

NERMA KERLA

ANALISI DEI TURCHISMI UTILIZZATI NEL PARAGONE NEL ROMANZO DI MEŠA SELIMOVIĆ *DERVIŠ I SMRT* E LA LORO TRADUZIONE ITALIANA

Riassunto

Nel presente lavoro ci occupiamo della traduzione italiana in relazione ai turchismi utilizzati nel paragone nel romanzo *Derviš i smrt* di Meša Selimović. Il romanzo è stato pubblicato nel 1966 e la traduzione italiana dall'allora serbo-croato¹ a cura di Lionello Costantini, è stata effettuata nel 1983.

Abbiamo esaminato alcuni punti di vista sull'equivalenza, uno degli elementi essenziali nel processo traduttivo, e sulla nozione stessa di traduzione; abbiamo fatto un'analisi comparativa degli elementi culturospecifici riscontrati nel testo di partenza e la loro traduzione nella lingua d'arrivo, più precisamente degli esempi di paragoni i quali si basano esclusivamente sull'uso dei turchismi; abbiamo cercato di spiegare il motivo del loro uso e ci siamo proposti di esaminare in che misura questi elementi sono resi comprensibili ai lettori italiani e in quale misura nel testo di arrivo è sortito lo stesso effetto sui lettori conseguito con i turchismi nel testo di partenza.

Il compito che ci siamo posti in questa ricerca è di mostrare quale dei due processi proposti dal teologo e filosofo tedesco Friedrich Schleiermacher (poi ripresi da Venuti, Bermen ed altri) intercorre tra il testo di partenza e il testo di arrivo, ossia se la traduzione italiana del romanzo *Il derviscio e la morte* conduce il lettore italiano a capire l'universo linguistico e culturale del periodo in cui Selimović ha ambientato la sua opera o se il traduttore abbia dovuto trasformare il testo di partenza per renderlo accettabile e comprensibile alla cultura e ai lettori italiani.

Parole chiavi: *equivalenza, traduzione, turchismi, paragone, bosniaco, italiano*

¹ All'epoca la lingua era denominata serbo-croato però con la dissoluzione della ex Jugoslavia negli anni '90 ogni stato ha proclamato una propria lingua ufficiale, tra cui, la Croazia il croato, la Serbia il serbo, la Bosnia ed Erzegovina il bosniaco ecc.

1. L'ARTE DEL TRADURRE

In passato si guardava alla traduzione come a una semplice “transcodifica” o, per meglio dire, a “una neutrale operazione di sostituzione di segni linguistici con altri segni linguistici” (Morini, 2007, 27). Ma negli ultimi decenni (e con la formazione del moderno campo di studi della traduzione - *Translation studies*) sono comparsi numerosi studi il cui argomento è la traduzione, e una delle prime definizioni di traduzione che appare nella letteratura della seconda metà del XX secolo troviamo nel saggio del linguista scozzese John C. Catford, il quale definisce la traduzione come “la sostituzione del materiale testuale di una lingua (lingua di partenza) con il materiale testuale equivalente di un'altra lingua (lingua di arrivo)” (1965, 20). Catford vede come equivalenti quegli elementi formali e le categorie della lingua di partenza e della lingua di arrivo che giocano lo stesso ruolo nello stesso contesto situazionale (*ibid.*, 49).

La domanda fondamentale di chi conosce il testo originale sarà sempre se il lettore a cui è disponibile solo la traduzione la sente allo stesso, o approssimativamente allo stesso modo come il lettore del testo originale. A questo punto si allontaniamo già da un'analisi primariamente linguistica degli elementi, come ad esempio dal significato e le strutture sintattiche identiche, e ci muoviamo nella direzione della domanda chiave di ogni traduzione, vale a dire se la traduzione ottiene lo stesso effetto come il testo di partenza o no. Ed è per questo che molti autori oggi, invece di equivalenza semantica, parlano di equivalenza funzionale, ovvero della teoria dello *skopos*, secondo la quale “la traduzione deve produrre lo stesso effetto al quale aspirava il testo originale” (Vermeer, 2000, 221) e la traduzione non viene vista come un processo puramente linguistico, ma è la funzione del testo di arrivo (o meglio il suo scopo) che è posta in primo piano. Tuttavia, questa teoria non determina quale tecnica traduttiva sarà utilizzata, di questo si decide da caso a caso e, di solito, il cliente è quello che determina lo scopo. In questo contesto bisogna menzionare il linguista e traduttore statunitense, uno dei fondatori dei *Translation Studies*, Eugene A. Nida, il quale per primo ha proposto due teorie nella traduzione - teoria dell'equivalenza *formale* e

quella dell'equivalenza *dinamica* (Nida e Taber, 1982). L'equivalenza *formale* si concentra sul messaggio stesso, sia nella forma che nel contenuto, e cerca di sostituire la forma e il contenuto nel modo più letterale possibile con gli elementi appropriati della lingua di destinazione. Il risultato di tale processo è una traduzione che richiede una serie di spiegazioni aggiuntive, senza le quali molto spesso è impossibile ottenere una comprensione minima del testo poiché esso è completamente privo di significato.

Invece, la traduzione che cerca di ottenere un effetto adeguato si basa sull'equivalenza *dinamica*. In questo senso la traduzione si occupa di una relazione dinamica, cioè cerca che la relazione tra il destinatario del messaggio e il messaggio stesso nella traduzione sia essenzialmente la stessa come la relazione tra il destinatario e il messaggio nel testo originale (*ibid.*, 24). Una traduzione che si concentra sull'equivalenza dinamica cerca di raggiungere pienamente la naturalezza dell'espressione e di collegare il destinatario del messaggio con le forme di comportamento rilevanti per il contesto della propria cultura, vale a dire non insiste sul fatto che il messaggio può essere compreso solo se il contesto culturale della lingua di partenza è completamente conosciuto. Questo tipo di equivalenza consente interventi del traduttore nel senso delle estensioni o dei chiarimenti per spiegare meglio il testo e adattarlo. Il testo tradotto viene quindi adattato alle circostanze della cultura nella quale si traduce al fine di conservare il messaggio della cultura di partenza, mentre la cultura di arrivo mantiene la stessa influenza che il testo originale ha avuto nella sua cultura. Nida privilegia l'equivalenza dinamica sostenendo tuttavia che le scelte si devono adeguare al testo di partenza (*ibid.*, 23) e le sue opinioni sull'inclusione e l'importanza del contesto culturale hanno profondamente influenzato lo sviluppo della scienza della traduzione (cfr. Nida, 2001).

La traduzione dovrebbe soddisfare alcuni dei criteri fondamentali, ovvero che abbia senso, che trasmetta lo spirito e lo stile dell'originale, che la sua espressione sia naturale e formalmente non pesante e che crei uno stimolo simile a quello del testo di partenza. Tenendo conto di queste esigenze, risulta ovvio che i conflitti occasionali tra la forma e il contenuto sono inevitabili. In

tal caso il processo traduttivo diventa quello che Umberto Eco chiama una *negoziiazione* la quale implica che il traduttore crea le ipotesi interpretative su quello che dovrebbe essere l'effetto previsto dal testo originale. Ogni decisione che il traduttore prende è il risultato della *negoziiazione*: con il testo originale, con la lingua e la cultura di partenza, ma anche con la traduzione, ossia con la lingua e la cultura in cui la traduzione apparirà (Eco, 2010, 15).

