁴²); **(13)** «è ignorante» (“*They (...) had only lately come down from the mountains (...) They (...) had been trained for centuries to watch over sheep*”³⁴³); **(14)** «è terribile³⁴⁴» (**a.** “*They want (...) wars and rape*”;³⁴⁵ **b.** “*Poor brutes*”³⁴⁶;³⁴⁷ **(15)** «non si interessa dell’Europa» (**a.** “*Nothing else,’ said Bond. ‘Except that you must come over London one day.’ ‘Never, said Kerim definitely. ‘The weather and the women are far too cold’;*”³⁴⁸ **b.** “*His English was not understood, but his French at last got through*”³⁴⁹); **(16)** «è crudele» (**a.** “*It was a (...) face (...) cruel*”;³⁵⁰ **b.** “*They were (...) cruel eyes*”³⁵¹); **(17)** «è analfabeta» (“*They (...) had only lately come down from the mountains (...) They (...) had been trained for centuries to watch over sheep*”³⁵²); **(18)** «viene portato alla ragione solo attraverso l’uso della forza» (“*That is the only way to treat these damned people. They love to be cursed and kicked. It is all they understand. It is in the blood*”³⁵³); **(19)** «non vuole cambiare» (“*All this pretence of democracy is killing them. They want some sultans and wars and rape*”³⁵⁴); **(20)** «tutta forza e niente cervello» (“*Poor brutes,*³⁵⁵ *in their striped suits and bowler*

³⁴⁰ Vedi il dato (41).

³⁴¹ Vedi il dato (36).

³⁴² Vedi il dato (14).

³⁴³ Vedi il dato (4).

³⁴⁴ Terribile: «che è di una eccessiva crudeltà o cattiveria: *un nemico t. (...)* | Troppo severo, spietato: *il t. Dio d’Israele; un giudice t.* | Orrendo, spaventoso: *una t. tortura; un bombardamento t.*» (Zingarelli, 2008: 2344).

³⁴⁵ Vedi il dato (41).

³⁴⁶ *Brute*: «*a man who is cruel, violent, and not sensitive*» (*Dictionary of Contemporary English*, 2009: 207); *bruto*: «Uomo capace di atti violenti, efferati; violentatore» (Devoto e Oli, 1990: 261) ed *efferrato*: «agg. Feroce, barbaro, inumano» (ibid.: 636).

³⁴⁷ Vedi il dato (41).

³⁴⁸ Vedi il dato (24).

³⁴⁹ Vedi il dato (12).

³⁵⁰ Vedi il dato (17).

³⁵¹ Vedi il dato (4).

³⁵² Vedi il dato (4).

³⁵³ Vedi il dato (41).

³⁵⁴ Vedi il dato (41).

³⁵⁵ *Brute*: «**1. brute force/strength** *physical strength, rather than intelligence and careful thinking*» (*Dictionary of contemporary English*, 2009: 207); *brute*: «**A n. 1** (di persona) *bruto; mostro, bestia 2 animale (grosso); bestia (...)* **B a. 1.** *bruto; animalesco;*

*hats*³⁵⁶) e **(21)** «è scuro di carnagione» (**a.** “*So these dark (...) officials were the modern Turks*”;³⁵⁷ **b.** “*Bond looked up into two wide apart, smiling blue eyes in a large smooth brown face*”³⁵⁸).

Le 13 immagini che invece non trovano un riscontro nel romanzo di Fleming (1957) sono il Turco **(1)** «bestemmia»; **(2)** «è rassegnato»; **(3)** «è produttore di hashish»; **(4)** «ha i baffi»; **(5)** «è impalatore»; **(6)** «è credulone»; **(7)** «è sciocco»; **(8)** «è dispotico»; **(9)** «è poligamo»; **(10)** «è venditore di donne»; **(11)** «non rispetta le leggi e non riconosce i valori dei documenti»; **(12)** «non ama la musica» e **(13)** «impara a memoria».

Coccludendo, una buona parte (il 61%) delle immagini del Turco osservate da Gürol (1987) nella letteratura italiana si constatano anche in *From Russia, with Love* di Fleming (1957).

4.4. Il confronto tra L'immagine del Turco nella traduzione italiana di *From Russia, with Love* da Enrico Cicogna e l'immagine del Turco nella letteratura italiana come osservata da Ümit Gürol

Come in *From Russia, with Love* di Fleming (1957), anche nella sua traduzione italiana da Cicogna (1965) 21 immagini sono in qualche modo connesse alle immagini delineate nella letteratura italiana da Gürol (1987). Queste immagini sono schematicamente il Turco **(1)** è «lo schiavo (suddito) del sultano» (“Tutte queste pretese di democrazia li stanno uccidendo. I turchi desiderano soltanto dei sultani (...)”³⁵⁹); **(2)** «deve essere comandato» (“Tutte queste pretese di democrazia li stanno uccidendo. I turchi desiderano soltanto dei sultani (...)”³⁶⁰); **(3)** «saccheggia» (“desiderano (...) delle guerre e delle vergini da deflorare”³⁶¹); **(4)** «è pigro» (“fuori dal flusso della folla strisciante”³⁶²); **(5)** «non ha nessuna dote oltre a quella militare in guerra» (**a.** “Erano occhi che non perdevano mai di vista il

animale» (*il Ragazzini 2008. Inglese italiano. Italiano inglese, 2007: 149*); brutto: « **1. agg.** Privo della ragione; che vive e si comporta come una bestia; *forza b.*, esclusivamente materiale, non illuminata dallo spirito né guidata dalla ragione ◇ Insensibile (...) **2. s.m.** Animale irragionevole, bestia (...) Uomo capace di atti violenti, efferati; violentatore» (Devoto e Oli, 1990: 261) ed efferrato: «agg. Feroce, barbaro, inumano» (Devoto e Oli, 1990: 636).

³⁵⁶ Vedi il dato (41).

³⁵⁷ Vedi il dato (4).

³⁵⁸ Vedi il dato (17).

³⁵⁹ Vedi il dato (41).

³⁶⁰ Vedi il dato (41).

³⁶¹ Vedi il dato (41).

³⁶² Vedi il dato (36).

pugnale senza aver l'aria di farlo";³⁶³ **b.** "desiderano (...) delle guerre";³⁶⁴ **c.** "(...) in uniforme kaki, erano i turchi moderni"³⁶⁵); **(6)** «è aggressivo³⁶⁶» (**a.** "desiderano (...) delle guerre e delle vergini da deflorare"³⁶⁷; **b.** "Erano occhi duri"³⁶⁸); **(7)** «è lussurioso» o **(8)** «libidinoso» (**a.** "Fortunatamente, in quel momento mi stavo concedendo qualche minuto di distensione su quel divano, in compagnia di una ragazzina rumena la quale si illudeva che un uomo le avrebbe rivelato dei segreti in cambio di un po' d'amore. La bomba è scoppiata proprio in un momento delicato. Per conto mio mi sono rifiutato di scomodarmi, ma credo che l'esperienza sia stata troppo forte per la ragazzina. Quando l'ho lasciata andare ha avuto un attacco di nervi. Ho paura che si sia convinta che il mio modo di fare all'amore sia troppo violento, in complesso";³⁶⁹ **b.** "Niente altro", disse Bond. "Ma un giorno o l'altro dovete venire a Londra". "Mai", disse Kerim decisamente. "il clima e le donne sono troppo freddi";³⁷⁰ **c.** "Era un aspetto (...) di sregolatezza"³⁷¹); **(9)** «è arrogante³⁷²» (**a.** "L'autista precedette Bond (...) lanciando imprecazioni ai mendicanti e ai facchini";³⁷³ **b.** "Kerim arringò il cameriere (...) 'È l'unico modo di trattare questi esseri maledetti (...)'"³⁷⁴); **(10)** «parla una lingua incomprensibile e ridicola» ("ascoltò il loro modo di esprimersi, le vocali strascicate"³⁷⁵); **(11)** «è privo di senso estetico» o **(12)** «non si interessa di arte» ("quella prospettiva fece l'effetto di un bellissimo fondale da teatro che la Turchia moderna aveva messo da parte per far posto alla costruzione in acciaio e in cemento armato dell'Istanbul-Hilton Hotel, un edificio luccicante e inespressivo"³⁷⁶); **(13)** «è ignorante» ("uomini che solo da poco tempo avevano preso contatto con la civiltà (...) abituati da secoli a sorvegliare le greggi"³⁷⁷); **(14)** «è terribile³⁷⁸» (**a.** "desiderano

³⁶³ Vedi il dato (4).

³⁶⁴ Vedi il dato (41).

³⁶⁵ Vedi il dato (4).

³⁶⁶ Per la definizione dell'aggressivo vedi la nota 166.

³⁶⁷ Vedi il dato (41).

³⁶⁸ Vedi il dato (4).

³⁶⁹ Vedi il dato (19).

³⁷⁰ Vedi il dato (24).

³⁷¹ Vedi il dato (17).

³⁷² Per la definizione di arrogante vedi la nota 173.

³⁷³ Vedi il dato (36).

³⁷⁴ Vedi il dato (41).

³⁷⁵ Vedi il dato (4).

³⁷⁶ Vedi il dato (14).

³⁷⁷ Vedi il dato (4).

³⁷⁸ Per la definizione di terribile vedi la nota 179.

(...) delle guerre e delle vergini da deflorare”;³⁷⁹ **b.** “Poveri bruti³⁸⁰”;³⁸¹); **(15)** «non si interessa dell’Europa» (**a.** “Niente altro’, disse Bond. ‘Ma un giorno o l’altro dovete venire a Londra’. ‘Mai’, disse Kerim decisamente. ‘il clima e le donne sono troppo freddi’;³⁸² **b.** “Il suo inglese non fu capito”³⁸³); **(16)** «è crudele» (**a.** “Era un aspetto (...) di crudeltà”;³⁸⁴ **b.** “Erano occhi (...) crudeli”³⁸⁵); **(17)** «è analfabeta» (“uomini che solo da poco tempo avevano preso contatto con la civiltà (...) abituati da secoli a sorvegliare le greggi”³⁸⁶); **(18)** «viene portato alla ragione solo attraverso l’uso della forza» (“È l’unico modo di trattare questi esseri maledetti. Sono felici di essere presi a calci e di ricevere insulti. Sono le sole cose che capiscono. L’hanno nel sangue”³⁸⁷); **(19)** «non vuole cambiare» (“Tutte queste pretese di democrazia li stanno uccidendo. I turchi desiderano soltanto dei sultani, e delle guerre e delle vergini da deflorare”³⁸⁸); **(20)** «tutta forza e niente cervello» (“Poveri bruti³⁸⁹”³⁹⁰) e **(21)** «è scuro di carnagione» (**a.** “E così, quegli ometti scuri (...) erano i turchi moderni”;³⁹¹ **b.** “Bond lo fissò negli occhi azzurri e ben distanziati, che sorridevano in un viso simpatico e scuro”³⁹²).

Le 13 immagini che invece, in modo analogo al romanzo di Fleming (1957), non trovano un riscontro nella traduzione di Cicogna (1965) sono il Turco **(1)** «bestemmia»; **(2)** «è rassegnato»; **(3)** «è produttore di hashish»; **(4)** «ha i baffi»; **(5)** «è impalatore»; **(6)** «è credulone»; **(7)** «è sciocco»; **(8)** «è dispotico»; **(9)** «è poligamo»; **(10)** «è venditore di donne»; **(11)** «non rispetta le leggi e non riconosce i valori dei documenti»; **(12)** «non ama la musica» e **(13)** «impara a memoria».

Benché le stesse immagini del Turco dell’“originale” anche nella traduzione italiana siano in qualche modo connesse alle immagini delineate da Gürol (1987), nelle immagini create da

³⁷⁹ Vedi il dato (41).

³⁸⁰ Per la definizione di brutto vedi la nota 190.

³⁸¹ Vedi il dato (41).

³⁸² Vedi il dato (24).

³⁸³ Vedi il dato (12).

³⁸⁴ Vedi il dato (17).

³⁸⁵ Vedi il dato (4).

³⁸⁶ Vedi il dato (4).

³⁸⁷ Vedi il dato (41).

³⁸⁸ Vedi il dato (41).

³⁸⁹ Per la definizione di «brutto» vedi la nota 190.

³⁹⁰ Vedi il dato (41).

³⁹¹ Vedi il dato (4).

³⁹² Vedi il dato (17).

Cicogna (1965) esistono alcune differenze di modalità rispetto a quelle prodotte da Fleming (1957). Queste differenze riguardano le immagini del Turco che **(1)** è «pigro» e **(2)** «aggressivo»; **(3)** «parla una lingua incomprensibile e ridicola» e **(4)** «non si interessa dell'Europa». Per quanto riguarda il Turco «pigro», la traduzione “riscrive” «*shuffling*», che cammina lentamente strisciando i piedi per terra, come «strisciante» e ciò trasforma la folla che si vede nel Bazar delle Spezie da persone che camminano lentamente e strisciano i piedi per terra in quelle che strisciano per terra, cioè in persone che si spostano mantenendo a contatto di una superficie la parte ventrale del corpo come i rettili. In questo nuovo modo di muoversi che emerge nel testo di arrivo, il lettore italiano trova un'immagine del Turco più diversa rispetto a quella nel testo di partenza che però, sempre implica in qualche modo un comportamento relativamente lento, una caratteristica della pigrizia. Nell'ambito del Turco «aggressivo», il testo di partenza ricorre a tre elementi che sono **(1)** «*They want (...) wars and rape*»³⁹³; **(2)** «*They were hard (...) eyes*»;³⁹⁴ e **(3)** «*A tough-looking watchman*».³⁹⁵ Nella traduzione italiana i primi due elementi sono stati resi in modo fedele all'“originale” con le espressioni «desiderano (...) delle guerre e delle vergini da deflorare»;³⁹⁶ ed «erano occhi duri».³⁹⁷ Tuttavia, l'ultimo elemento è stato tradotto omettendo l'espressione «*A tough-looking*» e di conseguenza a proposito del custode la traduzione non riproduce il Turco “aggressivo”. Infine, nell'“originale” l'immagine del Turco «non si interessa dell'Europa» si manifesta tramite due espressioni che sono **(1)** «*Nothing else', said Bond. 'Except that you must come over London one day' 'Never', said Kerim definitely. 'The weather and the women are far too cold'*»³⁹⁸ e **(2)** «*His English was not understood, but his French at last got through*».³⁹⁹ Nel primo caso, la traduzione riproduce questa immagine esattamente come nell'“originale” «'Niente altro', disse Bond. 'Ma un giorno o l'altro dovete venire a Londra'. 'Mai', disse Kerim decisamente. 'il clima e le donne sono troppo freddi'»,⁴⁰⁰ mentre la seconda espressione si rende come «il suo inglese non

³⁹³ Vedi il dato (41).

³⁹⁴ Vedi il dato (4).

³⁹⁵ Vedi il dato (15).

³⁹⁶ Vedi il dato (41).

³⁹⁷ Vedi il dato (4).

³⁹⁸ Vedi il dato (24).

³⁹⁹ Vedi il dato (12).

⁴⁰⁰ Vedi il dato (24).

fu capito, ma il suo francese ebbe successo». ⁴⁰¹ In questo modo, nel secondo caso la traduzione italiana rende il disinteresse del Turco verso la cultura europea parziale rispetto all'“originale”.

Ricapitolando, come *From Russia, with Love* di Fleming (1957), anche *Dalla Russia con Amore* di Enrico Cicogna (1965) produce 21 immagini del Turco che sono in qualche modo connesse alle immagini delineate nella letteratura italiana da Gürol (1987). Tuttavia, 3 di queste immagini sono state create con modalità diverse rispetto all'“originale”.

4.5. Discussione

Alcuni risultati riportati sopra sono particolarmente significativi nell'ambito dell'immagine del Turco indagata in questa tesi. Per esempio, in *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957) i Turchi sono raffigurati, con una serie di immagini negative, come «crudeli», ⁴⁰² persone che «da poco tempo hanno preso contatto con la civiltà», ⁴⁰³ «prive di senso estetico», ⁴⁰⁴ «inaffidabili», ⁴⁰⁵ «in preda alla libidine e al vizio e irrimediabilmente corrotti», ⁴⁰⁶ che «insultano le persone che hanno una posizione sociale più bassa rispetto alla loro», ⁴⁰⁷ «affamati» ⁴⁰⁸ e che «hanno un falso modo di parlare in tono pacato e cortese». ⁴⁰⁹ Inoltre, come nel film *Fuga di mezzanotte*, in cui il protagonista del film, per quanto riguarda i Turchi afferma: «Un popolo di porci è strano che non mangi il maiale... Gesù Cristo ha detto di perdonare, ma io non posso... io odio... io odio voi... odio la vostra nazione e odio il vostro popolo... Siano maledetti i vostri figli per sempre, perché sono porci» (videocassetta di *Fuga di Mezzanotte*, cb 00068, univideo 3/2000 in Özben, 2006: 335), si notano altre immagini così negative che incitano all'odio razziale nei confronti dei Turchi. ⁴¹⁰ Vale a dire che i Turchi sono maledetti e felici di essere presi a calci e di ricevere insulti, perché sono le uniche cose capiscono. L'hanno nel sangue. Far finta di essere democratici non è compatibile con la natura dei Turchi. Loro vogliono essere schiavi di un tiranno e

⁴⁰¹ Vedi il dato (12).

⁴⁰² Vedi i dati (4) e (17).

⁴⁰³ Vedi il dato (4).

⁴⁰⁴ Vedi il dato (14).

⁴⁰⁵ Vedi il dato (41).

⁴⁰⁶ Vedi i dati (17), (19) e (24).

⁴⁰⁷ Vedi il dato (36).

⁴⁰⁸ Vedi il dato (4).

⁴⁰⁹ Vedi il dato (4).

⁴¹⁰ Vedi il dato (41).

amano fare le guerre e usare violenza fisica, sessuale o non, sia contro le persone, a prescindere dal genere, maschile o femminile, dall'età (bambini o adulti), sia contro ogni bene a portata di mano come natura, città e villaggi, devastando e distruggendo tutto. Non sono solo delle persone povere e miserabili ma anche feroci, barbare e inumane che vivono e si comportano come bestie prive della ragione, che meritano di andare all'inferno. Per capire tutto questo è sufficiente vedere solo il loro aspetto esteriore, senza considerare la loro vera natura. Tutti i Turchi devono andare all'inferno. Nella realizzazione della comunicazione tra il lettore e il mondo narrato, l'identità del narratore è di importanza fondamentale (van Leuven-Zwart, 1989: 173) e i testi paraletterari favoriscono quel processo di identificazione del lettore con i personaggi fittizi (Moll, 2002: 193-194 e cfr. Bassnett, 1999: 5); di conseguenza si può arguire che le sopraccitate negative immagini sono assimilabili senza sforzo dal lettore anglofono, perché sono presentate da Bond,⁴¹¹ un raffinato agente segreto dello spionaggio inglese, e dal suo collega Kerim⁴¹² che gli fa provare sentimenti di amicizia,⁴¹³ ed entrambi agiscono come "focalizzatori interni" soggettivi esprimendo le proprie opinioni, emozioni e giudizi sui Turchi. In ultima analisi, come nelle opere di Graham Greene, Rose Macaulay, Joan Fleming, Philip Glazebrook, Eric Ambler e Dennis Wheatley (Bassnett, 1999: 5), anche in *From Russia, with Love* di Ian Fleming si rivelano una serie di immagini negative e stereotipate che lasciano sconcertato il lettore filantropo. Con la terminologia di Pageaux (Moll, 2002: 194 e Proietti, 2008: 123-124), si tratta di immagini distorte, ossia *mirages*, che denotano un'attitudine "fobica" nei confronti della cultura turca, considerata inferiore o, comunque, subordinata rispetto a quella anglosassone. È evidente che con questa attitudine non è possibile instaurare un dialogo aperto, bilaterale e paritario tra la cultura di *From Russia, with Love* e quella turca. Bassnett spiega il motivo di queste immagini con «*the power that tradition exercises*» (Bassnett, 1999: 5) e si può sostenere che ciò possa essere una spiegazione valida anche per le sopraccitate immagini create da Fleming (1957). Infatti, Lippe (1997: 39) scrive che, come riflesso dell'immagine del Turco che esiste in Europa, secondo la tradizionale immagine del Turco in America, che risale all'inizio del Diciannovesimo

⁴¹¹ Vedi il dato (4).

⁴¹² Vedi il dato (41).

⁴¹³ Vedi il dato (17).

secolo, i Turchi sono crudeli, fanatici, lussuriosi e sporchi. Inoltre, sono «*from the first black day they entered Europe, the one great anti-human specimen of humanity*» (ibid.). In conclusione, a causa di relitti di stereotipi antiquati ormai insensati, nel romanzo di Fleming (1957) si osservano diverse immagini così fortemente negative e stereotipate sui Turchi che certe volte il lettore si trova di fronte ad un vero e proprio incitamento all'odio razziale nei loro confronti, cosa che sicuramente non contribuisce alla costruzione dei denominatori comuni tra la cultura anglosassone e quella turca.

Oltre alle immagini negative e stereotipate discusse sopra, si osserva un'altra immagine del genere che è ancora più significativa, perché ha delle implicazioni più ampie. Secondo questa immagine, che ricorre alla metafora «buccia di banana», il modo di stringere la mano degli Orientali li qualifica come inaffidabili e addirittura ripugnanti.⁴¹⁴ Di conseguenza, considerando anche le immagini negative e stereotipate sopracitate sui Turchi, benché la filosofa e letterata turca Alatlı (1998 in Özben, 2006: 494) sostenga che la distinzione tra la civiltà Occidentale cristiana e quella Orientale islamica è una categorizzazione metafisica, perché i parametri del pensiero sia occidentale sia orientale, ovvero i criteri fondanti che indicano ciò che è vero e ciò che è falso, sono determinati dal patrimonio culturale della Grecia antica, l'immagine che emerge in *From Russia, with Love* di Ian Fleming, secondo la quale stringere la mano di un orientale significa provare qualcosa di ripugnante, sostiene purtroppo la posizione da Cassandra della traduttrice e imagologa turca Kuran (1994: 28 in Özben, 2006: 114): è possibile immaginare un mondo in cui saranno eliminati i confini fisici tra l'Oriente e l'Occidente, ma è improbabile che si cancellino i confini nel cervello umano. In sintesi, l'immagine sulla stretta di mano degli Orientali che emerge dal romanzo di Fleming fornisce purtroppo un argomento convincente a favore della tesi dello scontro fra civiltà di Huntington (1996) e quindi se non dell'impossibilità, almeno della quasi impossibilità di una comunicazione aperta, bilaterale e paritaria tra l'Oriente musulmano e l'Occidente cristiano. Pertanto, nella migliore delle ipotesi, ammettere tale impossibilità in un futuro a breve o a medio termine non è sicuramente un pronostico pessimistico, ma una constatazione realistica.

⁴¹⁴ Vedi il dato (16).

Un'altra immagine che emerge dal testo di partenza presenta invece affinità con un'immagine del Turco nel cinema occidentale. Scognamillo (1996) scrive che

negli anni '20 l'Occidentale che viene in Turchia spesso combatte da solo e cerca di salvarsi con le proprie forze, mentre negli anni '60 trova l'aiuto di un "incaricato" occidentale o di organizzazione di spionaggio. Per questo motivo, la Turchia e Istanbul non sono così pericolosi come una volta e, quando lo sono, il protagonista occidentale trova i suoi soccorritori.⁴¹⁵ (ibid.: 182)

Anche in *From Russia, with Love*, l'occidentale Bond trova l'aiuto sia di un "incaricato", ovvero Kerim, sia di un'organizzazione di spionaggio, vale a dire del servizio segreto britannico in Turchia. Inoltre, tenendo in considerazione il suo aspetto fisico e il suo comportamento generale, Kerim, che è un meticcio, presenta diversi punti in comune con gli Occidentali: è sbarbato,⁴¹⁶ ha occhi azzurri,⁴¹⁷ stringe la mano di una persona come un occidentale⁴¹⁸ e lavora in modo diligente e zelante per gli inglesi.⁴¹⁹ L'effetto più importante che questo personaggio produce nei confronti di un occidentale come Bond è quello di fargli provare sentimenti di amicizia nei suoi confronti.⁴²⁰ In poche parole, Kerim è un "turco" simile agli Occidentali. Tuttavia, poiché la crudeltà è una caratteristica così intrinseca del Turco, anche se è di sangue misto il suo aspetto esteriore è straordinariamente crudele.⁴²¹ Il fatto che questo personaggio sia meticcio fornisce comunque un argomento solido per la posizione dello studioso turco Güvenç (1993/1997), secondo il quale se un turco è simile agli Europei, per questi ultimi ci sono buone probabilità che questa persona sia un meticcio:

Come tendenza generale, gli uomini, invece di cambiare i propri annosi giudizi, preferiscono trascurare o addirittura ignorare i fatti. Certi stranieri che non vorrebbero credere che siamo turchi, invece di cambiare la loro immagine del Turco, cercano di cambiare la nostra identità: «Lei è nato proprio in Turchia? I Suoi genitori sono turchi veri o...?» Naturalmente non possono terminare la domanda. In realtà vogliono sapere se siamo meticci o siamo diventati civili (in altre parole simili agli Occidentali) vivendo all'estero a lungo e ricevendo l'educazione dei Paesi stranieri. Se pensiamo ai nostri pregiudizi nei confronti degli altri, possiamo renderci conto della complessità del problema.⁴²² (ibid.: 288)

⁴¹⁵ Traduzione mia.

⁴¹⁶ Vedi il dato (17).

⁴¹⁷ Vedi il dato (17).

⁴¹⁸ Vedi il dato (16).

⁴¹⁹ Vedi il dato (2).

⁴²⁰ Vedi il dato (17).

⁴²¹ Vedi il dato (17).

⁴²² Traduzione mia.

Concludendo, mentre l'autore spagnolo Alvar Nuñez Cabeza de Vaca di *Naufragios*, dopo aver vissuto in una tribù di indios per sette anni, si integra totalmente nella loro cultura e il suo inserimento nella cultura d'adozione è così profondo che verso la fine del suo racconto egli con il pronome «noi» designa se stesso e gli Indios e con «loro» i vecchi connazionali spagnoli ormai percepiti come estranei (Nucera, 2002: 140-141), il turco meticcio Kerim di Fleming (1957) in *From Russia, with Love* si aliena così profondamente dalla sua cultura originaria che per lui i suoi connazionali sono «*damned people*». ⁴²³ In sintesi, come nel teatro inglese rinascimentale è possibile incontrare personaggi turchi con caratteristiche positive e umane che però per purificare la loro anima si convertono al Cristianesimo ⁴²⁴ (Aksoy, 1990: 118), accanto alle immagini negative e stereotipate sui Turchi, anche in *From Russia, with Love* si osserva un personaggio “turco” con caratteristiche positive e da diversi punti di vista simili agli Occidentali, che soccorre il protagonista occidentale; però questo personaggio è un meticcio che percepisce i Turchi “puri” in modo negativo e stereotipato, come, per esempio, dei bruti maledetti che sono felici di essere presi a calci e di ricevere insulti. ⁴²⁵

Alcune immagini del Turco in *From Russia, with Love* sono strettamente connesse alla storica immagine del Turco in America. Nel romanzo di Fleming (1957) si dipinge un'immagine secondo cui quando i Turchi fanno la prima colazione mangiano cibi esotici deliziosi come yogurt e fichi. ⁴²⁶ D'altro canto, si crea anche un'immagine del tabacco turco molto buono, come la colazione turca. ⁴²⁷ Vander Lippe (1997: 41) scrive che originariamente in America una manifestazione dell'immagine del Turco era quella del Turco esotico che aveva la funzione di far vendere vari prodotti importati dall'Impero Ottomano sul mercato americano, «*including tobacco, figs (...)*» (ibid.). Si può quindi dedurre che in *From Russia, with Love* le immagini positive per quanto riguarda i fichi e il tabacco turchi siano una prosecuzione di questa immagine storica del Turco in America che aveva una

⁴²³ Vedi il dato (41).

⁴²⁴ Esempi al riguardo sono la turca Lucinda in *The Knight of Malta* di Philip Messinger Fletcher e il nobile Korkud, che nel dramma di Robert Greene intitolato *The Tragical Reigne of Selimus* spiega al suo fratello di essersi convertito al Cristianesimo nel seguente modo: «*I have conuerst with Christians / And learn'd of them the way to save my soule, / And please the anger of the highest God* (Atto XXIII)» (Aksoy, 1990: 118).

⁴²⁵ Vedi il dato (41).

⁴²⁶ Vedi il dato (12).

⁴²⁷ Vedi il dato (18).

funzione commerciale. A questo punto, per sapere se le immagini del Turco esotico riprodotte da Fleming (1957) hanno la stessa funzione di quelle storiche in America è necessario fare un'indagine sia sull'esportazione dei fichi dalla Turchia all'Inghilterra e agli Stati Uniti sia sull'origine del tabacco usato nelle sigarette inglesi e americane. Solo dopo uno studio del genere si possono ricavare i primi dati significativi per capire se le immagini sul Turco esotico che si osservano nell'"originale" sono state utilizzate in modo intelligente e appropriato o meno per quanto riguarda la loro funzione originaria in America.

Secondo una delle immagini che emerge da *From Russia, with Love*, le moschee di Istanbul creano sul loro osservatore un effetto da *Mille e una notte*.⁴²⁸ Questa immagine costituisce un argomento molto solido per la posizione di Pistorio (2003a: 189), secondo il quale in genere tutti gli Occidentali, tranne gli orientalisti, hanno la stessa immagine dell'Oriente come una «categoria unica, non solo in campo letterario, ma anche sul piano estetico (Istanbul, Isfahan, Samarcanda e Delhi tutte magnifiche, ma un po' allo stesso modo magari)» (ibid.: 189-190). D'altro canto, la stessa immagine sostiene anche la posizione di Parla (1985: 22) secondo cui, nonostante l'origine araba, persiana e indiana *Le mille e una notte* nella traduzione in inglese crearono un magico Oriente olistico nell'immaginario collettivo degli Europei. Di conseguenza, i temi principali di queste favole sono stati attribuiti anche ai Turchi, in quanto la penisola araba era sotto il governo ottomano e il sultano ottomano era il califfo. Tuttavia, è evidente che le motivazioni convincenti di Parla che una volta giustificavano l'inclusione dei Turchi nei temi delle *Mille e una notte* sono ormai anacronistiche, perché la penisola araba non è sotto il governo della Repubblica di Turchia e il presidente di questa repubblica non è il califfo. La "fossilizzazione" di questa immagine storica del Diciottesimo secolo che si manifesta anche nella seconda metà del Ventesimo appoggia ancora una volta la tesi di Bassnett (1999: 5) che in una cultura la tradizione esercita una forte resistenza contro il cambiamento delle immagini storiche, anche se queste immagini, con le parole di Gnisci (2006), sono «relitti di stereotipi antiquati (...) senza oggetto e senza senso» (ibid.: ix). In altre parole, come sostiene Güvenç (1993/1997), «come tendenza generale, gli uomini, invece di cambiare i propri annosi giudizi, preferiscono trascurare o

⁴²⁸ Vedi il dato (14).

addirittura ignorare i fatti. Certi stranieri che non vorrebbero credere che siamo turchi, invece di cambiare la loro immagine del Turco, cercano di cambiare la nostra identità»⁴²⁹ (ibid.: 288). Per un'altra possibile spiegazione di questa fossilizzazione si può applicare la tesi di disinteresse di Scognamillo (1996: 183). Lo storico del cinema italo-turco scrive che neanche negli anni Ottanta e Novanta del Ventesimo secolo nel cinema occidentale è possibile trovare la Turchia vera, perché la realtà turca non fa parte degli interessi del cineasta occidentale e la Turchia al massimo «potrebbe essere utilizzata in riferimento al suo passato o esclusivamente come utile “scena”»⁴³⁰ (ibid.). In modo simile, si può quindi ipotizzare che anche Fleming è disinteressato alla realtà turca e a proposito dell'effetto da *Mille e una notte*⁴³¹ che le moschee di Istanbul creano, usa il passato del Turco come un'utile “scena” nel suo romanzo. È ovvio che questa ipotesi del disinteresse proposto da Scognamillo non è valida per altre immagini negative e stereotipate create da Fleming⁴³² e discusse prima, perché la creazione di tali immagini razziste da parte di una persona che ha buon senso non si può spiegare con il disinteresse, ma probabilmente solo con una percezione frutto di un'ideologia “fobica” ben precisa. Facendo riferimento agli anni Ottanta e Novanta del Ventesimo secolo, Scognamillo (ibid.) scrive anche che «la Turchia da parecchio tempo non è più “esotica” e la sua modernità non interessa al cineasta occidentale» (ibid.). Nell'ambito del melodramma europeo del Diciottesimo e Diciannovesimo secolo, Sanem-Güleç (2004: 148) fa un'affermazione simile. Nelle opere analizzate dalla studiosa turca non esistono immagini che riflettono la “faccia” nuova dei Turchi. Gli sforzi di occidentalizzazione nell'Impero Ottomano non sono compatibili con l'immagine del Turco orientale frutto dell'immaginario collettivo in Occidente. Proprio per questo motivo, verso la fine del Diciannovesimo secolo il Turco non è così interessante come all'inizio dello stesso secolo. Si può quindi affermare che il Turco nuovo è uno dei fattori importanti per cui in Occidente non sono composti nuovi melodrammi con il tema Turco. Con le parole dell'ex soprintendente dell'Opera e del Balletto Statale in Turchia, Rengim Gökmen, «gli Americani, gli Italiani, i Francesi conoscono la faccia orientale della Turchia, ma

⁴²⁹ Traduzione mia.

⁴³⁰ Traduzione mia.

⁴³¹ Vedi il dato (14).

⁴³² Vedi i dati (4) e (17).

non quella contemporanea e moderna»⁴³³ (*Il supplemento Cumhuriyet II*, 3 agosto 1993 in Güvenç, 1997: 343). Lo stesso convincimento si nota anche nella scrittrice turca Adalet Ağaoğlu, secondo la quale «gli archivi di ricerca dell'Europa (dell'Occidente) sui valori di vita ottomani sono ricchi (...) Invece si conosce molto poco il periodo della rapida transizione dalla cultura islamica a quella laica. Soprattutto, la "società" laica della Repubblica di Turchia è completamente estranea all'Europa».⁴³⁴ (Ağaoğlu, 28 ottobre 2005: 19). Considerando tutto ciò, si può ipotizzare che l'immagine prodotta da Fleming, secondo la quale İstanbul con le sue moschee crea sul suo osservatore un effetto da *Mille e una notte* è la prosecuzione anacronistica di un rifiuto storico da parte dell'Occidente che non vuole conoscere il Turco che cambia e insiste a vederci solo ciò che è orientale e musulmano. Di conseguenza, si può concludere chiedendosi se l'affermazione dell'italianista turco Gürol (1987: 197) secondo cui per gli Italiani la caratteristica essenziale dei Turchi è l'appartenenza alla religione islamica, ovvero «Turchi = Islam = Oriente» e, quindi, «Turchi - Islam - Oriente = 0», è valida anche per gli Anglosassoni.

Come l'immagine di İstanbul orientale esotica rappresentata dalle sue moschee, in *From Russia, with Love* meritano attenzione anche le immagini moderne della stessa città. Accanto alla città di İstanbul da *Mille e una notte*,⁴³⁵ nel romanzo di Fleming l'aeroporto Yeşilköy di İstanbul è descritto come una struttura elegante e moderna,⁴³⁶ così come la larga e moderna strada tra l'aeroporto e il centro di İstanbul.⁴³⁷ Inoltre, i cartelloni pubblicitari che si vedono a İstanbul sono altri testimoni dell'aspetto moderno di questa città. A prima vista, queste immagini che indicano gli aspetti moderni di İstanbul possono sembrare degli argomenti che si contrappongono alla sopracitata tesi del rifiuto dell'Occidente che non vuole conoscere il Turco. Tuttavia, se sono interpretate in conformità a come Scognamillo (1996) commenta i suoi dati per quanto riguarda il Turco nel cinema occidentale, le stesse immagini non contraddicono questa tesi. Scognamillo afferma che nel cinema occidentale «anche se gli stereotipi esistenti, a partire dal cinema muto, non cambiano

⁴³³ Traduzione mia.

⁴³⁴ Traduzione mia.

⁴³⁵ Vedi il dato (14).

⁴³⁶ Vedi il dato (3).

⁴³⁷ Vedi il dato (5).

completamente, avviene almeno una modernizzazione “ambientale”» (ibid.: 182). Allo stesso modo anche le immagini che mostrano un’Istanbul moderna possono essere viste come una modernizzazione ambientale indispensabile che controbilancia un esotismo anacronistico. Esiste comunque un altro aspetto particolarmente significativo delle immagini relative alla modernità che deve essere considerato. In certi tratti di *From Russia, with Love* Bond, che ha la funzione di narratore soggettivo, esprime idee esplicite o implicite antimoderne. Per esempio, afferma che la Turchia moderna ha messo da parte un bellissimo fondale da teatro, cioè la città vecchia, per far posto alla costruzione in acciaio e in cemento armato dell’Istanbul-Hilton Hotel, un edificio luccicante e inespressivo.⁴³⁸ In modo simile, in un’altra circostanza afferma anche che non gli piacerebbe pernottare in un albergo come l’Istanbul-Hilton, ma in un albergo scadente.⁴³⁹ A queste immagini che rivelano una certa ostilità esplicita o implicita nei confronti della modernità, può essere dato significato considerando la percezione della modernità da parte del “primo mondo”, globalizzato, che abita nelle metropoli occidentali e usa l’inglese come “lingua franca”, come è stato osservato da Yeğenoğlu (2003 in Özben, 2006: 78-79). Secondo la studiosa turca, il primo mondo considera se stesso l’antitesi di ciò che è tradizionale e autentico, e apparentemente guarda al turismo etnico come a un viaggio alla riscoperta delle origini pure e ancora sane della cultura moderna, in quanto le culture tradizionali, “primitive” ed “esotiche”, sarebbero immuni dalle sue corruzioni. Si può quindi pensare che le immagini ostili verso la modernità sopracitate siano una reazione contro la modernità in una cultura tradizionale “primitiva” ed “esotica”. Tuttavia, non bisogna dimenticare che Fleming ha scritto il suo romanzo nel 1957, mentre Yeğenoğlu parla del primo mondo globalizzato. Di conseguenza, si può pensare che in realtà la percezione concernente il turismo etnico del primo mondo, che abita nelle metropoli occidentali e usa l’inglese come “lingua franca”, è valida ancora prima che questo mondo si globalizzasse o se questo non è vero, la spiegazione della studiosa può essere utilizzata in questa sede tenendo in mente questo limite. In conclusione, nonostante le perplessità che possono generare in un primo momento, in *From Russia, with Love* le immagini della città di Istanbul

⁴³⁸ Vedi il dato (14).

⁴³⁹ Vedi il dato (21).

moderna possono essere compatibili con l'ipotesi del rifiuto dell'Occidente che non vuole conoscere il Turco.