È ormai accettato che tradurre significa non solamente esprimere determinate parole e frasi in un'altra lingua, ma, come sostiene Eco, riguarda anche il passaggio tra due (diversi) modi di vivere, il passaggio “tra due culture, o due enciclopedie” (*ibid.*, 179). Il traduttore parte dall'esigenza della fedeltà la quale, secondo Eco, “ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare /.../ a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma *l'intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato” (*ibid.*, 13).

Il traduttore e il teorico della traduzione, Lawrence Venuti, fu tra i primi a proporre un'estensione dallo studio isolato dei testi allo studio delle traduzioni nel loro contesto sociale e culturale. Venuti riprende la distinzione offerta da Schleiermacher, il quale in una conferenza del 1813 nel suo saggio *Sui diversi metodi del tradurre* sostiene che esistono solo due metodi traduttivi: “O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore” (Lefevere, 1992, 149). Schleiermacher ammette che la traduzione non può essere mai completamente adeguata al testo di partenza, vale a dire al testo straniero, e per questo lui permette al traduttore di scegliere tra la pratica addomesticante da un lato (la quale è una riduzione etnocentrica² del testo originale ai valori culturali della lingua di arrivo) e, dall'altro, la pratica straniante (la quale è una pressione etnodeviante sui valori per registrare le differenze linguistiche e culturali del testo di partenza (cfr. Venuti, 2008, 15–16)). Schleiermacher dà la priorità alla traduzione

² Cavagnoli spiega che “con una strategia di traduzione etnocentrica si cancellano le peculiarità della lingua e della cultura in cui è nato il testo e si toglie al lettore la possibilità di allargare le proprie esperienze di vita” (2019, 34).

straniante, ossia “a una traduzione che costringe il lettore a muoversi verso il testo originale e non viceversa” (Morini, 2007, 29), lo stesso come fa Venuti, secondo cui bisogna opporsi alle norme linguistiche e culturali del contesto d’arrivo (2008, 15–16) perché a una traduzione è permesso di apparire come una traduzione e con le strategie stranianti si riescono a percepire le peculiarità (sia linguistiche, sia culturali) del testo originale.

Dunque, una traduzione può essere orientata al testo di partenza (*target oriented*) o al testo di arrivo (*source oriented*). Come sostiene Eco, “questi sono i termini ormai in uso nella teoria della traduzione, e sembrano riguardare l’annoso problema se una traduzione debba condurre i lettori a immedesimarsi in una certa epoca e in un certo ambiente culturale – quello del testo originale – o se debba rendere l’epoca e l’ambiente accessibili al lettore della lingua e della cultura di arrivo” (2010, 188).

A proposito di questo “dramma del traduttore” scriveva anche Antoine Berman e la *sua* traduzione *etnocentrica* e quella *etica*³ corrispondono ai concetti di *addomesticamento* e di *estraniamento* dalla prospettiva di Venuti. Berman, riferendosi a Franz Rosenzweig, spiega che *tradurre* significa servire a due padroni, ovvero servire l’opera, l’autore e la lingua straniera (il primo padrone) o servire il pubblico e la propria lingua (il secondo padrone). Nel primo caso (avvicinando il lettore all’autore) il traduttore rischia di apparire come uno straniero, come un traditore, corre il rischio di produrre un testo al limite dell’incomprensibile e, per giunta, la cultura di origine si può sentire “rubata”, priva di un’opera che riteneva decisamente propria. Nel secondo caso (portando l’autore al lettore), avrà sicuramente soddisfatto la parte meno esigente del pubblico, ma avrà anche irrimediabilmente tradito l’opera straniera e, naturalmente, l’essenza stessa della traduzione (cfr. Berman, 1984, 15).

Questa dicotomia, cruciale nella traduzione, può produrre varie combinazioni e deve “ramificarsi” in una varietà di soluzioni perché alla

³“Con le parole di Berman: ‘etnocentrico’ significa che riconduce tutto alla propria cultura, alle sue norme e a valori e considera ciò che ne è al di fuori – l’Estraneo – come negativo o al massimo buono per essere annesso, adattato, per accrescere la ricchezza di quella cultura. (Mattioli, 2009, 60) /.../ L’atto etico – scrive Berman – consiste nel riconoscere e ricevere l’Altro in quanto Altro” (*ibid.*, 61).

base di ogni traduzione si trova il concetto di negoziazione; il traduttore confronta le lingue e negozia le soluzioni possibili. Eco sottolinea che “non si può stendere una tipologia delle traduzioni, ma al massimo una tipologia (sempre aperta) di diversi modi di tradurre, volta per volta *negoziando* il fine che ci si propone – e volta per volta scoprendo che i modi di tradurre sono più di quelli che sospettiamo” (2010, 352).

In quest’analisi ci interessano proprio i problemi nella traduzione in base all’opposizione tra lo *straniamento* e l’*addomesticamento*.

2. TURCHISMI COME ELEMENTI CULTUROSPECIFICI

Come si traducono gli elementi specifici a una cultura da una lingua a un’altra è sempre stata una questione complessa nel campo della traduttologia. Fin dalla sua pubblicazione, il romanzo *Derviš i smrt* veniva considerato una delle opere estremamente difficili da tradurre; oltre al contenuto, il problema traduttivo riguarda la peculiarità della lingua di Selimović che abbonda di elementi culturospecifici sotto forma degli orientatismi. Prendendo in considerazione il fatto che il romanzo raffigura la Bosnia di un certo periodo del passato ma anche “una ben determinata situazione storica, politica e sociale /.../ soggetta al dominio musulmano” (Marvulli, 2011, 169), più precisamente la Bosnia del XVIII secolo, nel testo di Selimović è da aspettarsi l’uso del lessico d’origine orientale che fa parte integrante della lingua di quell’epoca. Grazie a questo lessico che serve a caratterizzare personaggi, situazioni e ambiente, il testo diventa stilisticamente marcato.

Il lessico, come un sistema aperto e dinamico, soggetto di continue evoluzioni, cambiamenti ed arricchimenti, crea un terreno favorevole all’acquisizione di una grande quantità di lessemi nuovi da una lingua di partenza a una lingua ricevente. E il turco, come la lingua dominante durante il periodo di appartenenza della Bosnia ed Erzegovina all’Impero ottomano, entrava intensamente in tutti gli strati della società, sia come la lingua inviolabile in cui avveniva la comunicazione pubblica, sia come la

lingua i cui elementi penetravano nella lingua locale come la più adeguata possibilità per esprimere certi concetti (cfr. Filan, 2017, 19).