In *From Russia, with Love* si constata anche il fatto che in Turchia si consuma il *rakı*⁴⁴⁰ come bevanda alcolica. Ciò consolida nel mondo anglofono la conoscenza che risale agli inizi del Diciottesimo secolo, secondo la quale i turchi pur essendo musulmani bevono alcolici. Infatti, nel 1717 Lady Wortley-Montagu, moglie dell'ambasciatore inglese a İstanbul, scriveva che

Ahmet be(y) non si è fatto nessun scrupolo nel discostarsi in parte dalla legge di Maometto bevendo liberamente vino con noi. Quando gli ho chiesto come mai si permetteva questa libertà, mi ha risposto che tutte le cose create da Dio sono buone e fatte a uso degli uomini; e che la proibizione del vino è una norma molto assennata per la gente normale, per la quale costituisce fonte di molti mali; ma che il profeta non aveva inteso limitare coloro che sanno usarne con discernimento; e comunque non beveva in pubblico per non dare scandalo. Questo è in generale il loro modo di pensare, e sono pochi quelli che non bevono il vino, se hanno modo di saperne usare. (Mandel, 1990: 176)

Tuttavia, è di importanza fondamentale ricordare che l'immagine del Turco che beve alcolici è comunicabile al lettore anglofono solo se egli sa che l'*ouzo* greco è una bevanda alcolica, altrimenti ciò può nella migliore delle ipotesi essere soltanto intuito.⁴⁴¹

In *From Russia, with Love* è possibile trovare infine immagini che sono in palese contrapposizione con la realtà empirica. Si tratta delle seguenti immagini: «La piazza Taksim e il corso İstiklâl sono situati nella parte Asiatica di İstanbul» e il «Ponte di Galata congiunge l'Asia all'Europa».⁴⁴² In realtà, la piazza Taksim e il corso İstiklâl sono situati in Europa e il Ponte di Galata congiunge la città moderna a quella vecchia, entrambe in Europa. Di conseguenza, le sopracitate immagini sono esempi di “rappresentazioni imagotipiche” formulate da Leerssen (Moll, 2002: 192), che possiedono la caratteristica essenziale di manipolare “enunciati empirico-referenziali” che possono essere valutati secondo i criteri di “vero” e “falso”. Secondo lo studioso, concentrarsi sugli effetti della referenzialità che le rappresentazioni imagotipiche simulano, pur non essendo di natura referenziale, costituisce uno dei compiti più importanti dell'imagologo. Da questo punto di vista, si può ipotizzare che le sopracitate rappresentazioni possano creare difficoltà per un anglofono che vuole orientarsi a İstanbul in conformità alle loro

⁴⁴⁰ Vedi i dati (25) e (39).

⁴⁴¹ Vedi il dato (25).

⁴⁴² Vedi il dato (14).

pretese referenzialità o dare problemi di comunicazione con i locali, soprattutto con un'eventuale guida turistica che lo accompagna in questa città, se ha un'immagine del Turco non attendibile.

Si può concludere la discussione relativa all'immagine del Turco in *From Russia, with Love* considerando la "focalizzazione" in relazione al Turco e l'ideologia sottostante a questa focalizzazione. Come la tradizionale immagine del Turco in America, che risale all'inizio del Diciannovesimo secolo, è un riflesso di questa immagine in Europa, in diversi tratti dell'opera di Fleming (1957) il punto di vista attraverso il quale si presenta il mondo turco si esprime in due modi: il «pericoloso Turco terribile»⁴⁴³ e quello «esotico».⁴⁴⁴ Accanto al Turco «pericoloso» e «terribile» in modo scioccante,⁴⁴⁵ si osserva anche quel "turco" che «si comporta come gli Occidentali»⁴⁴⁶ e «fa provare sentimenti di amicizia verso di loro».⁴⁴⁷ Tuttavia, il "turco" viene visto in questo modo solo se è un meticcio che disprezza e umilia i Turchi "puri".⁴⁴⁸ Se la cucina turca non è «esotica» può anche essere «molto buona», «appena commestibile» o «schifosa», ma «non è sicuro che la sua bontà è permanente». ⁴⁴⁹ Inoltre, anche se un piatto della cucina turca è buono oggi non è mai delizioso come i fichi turchi esotici,⁴⁵⁰ per non parlare delle sigarette turche esotiche che sono le migliori al mondo.⁴⁵¹ In modo simile, quando Istanbul non è esotica, può anche essere «moderna», ma in realtà questa modernità non è altro che una corruzione o una deviazione dalle origini pure e sane della sua cultura tradizionale "primitiva" ed "esotica".⁴⁵² Di conseguenza, nonostante le sue apparenti contraddittorie manifestazioni, in *From Russia, with Love* il mondo del Turco si presenta al lettore con un punto di vista "fobico". Questa posizione dalla quale viene osservato il Turco ha diversi punti in comune con il discorso coloniale. Per esempio, nel romanzo di Fleming (1957) si insiste nel vedere una Istanbul immaginaria araba⁴⁵³ e i Turchi come dei bruti⁴⁵⁴ e Bhabha (1984

⁴⁴³ Vedi i dati (4), (15), (17), (36) e (41).

⁴⁴⁴ Vedi i dati (12) e (14).

⁴⁴⁵ Vedi il dato (41).

⁴⁴⁶ Vedi il dato (16).

⁴⁴⁷ Vedi il dato (17).

⁴⁴⁸ Vedi il dato (41).

⁴⁴⁹ Vedi il dato (41).

⁴⁵⁰ Vedi il dato (13).

⁴⁵¹ Vedi il dato (18).

⁴⁵² Vedi i dati (14) e (21).

⁴⁵³ Vedi il dato (14).

in Parla 1985/2002: 11-12) scrive che il discorso colonialista ha quasi sempre ignorato i popoli delle colonie e, quando non lo ha fatto, li ha considerati come creature subumane. In termini più generali, il colonialismo definisce il debole come l'“altro”, perché questo possa essere umiliato, abbattuto e sfruttato con coscienza tranquilla (ibid.). Infatti, in *From Russia, with Love* si vede che non ha senso trattare i Turchi in modo democratico come si trattano gli Occidentali, perché loro, bestie prive di ragione, devono essere presi a calci e insultati. Questo è l'unico trattamento che meritano come razza in questo mondo prima di andare all'inferno.⁴⁵⁵ Infine, considerando la natura delle sue immagini “fobiche” si può affermare che *From Russia, with Love* produce un Turco frutto di un'ideologia che contiene non solo elementi del discorso coloniale ma anche razzisti. Nei limiti di una ricerca traduttologica letteraria non è possibile sapere le motivazioni di questa ideologia. Un punto di partenza per le ricerche future potrebbe essere la tesi di Güvenç (1997: 326): l'odierna immagine del Turco come l'“altro” dell'Europa è il frutto di una vendetta⁴⁵⁶ contro le conquiste dell'Impero Ottomano, che aveva adottato la stessa politica espansionistica dell'Impero Romano d'Oriente a causa della sua geopolitica.⁴⁵⁷ Secondo lo studioso turco, il superamento di questa immagine è difficile, dato che le società hanno bisogno di nemici reali o irreali. Poiché già ci sono i Turchi, dove la cultura europea troverebbe un nemico migliore del Turco e perché dovrebbe crearne uno nuovo?

Fino a questo momento sono stati discussi i risultati più significativi per quanto riguarda l'immagine del Turco nel testo di partenza. Ora si passa alla discussione dei risultati che meritano attenzione a proposito dell'immagine del Turco nel testo di arrivo.

Prima di tutto, si notano alcune immagini che sono frutto di una manipolazione, sotto forma di omissioni e modifiche che eliminano o cambiano un'immagine negativa sul Turco del testo di partenza. Queste immagini sono il Turco moderno è «brutto»;⁴⁵⁸ ha sia un «aspetto duro»⁴⁵⁹ sia «occhi rabbiosi»;⁴⁶⁰ da una parte è

⁴⁵⁴ Vedi il dato (41).

⁴⁵⁵ Vedi il dato (41).

⁴⁵⁶ In italiano tra parentesi e in corsivo nel testo originale di Güvenç.

⁴⁵⁷ Per un esempio della politica espansionistica dell'Impero Romano d'Oriente, vedi Carile, Antonio. (1988: p. 72). “I nomadi nelle fonti bizantine”, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo — Popoli delle steppe: Unni, Avari, Ungari*, 35: pp. 55-99.

⁴⁵⁸ Vedi il dato (4).

⁴⁵⁹ Vedi il dato (15).

un «adulatore»⁴⁶¹ e dall'altra ha un «atteggiamento falso»⁴⁶² e infine «comunica solo con difficoltà in francese».⁴⁶³ Nella sua traduzione Enrico Cicogna elimina sia l'aggettivo «brutto» sia l'espressione «aspetto duro». In questo modo, nel testo di arrivo da una parte l'immagine dei Turchi moderni brutti dell'"originale" inglese scompare e dall'altra si cela l'aspetto violento o spietato di un custode presumibilmente turco. In modo analogo, Cicogna omette l'avverbio «*at last*» e così rende la comunicazione in francese tra Bond e un addetto di un albergo a Istanbul un atto immediato, nel testo inglese invece la comunicazione è resa possibile dopo una lunga attesa. In questo modo, per i lettori italiani questo turco diventa una persona che conosce il francese. D'altro canto, il traduttore italiano modifica gli occhi «*angry*», cioè rabbiosi, in «occhi freddi», trasformando un sentimento di violenta agitazione e irritazione, che si manifesta in azioni scomposte e incontrollate e si esprime con gli occhi – nel testo di partenza – in uno stato neutrale. Inoltre, si nota anche che «*oily*», untuoso, si trasforma in «affettato» e in questo modo quello che nell'"originale" è un comportamento sgradevole, di eccessiva cortesia o di adulazione, diventa un atteggiamento non naturale, ricercato o artificioso nella traduzione. Vale a dire che il turco adulatore si trasforma in quello ricercato. Infine, mentre parla con Bond, lo stesso portiere allontana lo sguardo dai suoi occhi. La traduzione tralascia l'espressione «*the eyes slid away*», cioè «lo sguardo si spostò». A causa di questa omissione i fruitori del testo di arrivo, al contrario di quelli del testo di partenza, non possono accedere a un segno che mette in discussione l'onestà del portiere a proposito della sua cortesia nei confronti di Bond. In sintesi, come si vede, la traduzione italiana elimina o cambia le immagini negative del Turco che emergono da *From Russia, with Love* con omissioni e modifiche.

La traduzione italiana cambia in senso positivo altre immagini dell'"originale", anche se queste non sono negative. Le immagini in questione sono la «vista del Bosforo e del Corno d'Oro è famosa in tutto il mondo»,⁴⁶⁴ le «moschee del vecchio quartiere di Istanbul sono simili a quelle arabe»,⁴⁶⁵ «Kerim è una persona

⁴⁶⁰ Vedi il dato (4).

⁴⁶¹ Vedi il dato (31).

⁴⁶² Vedi il dato (32).

⁴⁶³ Vedi il dato (12).

⁴⁶⁴ Vedi il dato (11).

⁴⁶⁵ Vedi il dato (14).

allegra»⁴⁶⁶ e «ha una faccia senza barba»,⁴⁶⁷ «a İstanbul un hotel di bassa categoria ha una stanza del bagno decorata con piastrelle». ⁴⁶⁸ A proposito della vista del Bosforo e del Corno d'Oro, nel testo italiano si usa il verbo «ammirare» per rendere «*looked*», ossia «guardò». Questa scelta del traduttore crea un'immagine nella traduzione italiana per cui il Bosforo e il Corno d'Oro non sono solo famosi come nell'«originale» inglese, ma anche belli. Per quanto riguarda le moschee, il testo di partenza scrive che quando Bond le vede, queste hanno su di lui lo stesso effetto che lui proverebbe nel leggere le favole de *Le mille e una notte*. Il testo di arrivo interpreta questo effetto come frutto singolare di una straordinaria bellezza, rendendo «*Arabian Nights*» con «un incanto». Questa sostituzione diversifica dalle moschee arabe le moschee del vecchio quartiere europeo di İstanbul. In altre parole, Cicogna trasforma l'immagine del Turco uguale all'arabo in quella del Turco affascinante. Circa Kerim come persona allegra, il testo di arrivo sostituisce «*happily*», ossia «allegrementemente», con «cordialmente». Di conseguenza, il «turco» allegro dell'«originale» diventa cordiale nella traduzione. In merito alla faccia di Kerim, Cicogna traduce i due aggettivi che la descrivono «*large smooth*», cioè «larga» e «liscia» con l'unico aggettivo «simpatico». Questa manipolazione trasforma, nella traduzione, il personaggio «turco» dell'«originale» da una persona che ha una faccia glabra in una persona simpatica. Infine, riguardo a una stanza del bagno ricoperta di piastrelle, la traduzione trasforma «*was tiled*», cioè «decorata con piastrelle», in «era pulitissima. *Dalla Russia con amore*, modificando radicalmente questa espressione di *From Russia with Love*, sopprime l'immagine di una stanza da bagno decorata con piastrelle e crea una nuova immagine: una stanza da bagno pulitissima.

Considerando la letteratura traduttologica e imagologica queste immagini positive possono essere interpretate in modi diversi.

Dal punto di vista della prospettiva etica di Carlo Izzo (1966/1970 in Morini 2007: 23-24), le manipolazioni di Enrico Cicogna sono da considerare «errori», anzi «soluzioni non fondate», dovute a una sua imperdonabile presunzione. Di

⁴⁶⁶ Vedi il dato (29).

⁴⁶⁷ Vedi il dato (17).

⁴⁶⁸ Vedi il dato (33).

conseguenza, le soluzioni cui Cicogna ricorre potrebbero essere un uso di *From Russia with Love* di Fleming (1957) per scrivere qualcosa di nuovo suo. Ciò significa tradire il tono dell'opera di Fleming. Senza dubbio, Izzo (ibid.: 24) non approverebbe questo comportamento di Cicogna e gli consiglierebbe un atteggiamento di umiltà e di discrezione. Vale a dire che il campo deve essere lasciato libero a Fleming per comunicare la sua visione del Turco al lettore italiano e Cicogna deve rimanere celato (ibid.: 26). Una posizione che sarebbe giudicata valida, sul piano etico, anche da Morini (ibid.), che è contro un traduttore che mette consapevolmente se stesso davanti al proprio autore.

Considerando gli “slittamenti traduttivi” di Anton Popovič (1970), che propone una teoria per spiegare anziché criticare l'assenza di identità in traduzione, le immagini “inventate” da Cicogna hanno una spiegazione del tutto diversa. Nella traduzione del testo letterario, il traduttore non può essere criticato come artefice di omissioni (ad esempio dell'aggettivo «brutto» o di modifiche, (ad esempio di faccia «larga e liscia» in «simpatica»), poiché queste trasposizioni sono inevitabili in questo tipo di traduzione. Infatti, la traduzione del testo artistico è condizionata dalle differenze tra la lingua di partenza e quella di arrivo, tra l'autore e il traduttore e tra il sistema letterario della lingua di partenza e quello della lingua di arrivo. Si può dire che le differenze tra l'“originale” di Fleming e la sua traduzione italiana di Cicogna sono dovute alla differenza tra l'autore e il traduttore. Il primo ha una visione “fobica” del Turco, mentre il secondo, al contrario della traduttrice di *Fuga di mezzanotte* (Özben, 2006: 394), “filiaco”.

Le “norme traduttive” di Toury (1978) potrebbero essere uno strumento concettuale utile per esaminare in modo più approfondito la natura di questo comportamento filiacco di Cicogna. Tale approfondimento cerca una risposta alla domanda «gli interventi filiaci di Cicogna, che nella sua traduzione rendono l'immagine del Turco un'immagine più positiva rispetto all'“originale”, rispecchiano i valori e le idee generali della società italiana a proposito dei Turchi o no?». Per dare una risposta a questa domanda si possono prendere in considerazione diversi dati relativi alla percezione dei Turchi in Italia. Diciannove anni dopo la traduzione di Cicogna (1965), per spiegare le cause delle Crociate, Alberto Caocci (1984: 135) scrive che i Turchi sono rozzi, incivili, intolleranti, fanatici, perseguitano i cristiani e gli ebrei, impediscono la libertà religiosa, minacciano gli ottimi rapporti

commerciali fra l'Occidente cristiano e l'Oriente musulmano. Considerando il rapido e incessante sviluppo della scienza e della tecnica, soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale, e di conseguenza l'incremento dei contatti sempre più frequenti e stretti tra i popoli e quindi l'aumento dello scambio delle informazioni tra di loro, si può pensare che in Italia la conoscenza sui Turchi nel 1984 non può essere minore da quella nel 1965. Quindi, se nel 1984 in Italia in un libro delle scuole medie esistono le menzionate immagini negative a proposito dei Turchi, non sarebbe sorprendente trovare immagini simili, se non più negative, anche nel 1965. In realtà, nei libri scolastici italiani le immagini negative sui Turchi sono diffuse anche dopo il 1984, per esempio nel 1998 (Özben, 2006: 371), 1999 (ibid.: 374), 2000 (ibid.: 172-173 e 373). Se sono vere le affermazioni del celebre ottomanista İlber Ortaylı (2 febbraio 2003 in Özben, 2006: 106), secondo cui nelle società europee il 90% delle persone non sfoglia più un libro di storia dopo aver conseguito il diploma (e lo fa rabbrivire il pensiero di ciò che può fare, dire o scegliere una massa che non sa di non sapere), le immagini del Turco che si osservano nei libri scolastici italiani assumono una funzione molto importante nella costruzione delle norme che regolano l'immagine dei Turchi in Italia. Queste norme infine riflettono le aspettative della società italiana, di cui «il traduttore sente il peso nell'esercizio delle sue funzioni» (Morini, 2007: 35). La storica turca Özlem Kumrular (3 aprile 2005 in Özben, 2006: 100) sostiene che gli Europei, persino molti intellettuali importanti, conoscono poco l'Oriente e si limitano a documentarsi con quanto riferito dai quotidiani. In realtà la loro conoscenza, al di là di della Romania e della Bulgaria, è nulla; per esempio non sono, per esempio, in grado nemmeno di menzionare un'opera che parla d'amore e che, come *Romeo e Giulietta*, sia altrettanto importante e popolare. Anche se nel 1969, a quattro anni dalla traduzione di Cicogna (1965), in Italia viene pubblicato l'importante *La letteratura turca* di Alessio Bombaci, nel 1970 Asım Tanış, docente di lingua turca presso l'Università Ca'Foscari di Venezia, non riesce a pubblicare la sua *Lingua turca moderna* perché nessun editore italiano vuole pubblicare «un'opera che non avrebbe fruttato quasi niente essendo la lingua in essa trattata poco conosciuta» (Özben, 2006: 166). Özben (2006: 166) scrive che persino nel 2003 in Italia non esisteva un manuale per imparare il turco, se non quello di Tanış pubblicato in Turchia nel 1975. Sempre lo stesso studioso scrive che nel 2002 nelle librerie

italiane non c'era nessun libro dedicato alla filosofia in Turchia (ibid.: 165). Inoltre, nello stesso anno in queste librerie nessun libro era disponibile sulla pittura moderna, sul cinema, sul balletto classico, sulla musica classica e sul melodramma in Turchia (ibid.: 165-166). Nella migliore delle ipotesi, l'attività operistica in Turchia diventa accessibile in Italia quando alcuni suoi elementi possono essere valorizzati, come nel caso delle opere di Verdi cantate in Turchia, di cui, per esempio, il lettore italiano ha notizie nei numeri di febbraio, agosto e dicembre 2001 del mensile italiano *L'opera* (Özben, 2006: 286-288 e 432). La Turchia però non figura nello stesso mensile, quando nel supplemento al numero 155 dell'ottobre 2001, è presentato il cartellone internazionale della stagione lirica 2001-2002, con i programmi dei teatri d'opera di ben 22 differenti Paesi (Özben, 2006: 286 e 432). Quindi, come rileva Nomura (2000: 262), lo scarso interesse dell'Occidente verso la storia e la cultura dei Paesi meno "sviluppati" è un altro fattore che impedisce persino a un occidentale innocente di farsene un'immagine "realistica" che non sia quella di un Paese "esotico" e "povero". Insomma è estremamente difficile per gli italiani, come nel mito platonico, uscire dalla caverna per scoprire la realtà turca (cfr. Özben, 2006: 488). Infatti, Silvio Marchetti, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Istanbul, scrive che ha difficoltà a capire come mai, nonostante le nuove tecnologie e i contatti ravvicinati che permettono una comunicazione migliore, le impressioni negative del mondo occidentale nei confronti della Turchia siano rimaste ancora oggi quasi come quelle di un tempo (Marchetti, 2005: 11 in Özben, 2006: 101). In effetti, come nel 1984 per Caocci (1984: 135) i Turchi perseguitano i cristiani all'epoca delle Crociate, nel 2001 per lo scrittore del *manifesto* Loris Campetti (Özben, 2006: 457) e nel 2002 per il leghista Mario Borghezio all'inizio del Ventesimo secolo i Turchi sterminano gli armeni (ibid.: 378). Una situazione che indica la validità anche nel Ventesimo secolo della posizione di Gürol a proposito dell'immagine del Turco tra il Quindicesimo e il Ventesimo:

Nella letteratura popolare italiana i Turchi sono sempre "l'avversario" o il "nemico". Anche i socialisti italiani identificano i Turchi con la polizia considerata nemica. D'altro canto i Turchi non hanno mai potuto contare sull'appoggio dei capitalisti: né nel Quindicesimo secolo né nel Ventesimo secolo; né dopo la conquista di Costantinopoli né dopo la perdita della Libia ... Il "Turco è Turco"!⁴⁶⁹ (Gürol, 1987: 185)

⁴⁶⁹ Traduzione mia.