Nella prefazione dell'insuperato dizionario dei turchismi di Abdulah Škaljić⁴, nel quale sono registrati circa 9000 turchismi nell'allora serbocroato, l'autore spiega che la lingua serbocroata si sviluppava liberamente sotto il dominio turco perché "l'occupatore era indifferente sia ai costumi degli slavi nei Balcani che alla loro lingua" e così "i turchismi non sono stati imposti con la forza o alcun sistema pianificato e la loro presenza nella nostra lingua non offendeva i sentimenti linguistici del nostro popolo" (TUSHJ, 14). Dunque, il fatto che i turchismi si sono sviluppati spontaneamente indica le ragioni della loro conservazione nella lingua letteraria contemporanea, colloquiale, ma anche nella lingua standard. Inoltre, ribadisce Trovesi, "gli orientismi, il lessico arcaico e i lessemi della cultura islamica sono intenzionalmente da preferire" (2012, 98) nella costituzione della lingua bosniaca e della sua storia ed essi sono connotati di grandissimo prestigio. Senza i turchismi come i portatori fondamentali dell'identità nazionale, secondo Jahić, non ci sarebbe né la cultura bosniaca e, neppure la lingua bosniaca, almeno non quella che è oramai storicamente formata (1999b, 31).

Diversi autori (Jahić, 1999a; Vajzović, 1999; Peco, 2007) si sono occupati di questi lessemi e hanno cercato di precisare meglio la loro origine con varie denominazioni tra cui *arabismi*, *parole orientali*, *parole turche*, *prestiti turchi*, *osmanismi*, *parole dell'Oriente*, *orientalismi* e così via, ma il termine ormai adottato e largamente condiviso è *turchismi*.

Nella categoria dei turchismi Vajzović intende tutte quelle parole nella lingua bosniaca:

- che traggono origine dalle lingue orientali (arabo, persiano, turco),
- che sono prese attraverso queste lingue, soprattutto attraverso il turco, ma che sono originariamente ebraiche, greche, latine e così via,
- che hanno almeno un elemento, sia pure un morfema, d'origine orientale (1999, 11).

⁴ In seguito useremo l'indicazione TUSHJ per il dizionario menzionato (*Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*).

L'argomento del romanzo di Selimović, *Il derviscio e la morte*, e il contesto in cui esso è collocato, richiedevano inevitabilmente l'uso di un certo numero di vocaboli orientali. Diversamente, si perderebbe l'autenticità nella rappresentazione del tempo, dello spazio e del carattere dell'opera. L'uso di tale vocabolario è particolarmente forte e espressivo nel rappresentare la sfera religiosa della vita dei personaggi, i loro costumi tradizionali, gli oggetti di uso quotidiano, l'amministrazione, l'artigianato e così via.

Volendo trasmettere ai lettori italiani il clima dell'epoca, i costumi e la filosofia di vita, in alcuni luoghi della sua opera Selimović preferisce il turchismo all'equivalente bosniaco. Un traduttore che traduce le opere di Selimović in italiano, come in qualsiasi altra lingua, può trovarsi in una specie di difficoltà a causa di quella specificità, se non conosce bene il contesto culturale e storico in cui lo scrittore creava.

Come già menzionato, non analizzeremo tutti i turchismi riscontrati nel testo di partenza e la loro traduzione nella lingua d'arrivo, ma i turchismi che sono utilizzati esclusivamente nel paragone, o meglio gli esempi di paragoni i quali sono basati sull'uso dei turchismi e, in tutto il romanzo, ce ne sono venti. Secondo i dati numerici di Halilović che riguardano i turchismi in generale nella prima parte del romanzo *Derviš i smrt*, essi occupano circa 2% del testo; l'autore ha individuato 260 diversi lessemi di origine orientale i quali, in forme diverse, compaiono 964 volte (1980, 26)).

Nei manuali e dizionari delle figure retoriche troviamo più o meno le stesse spiegazioni sul paragone: secondo Bagić, il paragone serve a collegare esseri, oggetti, cose e fenomeni sulla base di una proprietà comune che può essere o nascosta o ad esse già attribuita (2012, 256); secondo Mortara Garavelli, "si confrontano l'uno con l'altro esseri animati e inanimati, atteggiamenti, azioni, processi, avvenimenti e via scorrendo, in uno dei quali si colgono caratteri somiglianti e paragonabili a quelli dell'altro" (2010, 63).

Collegando i fenomeni appartenenti ai diversi sistemi di riferimento, il paragone (lo stesso come la metafora) si basa sull'analogia ma, a differenza della metafora, conserva i significati originari delle parole, offrendo così una doppia chiarificazione della stessa realtà.

La struttura del paragone è composta da tre componenti: ciò che viene paragonato, ciò a cui viene paragonato e la proprietà che li collega (*tertium comparationis*). I termini del paragone sono espliciti, e secondo Miller, questa è l'unica ragione perché i paragoni sono meno interessanti delle metafore, ma, continua l'autore, "quanto all'interpretazione, è importante riconoscere che i paragoni possono porre gli stessi problemi appercettivi della metafora" (1991, 86). I paragoni sono facilmente riconoscibili perché essi contengono una copula di somiglianza – in bosniaco si tratta di solito della congiunzione *kao* (it. *come*) o della preposizione *poput* (it. *come, a mo' di, simile a*).

Il paragone è ormai diventato un mezzo comune per rafforzare stilisticamente un'espressione e per metterla in rilievo in un modo affettivo; questa è la ragione principale per la quale nella ricerca abbiamo scelto di occuparci proprio del paragone. E, per giunta, quando il lessema a cui un elemento viene paragonato è espresso tramite un turchismo (come nel nostro corpus), ossia tramite un elemento culturalmente specifico che nella maggior parte dei casi non ha il suo equivalente in un'altra lingua, allora la traduzione diventa una vera scommessa, nel senso pieno della parola, perché il traduttore, come afferma Eco, assiste all'intera storia di una cultura e deve negoziare rinunciando sempre a qualcosa per ottenere qualcos'altro (2010, 171). Abbiamo optato per questa figura retorica anche perché riteniamo che i turchismi che vi si trovano siano prevalentemente di natura denotativa, il che rende il processo traduttivo ancora più difficile.

3. ANALISI DEI TURCHISMI UTILIZZATI NEL PARAGONE NEL ROMANZO DI MEŠA SELIMOVIĆ *DERVIŠ I SMRT* E LA LORO TRADUZIONE ITALIANA

Nella ricerca del nostro corpus abbiamo preso in considerazione venti esempi che si riferiscono alla categoria lessicale che avevamo scelto per l'analisi, ossia venti esempi di paragoni basati sull'uso dei turchismi riscontrati nel testo di partenza (*Derviš i smrt*) e i loro equivalenti traduttivi nel testo di arrivo (*Il derviscio e la morte*). Li analizzeremo più in dettaglio riportando l'intero contesto in cui appaiono, in modo da rendere più

evidente le caratteristiche della loro forma e del loro uso in due diversi sistemi linguistici.