Nel 1992⁴⁷⁰ e nel 2000,⁴⁷¹ in Italia è stata pubblicata la traduzione delle favole turche, ma se si considera l'opinione dell'imagologo belga Johan Soenen: «*Reprints of Turkish fairy tales and translations of stories for children do not counterbalance the interest of the public in those novels which merely confirm what has already been conveyed through newspapers and television*» (Soenen, 2000: 49), è molto probabile che queste traduzioni non siano in grado di controbilanciare le immagini negative prodotte, per esempio, dagli autori dei libri scolastici, dai giornalisti e dai politici. Infatti, Aliboni scrive che «l'opinione pubblica antiturca (europea)⁴⁷² sovrasta le tendenze realiste dei governi (e in regime democratico ciò non ha motivo di stupire)» (Aliboni, 1999: 30 in Özben, 2006: 124-125). In modo simile, si può pensare che l'immagine del Turco negativa dei lettori italiani sovrasta le scelte degli editori italiani, perché un libro sulle immagini negative che esistono sui Turchi in Italia che presenta «la cultura turca aderente al suo contesto originario» (Özben, 2006: 498) all'inizio del Ventunesimo secolo non trova una sede per la sua pubblicazione e viene pubblicato in Turchia: «Questo volume non è stato pubblicato in Italia ma bensì in Turchia: infatti, malgrado le mie proposte a vari editori italiani – anche di una certa rinomanza – nessuno si è sentito disponibile a pubblicare un'opera su questo soggetto e per di più un autore turco» (ibid.: xxxiv). Ciò comunque non deve sorprendere poiché, come ipotizza la teoria marxista, in una società capitalistica si produce un'opera culturale se questa ha un “valore d'uso” che, soddisfacendo le aspettative del mercato, crea un “plus-valore”, l'obiettivo ultimo del suo produttore. Alla luce di tutte queste considerazioni, si può sostenere con discreta certezza che le manipolazioni di Enrico Cicogna, che nella sua traduzione italiana rendono alcune immagini del Turco positive rispetto a quelle in *From Russia, with Love* di Ian Fleming, non rappresentano i valori e le idee generali nella società italiana per quanto riguarda i Turchi, che «sussurrano all'orecchio del traduttore ciò che si aspetta da lui» (Morini, 2007: 35). Al contrario, Cicogna, invece di rendere un

⁴⁷⁰ Hikmet, Nâzım. (2000). *Il nuvolo innamorato e altre fiabe*. Trad. di Giampiero Bellingeri. Milano: Mondadori (titl. orig. *Sevdah Bulut*, 1968).

⁴⁷¹ Uzunoğlu, Adelheid-Ocherbauer (a cura di). (1992). *Fiabe e leggende di tutto il mondo. Fiabe turche*. Trad. di Oreste Bramati. Milano: Mondadori (ed. orig. *Türkische Märchen*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch 1981).

⁴⁷² Parentesi tonda mia.

testo di arrivo “normale” in conformità all’orizzonte culturale della cultura di partenza e di arrivo, produce un testo “anormale” che, se non è il prodotto della personalità di Cicogna, nella migliore delle ipotesi è il frutto dell’ideologia filoturca illuministica in Italia, nata attraverso i contributi scientifici dell’élite veneziana del Diciottesimo secolo, che però non è ancora ben radicata in questo Paese:

I preconcezioni che investirono l’Europa nel Quattrocento sono ancor oggi ben radicati in Italia, erede a quanto sembra — ben poco ancora toccata dall’Illuminismo — di tutti i luoghi comuni degli sciovinisti, dei fanatici disinformati e retrogradi, di quanto esposero i libellisti del Manierismo, delle loro belle invenzioni. (Mandel, 1990: 28)

Un ultimo strumento concettuale utile per discutere le manipolazioni di Cicogna che nella sua traduzione trasformano in positivo l’immagine del Turco è la teoria della traduzione femminista (Levine, 1992 e Hatim, 2001). Una traduttrice coinvolta attivamente nella causa femminista può mettere consapevolmente in campo diverse strategie manipolative per contrapporsi alle tradizionali nozioni patriarcali della traduzione. La giustificazione addotta è la seguente: se l’uomo da sempre ha usurpato il potere testuale, perché le donne non possono attivare dei meccanismi di rappresaglia? La traduttrice femminista, allora, sostiene di dovere intervenire nel testo per moderare espressioni offensive maschiliste o frutto di un discorso misogino. Quindi, i Turchi, “aggrediti” dall’ideologia “fobica” antiturca che esiste in Italia, potrebbero sostenere che Cicogna, come qualsiasi traduttore filoturco, fa ricorso a strategie manipolative come azione di rappresaglia contro le tradizionali nozioni antiturche che manipolano la realtà turca nel testo “originale”. Con le parole di Mandel, intorno alla Turchia «corrono ancor oggi tanti pregiudizi e, diciamo pure, tante favole. Infatti per cinque secoli un’ampia letteratura in chiave politica s’è prodigata a dipingere i Turchi con i colori più foschi» (Mandel, 1990: quarta di copertina). Come afferma correttamente Tanış (Astori, 1996: 10), se gli avversari dei Turchi, tanti e ben organizzati, fanno una propaganda plurisecolare antiturca, per screditare i Turchi a ogni costo, perché in questo caso Cicogna e in generale qualsiasi traduttore filantropo e simpatizzante della “verità” non dovrebbe “sovertire” un testo “originale” che non solo umilia il popolo turco, ma manipola la sua realtà? In altre parole, il traduttore sente assolutamente l’obbligo di intervenire nel testo se ritiene di doverne eliminare o almeno mitigare espressioni offensive

antiturche o che sono il frutto di un discorso razzista. D'altro canto, questa posizione probabilmente non acquisirebbe legittimità da parte di Arduini e Stecconi (2007), perché è «più comprensibile in un discorso politico militante che in un discorso scientifico-accademico» (ibid.: 32-33).

Infine, ci sono altri aspetti del lavoro di Cicogna che forniscono ulteriori idee che precisano quale sia il suo approccio generale nella traduzione delle immagini del Turco. Con i suoi interventi il traduttore italiano trasforma certe immagini, negative o non negative, del Turco prodotte da Fleming in altre immagini, negative, più negative o non negative.

Tra le trasformazioni di immagini negative in altre ugualmente negative si trovano, per esempio, quella degli occhi dei Turchi «infidi» invece di «*untrusting*», («diffidenti»);⁴⁷³ quella del turco che mette a disposizione dei clienti di un albergo «mobili malandanti» invece di «*aged*», («annosi»);⁴⁷⁴ quella del turco «odioso» invece di «*adulatore*»;⁴⁷⁵ quella del turco con un «sorriso untuoso» invece che con un'espressione di «*permanent guilt*» (colpa permanente);⁴⁷⁶ e infine quella dei Turchi «ciarlieri» al posto di quelli che parlano in modo «*jabbering*» (veloce e non chiaro).⁴⁷⁷

Tra le trasformazioni di immagini negative in altre maggiormente negative si notano, per esempio, quella del turco che fa sesso con una «ragazzina» e non con una «*young girl*» (ragazza giovane);⁴⁷⁸ quella dei Turchi che con il riso mangiano «una montagna di cipolla» invece che «*lots of onion*» (cipolle in quantità);⁴⁷⁹ e infine quella dei Turchi «esseri maledetti» al posto dei Turchi «*damned people*» (persone maledette).⁴⁸⁰

Tra le trasformazioni di immagini neutre in altre negative si osservano, per esempio, quella del turco «sporco» anziché che «indossa pantaloni e camicia senza colletto»⁴⁸¹ e quella del turco che parla «trucemente» invece di «*grimly*» (in modo preoccupato).⁴⁸²

⁴⁷³ Vedi il dato (17).

⁴⁷⁴ Vedi il dato (9).

⁴⁷⁵ Vedi il dato (32).

⁴⁷⁶ Vedi il dato (34).

⁴⁷⁷ Vedi il dato (36).

⁴⁷⁸ Vedi il dato (19).

⁴⁷⁹ Vedi il dato (40).

⁴⁸⁰ Vedi il dato (41).

⁴⁸¹ Vedi il dato (7).

⁴⁸² Vedi il dato (26).

Tra le trasformazioni di immagini neutre in altre ugualmente neutre si constata, per esempio, quella di una stanza di un albergo a Istanbul con una «grande» porta, un «grandissimo» specchio e un «grande» tappeto invece di una «*high door*», un «*large mirror*» e «*rugs*». ⁴⁸³

Oltre a queste trasformazioni di immagini negative in altre ugualmente e maggiormente negative e di immagini neutre in altre negative e ugualmente neutre, si vedono altre trasformazioni che creano contraddizioni tra diverse immagini frutto degli interventi del traduttore italiano. Ad esempio, manipolando il testo di Fleming, in un albergo a Istanbul Cicogna crea una stanza che ha una grande porta, un grandissimo specchio e un grande tappeto, ma trasforma la «*bench*» (panchina) che si trova in questa stanza in uno «sgabello» ⁴⁸⁴ che è sia più piccolo della panchina dell'«originale» sia è incoerente con la scelta di ingrandire le dimensioni della porta, dello specchio e del tappeto di questa stanza rispetto al testo di partenza. In modo simile, Cicogna da una parte crea un portiere sporco in questo albergo che non esiste nell'«originale», dall'altra produce un bagno pulitissimo, ⁴⁸⁵ altrettanto inesistente nello stesso testo. Inoltre, grazie alla manipolazione di Cicogna, nello stesso bagno scompaiono le tipiche piastrelle turche, ma le stesse piastrelle sono visibili nell'atrio dell'albergo ⁴⁸⁶ sia in un ristorante del Bazar delle Spezie. ⁴⁸⁷ Egli omette l'aspetto «*tough*» ⁴⁸⁸ (duro) di un custode turco e lo ripresenta solo con un «viso sorridente» («*smiling face*»). Se un traduttore avesse voluto per forza eliminare la contraddizione esistente tra un custode dall'aspetto duro e dal viso sorridente, l'omissione ragionevole sarebbe stata quella di «*smiling face*» piuttosto che di «*tough looking*». Per di più proprio lo stesso Cicogna fa del capo di questo custode, Kerim, una persona che parla truce. Infine, nella sua versione Cicogna fa scomparire anche «*ugly Turks*» ⁴⁸⁹ (Turchi brutti) dell'«originale». Tuttavia, sostituendo espressioni come «*people*», «*they*», «*them*» e «*their*» dell'«originale» con un sostantivo che indica la nazione turca a cui questi pronomi sono riferiti, rende

⁴⁸³ Vedi il dato (33).

⁴⁸⁴ Vedi il dato (33).

⁴⁸⁵ Vedi il dato (33).

⁴⁸⁶ Vedi il dato (7).

⁴⁸⁷ Vedi il dato (37).

⁴⁸⁸ Vedi il dato (15).

⁴⁸⁹ Vedi il dato (4).

più visibili i Turchi bruti e miserabili che desiderano sultani, guerre e vergini da deflorare e devono andare tutti all'inferno.⁴⁹⁰

Tutti questi interventi di Cicogna possono essere commentati ricorrendo alle idee di Bassnett-McGuire (1980/1985: 76-132) sulla traduzione letteraria. Sembra che le strategie adottate da Cicogna non siano basate su un'adeguata teoria della traduzione letteraria. Ciò prima di tutto significa che Cicogna non si è reso conto che, il romanzo di Fleming, pur essendo un'opera letteraria popolare "minore", ha una sua complessità per quanto riguarda le immagini. Infatti, si notano diverse metafore per esprimere differenti concetti. In un punto del romanzo si ricorre, ad esempio, alla metafora degli occhi come «*angry*» (rabbiosi), «*dark*» (scuri), «*bright*» (lucidi), «*cruel*» (crudeli), «*hard*» (duri), «*untrusting*» (diffidenti) e «*jealous*» (gelosi).⁴⁹¹ Ulteriori esempi dell'uso degli occhi in altre parti del romanzo di Fleming sono «*sharp eyes*» (occhi penetranti),⁴⁹² «*guilty eyes*» (occhi colpevoli),⁴⁹³ «*eyes slid away*» (lo sguardo si spostò)⁴⁹⁴ e «*permanent guilt in those eyes*» (permanente espressione di colpa in quegli occhi).⁴⁹⁵ Fleming usa anche il sostantivo «*rape*» che ha molteplici significati: ad esempio stupro, violenza carnale, violazione, rapimento, ratto, saccheggio ecc. Inoltre, il nome «*whippet*» (il cane da corsa incrocio tra un levriero e uno *spaniel* o un *terrier*)⁴⁹⁶ diventa un mezzo per esprimere attenzione e fedeltà, l'aggettivo «*milky*» (lattiginoso)⁴⁹⁷ diventa un mezzo per descrivere le qualità fisiche della tipica bevanda alcolica turca *rakı* e il participio passato «*tinkled*» (il tintinnio)⁴⁹⁸ diventa un mezzo per accentuare in Kerim la persona chiassosa e allegra. Si notano anche sia espressioni idiomatiche come «*washing his hands*» (lavarsene le mani)⁴⁹⁹ per indicare da parte del portiere l'esimersi da ogni responsabilità al riguardo di Bond con allusione al gesto di Ponzio Pilato nei confronti di Gesù sia collocazioni atipiche inventate da Fleming come «*banana skin handshake*» (stretta di mano alla buccia di banana).⁵⁰⁰ Infine, il nome proprio Darko, assegnato al

⁴⁹⁰ Vedi il dato (41).

⁴⁹¹ Vedi il dato (4).

⁴⁹² Vedi il dato (28).

⁴⁹³ Vedi il dato (31).

⁴⁹⁴ Vedi il dato (32).

⁴⁹⁵ Vedi il dato (34).

⁴⁹⁶ Vedi il dato (28).

⁴⁹⁷ Vedi il dato (38).

⁴⁹⁸ Vedi il dato (38).

⁴⁹⁹ Vedi il dato (31).

⁵⁰⁰ Vedi il dato (16).

“turco” più caro al lettore inglese sia fisicamente sia spiritualmente, è una deformazione dell’aggettivo «*dark*» (scuro). Quindi, a causa della mancanza di questa consapevolezza, Cicogna sembra ignorare che nel romanzo di Fleming le immagini del Turco formano un sistema per comunicare diversi messaggi, interagendo con altri sistemi dello stesso romanzo. Di conseguenza, pare che Cicogna non presti attenzione a stabilire le singole componenti del sistema delle immagini del Turco, la struttura dominante di questo sistema e le relazioni tra le componenti e la struttura dominante. Il risultato, dal punto di vista dell’immagine del Turco, è una traduzione sbilanciata con informazioni inesatte rispetto all’“originale” e spesso contraddittorie con le scelte del traduttore. Sembra che Cicogna privilegi a modo suo il contenuto, a discapito della struttura complessiva delle immagini del Turco in *From Russia, with Love*. Tuttavia, in questo tentativo non è coerente con la struttura creata da Fleming né ha l’obiettivo di costruire una struttura nuova alternativa frutto dei suoi interventi. Concludendo, la traduzione di Cicogna offre un ottimo esempio per sostenere la tesi che il romanzo, in questo caso persino quello popolare, non ha una struttura semplice, facilmente traducibile, la cui forma «è separabile da un contenuto che si può parafrasare» (Bassnett-McGuire, 1980/1985: 109-110 e trad. it. 115).

Concludendo, le immagini a proposito dei Turchi osservate da Gürol (1987) nel polisistema letterario italiano – il Turco (1) è «lo schiavo (suddito) del sultano»; (2) «deve essere comandato»; (3) «saccheggia»; (4) «è pigro»; (5) «non ha nessuna dote oltre a quella militare in guerra»; (6) «è aggressivo»; (7) «è lussurioso» o (8) «libidinoso»; (9) «è arrogante»; (10) «parla una lingua incomprensibile e ridicola»; (11) «è privo di senso estetico» o (12) «non si interessa di arte»; (13) «è ignorante»; (14) «è terribile»; (15) «non si interessa dell’Europa»; (16) «è crudele»; (17) «è analfabeta»; (18) «viene portato alla ragione solo attraverso l’uso della forza»; (19) «non vuole cambiare»; (20) «tutta forza e niente cervello» ed (21) «è scuro di carnagione» – nel lavoro di Cicogna (1965) sono consolidate quando la sua traduzione è fedele all’“originale”. In altre parole, le manipolazioni di Cicogna che migliorano le immagini del Turco rispetto al testo di Fleming non intervengono sulle immagini negative studiate da Gürol presenti nell’“originale” e fedelmente riprodotte nella traduzione. A coloro che dubitano, invece, della validità delle immagini del Turco nel polisistema letterario italiano come constatate da Gürol (1987), si

può controbattere che le sopracitate immagini fanno parte di questo polisistema dal 1965 con la traduzione italiana di *From Russia, with Love* di Ian Fleming. Così come tra il Medioevo e la metà del Diciottesimo secolo la letteratura europea consisteva in un unico polisistema letterario (Even-Zohar, 1979: 301-302), l'affinità tra *From Russia, with Love* – che presenta immagini negative del Turco come fanno altri autori anglosassoni studiati da Aydın (1995) – e il polisistema letterario italiano a proposito dell'immagine del Turco si può spiegare con l'ipotesi che nella seconda metà del Ventesimo secolo il polisistema letterario anglosassone e il polisistema letterario italiano, per quanto concerne quell'immagine, corrispondano in realtà a un solo polisistema. Di conseguenza, è difficile notare una differenza tra i due polisistemi nei consumatori e nelle ideologie dominanti. È ovvio che i bisogni di questi consumatori e la natura di queste ideologie sono determinati da una visione “fobica” nei confronti del Turco. Si tratta di una visione che indica, nel megapolisistema politico europeo, una “pietrificazione” dei bisogni medioevali, non una risposta a problemi contemporanei. Durante la “guerra fredda”, per esempio, una visione “fobica” nei confronti di un Paese, come la Turchia, che fa parte della Nato, certamente non contribuisce alla lotta del megapolisistema politico europeo contro quello sovietico. Infatti, «*it is not enough to talk of Turkey's importance to European diplomats, generals and businessmen, or the dangers of an Islamic fundamentalist government or of war with Greece. European ignorance and prejudice have done too much damage already*»⁵⁰¹ (Brewin, 2000: 106 in Özben, 2006: 125). Infine, il fatto che *From Russia, with Love* consolidi le immagini negative che si osservano nel polisistema letterario, persino quando il traduttore non interviene con qualche strategia manipolativa, indica l'importanza della letteratura popolare nei contatti tra i polisistemi letterari. Infatti, Even-Zohar scrive che «*semi-literary texts, translated literature, children's literature, popular literature – all those strata neglected in current literary studies – are indispensable objects of study for an adequate*

⁵⁰¹ «Non è sufficiente parlare dell'importanza della Turchia ai diplomatici europei, ai generali e agli uomini d'affari, o dei pericoli di un governo fondamentalista islamico o di guerra con la Grecia. L'ignoranza e il pregiudizio europei hanno già fatto troppi danni» (trad. mia).

understanding how and why transfers occur, within systems as well as among them»⁵⁰² (Even-Zohar, 1979: 303).

⁵⁰² «I testi semi-letterari, la letteratura tradotta, la letteratura per ragazzi, la letteratura popolare – tutti quei livelli trascurati negli attuali studi letterari – sono indispensabili oggetti di studio per una comprensione adeguata di come e perché avvengano le trasposizioni, sia all'interno dei sistemi sia tra loro» (trad. mia).

Apparteniamo alla nazione turca, alla comunità musulmana e alla civiltà occidentale... La nostra letteratura deve andare verso la gente e, nel contempo, ad Ovest...