- *bardak*

L'eroe del romanzo, Ahmed Nurudin, il quale “è infatti un uomo di pensiero” (Marvulli, 2011, 169) fa fronte al mondo delle leggi e della (in) giustizia al quale non riesce a opporsi. Lui si strugge interiormente con l'idea di tirare fuori dalla fortezza della città suo fratello, di farlo fuggire e di salvarlo così, e questa sua riflessione, questo suo pensiero viene comparato con un *bardak* dentro il quale non rimane più nulla.

(1) *Raspredam naširoko jednu siromašnu misao, cijedeći je kao prazan **bardak**, kad se iz njega ni kap više istočiti ne može.* (Selimović, 2011, 173)

*Sviluppo al massimo un misero pensiero, facendolo scolare come una **brocca** vuota, quando non se ne può cavare più nemmeno una goccia.* (Selimović, 1983, 175)⁵

Bardak è il turchismo che appartiene al gruppo degli articoli casalinghi per il quale nella lingua di partenza non esiste un'adeguata sostituzione sinonimica e come tale è presente nella lingua standard. Visto che lo sviluppo della civiltà sopprime i termini come questo dalla vita quotidiana, essi nell'epoca attuale appaiono per lo più come uno dei mezzi per evocare la specificità locale e temporale appartenente alla tradizione orientale (Vajzović, 1999, 45). Spiegato nel dizionario come *un vaso di terracotta per acqua, a forma di 'ibrik'* (TUSHJ, 120), il turchismo *bardak* viene tradotto in italiano come *brocca* (bos. *krčag*), il lessema che ha lo stesso significato ma non è stilisticamente colorato e a causa della diversa connotazione non suscita nella cultura d'arrivo lo stesso effetto.

Dunque, con questo esempio della traduzione chiarificante, ossia addomesticante, il traduttore dà priorità al concetto che ritiene più importante, in questo caso al significato denotativo, e mantiene un'equivalenza funzionale allo scopo della comprensione da parte del lettore della lingua d'arrivo.

⁵ In seguito useremo l'indicazione DIS per il testo di partenza (*Derviš i smrt*) e l'indicazione IDELM per il testo d'arrivo (*Il derviscio e la morte*).

- *pehlivan*

Notiamo una perdita simile sul piano stilistico nella traduzione del lessema persiano *pehlivan* a cui viene paragonato uno dei personaggi secondari del romanzo, lo storpio Džemail.

(2) *Dok je sjedio, iznenadivao je svakoga ljepotom i snagom, muškim licem, srdačnošću osmijeha, širokim ramenima, jakim rukama, stasom kao u pehlivana.* (DIS, 374)

Finché stava seduto, sorprendevo chiunque con la sua bellezza e la sua forza, il volto virile, la cordialità dal sorriso, le larghe spalle, le braccia vigorose, la corporatura da atleta. (IDELM, 378)

In italiano esiste il termine adeguato per designare *pehlivan*, vale a dire la persona che “cammina e fa giochi o esercizi sulla corda tesa” (Vocabolario Treccani online) – *il funambolo*. L'equivalente italiano utilizzato nella traduzione, *atleta* (bos. *atlet*), si adatta però molto bene al contesto in cui appare il termine orientale, esprimendo anche il significato connotativo, ossia una “persona d'aspetto robusto e di forza non comune” (*ibid.*). Sostituendo gli elementi culturospecifici con concetti simili nella cultura di arrivo, spesso si possono creare soluzioni molto creative, ma anche riferimenti che talvolta risultano inappropriati a un determinato ambiente e contesto temporale, cosa che non accade in questo esempio, ma si perde tuttavia l'atmosfera locale.

- *sihirbaz*

Il personaggio Hasan, completamente diverso dal suo amico Ahmed, è la personificazione del coraggio e della ribellione, è un nobile che cambia mestieri, gente, non sta mai fermo ma sempre vagabonda da qualche parte, poi torna di nuovo, riportando con sé la freschezza della vita. È un supporto ad Ahmed nelle situazioni difficili e rappresenta ciò che Ahmed vorrebbe essere – la persona che brama la ribellione. Tanto incantato da lui, in un punto specifico nel libro lo paragona ad un *sihirbaz*.

(3) — *Pogađaš tuđe misli, kao sihirbaz.* (DIS, 117)

“Tu indovini i pensieri degli altri, come un mago.” (IDELM, 117)

Secondo le informazioni disponibili su internet⁶, appare chiaro che la parola persiana *sihirbaz* è strettamente legata alla religione islamica e si riferisce a una persona che, facendo una specie del patto con il diavolo, vuole mostrare un'immagine falsa come vera e presentare qualcosa contrariamente alla sua essenza vera. Stando alla credenza popolare, *sihirbaz* causa soprattutto le separazioni tra i coniugi, all'interno della famiglia, tra gli amici, colleghi ecc., può influenzare sul cuore e sul corpo umano, provocare follia o portare perfino agli omicidi. Dunque, questo lessema è usato esclusivamente in contesti negativi, mentre l'equivalente italiano *magò* (bos. *vrač, čarobnjak*) si può riferire, oltre a quelli che esercitano la magia, anche ai personaggi mitici e favolosi delle fiabe infantili a cui si attribuivano potere magico e sapienza soprannaturali. Nel senso figurato, il significato del lessema *magò* si riferisce anche a una persona che è incredibilmente brava nello svolgere un'attività o un mestiere, e anche a una persona che ha un'influenza positiva sugli altri.

Questo è un buon esempio di addomesticamento, ma riteniamo che qui sarebbe meglio appropriare il termine originale, segnalarlo graficamente e fornire la sua spiegazione nel glossario che si trova all'inizio del romanzo. Questo non è un lessema frequente, compare una sola volta in tutto il romanzo e, straniandolo, il lettore potrebbe cogliere meglio la sua chiara e forte connotazione orientale poiché nella parola *sihirbaz* è contenuto un valore semantico diverso rispetto alla parola italiana *magò*. Dunque, al posto di accogliere un elemento straniero nella lingua italiana, il lessema *sihirbaz* viene assimilato con il lessema italiano *magò*. Se avesse lasciato il termine originale, il traduttore avrebbe potuto far conoscere ai lettori del testo di arrivo un realia della cultura originale.

- *odaliska*

La traduzione offerta nel vocabolario di Deanović e Jernej per la parola *odaliska* è *haremska robinja* (2002, 647) (it. *la schiava dell'harem*). Oggi, nell'uso comune, questo lessema turco si può riferire alle donne giovani e belle le

⁶ <https://eldinsadikovic.wixsite.com/eldin-sadikovic/siher-ili-crna-magija>

quali sono le amanti dei ricchi, mentre nel XIX secolo con questo termine “erano indicate le schiave addette al servizio di tavola e di camera delle signore, impropriamente applicato dagli scrittori europei alle schiave concubine dei sultani e dei pascià nell’Impero ottomano” (Vocabolario Treccani online).

Dato l’intero contesto e lo sfondo in cui è collocata l’opera, il traduttore ha intenzionalmente ripreso questo termine perché, come sostiene Eco, “talora il testo tradotto deve trasportare il lettore nel mondo e nella cultura in cui l’originale è stato scritto” (2010, 64) e con questa traduzione il lettore può afferrare lo stesso senso di lontananza.