Il gusto di base e permanente di ogni nazione è il “gusto nazionale”; il “gusto esoterico” è accettabile nella misura in cui rimane secondario... È normale nella misura in cui rispetta la legge della cultura nazionale. Diventa dannoso e nocivo nel momento in cui comincia a calpestare la cultura nazionale... Nessun turchista può essere cosmopolita e nessun cosmopolita un turchista... Il turchismo non è sciovinista né fanatico anche se canalizza tutto il proprio amore verso la propria cultura originaria. È determinato ad assimilare la civiltà europea completamente e sistematicamente e non fomenta disdegno o odio nei confronti di alcuna nazione. Al contrario, apprezziamo e rispettiamo tutte le culture; e nonostante non amiamo gli organismi politici delle nazioni che ci hanno reso vittime di molte ingiustizie, continueremo ad ammirare i loro prodotti civili e culturali e a venerare i loro artisti e pensatori.⁵⁰³

(Ziya Gökalp,⁵⁰⁴ 1923, “Introduction. Ottoman Cosmopolitanism and Turkish Universality”, in Anne Paolucci (ed.), *Review of National Literatures*, 1973, vol. 4, No: 1: pp. 8-12)

5. Quinto capitolo – Riassunto, conclusioni, accenni al lavoro successivo

In questo capitolo le informazioni presentate in modo dettagliato nei capitoli precedenti sono unificate, sintetizzate e portate a una conclusione.

5.1. Riassunto

Il punto di partenza di questo studio è il riconoscimento di un problema nell’ambito della traduzione, della letteratura e dell’immagine. La Teoria Polisistemica prevede che esista un rapporto stretto tra le relazioni letterarie e la letteratura tradotta. Nella sua dissertazione di dottorato l’italianista Gürol (1987) studia l’immagine del Turco nella letteratura italiana dagli inizi fino al 1982. Lo studio dell’immagine del Turco nella letteratura tradotta in italiano risulta essere un argomento di ricerca importante, poiché questa immagine è stata studiata nel polisistema letterario italiano (Gürol, 1987). Nonostante ciò, dopo una ricerca bibliografica in traduttologia si è constatato che non è mai stato svolto uno studio sull’immagine del Turco nella letteratura tradotta in italiano e la mancanza rappresenta un interessante oggetto d’indagine.

⁵⁰³ Traduzione di Delizia Flaccavento.

⁵⁰⁴ Il pensatore ottomano (1876-1924) più importante del movimento turchista, a cui si è ispirato Mustafa Kemal Atatürk, fondatore della Repubblica di Turchia, per formulare il principio del nazionalismo turco dell’ideologia kemalista.

L'obiettivo che ci si prefigge in questa tesi è quello di scoprire se esista un'affinità tra l'immagine del Turco che emerge dal polisistema letterario italiano, come osservato da Gürol (1987), e quella che emerge dalla traduzione italiana di un'opera letteraria popolare.

In questo lavoro l'immagine è un oggetto di studio della traduttologia letteraria e i suoi risultati sono validi nell'ambito delle porzioni analizzate del testo di partenza e di arrivo.

La ricerca è un'"analisi di caso", applicata e descrittiva, che adotta la prospettiva qualitativa. I suoi risultati sono stati ottenuti dai dati raccolti con l'analisi contrastiva dal romanzo *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957/1960) e dalla sua traduzione italiana eseguita da Enrico Cicogna (1965/1998). Questi dati sono stati analizzati per rilevare il tipo di relazione microtestuale tra questi due testi, per capire se questa relazione è casuale o sistematica e per confrontare le loro immagini del Turco con quelle osservate da Gürol (1987). Infine, i risultati più significativi dello studio sono stati discussi in relazione agli obiettivi della ricerca.

I risultati di questo studio e la loro discussione innanzitutto indicano che in *From Russia, with Love* di Ian Fleming (1957) i Turchi sono spesso raffigurati con immagini negative, mentre in *Dalla Russia con amore* di Enrico Cicogna (1965/1998) queste immagini certe volte sono state trasformate in immagini positive e certe altre in immagini più negative. Questa differenza di atteggiamento nei confronti dei Turchi si spiega ricorrendo ai concetti di Pageaux (Moll, 2002: 194 e Proietti, 2008: 123-124): in ultima analisi il primo ha una visione "fobica" del Turco, mentre il secondo ne ha una più "filiaca". In secondo luogo, i risultati della ricerca rivelano che una buona parte delle immagini del Turco osservate da Gürol (1987) nella letteratura italiana si constatano anche sia in *From Russia, with Love* di Fleming (1957) sia in *Dalla Russia con amore* di Enrico Cicogna (1965/1998). Infine, pare che le strategie adottate da Cicogna non siano basate su un'adeguata teoria della traduzione letteraria. Il risultato, dal punto di vista dell'immagine del Turco, è una traduzione sbilanciata con informazioni inesatte rispetto all'"originale" e spesso contraddittorie con le scelte del traduttore.

5.2. Conclusioni

Il contributo più importante che questa tesi offre alla scienza della traduzione, consiste nell'illustrare che è possibile svolgere

ricerca traduttologica sull'immagine del Turco anche solo tra lingue occidentali senza ricorrere al turco. Siccome in Italia non esistono studiosi di traduttologia che conoscano il turco, diventa particolarmente utile fare ricerca sulle traduzioni in italiano di testi redatti in origine in lingue occidentali. Lo studio traduttologico dell'immagine del Turco potrebbe essere realizzato prima di tutto da parte dei membri della comunità scientifica traduttologica italiana che conoscono le problematiche, gli obiettivi, gli apparati teorici e gli strumenti di ricerca specifici per indagare il prodotto e il processo traduttologico. Sarebbe poi molto utile, se non indispensabile, la collaborazione tra turcologi e traduttologi, in quanto i primi hanno conoscenze relative alla realtà turca che i secondi non possiedono. Solo in questo modo si possono ottenere risultati più attendibili e comprensivi.

5.3. Accenni al lavoro successivo

La ricerca è senza dubbio un contributo significativo nell'ambito della soluzione del problema che ha affrontato. Tuttavia, è indispensabile svolgere altri studi descrittivi per verificare ulteriormente la validità dei risultati sull'immagine del Turco nella letteratura tradotta italiana e le affinità di questa immagine con quella osservata nella letteratura italiana.

A tale fine, può essere studiata la traduzione italiana più recente del romanzo *From Russia, with Love* di Fleming (1957), eseguita da Eva Kampmann nel 2006. Considerando la posizione della prospettiva femminista nella traduttologia culturale, secondo la quale esiste un'*écriture féminine* che inventa una lingua femminile inafferrabile dal discorso maschilista dominante e la traduttrice femminista può fare ricorso a diverse strategie manipolative, in modo consapevole, come azione di rappresaglia contro le tradizionali nozioni patriarcali della traduzione, la traduzione di Kampmann, in quanto donna, a prescindere dall'essere femminista o no, è particolarmente importante, perché alcune parti del romanzo di Fleming (1957) contengono discorsi non solo antiturchi ma anche misogini:

By the time I was twenty (...) I was making money. But I was wild (...) I wanted to have my women where my mother would not know. I had a little Bessarbian hell-cat. I had won her in a fight with some gipsies, here in the hills behind Istanbul (...) I had to knock her unconscious first. She was still trying to kill me when we got back to Trebizond, so I got her to my place and took away all her clothes and kept her chained naked under the table.

*When I ate, I used to throw scraps to her under the table, like a dog. She had to learn who was master.*⁵⁰⁵ (Fleming, 1957/1960: 138-139)

La traduzione di Kampmann può essere studiata anche in relazione alla sua identità in un contesto europeo. Forse la traduzione di Kampmann riproduce le identiche immagini del Turco presenti in Fleming? Abbiamo visto che queste immagini riflettono un'Europa che si definisce attraverso l'"altro" e considera il Turco estraneo alla sua cultura, perché non è cristiano ed è il nemico del passato (come nell'Europa medievale); un'Europa che non è in grado di promuovere la solidarietà tra le civiltà.

Oppure la traduzione di Kampmann dà vita a immagini nuove, come ha fatto Cicogna? Immagini che rappresentano un'Europa moderna, nuova e più forte, che contribuisce alla pace e alla prosperità nel mondo e progetta il suo futuro basandosi sui diritti umani, sulla prosperità economica, sulle libertà, sulla democrazia, sull'economia liberale, sulla divisione giusta e sullo sviluppo della collaborazione che prevede una relazione appropriata e una convivenza pacifica con l'Islam.

Come la traduzione di Kampmann, anche la traduzione italiana della sceneggiatura di *From Russia, with Love* può essere oggetto di studio. In questo modo, si può, per esempio, indagare se a proposito dell'immagine del Turco esista una differenza importante tra la traduzione del romanzo di Fleming e quella del film basato su questo romanzo. Inoltre, accanto agli elementi linguistici, letterari e culturali dei testi in prosa, si possono analizzare in modo particolare, come traduzione intersemiotica, gli elementi figurativi (immagini in movimento e tracce grafiche) e sonori (voci, rumori e musica) del linguaggio cinematografico che coagiscono con gli elementi linguistici e portatori di significato.

Le due traduzioni in turco di *From Russia, with Love*, eseguite nel 1963 e 1965, possono invece essere studiate, ad esempio, per capire sotto quali condizioni le traduzioni turche e italiane si comportano in modo simile e sotto quali altre condizioni si comportano in modo diverso a proposito dell'immagine del Turco.

⁵⁰⁵ «All'età di venti anni (...) guadagnavo soldi. Ma ero un ribelle. Volevo incontrare le mie donne dove mia madre non potesse vederle. Ebbi una ragazzina isterica della Bessarabia. La conquistai in una lotta contro alcuni zingari, qui sulle colline alle spalle di Istanbul (...) Prima dovetti tramortirla. Quando tornammo a Trebisonda, lei cercò ancora di uccidermi, perciò mela portai a casa e le tolsi tutti i vestiti e la tenni incatenata nuda sotto il tavolo. Quando mangiavo, le gettavo qualche avanzo sotto il tavolo, come a un cane. Doveva imparare chi era il padrone» (trad. mia).

Senza dubbio, potrebbe essere interessante indagare l'immagine del Turco non solo in relazione alla traduzione dei vocaboli turchi, come ha fatto in un suo studio Özben (2006), ma all'intera traduzione italiana di *Midnight express*. Considerando i risultati di quella ricerca, non sarà forse sorprendente trovarci una visione "fobica" del Turco.

Infine, la traduzione italiana della sceneggiatura di *Midnight Express* potrebbe essere analizzata dal punto di vista semiotico a proposito degli stessi problemi suggeriti per lo studio della traduzione italiana della sceneggiatura basata sul romanzo di Fleming considerato in questa sede.

Questi e altri studi eventualmente ritenuti opportuni dai membri della comunità traduttologica italiana potrebbero contribuire alla ricostruzione delle "norme traduttive" nel "megapolisistema culturale italiano" a proposito del Turco e alla comprensione di come la cultura italiana e quella turca si comunicano. Infine, grazie a questi sforzi, gli studiosi italiani di diverse discipline potrebbero forse riflettere su una problematica pertinente alla cultura italiana – la manipolazione del mondo Turco, considerato l'"altro", nella cultura italiana – nel contesto di un'Italia che, da Paese di emigrati, è diventato Paese di immigrati e di un'Europa che vuole ridefinirsi dal punto di vista economico, politico e, soprattutto, culturale, allargando i propri confini nell'ambito dell'Unione Europea.

Bibliografia

Questo elenco contiene gli studi citati direttamente o indirettamente in questa tesi e quelli che, benché non citati né direttamente né indirettamente, sono attinenti al suo argomento. Quando nel corpo del testo si trovano due date tra parentesi come per esempio «Bassnett-McGuire (1980/1985)», la prima data indica l'anno di pubblicazione dell'opera, mentre la seconda fa riferimento all'edizione citata. In questa sede, la data che segue l'autore o il titolo è quella dell'edizione citata, mentre la data dell'edizione originale e dell'eventuale traduzione italiana o turca si trova fra parentesi. Per gli studi indirettamente citati in questa tesi, tra parentesi si trova il riferimento al testo da cui è stata estrapolata la citazione.

A Dictionary of Philosophy. (1984). 2nd ed. London: Pan (1^a ed. 1979).

Adiloğlu, Fatoş. (2005). “20. Yüzyıl Sinemasında Türk İmaji” (“L'immagine del Turco nel cinema del Ventesimo secolo”), in Özlem Kumrular (der.), *Dünyada Türk İmgesi* (“L'immagine del Turco nel mondo”), pp. 205-222. İstanbul: Kitap.

Agorni, Mirella (a cura di). (2005). *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*. Milano: Led.

Agorni, Mirella. (2005). “Introduzione”, in Mirella Agorni (a cura di), *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, pp. 9-65. Milano: Led.

Ağaoğlu, Adalet. (8 ottobre 2005). “Avusturya ‘Romantik Bir Viyana Yazı’nı Okusa Fena mı Olurdu?” (“Sarebbe stato male se l’Austria avesse letto ‘Un’estate romantica viennese?’”), in *Milliyet Kitap*, p. 19.

Aksoy, Berrin N. (2002). *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi* (“La traduzione letteraria dal passato a oggi”). Ankara: İmge.

Aksoy, Nazan. (1996). *Batı ve Başkaları* (“L’Occidente e gli altri”). İstanbul: Düzlem.

Aksoy, Nazan. (1990). *Rönesans İngiltere’sinde Türkler* (“I Turchi nell’Inghilterra rinascimentale”). İstanbul: Çağdaş.

Aliboni, Roberto. (1999). “Le politiche regionali della Turchia e la sicurezza internazionale”, in Roberto Aliboni (a cura di), *Geopolitica della Turchia*, pp. 9-35. Milano: FrancoAngeli (in Özben, R. T. 2006: p. 124-125 e 235-236).

- Álvarez**, Román and **Vidal**, M. Carmen-África (eds.). (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon, Philadelphia and Adelaide: Multilingual.
- Álvarez**, Román and **Vidal**, M. Carmen-África. (1996). “Translating: A Political Act”, in Román Álvarez and M. Carmen-África, Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*, pp. 1-9. Clevedon, Philadelphia and Adelaide: Multilingual.
- And**, Metin. (1999). *Tiyatro, Bale ve Opera Sahnelerinde Kanuni Sultan Süleyman İmgesi* (“Nel teatro, balletto classico e melodramma l’immagine di Solimano il Magnifico”). Ankara: Dost.
- Ansaldo**, Marco. (24 aprile 2005). “Il genocidio armeno, ferita d’Europa”, in *la Repubblica* (in Özben, R. T. 2006: p. 229).
- Ansaldo**, Marco. (26 ottobre 2002) “Ultimo treno per l’Europa”. *Di Repubblica*, pp. 106-113.
- Ansaldo**, Marco. (2002). *Top secret: il caso (Ö)calan. Un intrigo italiano fra Cia, Mossad e Kgb*. Roma: Gamberetti.
- Apter**, Ronnie. (1984). *Digging for the Treasure. Translation after Pound*. New York: Peter Lang (in Gentzler, E. 1993: p. 36).
- Arduini**, Stefano e **Stecconi**, Ubaldo. (2007). *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*. Roma: Carocci.
- Arsu**, (S). (17 aprile 2005). “Turkey says 523,000 were killed by Armenians between 1910 and 1922”, in *The New York Times* (in Özben, R. T. 2006: p. 229).
- Artemel**, Süheyla. (1973). “‘Turkish’ Imagery in Elizabethan Drama”. *Review of National Literatures (Turkey: From Empire to Nation)*, 4 (1): pp. 82-98.
- Astori**, Davide. (1996). *Turchia: una mistificazione europea. Ebrei e Turchi nel periodo dell’inquisizione*. Cremona: Turris.
- Austin**, John L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University (in Hatim, B. and Mason, I. 1990/1993: p. 59).
- Aydın**, Kamil. (2003). “A Popular Representation of Turkey into the 21st Century: From Verbal to Visual”, in Mustafa Soykut (ed.), *Historical Image of the Turk in Europe: 15th Century to the Present. Political and Civilisational Aspects*, pp. 309-324. Istanbul: Isis.
- Aydın** , Kamil. (1999). *Images of Turkey in Western Literature*. Huntingdon and Cambridgeshire: Eothen.

- Bailey**, Kenneth D. (2006). *Metodi della ricerca sociale. I. I principi fondamentali*. Senza il nome del traduttore. Bologna: il Mulino (ed. orig. *Methods of Social Research*. New York: The Free Press 1978).
- Babinger**, Franz. (1967). *Maometto il Conquistatore e il suo tempo*. Trad. di Evelina Polacco. 2^a ed. Torino: Einaudi (titl. orig. *Mehmed der Eroberer und seine Zeit. Weltenstürmer einer Zeitenwende*; 1^a ed. 1957).
- Baker**, Mona (ed.). (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge.
- Baker**, Mona. (1998a). “Norms”, in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 163-165. London and New York: Routledge.
- Baker**, Mona. (1998b). “Translation Studies”, in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 277-280. London and New York: Routledge.
- Baker**, Mona and **Saldanha**, Gabriela (eds.). (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2nd ed. London and New York: Routledge (1^a ed. 1998).
- Bal**, Mieke. (1978/1980). *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. 2^e herz. dr. Muiderberg: Continho (in van Leuven-Zwart, K. 1989: pp. 171-172).
- Barchard**. D. (10 agosto 1982). “La destra turca preme sui militari per rappresaglie contro gli armeni”, in *la Repubblica* (in Özben, R. T. 2006: p. 228).
- Barthes**, Roland. (1974). *S/Z*. London: Cape (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: p. 79).
- Bassnett**, Susan.⁵⁰⁶ (2007). “Why did Translation Studies Take a Cultural Turn?”, in Piotr Kuhiwczak and Karin Littau (eds.), *A Companion to Translation Studies*, pp. 13-23. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual.
- Bassnett**, Susan. (1999). “Foreword”, in Aydın Kamil, *Images of Turkey in Western Literature*, pp. 5-7. Huntingdon and Cambridgeshire: Eothen.
- Bassnett**, Susan. (1998). “The Translation Turn in Cultural Studies”, in Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, pp.

⁵⁰⁶ «Bassnett, Susan.» e «Bassnett-McGuire, Susan.» sono la stessa persona.

123-140. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney and Johannesburg: Multilingual.

Bassnett, Susan and Lefevere, André (eds.). (1998). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney and Johannesburg: Multilingual.

Bassnett, Susan and Lefevere, André (eds.). (1995). *Translation, History & Culture*. 2nd impr. London and New York: Cassell (1^a ed. 1990).

Bassnett-McGuire, Susan. (1985). *Translation Studies*. 3rd impr. London and New York: Methuen (1^a ed. 1980 e trad. it. *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano: Bompiani 1993).

Beller, Manfred. (2007). "Perception, Image, Imagology", in Manfred Beller and Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, pp. 3-16. Amsterdam and New York: Rodopi.

Beller, Manfred and Leerssen, Joep (eds.). (2007). *The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam and New York: Rodopi.

Bellingeri, Giampiero. (2000). "Da piccolo per i grandi, da grande per i piccolini", in Nâzım Hikmet, *Il nuvolo innamorato e altre fiabe*, pp. 112-131. Trad. di Giampiero Bellingeri. 1^a rist. Milano: Mondadori (1^a ed. 2000) (titl. orig. *Sevdalı Bulut*, 1968).

Bengi-Öner, Işın. (1999). *Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?* ("Traduzione è un processo ... E traduttologia?"). İstanbul: Sel.

Benjamin, Walter. (1963). "Die Aufgabe des Übersetzers", in Hans J. Störig (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzens*, pp. 182-195. Darmstadt: Wissenschaftliche (comparso per la prima volta a Heidelberg nel 1923 come Introduzione alla sua traduzione di *Tableaux Parisiens* di Charles Baudelaire per l'editore Weissbach. Trad. it. "Il compito del traduttore", in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, pp. 39-52. Torino: Einaudi 1962; trad. ing. "The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*, in Hannah Arendt (ed.), *Walter Benjamin. Illuminations*, pp. 69-82. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken 1969 e trad. turc.

- “Çevirmenin Görevi”. Çev. Ahmet Cemal. *Yazko Çeviri*, 14: pp. 128-137 (1983) (in Morini, M. 2007: pp. 73-74).
- Bernardi**, Roberto, **Salgaro**, Silvano, **Pappalardo** M. Laura et al. (2000). *Georeporter, obiettivo europa*. Bergamo: Atlas (in Özben, R. T. 2006: 172-173).
- Bertati**, Giovanni. (1786). *Il serraglio di Osmano*. Vicenza (in Preto, P. 1975: p. 478).
- Bertazzoli**, Raffaella. (2006). *La traduzione: teorie e metodi*. Roma: Carocci.
- Betti**, Emilio. (1967). *Allgemeine Auslegungslehre als Methodische der Geisteswissenschaften*. Tübingen: Mohr (in Lefevere, A. 1978b: p. 16).
- Bhabha**, Homi K. (2002). “La questione dell’Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo”, in Cinzia Bianchi, Cristina Demarca e Siri Nergaard (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, pp. 155-182. Roma: Meltemi.
- Bhabha**, Homi K. (1984). “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, *Screen*, 28: pp. 124-133 (in Parla, J. 2002: pp. 11-12).
- Biagini**, Antonello. (2002). *Storia della Turchia contemporanea*. Milano: Bompiani.
- Bianchi**, Cinzia, **Demaria**, Cristina e **Nergaard**, Siri (a cura di). (2002). *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*. Roma: Meltemi.
- Biondi**, Mario. (1982). *Il cielo della mezzaluna*. Milano: Longanesi (in Gürol, Ü. 1987: p. 28 e 168).
- Brause**, Rita. (2000). *Writing Your Doctoral Dissertation. Invisible Rules for Success*. London and New York: Falmer.
- Brewin**, Christopher. (2000). “The Image of the Turk in Europe”, in Nedret Kuran-Burçoğlu (ed.), *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s*, pp. 93-106. Istanbul: Isis. (in Özben, R. T. 2006: p. 125).
- Brisset**, Annie. (2000). “The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity”, in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 343-375. Traduzione di Rosalind Gill e Roger Gannon. London and New York: Routledge.

- Brown**, Roger. (1958). *Words and Things*. Glencoe, III: The Free Press (in Lyons, J. 1977: p. 51 in van Leuven-Zwart, K. 1989: p. 162).
- Brownlie**, Siobhan. (2009). “Descriptive vs. Committed Approaches”, in Mona Baker and Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 77-81. 2nd ed. London and New York: Routledge (1^a ed. 1998).
- Bruno**, Bettelheim. (1983). *Freud and Man’s Soul*. London: Chatto and Windus (in Mason, I. 1994: pp. 23-24).
- Buffoni**, Franco. (2004). “La traduzione del testo poetico”, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, pp. 11-22. 2^a ed. Milano: Marcos y Marcos (già pubblicato in Milano: Guerini 1989).
- Burian**, Orhan. (1952). “Interest of the English in Turkey as Reflected in the Literature of the Renaissance”. *Oriens*, 5 (2): s. p. (in Aksoy, N. 1990: p. 11).
- Bush**, Peter. (1998). “Literary Translation. Practices”, in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 127-130. London and New York: Routledge.
- Bühler**, Karl. (1965). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2. unveränderte Auflage. Stuttgart: Fischer (1^a ed. Jena: Fischer 1934 e trad. it. *Teoria del linguaggio*. Roma: Armando 1983) (in Göktürk, A. 1986: p. 22 e 26; Morini, M. 2007: p. 80 e Scarpa, F. 1997: p. 15).
- Calvino**, Italo (a cura di). (1980). *Fiabe italiane*. 7^a ed. Torino: Einaudi (1^a ed. 1956) (in Gürol, Ü. 1987: p. 178).
- Calvino**, Italo. (1971). *Ağaca Tüneyen Baron*. Çev. Aydın Emeç. İstanbul: E (titl. orig. *Il barone rampante*) (in Gürol, Ü. 1987: p. 168).
- Campetti**, Loris. (3 novembre 2001) “Novanta Gengis Khan”, in *il manifesto* (in Özben, R. T. 2006: pp. 457-458)
- Caocci**, Alberto. (1984). *Conoscere per capire. La storia 2. Corso di storia ed educazione civica per la scuola media secondo i nuovi programmi*. Milano: Mursia (in Özben, R. T. 2006: p. 172).
- Carbonell**, Ovidio. (1998). “Orientalism in Translation. Familiarizing and Defamiliarizing Strategies”, in Ann Beylard-Ozeroff, Jana Králová and Barbara Moser-Mercer (eds.), *Translators’ Strategies and Creativity. Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and*

Interpreting, Prague, September 1995, pp. 63-70. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

- Carbonell**, Ovidio. (1996). "The Exotic Space of Cultural Translation", in Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*, pp. 79-98. Clevedon, Philadelphia and Adelaide: Multilingual.
- Carretto**, Giacomo E. e **De Pascalis**, Luigi. (2000). "La lunga vita e le mirabolanti avventure di un viaggiatore del sec. XVI: Giorgio Pannilini". *Bollettino della società tarquiniese d'arte e storia*, supplemento alle fonti di storia cornetana 29: pp. 193-227.
- Carretto**, Giacomo E. (1992). "Turchia". *Storia dell'oggi* (Supplemento dell'*Unità*), 38: 1-24.
- Carretto**, Giacomo E. (1989). *I Turchi del Mediterraneo. Dall'ultimo impero islamico alla nuova Turchia*. Roma: Riuniti.
- Catford**, John C. (1980). *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. 6th impr. London: Oxford University Press (1^a ed. 1965).
- Cecchi**, Donatella B. (2001). "I condizionamenti della questione curda", in Giampalo C. Novati e Maria A. Di Casola (a cura di), *L'Europa e i ruoli della Turchia*, pp. 133-136. Milano: Giuffrè (in Özben, R. T. 2006: p. 236).
- Cerrahoğlu**, Nilgün. (15 ottobre 2001). "Niye Alfabe Değiştirdiniz?" ("Perché avete cambiato l'alfabeto"), in *Cumhuriyet* (in Özben, R. T. 2006: pp. 485-486).
- Chesterman**, Andrew. (1999). "The Empirical Status of Prescriptivism". *Folia Translatologica*, 6: p. 9-19 (in Brownlie, S. 2009: p. 78).
- Chesterman**, Andrew. (1993). "From 'Is' to 'Ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies". *Target*, 5 (1): pp. 1-20 (in Bassnett, S. 2007: p. 18).
- Chesterman**, Andrew (ed.). (1989). *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.
- Chomsky**, Noam. (1976). *Aspects of the Theory of Syntax*. 11th impr. Cambridge: MIT (1^a ed. 1965 e trad. it. *Aspetti della teoria della sintassi*. Torino: Boringhieri 1970).
- "**Cina**". S. d. *Nuova enciclopedia internazionale* (Alfredo Crucio, ideato e realizzato da), pp. 272-288. Vol. 7. Bergamo: Grolier International.

- Cluysenaar**, Anne. (1976). *Introduction to Literary Stylistics*. London: Batsford (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: p. 77).
- Cohen**, John M. (1962). *English Translators and Translations*. London: Longmans, Green and Co (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: p. 72).
- Corrias**, P. (1 febbraio 2004). “Lula, nel labirinto dell’odio si aspetta la vendetta del bandito” in *la Repubblica* (in Özben, R. T. 2006: p. 231).
- Cortelazzo**, Manlio e **Zolli**, Paolo. (1998) *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 1/A-C. Bologna: Zanichelli (in Özben, R. T. 2006: p. 353).
- Coseriu**, Eugenio. (1977). *Principios de Semántica Estructural*. Madrid: Gredos (in van Leuven-Zwart, K. 1989: p. 156).
- Crick**, Joyce. (1989). “Misreading Freud”, in *Times Higher Education Supplement*, 15 september (in Hatim, B. 1998: p. 70).
- Croce**, Benedetto. (1993). “L’intraducibilità della rievocazione”, in Siri Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, pp. 215-220. Milano: Bompiani (già pubblicato in *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, pp. 100-106. Bari: Laterza 1936).
- Dagut**, Menachem B. (1976). “Can Metaphor be Translated?”. *Babel*, 22 (1): pp. 21-33 (in Bassnett, S. 1980/1985: p. 24).
- De Mauro**, Tullio. (2000). *Il dizionario della lingua italiana*. Torino: Paravia (in Özben, R. T. 2006: p. 353).
- Delisle**, Jean. (1988). *Translation: An Interpretative Approach*. Trans. Patricia Logan and Monica Creery. Ottawa and London: University of Ottawa (ed. orig. *L’analyse du discours comme méthode de traduction: initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais, théorie et pratique*. Ottawa: University of Ottawa 1980).
- Delisle**, Jean, **Lee-Jahnke**, Hannelore e **Cormier**, Monique. (2002). *Terminologia della traduzione*. A cura di Margherita Ulrych. Trad. di Caterina Falbo e Maria Teresa Musacchio. Milano: Hoepli (ed. orig. *Terminologie de la Traduction / Translation Terminology / Terminologia de la Traducción / Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins 1999).

- Dereli**, Hamit. (1951). *Kraliçe Elizabeth Devrinde Türkler ve İngilizler* ("I Turchi e gli Inglesi all'epoca della regina Elisabetta"). İstanbul: Anıl (in Aksoy, N. 1990: p. 12).
- Devoto**, Giacomo e **Oli**, Gian Carlo. (1990). *Il dizionario della lingua italiana*. 1^a rist. Firenze: Le Monnier (1^a ed. 1990) (in Özben, R. T. 2006: p. 353).
- Di Giammatteo**, Fernaldo e **Bragaglia**, Cristina. (2004). *Dizionario dei capolavori del cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- Dickens**, Charles. (1854-56). "The Roving Englishman", in *Household Words*. Vol. 9. New York: J. A. Dix (in Parla, J. 1985: p. 77).
- Dictionary of English Language and Culture*. (1992). Essex: Longman (in Özben, R. T. 2006: p. 353).
- Dik**, Simon C. (1978). *Functional Grammar*. Amsterdam, New York and Oxford: North-Holland (in van Leuven-Zwart, K. 1989: p. 155-156).
- Dodds**, John. (1989). "Linguistic Theory Construction as a Premise to Methodology of Teaching Interpretation", in Laura Gran and John Dodds (eds.), *The Theoretical and Practical Aspects of Teaching Conference Interpretation*, pp. 17-20. Udine: Campanotto.
- Douglas**, Robinson. (1997). *Translation and Empire*. Manchester: St. Jerome.
- Đurišin**, Dionýz. (1972). "Die Äquivalenz in der literarischen und nichtliterarischen Übersetzung". *Slavica Slovaca*, 7: pp. 354-377 (in van den Broeck, R. 1978: p. 31 e 39).
- Eco**, Umberto. (1996). *Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche*. 4^a ed. Milano: Bompiani (1^a ed. 1977).
- English Language Dictionary*. (1992). 5th impr. London and Glasgow: Collins (1^a ed. 1987) (in Özben, R. T. 2006: p. 353).
- Ervas**, Francesca. (2008). *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*. Macerata: Quodlibet.
- Even-Zohar**, Itamar. (1979). "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 1 (1-2): 287-310.
- Even-Zohar**, Itamar. (1978). "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 117-

127. Leuven: Acco (trad. it. “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”, in Nergaard, Siri 1995).
- Even-Zohar**, Itamar. (1978b). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics (in Bassnett, S. 2007: p. 16).
- Even-Zohar**, Itamar. (1974). “The Textemic Status of Signs in a Literary Text and its Translation”, relazione presentata al 1° Congresso Internazionale di Semiotica, Milano (in van den Broeck, R. 1985: p. 57 e Toury, G. 1980: p. 114).
- Faris**, Stephan. (12 settembre 2002). “Turchia/Parla lo scrittore Orh(a)n Pamuk. L’Europa può attendere”. *L’Espresso*, 37: pp. 138-141.
- Fawcett**, Peter. (1998). “Ideology and Translation”, in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 106-111. London and New York: Routledge.
- Fleming**, Ian. (1965). *James Bond 007. Rusya’dan Sevğilerle* (“James Bond 007. Dalla Russia con Amore”). Çev. Nuşin Ağaoğlu. İstanbul: Başak (ed. orig. *From Russia, with Love*. London: Jonathan Cape 1957).
- Fleming**, Ian. (1963). *Rusya’dan Sevğilerle* (“Dalla Russia con Amore”). Çev. Nuşin Ağaoğlu. İstanbul: Ağaoğlu (ed. orig. *From Russia, with Love*. London: Jonathan Cape 1957).
- Folena**, Gianfranco. (1994). *Volgarizzare e tradurre*. 1^a rist. Torino: Einaudi (1^a ed. 1991 e già pubblicato in *La traduzione, saggi e studi*, pp. 57-120. Trieste: Lint 1973).
- Gadamer**, von Hans-Georg. (1996). *Verità e metodo 2*. Trad. e cura di Riccardo Dottori. Milano: Bompiani (ed. orig. in due volumi, *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J. C. B. Mohr e Paul Siebeck 1986 e 1993 e 1^a ed. in un volume 1960).
- Gentzler**, Edwin. (2002). “Translation, Poststructuralism, and Power”, in Maria Tymoczko and Edwin Gentzler (eds.), *Translation and Power*, pp. 195-218. Amherst and Boston: University of Massachusetts.
- Gentzler**, Edwin. (1998). “Foreword”, in Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, pp. ix-xxii. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney and Johannesburg: Multilingual.

- Gentzler**, Edwin. (1993). *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge (trad. it. *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*. Torino: Utet 1998).
- Girard de Rialle**, Julien. (1873). “Mémoire sur l’Asie Centrale. Son histoire et ses populations”, in Paul Broca (éd.), *Revue D’Anthropologie*, pp. 644-672. Paris: C. Reinwald Et C^e, Libraires-Editeurs.
- Gnisci**, Armando. (2006). “Omaggio a un turco che ha scritto in Italia”, in R. Tunç, Özben, *Da “mamma! li Turchi!” a “mamma!?! gli Italiani!?”*. *Il turco nella traduzione italiana di Midnight Express (Fuga di mezzanotte)*. Saggio con prospettiva traduttologica, pp. [ix-x]. İstanbul: Università Yeditepe.
- Gnisci**, Armando (a cura di). (2002). *Letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori.
- Göktürk**, Akşit. (1986). *Çeviri: Dillerin Dili* (“Traduzione: lingua delle lingue”). İstanbul: Çağdaş.
- Greimas**, Algirdas. J. (1968). *La semantica strutturale*. Trad. di Italo Sordi. Milano: Rizzoli. (titl. orig. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse 1966).
- Greimas**, Algirdas J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse (in van Leuven-Zwart, K. 1989: p. 156).
- Grice**, Herbert P. (1978). “Further Notes on Logic and Conversation”, in Peter Cole (ed.), *Syntax and Semantics vol. IX: Pragmatics*, pp. 113-127. New York: Academic (in Hatim, B. and Mason, I. 1990/1993: p. 62).
- Grice**, Herbert P. (1975). “Logic and Conversation”, in Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics, vol. III, Speech Acts*, pp. 41-58. New York: Academic (in Hatim, B. and Mason, I. 1990/1993: p. 62).
- Guglielmi**, Marina. (2002). “La traduzione letteraria”, in Armando Gnisci (ed.), *Letteratura comparata*, pp. 155-184. Milano: Bruno Mondadori.
- Güleç**, Cengiz. (1992). *Türkiye’de Kültürel Kimlik Krizi* (“La crisi di identità in Turchia”). Ankara: Verso.
- Güleç**, Elif Sanem. (2004). *Avrupa’da 18. ve 19. Yüzyılda Türk İmgesinin Kullanıldığı Dört Operanın Değerlendirilmesi* (“Valutazione di quattro melodrammi in cui è stata usata

l'immagine del Turco nell'Europa del XVIII e XIX secolo"). Tesi di laurea magistrale inedita. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Güllülü-Aksoy, Yıldız. (1973). *Onsekizinci Yüzyıl İngiliz Tiyatrosunda Türkler* ("I Turchi nel teatro inglese del Diciottesimo Secolo"). Tesi di dottorato inedita. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Gürol, Ümit. (1987). *İtalyan Edebiyatında Türkler. (Başlangıcından 1982'ye)* ("I Turchi nella letteratura italiana. Dagli inizi al 1982"). Ankara: İmge.

Güvenç, Bozkurt. (1997). *Türk Kimliği. Kültür Tarihinin Kaynakları* ("L'identità turca. Le fonti della storia culturale"). 5. Basım. İstanbul: Remzi (1^a ed. Ankara: Kültür Bakanlığı 1993).

Hagen, Gottfried. (2003). "Translations and Translators in a Multilingual Society: A Case Study of Persian-Ottoman Translations, Late Fifteenth to Early Seventeenth Century". *Eurasian Studies*, 2 (1): pp. 95-134.

Hale, William. (1999). "Identità e politica in Turchia", (Senza titolo originale), in Roberto Aliboni (a cura di), *Geopolitica della Turchia*, pp. 37-69. Traduzione di Andrea Aliboni. Milano: FrancoAngeli (in Özben, R. T. 2006: p. 236).

Halliday, Michael A. K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold (in van Leuven-Zwart, K. 1989: p. 172).

Halliday, Michael A. K., **McIntosh**, Angus and **Stevens**, Peter D. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman (in Hatim, B. and Mason, I. 1990/1993: p. 56).

Harvey, Keith. (2000). "Translating Camp Talk. Gay Identities and Cultural Transfer", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 446-467. London and New York: Routledge.

Hatim, Basil. (2001). *Teaching and Researching Translation*. Harlow: Longman.

Hatim, Basil. (1998). "Discourse Analysis and Translation", in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 67-71. London and New York: Routledge.

Hatim, Basil and **Mason**, Ian. (1997). *The Translator as Communicator*. London and New York: Routledge.

- Hatim**, Basil and **Mason** Ian. (1993). *Discourse and the Translator*. 4th impr. London and New York: Longman (1^a ed. 1990).
- Henze**, Paul B. (2000). “Türkiye: 21. Yüzyıla Doğru” (Turkey: Toward the Twenty-First Century), Ian O. Lesser ve Graham E. Fuller (der.), *Balkanlar’dan Batı Çin’e Türkiye’nin Yeni Jeopolitik Konumu* (Turkey’s New Geopolitics: From the Balkans to Western China), ss. 1-46. Çev. Meral Gönenç. İstanbul: Alfa (ed. orig. Boulder: Westview 1993) (in Özben, R. T. 2006: p. 235).
- Herlihy**, David and **College**, Bryn M. (1984). “Crusades”, in Edward Humphrey et al. (eds.), *The Webster Family Encyclopedia*. Vol. 5: pp. 336-341 (1^a ed. 1963) (in Özben, R. T. 2006: p. 172).
- Hermans**, Theo. (2007). “Literary Translation”, in Piotr Kuhiwczak and Karin Littau (eds.), *A Companion to Translation Studies*, pp. 77-91. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual.
- Hermans**, Theo. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Hermans**, Theo (ed.). (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London and Sydney: Croom Helm.
- Hermans**, Theo. (1985). “Introduction. Translation Studies and a New Paradigm”, in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, pp. 7-15. London and Sydney: Croom Helm.
- High**, Peter B. (1986). *An Outline of American Literature*. London and New York: Longman.
- Holmes**, James S. (1988a). “The Name and Nature of Translation Studies”, in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, pp. 67-80. Amsterdam: Rodopi (già pubblicato in *APPTS series of the Translation Studies Section, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam*. Amsterdam: University Press 1972).
- Holmes**, James S. (1988b). “On Matching and Making Maps: From a Translator’s Notebook”, in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, pp. 53-64. Amsterdam: Rodopi (già pubblicato in *Delta: A Review of Arts*,

Life, and Thought in the Netherlands, vol. 16, no. 4: pp. 67-82 (1973-1974).