(4) *Drugi me osvjetljavao u postelji, kao **odalisku**.* (DIS, 196)

*L’altro mi illuminava nel mio letto, come una **odalisca**.* (IDELM, 198)

In questo esempio possiamo dire che nella traduzione abbiamo l’equivalenza totale dato che in entrambe le culture il lessema ha lo stesso valore e la stessa funzione. Qui vi è un paragone che si basa sull’immagine del derviscio che, portato dal suo letto in prigione, si trova in una situazione umiliante per lui, è miserabile, appena percettibile, minuscolo, sotto i piedi altrui. Il gendarme lo illuminava spudoratamente con la luce di una candela, lui, il derviscio Nurudin, che non poteva aspettarselo neanche nel sonno, e per di più nella *tekija*, in un posto santo che rappresentava il rifugio “a chiunque avesse bisogno di essere consolato e di essere purificato dai peccati” (IDELM, 7). Ai suoi occhi lui sembra un’odalisca in questa dovuta sottomissione, ma anche agli occhi dei gendarmi e agli occhi dei lettori. Secondo Halilović, il più riuscito paragone è proprio questo (1980, 30).

- *karandžoloz*

Il continuo pensiero del protagonista Ahmed Nurudin viene paragonato al nome astratto *karandžoloz*, il quale deriva dalla lingua turca e si riferisce a *un demone nero, uno spirito maligno che, secondo la credenza popolare, appare intorno a Natale* (TUSHJ, 396).

(5) *Ali ako promijeniš mišljenje, ako ti dosadi da se rveš s jednom jedinom mišlju, kao sa **karandžolozom**, potraži me, znaš gdje ćeš me naći.* (DIS, 263)

*Ma, se cambi idea, se ti viene a noia di star sempre a lottare con un unico pensiero, come con il **diavolo nero**, sai dove trovarmi.* (IDELM, 265)

Si tratta di un arcaismo letterario che in altre lingue non può essere tradotto se non con la parafrasi. La parafrasi è uno degli strumenti importanti per risolvere i problemi traduttivi che nascono a causa delle differenze tra le lingue, le culture e le civiltà diverse. Si riferisce alla rappresentazione descrittiva del lessema ai fini di una migliore comprensibilità. Tuttavia, il testo e le connotazioni che le differenze culturali possono avere devono essere prima decodificate e poi codificate in un sistema di segni comprensibile ai lettori di un'altra cultura.

Attraverso la strategia della descrizione o spiegazione del contenuto semantico, il culturema bosniaco *karandžoloz* nella traduzione italiana diventa *il diavolo nero* (bos. *crni đavo*). Trovandosi di fronte a una traduzione addomesticante come questa, il testo di arrivo non ha sul lettore lo stesso effetto di quello ottenuto nel testo di partenza.

- *hurija*

A differenza degli ultimi tre paragoni, nell'esempio seguente abbiamo un termine di paragone positivo. Per indicare la bellezza delle ragazze, esse vengono paragonate a *hurije* (it. *uri*):

(6) *./.../ čak o djevojkama koje svake godine postaju sve ljepše ./.../ šteta što ih otac ne vidi, učinile bi mu se kao rajske **hurije**.* (DIS, 286)

*./.../ persino delle ragazze che ogni anno diventavano più belle ./.../ peccato che suo padre non le vedeva, gli sarebbero sembrate delle **uri** del paradiso.* (IDELM, 289)

L'arabismo *hurija* è spiegato nel dizionario come *una figliola bella dal paradiso (musulmano)* (TUSHJ, 336). Il lessema *uri* (con la variante *uri*) è attestato nella lingua italiana come un adattamento diretto dalla parola araba *al-hūr* nel significato delle "fanciulle dagli occhi neri, che ricorre più volte nel Corano per designare esseri di sesso femminile, amabili compagne dei beati nel paradiso islamico" (Vocabolario Treccani online). L'adattamento

è avvenuto sul piano morfologico e quello fonologico. In questo caso l'equivalenza totale è conseguita grazie a una corrispondenza nel significato in entrambe le lingue.

- **Bajram**

In uno dei racconti del protagonista appare una donna, la vedova di uno *spahi*, la quale, rimanendo senza il suo figlio unico (perito in guerra), aspettava con impazienza le visite di Ahmed. Ahmed le parlava lodevolmente di suo figlio (anche se non lo conosceva) e per questo l'arrivo di Ahmed viene paragonato con il *Bajram*, la festa religiosa musulmana più attesa.

(7) *Očekivala je taj tren uskrsnuća, kao slavlje, kao **Bajram**, danima me čekala /.../. (DIS, 294)*

*Attendeva questo istante di resurrezione, come una festa, come un **Bajram**, mi aspettava per giorni e giorni /.../. (IDELM, 296)*

Segnalato con il corsivo ogni volta che appare nel testo (la funzione del corsivo è appunto di sottolineare lo status particolare di una parola, di “puntare il dito” ad un elemento estraneo, di isolarlo, di mostrarlo come esotico), il lessema *Bajram* mantiene la sua forma originale anche nella lingua di arrivo. La traduzione italiana mantiene così l'ottica dell'estraneo, dell'altro.

Anche se poteva spiegare questo termine servendosi di una descrizione (ad esempio *giorno solenne, giorno festivo*) o di una generalizzazione (ad esempio *celebrazione, festeggiamento*) o anche di un iperonimo (ad esempio *festa religiosa*), vale a dire, anche se poteva addomesticarlo, il traduttore ha optato per il mantenimento di questo lessema e ha compensato le eventuali perdite spiegando abbastanza ampiamente il suo contenuto semantico nel glossario all'inizio del libro. I traduttori generalmente ricorrono alle note esplicative a piè di pagina o alle spiegazioni con un sinonimo equivalente tra parentesi subito dopo, e tutto questo con lo scopo di non limitare i testi tradotti solo a un numero ristretto di lettori stranieri.

- **kubura**

Descrivendo il suo incontro inatteso e spiacevole con il *muselim* ed i suoi uomini, Ahmed paragona i loro occhi puntati su di lui con il lessema turco, *kubura*, il quale viene spiegato da parte di Škaljić come *un piccolo fucile (pistola) caricato con polvere da sparo* (TUSHJ, 421).

(8) *Ne znam šta bih sve učinio da su pošli na mene, kao nekad, ali me nije uplašilo toliko očiju, okrenutih u mene, kao **kubure**.* (DIS, 361)

*Non so che cosa avrei fatto se si fossero lanciati contro di me, come quella volta, ma quegli occhi puntati su di me come **pistole** non mi spaventarono.* (IDELM, 364)

Il lessema *kubura* è uno dei termini turchi stilisticamente marcati i quali, secondo Škaljić, si usano nel linguaggio letterario solo se si vuole sottolineare qualcosa con uno scopo preciso, se si vuole evocare un evento del passato, se c'è qualcosa di ironico, se si vuole dare importanza al contenuto semantico della parola ecc. (TUSHJ, 16). Questa denominazione fu menzionata per la prima volta nella regione balcanica come un'arma da difesa contro i turchi, ma non fu largamente utilizzata prima del XVIII secolo. Solo con gli ottomani iniziano importazioni considerevoli di questo tipo di arma.