- Holmes**, James S. (1988c). "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, pp. 23-44. Amsterdam: Rodopi (già pubblicato in *Babel*, Avignon, 15: pp. 195-201 1969; è stato ristampato in James S. Holmes et al., a cura di, *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. L'Aia: Mouton 1970 e trad. it. "La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme", in Nergaard, Siri 1995).
- Holmes**, James S. (1988d). "The Future of Translation Theory: A Handful of Theses" in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, pp. 99-102. Amsterdam: Rodopi (presentato come saggio al Simposio Internazionale sugli Successi nella Teoria della Traduzione tenuto a Mosca e Yerevan, nel 23-30 ottobre 1978a).
- Holmes**, James S. (1978b). "Describing Literary Translations: Models and Methods", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 69-82. Leuven: Acco.
- Holmes**, James S., **Lambert**, José and **van den Broeck**, Raymond (eds.). (1978). *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.
- Holmes**, James S., **Lambert**, José and **van den Broeck**, Raymond. (1978). "Preface", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. v-ix. Leuven: Acco.
- Holmes**, James S., **de Haan**, Frans and **Popovič**, Anton (eds.). (1970). *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Mouton, Hague and Paris: Slovak Academy of Sciences.
- Holz-Mänttari**, Justa, **Stellbrink**, Hans-Jürgen und **Vermeer**, Hans J. (1986). "Ein Fach und seine Zeitschrift". *Text conText*. 1: pp. 1-10 (in Vermeer, H. J. 1989: p. 181).
- Huntington**, Samuel P. (1996). *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster (trad. it. *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*).

- Trad. di Sergio Minacci. Milano: Garzanti 2000) (in Özben, R. T. 2006: p. 240).
- Işık**, Gül. (1988). “Çeviri Yoluyla Türkiye’de İtalyan Yazını” (“La letteratura italiana in Turchia attraverso la traduzione”). *Metis Çeviri*, 2 : pp. 40-49.
- Izzo**, Carlo. (1966/1970). “Responsabilità del traduttore, ovvero esercizio d’umiltà”, in *Civiltà britannica*. Vol. 2 (*Impressioni e note*): pp. 377-399. Roma: Edizioni di storia e letteratura (in Morini, M. 2007: p. 22-26).
- İlhan**, Atilla. (1999). *Hangi Batı*, (“Quale Occidente”). 5. Basım. Ankara: Bilgi (1^a ed. 1972).
- İnalçık**, Halil. (1998). “Türkiye ve Avrupa: Dün Bugün” (“Turchia ed Europa: Ieri Oggi”). *Doğu Batı* (“Oriente Occidente”), 2: pp. 9-30 (in Özben, R. T. 2006: p. 236).
- Jackson**, Jay M. (1965). “Structural Characteristics of Norms”, in Ivan D. Steiner and Martin Fishbein (eds.), *Current Studies in Social Psychology*, pp. 301-309. New York: Holt, Rinehart and Winston (in Toury, G. 1978: p. 94).
- Jackson**, Jay M. (1960). “Structural Characteristics of Norms”, in Nelson B. Henry (ed.), *The Dynamics of Instructional Groups: Sociopsychological Aspects of Teaching and Learning (The Fifty-ninth Yearbook of the National Society for the Study of Education, II)*, pp. 136-163. Chicago: University of Chicago (in Toury, G. 1978: p. 94).
- Jacobson**, Roman. (1995). “Aspetti linguistici della traduzione”, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, pp. 51-62. Trad. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi. Milano: Bompiani (ed. orig. “On Linguistic Aspects of Translation”, in Reuben A. Brower, ed., *On Translation*, pp. 232-239. Cambridge, Mass.: Harvard University 1959; trad. it. in *Saggi di linguistica generale*, pp. 56-64. Milano: Feltrinelli 1966; trad. turc. “Çevirinin Dilbilimsel Özellikleri Üstüne”, in Mehmet Rifat, der., *Çeviri(bilim) nedir? Başkasının Bakışı*, pp. 89-97. İstanbul: Dünya 2004).
- Janssens**, Marcel. (1978). “The Medial Mode: By Way of Introduction”, in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, p. 1-6. Leuven: Acco.
- Johnson**, Randall. (1987). “Tupy or Not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature”, in John

- King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, pp. 41-59. London: Faber and Faber.
- Jones**, Francis. R. (2009). "Literary Translation", in Mona Baker and Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 152-157. 2nd ed. London and New York: Routledge.
- Jumpelt**, Rudolf W. (1961). *Die Uebertsetzung Naturwissenschaftlicher und Technischer*. Berlin: Langenscheidt (in Stenzl, C. 1983: p. 6).
- Kade**, Otto. (1968). *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Enzyklopädie (in Arduini, S. e Stecconi, U. 2007: p. 19; Stenzl, C. 1983: p. 8 e Göktürk, A. 1986: p. 51).
- Karakartal**, Oğuz. (2002). *Türk Kültüründe İtalyanlar* ("Gli Italiani nella cultura turca"). İstanbul: Eren.
- Kaya-Mutlu**, Dilek. (2005). *The Midnight Express Phenomenon. The International Reception of the Flim Midnight Express (1978-2004)*. İstanbul: Isis.
- Kloepfer**, Rolf. (1967). *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*. München: Fink (in Stenzl, C. 1983: p. 6 e Göktürk, A. 1986: pp. 45-46).
- Kocadoru**, Yüksel. (1997). "Avrupa ve Türk İmaji" ("L'Europa e l'immagine del Turco"), Ali Osman Öztürk (der.), *İmaj Yazıları* ("Le scritture dell'immagine"), pp. 9-14. Konya: Yaşar Yaran ve Arsan Muhasebe Hizmetleri.
- Koller**, Werner. (1990). "Zum Gegenstand der Übersetzungswissenschaft", in Reiner Arntz and Gisela Thome, (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven*, pp. 19-30. Tübingen: Narr (in Schöffner, C. 1998: p. 237).
- Komproff**, Manuel (ed.). (1926). *The Travels of Marco Polo*. NewYork (in Güvenç, B. 1993/1997: p. 283).
- Kongar**, Emre. (1999). *21. Yüzyılda Türkiye. 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* ("La Turchia nel Ventunesimo secolo. La struttura sociale della Turchia negli anni Duemila"). 23. Basım. İstanbul: Remzi (1^a ed. 1998) (in Özben, R. T. 2006: p. 395).
- Kristeva**, Julia. (1970). *Le texte du roman*. Hague et Paris: Mouton (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: p. 79).

- Kuhiwczak**, Piotr and **Littau**, Karin (eds.). (2007). *A Companion to Translation Studies*. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual.
- Kuhn**, Anette. (1985). *The Power of the Image*. London and New York: Routledge and Kegan Paul (in Kuran-Burçoğlu, N. 2000: p. 144).
- Kumar**, Ranjit. (2005). *Research Methodology. A Step-By-Step Guide for Beginners*. 2nd ed. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage (1^a ed. 2005).
- Kumrular**, Özlem (der.). (2005). *Dünyada Türk İmgesi* (“L'immagine del Turco nel mondo”). İstanbul: Kitap.
- Kuran**, Nedret.⁵⁰⁷ (1994). “İmagoloji Nedir?” (“Che cosa è l'imagologia?”). *Boğaziçi Üniversitesi'nden Haber Dergisi*, 2: pp. 5-6.
- Kuran-Burçoğlu**, Nedret. (2002). “‘Öteki’ İmgesinin Oluşmasında Çevirinin Belirleyici Rolü” (“Nella formazione dell’‘altro’ il ruolo determinante della traduzione”), dans Hasan Anamur (éd./der.), *İstanbul 23-25 Ekim 1997 I. Uluslararası Çeviri Kolokyumu Bildiri Kitabı. Çevirinin Ekinsel Yönleri. Hasan-Âli Yücel'in Anısına/İstanbul 23-25 octobre 1997 actes du Ier colloque international de traduction. Aspects culturels de la traduction. En hommage à Hasan Âli Yücel'de*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Kuran-Burçoğlu**, Nedret. (2000a). “At the Crossroads of Translation Studies and Imagology”, in Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador and Yves Gambier (eds.), *Translation in Context*, pp. 143-151. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Kuran-Burçoğlu**, Nedret (ed.). (2000b). *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s*. İstanbul: Isis.
- Kuran-Burçoğlu**, Nedret. (1999). “The Image of the Turk in Europe from 11th to 20th Centuries as Represented in Literary and Visual Sources”. *Marmara Journal of European Studies*, 7 (1-2): pp. 187-201.

⁵⁰⁷ «**Kuran**, Nedret.» e «**Kuran-Burçoğlu**, Nedret.» sono la stessa persona.

- Kuran-Burçoğlu**, Nedret (ed.). (1997). *Multiculturalism: Identity and Otherness. Multiculturalisme: Identité et Alterité*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Kurtulan**, Nil. (1999). *The Transfer of Imagery in Umberto Eco's Novel Il Nome della Rosa in its Translations into Turkish and English*. Tesi di laurea magistrale inedita. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- de Lamartine**, Alphonse. (1878). *La Politique de Lamartine*. Louis de Rouchaud (éd.). Paris: Hachette (in Parla, J. 1985: p. 54).
- Lambert**, José. (1998). "Literary Translation. Research Issues", in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 130-133. London and New York: Routledge.
- Lambert**, José and **van Grop**, Hendrik. (1985). "On Describing Translations", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*, pp. 42-53. London and Sydney: Croom Helm.
- Lambert**, José. (1978). "Échanges littéraires et traduction: discussion d'un projet", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 142-160. Leuven: Acco (in Holmes, J. S. 1978: p. 80).
- Leech**, Geoffrey N. and **Short**, Michael. (1981). *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London and New York: Longman (in van Leuven-Zwart, 1989: 172, 174-175 e 178).
- Lefevere**, André. (1999). "Composing the Other", in Susan Bassnett and Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation*, pp. 75-94. London and New York: Routledge.
- Lefevere**, André. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge (trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. A cura di Margherita Ulrych e trad. di Silvia Campanili. Torino: Utet 1998).
- Lefevere**, André. (1985). "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigme", in Theo Hermans, (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, pp. 215-243. London and Sydney: Croom Helm.
- Lefevere**, André. (1982). "Literary Theory and Translated Literature", in André Lefevere and K. D. Jackson (eds.), *The Art*

of *Science Translation. Dispositio*, 7 (19-20): pp. 3-22 (in Nergaard, S. 1995: p. 7).

- Lefevere**, André. (1981). "Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory", in Marilyn Gaddis Rose (ed.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, pp. 52-59. Albany: State University of New York.
- Lefevere**, André. (1978a). "Appendix. Translation Studies: The Goal of the Discipline", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 234-235. Leuven: Acco.
- Lefevere**, André. (1978b). "Translation: The focus of the Growth of Literary Knowledge", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 7-28. Leuven: Acco.
- Lefevere**, André. (1977). *Literary Knowledge. A Polemical and Programmatic Essay on its Nature, Growth, Relevance and Transmission*. Assen and New York: Van Gorcum and Humanities (in Hermans, T. 1985: p. 15).
- Lefevere**, André. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen and Amsterdam: Van Gorcum (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: pp. 81-82 e Arduini, S. e Stecconi, U. 2007: p. 26).
- Lefevere**, André and **Bassnett**, Susan. (1995). "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation studies", in Susan Bassnett-McGuire and André Lefevere (eds.), *Translation, History & Culture*, pp. 1-13. 2nd impr. London and New York: Cassell (1^a ed. 1990).
- Leerssen**, Joep. (2007). "Literature", in Manfred Beller and Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, pp. 351-354. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Levine**, Suzanne Jill. (1992). "Translation as (Sub)Version: On Translating Infante's *Inferno*", in Lawrence Venuti, (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, pp. 75-85. London and New York: Routledge.
- Levý**, Jiří. (1974). *Iskusstvo perevoda*. Trad. di Vladìmir Rossel's. Mosca: Progress (ed. orig. *Umění překlada*. Praga:

- Československý spisovatel 1963). (in Osimo, B. 2002: pp. 205-206).
- Levý, Jiří.** (1969). *Die Literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Trad. di Walter Schamschula. Frankfurt a. M. und Bonn: Athenäum (ed. orig. *Umění překladu*. Praga: Československý spisovatel 1963) (in Göktürk, A. 1986: pp. 46-48 e Genztler, E. 1993: p. 83).
- Levý, Jiří.** (1965). "Will Translation Theory Be Useful to Translators?", in Rolf Italiaander (Hgrs.), *Uebersetzen*, pp. 77-82. Frankfurt a. M. und Bonn: Athenäum (in Stenzl, C. 1983: pp. 6).
- Levý, Jiří.** (1963). *Umění překladu* ("L'arte della traduzione"). Praga: Československý spisovatel (trad. it. parziale: "I problemi estetici del tradurre". *Testo a fronte*, 7: pp. 11-36. Milano: Guerini 1992) (in Osimo, B. 2002: pp. 204).
- Lippi, Emilio.** (2001). "1517: l'ottava al servizio del sultano". *Quaderni veneti*, 34 (dicembre): pp. 49-88.
- Longman Dictionary of English Language and Culture.* (1992). Essex: Longman.
- Longo, A.** (14 dicembre 2002). "Mamma li turchi", in *la Repubblica* (in Özben, R. T. 2006: p. 378).
- Lotman, Jurí M.** (1970). *Struktura khudožestvennogo teksta*. MockBa: Iskusstvo (trad. it. *La struttura del testo poetico*. A cura di Eridano Bazzarelli. Milano: Mursia 1972) (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: p. 77).
- Lussu, Joyce.** (1998). *Il turco in Italia (ovvero l'italiana in Turchia)*. Ancona: Transeuropa.
- Lyons, John.** (1977). *Semantics I, II*. Cambridge: Cambridge University (in van Leuven-Zwart, K. 1989: p. 156-157).
- Mandel, Gabriele.** (1990). *Mamma li turchi. L'altra faccia della Mezzaluna*. Bergamo: Luchetti.
- Maier, Carol.** (1998). "Reviewing and Criticism", in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 205-210. London and New York: Routledge.
- Marchetti, Silvio.** (2005). "Avrupalıların Gözüyle Türkler: Mito ve Yalınış Anlaşılma" ("I Turchi visti dagli Europei: miti e fraintendimenti"), *Özlem Kumrular* (der.), *Dünyada Türk İmgesi* ("L'immagine del Turco nel mondo"), pp. 9-12. İstanbul: Kitap (in Özben, R. T. 2006: p. 101).

- Marhaba**, Sadi e **Salama**, Karima. (2003). *L'anti-islamismo spiegato agli italiani. Come smontare i principali pregiudizi sull'islàm*. Trento: Erickson (in Özben, R. T. 2006: pp. 459-460)
- Marsili**, Carlo. (2011). *La Turchia bussa alla porta. Viaggio nel paese sospeso tra Europa e Asia*. Milano: Bocconi.
- Martin**, Basil K. (1924). *The Triumph of Lord Palmerstone: A Study of Public Opinion in England before the Crimean War*. Londra: Allen and Unwin (in Parla, J. 1985: p. 73).
- Mason**, Ian. (1994). "Discourse, Ideology and Translation", in Robert De Beaugrande, Abdulla Shunnao and Mohamed Helie (eds.), *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, pp. 23-34. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Melis**, Nicola. (2005). "Cittadinanza turca e minoranze", in Valeria F. Piacentini (a cura di), *Turchia e mediterraneo allargato. Democrazia e democrazie*. Milano: FrancoAngeli.
- Milliyet*. (23 settembre 2006). "AB Genel Sekreteri'nin Önerisi. Demiralp: 301 Değişsin" ("La proposta del segretario generale responsabile dell'UE. Demiralp: 301 debba essere cambiata").
- Michelacci**, Lara (a cura di). (2005). *Commentario de le cose de' Turchi. Paolo Giovio*. Bologna: Clueb.
- Moll**, Nora. (2002). "Immagini dell'altro'. Imagologia e studi interculturali", in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, pp. 185-208. Milano: Bruno Mondadori.
- Motta**, Giovanna (a cura di). (1998). *I Turchi, il mediterraneo e l'Europa*. Milano: FrancoAngeli.
- Morini**, Massimiliano. (2007). *La traduzione. Teorie strumenti pratiche*. Milano: Sironi.
- Mounin**, Georges. (1965). *Teoria e storia della traduzione*. Trad. di Stefania Morganti. Torino: Einaudi (ed. orig. *Traductions et Traducteurs*. Torino: Einaudi 1965).
- Munday**, Jeremy. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London and New York: Routledge.
- Murathan**, Mungan. (8 ottobre 2005). "Avrupa ile İlişkimiz Tek Taraflı Bir Aşk Gibi" ("Il nostro rapporto con l'Europa è come un amore non corrisposto"), in *Milliyet Kitap*, p. 19.
- Nam Fung**, Chang. (2009). "La teoria dei polisistemi: un possibile modello per la ricerca in traduzione", in Rosa Maria Bollettieri Bosinelli e Elena Di Giovanni (a cura di), *Oltre*

l'Occidente. Traduzione e alterità culturale, pp. 185-212. Milano: Bompiani.

Nergaard, Siri. (2002). "Tradurre l'alterità", in Cinzia Bianchi, Cristina Demaria e Siri Nergaard (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia Identità traduzione negli studi culturali*, pp. 185-193. Roma: Meltemi.

Nergaard, Siri (a cura di). (1995). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.

Nergaard, Siri (a cura di). (1993). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani.

Neri, Francesca. (2002). "Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione", in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, pp. 209-264. Milano: Bruno Mondadori.

de Nerval, Gérard. (1961). "Voyage en Orient", dans Albert Béguin et Jean Richer (éd.), *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (in Parla, J. 1985: p. 62).

Neubert, Albrecht. (1970). "Elemente einer allgemeinen Theorie der Translation". *Actes du Xe Congrès International des Linguistes 1967*, 2: pp. 451-456. Bucarest (in van den Broeck, R. 1978: p. 39).

Neubert, Albrecht. (1968). "Pragmatische Aspekte der Uebersetzung", in *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, pp. 21-33. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie (in Stenzl, C. 1983: p. 7).

Newmark, Peter. (1991). "The Curse of Dogma in Translation Studies", *Lebende Sprachen*, 36 (3): pp. 105-108 (in Schöffner, C. 1998: p. 237).

Newmark, Peter. (1990). "The Curse of Dogma in Translation Studies". *Lebende Sprachen*, 35 (3): pp. 105-108 (in Nord, C. 1997: p. 119).

Newmark, Peter. (1988). *A Textbook of Translation*. Londra: Prentice Hall (in Scarpa, F. 1997: pp. 16-19).

Newmark, Peter. (1984). *Approaches to Translation*. 3rd impr. Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris and Frankfurt: Pergamon (trad. it. *La traduzione: problemi e metodi*. Milano: Garzanti 1988) (1^a ed. 1981).

Nida, Eugene A. (1976). "A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation", in Richard W. Brislin

- (ed.), *Translation*, pp. 47-91. New York: Gardner (in Stenzl, C. 1983: p. 6).
- Nida**, Eugene A. (1964a). *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.
- Nida**, Eugene A. (1964b). “Linguistics and Ethnology in Translation-Problems”, in Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. New York, Evanston and London: Harper & Row (in Nergaard, S. 1995: p. 30).
- Nida**, Eugene A. (1954). *Customs and Cultures*. New York: Harper and Row (in Bassnett, S. 1998: p. 129 e Nida, E. 1964).
- Niranjana**, Tejaswini. (1992). *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context*. Berkeley and Los Angeles: University of California.
- Niranjana**, Tejaswini. (1992). (in Bassnett, S. 1998: p. 129).
- Nomura**, Masa. (2000). “Text, Image, and Translation. The Example of Advertising in German and in Brazilian Portuguese in a Globalized Context”, in Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador and Yves Gambier (eds.), *Translation in Context*, pp. 261-270. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Nord**, Christiane. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Nord**, Christiane. (1992). “Text Analysis in Translator Training”, in Cay Dollerup and Anne Loddegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*, pp. 39-48. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins (in Viezzi, M. 1996: pp. 58-60).
- Nord**, Christiane. (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam, Atlanta and Giorgia: Rodopi (in Viezzi, M. 1996: p. 59).
- Nucera**, Domenico. (2002), “I viaggi e la letteratura”, in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, pp. 127-153. Milano: Bruno Mondadori.
- Ortaylı**, İlber. (2 febbraio 2003). “Almanların Ders Kitapları” (“I testi scolastici dei Tedeschi”), in *Milliyet* (in Özben, R. T. 2006: p. 106).

- Osimo**, Bruno. (2007). “Tenere le distanze dai turchi. Indovina chi viene in Occidente, anzi c’è sempre stato”. *Diario della settimana*, 33: p. 45.
- Osimo**, Bruno. (2004). *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*. Milano: Hoepli.
- Osimo**, Bruno. (2002). *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall’antichità ai contemporanei*. Milano: Hoepli.
- Osimo**, Bruno. (1998). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli.
- Özben**, R. Tunç. (2006). *Da “mamma! li Turchi!” a “mamma!?! gli Italiani!?”. Il turco nella traduzione italiana di Midnight Express (Fuga di mezzanotte). Saggio con prospettiva traduttologica*. İstanbul: Università Yeditepe.
- Özben**, R. Tunç. (1999). *A critical Re-Evaluation of the Target-Oriented Approach to Interpreting and Translation*. İstanbul: Marmara University.
- Özbudun**, Ergun and **Kazancıgil**, Ali. (1997). “Introduction”, in Ali Kazancıgil and Ergun Özbudun (eds.), *Atatürk. Founder of a Modern State*, pp. 1-7. 2nd ed. London: Hurst (1^a ed. 1981).
- Öztürk**, Ali O. (der.). (1997). *İmaj Yazıları* (“Le scritture dell’immagine”). Konya: Yaşar Yaran ve Arsan Muhasebe Hizmetleri.
- Paker**, Saliha. (1998) “*Turkish Tradition*”, in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge (trad. it. *Traduzioni e traduttori nel mondo turco*. Trad. e cura di R. Tunç Özben. Roma: Aracne 2007).
- Parla**, Jale. (2002). “*İkinci Baskıya Önsöz*” (“Prefazione alla seconda edizione”), in Jale Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (“Padroni, Orientalismo, schiavi”), pp. 7-15. 2. Baskı. İstanbul: İletişim (1^a ed. 1985).
- Parla**, Jale. (1985). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (“Padroni, Orientalismo, schiavi”⁵⁰⁸). İstanbul: İletişim.
- Payne**, Johnny. (1993). *Conquest of the New World: Experimental Fiction and Translation in the Americas*. Austin: University of Texas.

⁵⁰⁸ Nell’errata corrige del libro di Parla è scritto che il suo libro per sbaglio si è intitolato *Padroni, Orientalismo, schiavi*, il titolo corretto è *Padroni, schiavi, Orientalismo*.

- Paz**, Octavio. (1971). *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: p. 79).
- Pérez**, María C. (2003). "Introduction", in María Calzada Pérez (ed.), *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, pp. 1-22. Manchester and Northampton: St. Jerome.
- Piacentini**, Valeria F. (2005). *Turchia e mediterraneo allargato. Democrazia e democrazie*. Milano: FrancoAngeli.
- Pistoso**, Maurizio. (2003a). "Passaggi di segni. Qualche percezione dell'Occidente medievale nella cultura letteraria e figurativa persiana", in Paolo Bagni e Maurizio Pistoso (a cura di), *Poetica medievale tra Oriente e Occidente*, pp. 189-203. Roma: Carocci.
- Pistoso**, Maurizio. (2003b). "I manoscritti musulmani della biblioteca universitaria di Bologna", in Paolo Bagni e Maurizio Pistoso (a cura di), *Poetica medievale tra Oriente e Occidente*, pp. 305-319. Roma: Carocci.
- Popovič**, Anton. (2006). *La scienza della traduzione*. A cura di Bruno Osimo. Trad. di Daniela Laudani e Bruno Osimo. Milano: Hoepli (ed. orig. *Teória umeleckého prekladu*, Bratislava: Tatran 1975).
- Popovič**, Anton. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Department of Comparative Literature, The University of Alberta (è già pubblicato in *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tartan 1975; trad. turc. *Yazın Çevirisi Terimleri Sözlüğü*, Suat Karantay ve Yurdanur Salman, der. ve çev., İstanbul: Metis 1987) (in van den Broeck, R. 1978: p. 41 e Bassnett-McGuire, S. 1985/1980: p. 5).
- Popovič**, Anton. (1970). "The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis", in James S. Holmes, Frans de Haan and Anton Popovič (eds.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, pp. 78-87. Mouton, The Hague and Paris: Slovak Academy of Sciences (trad. turc. "Çeviri çözümlemesinde 'değiş kaydırma' kavramı". *Yazko Çeviri*, 1: pp. 156-162 1981).
- Popper**, Karl R. (1981). *La logica della scoperta scientifica*. Trad. di Mario Trinchero. Torino: Einaudi (ed. orig. *Logik der Forschung*, Wien: Springer 1934 e riedito dallo stesso autore in

The Logic of Scientific Discovery. London: Hutchinson 1959; ed. orig. della trad. it. 1970).

Popper, Karl R. (1972). *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*. Trad. di Giuliano Pancaldi. il Mulino: Bologna (ed. orig. *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul 1963) (in Arduini S. e Steconi U. 2007: p. 27).

Porciatti, Anna Maria. (1997). *Dall'Impero ottomano alla nuova Turchia. Cronache e storia*. Firenze: Alinea.

Preto, Paolo. (1975). *Venezia e i Turchi*. Firenze: Sansoni.

Proietti, Paolo. (2008). *Specchi del letterario: l'imagologia*. Palermo: Sellerio.

Puglisi, Gianni e **Proietti**, Paolo. (2007). *Il grado zero dell'immagine*. Palermo: Sellerio.

Pym, Anthony, **Shlesinger**, Miriam and **Simeoni**, Daniel (eds.). (2008). *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Pym, Anthony. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome (in Brownlie, S. 2009: p. 78).

Rega, Lorenza. (2001). *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*. Torino: Utet.

Reiss, Katharina. (1989). "Text Types, Translation Types and Translation Assessment", in Andrew Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory*, pp. 105-115. Trans. Andrew Chasterman. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab (ed. orig. "Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen". *Lebende Sprachen*, 22 (3): pp. 97-100 1977).

Reiss, Katharina. (1983). *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der Operative Text*. 2. unveränderte Auflage. Heidelberg: Julius Groos (1^a ed. Kronberg: Scriptor 1976) (in Göktürk, A. 1986: pp. 26-29).

Reiss, Katharina. (1981). "Textbestimmung und Übersetzungsmethode", in Wolfram Wilss (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft*, pp. 76-91. Dramstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (già pubblicato in Ruperto-Carola. *Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der studentenschaft der Universität Heidelberg*, 21 (46): pp. 69-75 1969) (in Morini, M. 2007: pp. 80-81).

- Reiss, Katharina.** (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen.* München: Hueber (in Göktürk, A. 1986: pp. 26-29; Scarpa, F. 1997: pp. 15-16 e Munday, J. 2001: p. 75).
- Reiss, Katharina und Vermeer, Hans J.** (1991). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* 2. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer (1^a ed. 1984. La prima parte è scritta da Vermeer e la seconda dalla Reiss) (in Morini, M. 2007: pp. 81-83 a proposito di Reiss e pp. 84-87 a proposito di Vermeer; 1^a ed. 1984, Viezzi, M. 1996: p. 58 a proposito di Reiss e Vermeer; Nord, C. 1997 a proposito di Vermeer; Schäffner, C. 1998 a proposito di Vermeer; Munday, J. 2001: pp. 78-81).
- la Repubblica.* (8-9 agosto 1982). “Strage terroristica all’aeroporto di Ankara” (in Özben, R. T. 2006: p. 228).
- Richards, Ivor A.** (1929). *Practical Criticism.* New York: Harcourt Brace (in Gentzler, E. 1993: p. 12-14).
- Ricoeur, Paul.** (1999). *Il conflitto delle interpretazioni.* Trad. di Rodolfo Balzarotti, Francesco Botturi e Giuseppe Colombo. 2^a ed. e 1^a rist. Milano: Jaca Book (1^a ed. della trad. it. 1977; ed. orig. *Le conflit des interprétations. Essais d’herméneutique,* Paris: Seuil 1993 e 1^a ed. 1969).
- Robinson, Douglas.** (1991). *The Translator’s Turn.* Baltimore and London: Johns Hopkins University (in Gentzler, E. 1993: p. 182).
- Romagnoli, Sergio** (a cura di). (1952). “Le confessioni d’un italiano” (“Le confessioni d’un ottuagenario”), in *Opere. Ippolito Nievo.* Milano e Napoli:⁵⁰⁹ Ricciardi (in Gürol, Ü. 1987: p. 130).
- Romano, G. F., Brengola, P. e Maddalena, G.** (1998). *Contatto: sussidiario 4.* S. l.: Fabbri (in Özben, R. T. 2006: p. 371).
- Ronza, A. M., Giuliano, O. e Mazzuca, R.** (1999). *Dove 2000. La geografia per la scuola media 3.* Milano: Ghisetti e Corvi (in Özben, R. T. 2006: p. 374).
- Said, Edward W.** (1993). *Culture and Imperialism.* New York: Knopf (trad. it. *Cultura e imperialismo.* Roma: Gamberetti 1999) (in Neri, F. 2002: p. 223).

⁵⁰⁹ Gürol scrive per sbaglio che luogo di edizione è Verona.

- Said**, Edward W. (1983). *The World, the Text, and the Critic*. London: Faber and Faber (Parla, J. 1985: p. 11).
- Said**, Edward W. (1978). *Orientalism*. London and New York: Routledge and Kegan Paul (trad. it. *Orientalismo*. Torino: Bollati Boringhieri 1991) (in Neri, F. 2002: p. 223; Moll, N. 2002: p. 197; Vander-Lippe, J. 1997: p. 41 e Parla, J. 1985: p. 11).
- Salmon**, Laura. (2003). *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*. Milano: A.Vallardi.
- San Gerolamo**. (1993). “Le leggi di una buona traduzione. Epistola 57 (ed. Hilberg. I, 503) a Pammachio”, in Siri Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, pp. 63-71. Milano: Bompiani (già pubblicato in Umberto Morrica, a cura di, *San Gerolamo*, pp. 243-245. 2 vol. Milano: Vita e Pensiero s. d.).
- Sarantakos**, Sotirios. (1994). 1st impr. *Social Research*. Basingstoke: Macmillan (1^a ed. Melbourne 1993).
- Sárközy**, Péter. (1998). “L’eco letteraria italiana delle guerre contro i Turchi in Ungheria”, in Giovanna Motta (a cura di), *I Turchi, il mediterraneo e l’Europa*, pp. 355-366. Milano: FrancoAngeli.
- Scarpa**, Federica. (1997). “Equivalenza funzionale e tipologie testuali nella traduzione”, in Margherita Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, pp. 3-30. Torino: Utet.
- Schäffner**, Christina (ed.). (1999). *Translation and Norms*. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney and Johannesburg: Multilingual.
- Schäffner**, Christina. (1998). “Skopos Theory”, in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 235-238. London and New York: Routledge.
- Schiffrin**, Deborah. (1994). *Approaches to Discourse*. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Schwab**, Raymond. (1950). *La Renaissance orientale*. Paris: Payot (in Parla, J. 1985: p. 9).
- Scognamillo**, Giovanni. (1996). *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler* (“La Turchia e i Turchi nel cinema occidentale”). İstanbul: İnkılâp.

- Shakespeare**, William. (1992). *Il mercante di Venezia*. Trad. e cura di Agostino Lombardo. Milano: Feltrinelli.
- Shuttleworth**, Mark. (1998). "Polysystem Theory", in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 176-179. London and New York: Routledge.
- Simon**, Sherry. (1996). "Translation and Interlingual Creation in the Contact Zone", relazione presentata al Translation as Cultural Transmission Seminar, Concordia University. Montreal (in Bassnett, S. 1998: p. 129).
- Snell-Hornby**, Mary. (1995a). *Translation Studies an Integrated Approach*. 2nd ed. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins (1^a ed. 1988).
- Snell-Hornby**, Mary. (1995b). "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany", in Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Translation, History & Culture*, pp. 79-86. 2nd impr. London and New York: Cassell (1^a ed. 1990).
- Soenen**, Johan. (2000). "Turkish Literature in Flanders", in Nedret Kuran-Burçoğlu (ed.), *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s*, pp. 37-49. Istanbul: Isis.
- Soenen**, Johan. (1997). "Imagology and Translation", in Nedret Kuran-Burçoğlu (ed.), *Multiculturalism: Identity and Otherness. Multiculturalisme: Identité et Alterité*, pp. 125-138. Istanbul: Boğaziçi University.
- Sollaino**, Enrica F. (1992). *"Il discorso ed il traduttore": presentazione, traduzione e commento di discourse and the translator di Basil Hatim e Ian Mason*. Tesi di laurea magistrale inedita. Trieste: Università degli Studi di Trieste.
- Sorio**, Giuseppe. (1862). *Viaggio da Venezia a Costantinopoli*. Lettera I. Vicenza (in Preto, P. 1975: p. 506).
- Soykut**, Mustafa (ed.). (2003). *Historical Image of the Turk in Europe: 15th Century to the Present. Political and Civilisational Aspects*. Istanbul: Isis.
- Soykut**, Mustafa. (2001). *Image of the "Turk" in Italy. A History of the "Other" in Early Modern Europe: 1453-1683*. Berlin: Schwarz.
- Soysal**, Mümtaz. (1999). "The Kurdish Issue: A Turkish Point of View". *The International Spectator*, 34 (1): pp. 11-17.

- Stajano**, Attilio. (2008). "Turkey as a Member of European Union: An Open-Ended Negotiation for Over Thirty Years", in Chong-ko Peter Tzou (ed.), *50 Years Rome Treaty and EU-Asia Relations*, pp. 123-157. Taipei: Tamkang University.
- Steiner**, George. (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London, New York and Toronto: Oxford University (2^a ed. 1992 e 3^a ed. 1998; trad. it. basata sulla 1^a ed. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*. Trad. di Ruggero Bianchi. Firenze: Sansoni 1984 e trad. it. basata sulla 2^a ed. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Trad. di Ruggero Bianchi e Claude Béguin. Milano: Garzanti 1994) (in Bassnett-McGuire, S. 1980/1985: p. 59).
- Stenzl**, Catherine. (1983). *Simultaneous Interpretation: Groundwork Towards a Comprehensive Model*. Tesi di laurea magistrale inedita. London: Birkbeck College.
- Tanış**, Asım. (1975). *Corso di lingua turca moderna*. Istanbul: İnkılâp ve Aka.
- Tonfoni**, Graziella. (1986). *La traduzione come parafrasi testuale*. Milano: Unicopli.
- Toulmin**, Stephen. (1972). *Human Understanding I*. Princeton: Princeton University (in Lefevere, A. 1978b: p. 10).
- Toury**, Gideon. (2008). "Interview in Toronto", in Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, pp. 399-413. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Toury**, Gideon. (1999). "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'", in Christina Schäffner (ed.), *Translation and Norms*, pp. 9-31. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney and Johannesburg: Multilingual (trad. it. "Alcuni paragrafi su traduzione e norme" in Mirella, Agorni 2005).
- Toury**, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Toury**, Gideon. (1985). "A Rationale for Descriptive Translation Studies", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, pp. 16-41. London and Sydney: Croom Helm (trad. it. "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione" in Nergaard, Siri 1995).
- Toury**, Gideon. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute.

- Toury**, Gideon. (1978). "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 83-100. Leuven: Acco.
- Tymoczko**, Maria and **Gentzler**, Edwin (eds.). (2002). *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts.
- Tymoczko**, Maria. (1998). "Computerized Corpora and the Future of Translation Studies", in Sara Laviosa (ed.), *L'approche basée sur le corpus/The Corpus-Based Approach, Special Issue of Meta*, 43 (4): pp.652-660 (in Brownlie, S. 2009: p. 78).
- Ulađlı**, Serhat. (2006). *İmgebilim. "Ötekinin" Bilimine Giriş ("Imagologia. L'introduzione alla scienza dell'altro")*. Ankara: Sinemis.
- Ulrych**, Margherita (a cura di). (1997). *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*. Torino: Utet.
- Ulrych**, Margherita. (1997). "La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive" in Margherita Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio Multidisciplinare*, pp. 213-248. Torino: Utet.
- van Bruinessen**, Martin. (2000). *Kürtlük, Türklük, Alevilik. Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri ("Essere Curdi, Turchi e Aleviti. Le lotte di identità etnica e religiosa")*. Trad. di Hakan Yurdakul. İstanbul: İletişim (ed. orig. 1999).
- van den Broeck**, Raymond. (1985). "Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of Its Analytic Function", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, pp. 54-62. London and Sydney: Croom Helm.
- van den Broeck**, Raymond. (1978). "The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some Critical Reflections", in James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 29-47. Leuven: Acco.
- van Leuven-Zwart**, Kitty M. (1990). "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II". *Target*, 2 (1): pp. 69-95.
- van Leuven-Zwart**, Kitty M. (1989). "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I". *Target*, 1 (2): pp. 151-181.

- Vander-Lippe**, John. (1997). "The 'Terrible Turk': The Formulation and Perpetuation of a Stereotype in American Foreign Policy". *New Perspectives on Turkey*, 17: pp. 39-57.
- Vanzan**, Anna. (2004). "Venedik Kültüründe Türk İmgesi: Türk Dedğin Bıyıklı Olur" ("L'immagine del Turco nella cultura veneziana: l'uomo che dice di essere turco deve avere i baffi"), Emine Gürsoy-Naskali (der.), *Saç Kitabı* ("Il libro dei capelli"), pp. 45-50. Trad. dall'inglese di Emine Gürsoy-Naskali. İstanbul: Kitabevi.
- Venuti**, Lawrence (ed.). (2005). *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. and 1st impr. New York: Routledge (1^a ed. 2000).
- Venuti**, Lawrence. (2002). "La formazione delle identità culturali", in Cinzia Bianchi, Cristina Demarca e Siri Nergaard (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, pp. 195-229. Roma: Meltemi.
- Venuti**, Lawrence. (1998). *The Scandals of Translation*. London and New York: Routledge (trad. it. Rimini: Guaraldi. *Gli scandali della traduzione* 2005).
- Venuti**, Lawrence. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge (trad. it. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Roma: Armando 1999) (in Nergaard, S. 2002: p. 192).
- Venuti**, Lawrence. (1994). "The Translator's Invisibility: The Evidence of Reviews". *In Other Words: Journal of the Translator's Association*, 4: 16-22.
- Vermeer**, Hans J. (1989). "Skopos and Commission in Translational Action" in Andrew Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory*, pp. 173-187. Trans. Andrew Chesterman. Helsinki: Oy Finn Lectura Al (Hans Vermeer ha scritto questo articolo in tedesco per il volume *Readings in Translation Theory*).
- Vermeer**, Hans J. (1978). "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie". *Lebende Sprachen*, 23 (1): pp. 99-102 (rist. in Vermeer, Hans J. *Aufsätze zur Translationstheorie*, pp. 44-88. Heidelberg: Selbstverlag 1983) (in rist. 1983, Nord, C. 1997: p. 104).
- Viezzi**, Maurizio. (1996). *Aspetti della qualità in interpretazione*. Trieste: Università degli studi di Trieste.

- Weissbort**, Daniel and **Eysteinsson**, Astradur (eds.). (2006). *Translation-Theory and Practice: A Historical Reader*. New York: Oxford University.
- Williams**, Jenny and **Chesterman**, Andrew. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester and Northampton: St. Jerome.
- Wilss**, Wolfram. (1982). *The Science of Translation. Problems and Methods*. Tubinga: Gunter Narr (in Scarpa, F. 1997: p. 16).
- Wilss**, Wolfram. (1977). *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Ernst Klett (in Morini, M. 2007: p. 57 e Göktürk, A. 1986: p. 51).
- Yeğenoğlu**, Meyda. (2003). "Öteki Mekanda Olmak: Post-Kolonyal Dünyada Göçmenlik ve Turizm" ("Essere nell'altro spazio: immigrazione e turismo nel mondo post-coloniale"). *Kültür ve İletişim-Culture & communication*, 6 (2): pp. 53-72.
- Yıldırım**, Cemal. (2007). *Bilim Felsefesi* ("Filosofia della scienza"). 11. Basım. İstanbul: Remzi (1^a ed. 1979).
- Yücel**, Tahsin. (8 ottobre 2005). "Türkiye Avrupa'da Değil" ("La Turchia non è in Europa"), in *Milliyet Kitap*, p. 18.
- Zingarelli**, Nicola. (1974). *Vocabolario della lingua italiana. Decima edizione minore*. 1^a ed. 1973. Bologna: Zanichelli (in Özben, R. T. 2006: p. 353).