Con lo scopo di rendere il termine più comprensibile ai lettori italiani, questo turchismo nella traduzione viene generalizzato con *le pistole* (bos. *pištolji*). Dunque, un elemento culturospecifico dalla lingua di partenza viene sostituito con un termine non caratterizzato affatto nella lingua di arrivo, il che è uno dei rischi più grandi della strategia addomesticante. Così si tradisce lo spirito dell'originale e non si riesce a cogliere lo stesso senso di lontananza.

- **avet, alem, kapija**

L'immagine dell'unica donna che Ahmed abbia amato nella sua vita lo tormentava anche quando era prossimo alla morte, lei era la ragione per la quale non si è mai sposato e, così costantemente presente nei suoi pensieri, viene paragonata prima con *avet*, vale a dire con *apparizione, fantasma, spauracchio* (TUSHJ, 106) e poi con *alem*, ossia con *una mezzaluna con tre*

o quattro sfere sottostanti, situata in cima al minareto come ornamento (ibid., 87).

(9) — *Neću ti dozvoliti da me progoniš kao **avet**. Uvijek stojiš između ovih brda, kao mjesec, kao rijeka, kao **alem** na munari /.../ Otići ću, rekao sam, i zatvorio oči, spustio kapke, kao vizir, kao **kapiju**, da utamničim njenu nestalu sliku. (DIS, 412)*

*“Non ti permetterò di perseguitarmi come un **fantasma**. Tu stai sempre tra queste montagne, come la luna, come il fiume, come l'**alem** sul minareto /.../ Andrò via, dissi, e chiusi gli occhi, abbassai le palpebre, come una visiera, come una **porta**, per imprigionare la sua immagine scomparsa. (IDELM, 415)*

I turchismi con i quali vengono denominati concetti astratti hanno una funzione particolarmente stilistica perché nella maggior parte dei casi esistono i loro sinonimi locali, dunque, essi non sono insostituibili, ma sono difficili da tradurre. Secondo il dizionario di Deanović e Jernej però, il lessema astratto *avet* ha il suo equivalente totale nella parola italiana *fantasma* (2002, 25) e dobbiamo mettere in rilievo che i casi come questo sono estremamente rari tra due lingue che non hanno in comune la stessa cultura, tradizione e modo di vivere.

A causa della mancanza di una parola appropriata nella lingua di arrivo, il traduttore prende in prestito la parola araba *alem* e la spiega nel glossario come “decorazione, in forma di mezzaluna, posta in cima al minareto” (IDELM, XIII). Con questa strategia di traduzione il lettore incontra qualcosa che non conosce, vale a dire qualcosa che non gli è proprio, e in questo modo lui fa l’esperienza dell’estraneità. Anche se sembra che in questo caso il traduttore abbia potuto optare per un termine neutrale (come *ornamento* o *decorazione*) così non si otterrebbe lo stesso effetto stilistico e, per giunta, si otterrebbe l’effetto di un addomesticamento troppo marcato del testo. Questo procedimento (il prestito) si può adoperare anche quando c’è un equivalente nella lingua di arrivo, ma si vuole sottolineare che una cosa è di origine straniera, le si vuole dare più importanza o si vuole collocare il testo nel suo contesto storico e culturale.

Nella stessa scena nel romanzo c'è anche il paragone dell'abbassamento delle palpebre del protagonista alla chiusura di una porta. Invece di usare la parola italiana più "diretta", *il cancello*, per indicare *kapija*, il turchismo che è completamente addomesticato nella lingua bosniaca parlata così come nella lingua letteraria, il traduttore ha optato per la parola *porta*. Possiamo giustificare questa scelta con il verbo *imprigionare* dalla stessa frase, il quale, il più delle volte, viene associato al rinchiodamento dietro una porta, e non dietro un cancello, ma anche con il fatto che nel dizionario di Škaljić (consultato anche da Costantini) il lessema *kapija* è spiegato semplicemente con la parola *porta* (TUSHJ, 393).

- *kašika, čanak*

La metaforicità dei lessemi bosniaci *kašika* e *čanak* nel contesto del romanzo è molto forte e ci vuole quasi l'esperienza personale del lettore, e prima di tutto del traduttore stesso, per identificare con precisione la loro funzione.

(10) *Kako je sasvim jednostavan, iz jednog komada, kao drvena kašika, kao lipov čanak, kao rucelj pluga /.../. (DIS, 164)*

Siccome è assolutamente semplice, tutto d'un pezzo, come un cucchiaino di legno, come una scodella di tiglio, come l'impugnatura dell'aratro /.../. (IDELM, 166)

Halilović spiega che questo paragone risulta molto pittoresco (1980, 30); infatti, il padre di Ahmed è molto semplice e modesto, è indistinguibile, nella sua personalità non c'è neanche una traccia d'ipocrisia; è buono e gentile proprio perché è semplice. Lui è semplice come una *kašika* di legno e un *čanak* di legno, e questo insistere sul materiale del legno rafforza tutte le proprietà del padre che lo rendono semplice.

Il lessema *čanak* appartiene allo stesso gruppo come il lessema già analizzato, *bardak*, e, scomparendo sempre di più dalla lingua e vita quotidiana, questo termine oggi viene impiegato con la funzione di una certa colorazione stilistica, per creare un particolare effetto sui lettori, ovvero per avvicinarli alla tradizione e cultura turco-ottomana (orientale). Tutto questo

scompare con la strategia addomesticante nella traduzione italiana dove il lessema *čanak* diventa *scodella* (bos. *zdjela*), un nome generico di recipienti destinati a usi diversi.

Il turchismo *kašika* invece si è acclimato e si è integrato nel sistema della lingua bosniaca, dopo di che non veniva più inteso come un elemento estraneo, anzi, è diventato la parte integrante della ricchezza lessicale bosniaca; tutte le modificazioni morfologiche di questo lessema erano le stesse come del lessico locale. Il termine ha il suo equivalente totale nella parola italiana *cucchiaio*, adoperata anche da parte del traduttore.

- *hamajlija*

Uno dei termini di origine araba che appartiene alla sfera della cultura materiale, e che nella cultura bosniaca ha una speciale connotazione e valore affettivo, è il lessema *hamajlija*, al quale nel romanzo di Selimović viene paragonato un ricordo ormai lontano.

(11) Čuvao sam samo sjećanje, kao **hamajliju**, ali je i ono onemoćalo, izgubilo boje i svježinu, i bodrost, i raniji smisao. (DIS, 407)

*Conservavo soltanto il ricordo come un **talismano**, ma anche esso s'era indebolito, aveva perduto colori e freschezza, vivacità e il suo senso originario.* (IDELM, 409)

Hamajlija è infatti il sinonimo della parola *talisman* in bosniaco, come lo sono *l'amuleto* e *il talismano* nella lingua italiana. Riferendosi allo stesso oggetto, al quale si attribuiscono gli stessi valori in entrambe le lingue, questa traduzione può essere caratterizzata come del tutto equivalente.

- *patlidžan, deva*

I lessemi orientali per indicare piante e animali, come *patlidžan* e *deva* dal nostro corpus, si sono mantenuti fino ad oggi come gli elementi costitutivi del sistema della lingua bosniaca standard. Non sono particolarmente espressivi, non vengono considerati stilisticamente marcati e la loro origine straniera oramai non si fa sentire. Coincidono completamente con le parole italiane *melanzana* e *cammello*, dunque sono in rapporto di equivalenza totale.

(12) *Za svako slovo pomodri kao **patlidžan**.* (DIS, 109)

*A ogni lettera diventa viola come una **melanzana**.* (IDELM, 109)

(13) *Pićete kao prežednjele **deve**.* (DIS, 210)

*/.../ berrete come beve il **cammello** morente di sete!* (IDELM, 211)

- **krbla**

Sebbene non sia in uso nella lingua bosniaca standard, l'arabismo *krbla* è attestato nel dizionario di Škaljić come la variante del lessema *kibla* (TUSHJ, 407), il quale si riferisce alla direzione in cui si trova la Ka'ba alla Mecca e verso la quale il musulmano deve rivolgere il proprio viso durante la preghiera.

(14) */.../ okrećem se prema tom mladom glasu kao prema **krbli** /.../.*

(DIS, 107)

*/.../ mi voltavo verso quella voce giovanile come verso **Mecca** /.../.*

(IDELM, 107)

Il lessema *kibla* è profondamente radicato nella cultura musulmana con un contesto storico e sociale molto specifico e nel romanzo ad esso viene paragonata la direzione dalla quale proviene un grido femminile. Questa metafora è comprensibile automaticamente ai lettori bosniaci, ma solo una ristretta cerchia di lettori italiani potrebbe riconoscere l'allusione al luogo più sacro dell'Islam e alla sua funzione. Nella traduzione italiana perciò il traduttore sceglie il termine più generico, il toponimo *Mecca*, che rappresenta la città santa per i musulmani. Eppure, questo procedimento non appare assolutamente indispensabile date le forme traslitterate dell'arabismo in questione, *qibla* e *qiblah*, che coesistono nella lingua italiana.

- **hamal, softa, dušmanin**

Nella conversazione con il *muselim*, Ahmed Nurudin si sente disprezzato e umiliato, come se il fatto che lui sia lo sceicco della *tekija* non avesse nessuna importanza, lo trattano invece come se fosse *hamal, softa* e *dušmanin*.

(15) /.../ što je razgovarao sa mnogom kao da sam **hamal, softa, dušmanin**.

(DIS, 83)

/.../ parlando con me come se io fossi un **facchino, uno scolaro, un nemico**.

(IDELM, 81)

Utilizzando questi tre termini di origine orientale, lo scrittore ha ottenuto un'espressività speciale nel testo di partenza perché con essi è riuscito a sottolineare ancora di più l'atteggiamento di sottovalutazione nei confronti del protagonista. I lessemi vengono sostituiti con equivalenti approssimativi nella cultura della lingua italiana e, trasmettendo pure il loro significato denotativo, l'atmosfera orientale risulta completamente persa.

4. CONCLUSIONE

Nella traduzione di opere letterarie che contengono elementi culturalmente specifici, ossia un vocabolario non equivalente, che in questo caso è sotto forma di turchismi, il traduttore deve avere un'ottima conoscenza della lingua di partenza e anche quella di arrivo. Traducendo il romanzo *Derviš i smrt*, Costantini si è trovato in un peculiare mondo tematico e spirituale della creazione di Selimović. A causa delle diversità fra le lingue e le culture, come altrettanto delle specifiche situazioni del paragone in cui gli elementi culturospecifici sono usati, il traduttore doveva essere cosciente di non poter mai raggiungere l'equivalenza completa – e per questo doveva negoziare costantemente con il testo originale. La scelta delle tecniche traduttive è stata sicuramente influenzata dalle conoscenze precedenti che il lettore italiano aveva in relazione all'ambiente culturale bosniaco.

Il lettore italiano contemporaneo si trova in una situazione storica e culturale diversa la quale non gli è completamente comprensibile dato il fatto che non ha familiarità con il lessico e con tutto un complesso di fatti e circostanze che fanno da sfondo all'epoca dell'autore. Comunque, il traduttore non ha cercato di condurre ad ogni costo il lettore a vivere la stessa atmosfera della cultura originale.

Da quest'analisi abbiamo potuto vedere che il processo di traduzione era complicato ancora di più dal fatto che alcuni turchismi usati nel paragone nell'opera di Selimović appaiono troppo arcaicizzanti anche ai lettori bosniaci (ad esempio *bardak*, *čanak* e *krbla*). Nella maggior parte dei nostri esempi (undici su venti) il traduttore aveva addomesticato il testo di partenza. Lo aveva adattato alle esigenze della lingua e della cultura d'arrivo, semplificando e neutralizzando concetti e termini che risulterebbero incomprensibili per il lettore italiano. Dunque, con il procedimento di addomesticamento il traduttore ha reso la cultura originale concepibile e accessibile ai lettori italiani contemporanei. Anche se abbiamo visto che per gran parte dei realia (undici) che appartengono al folclore della cultura di partenza esiste un equivalente funzionale, a causa della diversa connotazione essi non suscitano nella cultura d'arrivo lo stesso effetto sul lettore (ad esempio *sihirbaz* e *kubura*).

I lessemi che sono presi direttamente dalla lingua di partenza (come prestiti) nel nostro corpus ce ne sono solo due. Tra venti lessemi di origine orientale presi in considerazione in questa ricerca, il traduttore italiano ne ha conservato due: *alem* e *Bajram*. Dunque, in questi esempi rimane una traccia dall'estranità, si mantiene il sapore locale, e i termini trasmettono il valore simbolico come portatori del patrimonio culturale orientale. La loro differenziazione grafica crea un effetto di esotizzazione. Tale processo di traduzione contribuisce all'arricchimento del lessico della lingua italiana.

Non possiamo fare a meno di menzionare l'equivalenza totale in sette esempi (*odaliska*, *hurija*, *avet*, *kašika*, *hamajlija*, *patlidžan*, *deva*) dovuta alla coincidenza del valore e della funzione che i lessemi hanno in entrambe le lingue e le culture. In tre di essi (*odaliska*, *uri*, *talismano*) è avvenuto anche l'adattamento sul piano morfologico e fonologico.

Infine, possiamo affermare che in quest'analisi abbiamo mostrato che nella traduzione di Lionello Costantini prevale la strategia addomesticante che non ha influito sulla comprensione dei paragoni e del romanzo stesso, ma in certi casi non viene conservato in modo significativo il contesto culturale, le connotazioni della lingua di partenza o – in generale – lo spirito del testo originale. Questa non può essere una conclusione definitiva sulla

traduzione italiana del romanzo *Derviš i smrt*; per ottenerla, è necessario fare un'analisi più completa e includere un numero maggiore dei lessemi di origine orientale. Un'ulteriore analisi comparativa potrebbe includere anche altri romanzi di Selimović tradotti in italiano, nonché autori come Andrić e Jergović le cui opere abbondano di elementi culturospecifici sotto forma di orientalismo e di parole arcaiche.

FONTI

Selimović, M., 2011. *Derviš i smrt*. Beograd: Marso.

Selimović, M., 2008. *Il derviscio e la morte*. Traduzione di Lionello Costantini. Milano: Baldini Castoldi Dalai Editore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bagić, K., 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Berman, A., 1984. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Éditions Gallimard.

Catford, J. C., 1965. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. London: Oxford University Press.

Cavagnoli, F., 2019. *La voce del testo: L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli.

Deanović, M., Jernej, J., 2002. *Vocabolario italiano-croato*. Četrnaesto izdanje. Zagreb: Školska knjiga.

Eco, U., 2010. *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Tascabili Bompiani.

Filan, K., 2017. *O turskom jeziku u Bosni: studija*. Sarajevo: Connectum.

Halilović, S., 1980. *Turcizmi u "Dervišu i smrti" Meše Selimovića (semantičke i stilske vrijednosti)*. In: *Književni jezik* 9/4, 1980. Sarajevo: Odsjek za južnoslovenske jezike Filozofskog fakulteta u Sarajevu i Odjeljenje za jezik Instituta za jezik i književnost u Sarajevu, pp. 25 – 33.

Jahić, Dž., 1999a. *Bosanski jezik u 100 pitanja i 100 odgovora*. Sarajevo: Ljiljan.

Jahić, Dž., 1999b. *Bošnjački narod i njegov jezik*. Sarajevo: Ljiljan.

- Marvulli, M. C., 2011. *Meša Selimović: Il derviscio e la morte*. In: *Slavica Tergestina*, 13 (2011). Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 166 – 183.
- Mattioli, E., 2009. *L'etica del tradurre e altri scritti*. Modena: Mucchi Editore.
- Miller, G. A., 1991. *Immagini e modelli, paragoni e metafore*. In: Cacciari, C., a cura di. *Teorie della metafora: L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*. Milano: Raffaello Cortina Editore, pp. 59 – 123.
- Morini, M., 2007. *La traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche*. Milano: Sironi Editore.
- Mortara Garavelli, B., 2010. *Il parlar figurato: Manualetto di figure retoriche*. Bari: Editori Laterza.
- Nida, E. A., Taber, C. R., 1982. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E. A., 2001. *Contexts in Translating*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Peco, A., 2007. *Radovi o turcizmima*. Sarajevo: Bosansko filološko društvo.
- Schleirmacher, F., 1813. *On the Different Methods of Translating*. In: Lefevere, A., edited by, 1992. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London: Routledge, pp. 141 – 166.
- Vajzović, H., 1999. *Orijentalizmi u književnom djelu: lingvistička analiza*. Sarajevo: Institut za jezik – Orijentalni institut.
- Venuti, L., 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Second Edition. London and New York: Routledge.
- Vermeer, H. J., 1986. *Skopos and Commission in Translational Action*. In: Venuti, L., edited by, 2000. *The Translation Studies Reader*. London – New York: Routledge, pp. 221 – 233.
- Škaljić, A., 1966. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
- Trovesi, A., 2012. *Per una storia comparata dei turchismi in bulgaro e bosniaco/bosgnacco*. In: *Studi Slavistici: Rivista dell'associazione italiana degli Slavisti*: IX (2012). Firenze: Firenze University Press, pp. 85 – 110.

ON CULTURAL DIFFERENCES IN THE ITALIAN TRANSLATION OF THE NOVEL *DEATH AND THE DERVISH* BY MEŠA SELIMOVIĆ

Abstract

This paper deals with the comparison based on Turcisms in the Italian translation of the novel *Derviš i smrt* by Meša Selimović. The novel was published in 1966 and Lionello Costantini did the translation from the then Serbo-Croatian to Italian (*Il derviscio e la morte*) in 1983.

This paper focuses on the issue of translation equivalents, as some of the most important elements in the translation process, and on the process of translation itself, as well. A comparative analysis of the culturally specific elements in the original text and their translation in the target language was made, primarily of the examples of comparison based on Turcisms. We attempted to explain the motives behind these translation choices, and then tried to establish how close these choices are to Italian readers and whether they affect the process of understanding the translated text as much as the original text affects the readers of Serbo-Croatian.

This paper aims to show which of the two processes suggested by the German theologian and philosopher Friedrich Schleiermacher (and then adopted by Venuti, Berman, and others) prevails between the original and the translated text. In other words, this paper is aimed at establishing whether the Italian translation of the novel *Death and the Dervish* enables the reader to fully grasp the linguistic and cultural universe of the period in which Selimović placed his work, or whether the translator had to reshape the original text so to fit the scope of understanding and cultural peculiarities of Italian readers.

Keywords: *equivalence, translation, Turcisms, comparison, Bosnian, Italian*

O KULTUROLOŠKIM RAZLIKAMA U ITALIJANSKOM PREVODU ROMANA *DERVIŠ I SMRT* MEŠE SELIMOVIĆA

Sažetak

U ovom radu se bavimo turcizmima upotrijebljenim u poređenju u italijanskom prevodu romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića. Roman je objavljen 1966. godine, a italijanski prevod (*Il derviscio e la morte*) sa tadašnjeg srpskohrvatskog jezika je uradio Lionello Costantini 1983. godine.

Osvrnuli smo se na ekvivalenciju, jedan od najbitnijih elemenata u procesu prevođenja, razmotrili smo neke od dosadašnjih stavova o ovom pojmu, kao i o samom pojmu prevođenja; uradili smo komparativnu analizu kulturno specifičnih elemenata koji se nalaze u izvornom tekstu i njihov prevod na ciljni jezik, tačnije primjere poređenja koji se temelje isključivo na upotrebi turcizama. Pokušali smo objasniti motive njihove upotrebe, a zatim smo vidjeli u kojoj mjeri su ti elementi razumljivi čitaocima na italijanskom jeziku i do koje mjere je postignut isti učinak na čitaoce ciljnog teksta kao što je postignut upotrebom turcizama u izvornom tekstu.

Zadatak koji smo si postavili u ovom istraživanju je pokazati koji od dva procesa koje je predložio njemački teolog i filozof Friedrich Schleiermacher (a potom preuzeo Venuti, Bermen i drugi) prevladava između izvornog i ciljnog teksta, odnosno da li italijanski prevod romana *Derviš i smrt* navodi italijanskog čitaoca da razumije jezički i kulturološki univerzum razdoblja u koje je Selimović smjestio svoje djelo, ili je prevodilac morao preoblikovati izvorni tekst kako bi ga učinio razumljivim italijanskim čitaocima i italijanskoj kulturi.

Ključne riječi: *ekvivalencija, prevod, turcizmi, poređenje, bosanski, italijanski*