

A CURA DI G. BAULE, E. CARATTI

DESIGN È TRADUZIONE

IL PARADIGMA TRADUTTIVO PER LA CULTURA DEL PROGETTO. "DESIGN E TRADUZIONE": UN MANIFESTO

Quali nessi ci sono tra Design e Traduzione? Le estensioni di campo generate dall'evoluzione degli Studi sulla traduzione e degli Studi sul design rivelano una possibile quanto promettente contiguità tra i due mondi.

Il Design della comunicazione, in particolare, si confronta con queste inedite connessioni. Qui, all'interno dei processi progettuali, si praticano passaggi tra supporti e media, trasferimenti di linguaggi, mutazioni formali e di senso. La figura del designer emerge come quella di un mediatore, capace di gettare ponti tra culture, tecniche, discipline. Traduzioni sinestesiche, traduzioni transmediali, traduzioni intersemiotiche, traduzioni di genere, traduzioni artefattuali, traduzioni editoriali: casi e percorsi per nuove esplorazioni. Il punto di vista traduttivo incrementa la dimensione critica del design con un ulteriore livello di riflessività.

DESIGN DELLA COMUNICAZIONE | SNODI | 05

COLLANA DESIGN DELLA COMUNICAZIONE

Direzione

Giovanni Baule

Comitato scientifico

Sylvain Allard, *UQAM, Université du Québec à Montréal, Canada*

Heitor Alvelos, *Universidade do Porto, Portogallo*

Ruedi Baur, *Intégral, Parigi, Francia; Berlino, Germania; Zurigo, Svizzera*

Fausto Colombo, *Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia*

Luca De Biase, *Nova Sole 24Ore, Italia*

Steven Heller, *School of Visual Art, New York, Usa*

Michael Renner, *The Basel School of Design, Svizzera*

Roberta Valtorta, *Museo di fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo, Milano, Italia*

Ugo Volli, *Università degli Studi di Torino, Italia*

Comitato di redazione

Valeria Bucchetti, Margherita Pillan, Salvatore Zingale

Progetto grafico

Sistema grafico copertine

Graphic design: Elena Zordan

Art direction: Maurizio Minoggio

Sistema grafico impaginato

Umberto Tolino

Impaginazione

Giulia Piccoli Trapletti

Il progetto della collana Design della comunicazione nasce nell'ambito dell'attività di ricerca e didattica di Design della comunicazione del Politecnico di Milano.

Design della comunicazione

La collana Design della comunicazione nasce per far emergere la densità del tessuto disciplinare che caratterizza questa area del progetto e per dare visibilità alle riflessioni che la alimentano e che ne definiscono i settori, le specificità, le connessioni. Nel grande sviluppo della cultura mediatica la presenza del Design della comunicazione è sempre più trasversale e in continua espansione. La comunicazione richiede un sapere progettuale là dove la cultura si fa editoria, dove i sistemi di trasporto si informatizzano, dove il prodotto industriale e i servizi entrano in relazione con l'utente. Il design della comunicazione è in azione nella grande distribuzione dove il consumatore incontra la merce, nella musica, nello sport, nello spettacolo, nell'immagine delle grandi manifestazioni come nella loro diffusione massmediale.

La collana è un punto di convergenza in cui registrare riflessioni, studi, temi emergenti; è espressione delle anime che compongono il mondo della comunicazione progettata e delle differenti componenti disciplinari a esso riconducibili. Oggetto di studio è la dimensione artefattuale, in tutti i versanti del progetto di comunicazione: grafica editoriale, editoria televisiva, audiovisiva e multimediale, immagine coordinata d'impresa, packaging e comunicazione del prodotto, progettazione dei caratteri tipografici, web design, information design, progettazione dell'audiovisivo e dei prodotti interattivi, dei servizi e dei sistemi di comunicazione complessa, quali social network e piattaforme collaborative. Accanto alla dimensione applicativa, l'attenzione editoriale è rivolta anche alla riflessione teorico-critica, con particolare riguardo alle discipline semiotiche, sociologiche e massmediologiche che costituiscono un nucleo portante delle competenze del designer della comunicazione.

La collana si articola in tre sezioni. I SAGGI accolgono contributi teorici dai diversi campi disciplinari intorno all'area di progetto, come un' esplorazione sui fondamenti della disciplina. Le PROSPETTIVE presentano documenti che provengono dalla ricerca e da esperienze progettuali, come un osservatorio sul fare proprio dell'attività sul campo. Gli SNODI ospitano interventi di raccordo disciplinare con il Design della comunicazione.

Copyright © 2016 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

ISBN 978-88-917-4426-5

Ristampa

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Anno

2016 2017 2018 2019 2020 2021

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni

Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Digital Print Service srl. Sede legale: via dell'Annunciata 27, 20121 Milano;

sedi operative: via Torricelli 9, 20090 Segrate (MI) e via Merano 18, 20127 Milano.

A cura di Giovanni Baule, Elena Caratti

Design è traduzione

Il paradigma traduttivo per la cultura
del progetto

FrancoAngeli

Indice

Per un design della traduzione | 11

Giovanni Baule, Elena Caratti

10 Esplorazioni

Lo sguardo traduttore | 39

Design e traduzione per il campo editoriale

Giovanni Baule

Come una traduzione | 71

La traduzione del senso nel design

Salvatore Zingale

Il genere tra declinazione e traduzione | 95

Stereotipi, grammatiche comunicative e modelli sociali

Valeria Bucchetti

Traduzioni multiple | 123

Il paradigma traduttivo negli albi illustrati

Elena Caratti

Traduzioni sinestesiche | 151

Teorie e pratiche per il progetto dell'accessibilità ai contenuti

Dina Riccò

La narrazione e il supporto | 173

Il principio di traduzione nel progetto transmediale

Matteo Ciastellardi, Derrick De Kerckhove

Traduzioni artefattuali | 193

Le molteplici forme della traduzione progettuale

Antonella Penati

Traduzione cartografica | 215

Discorsi visivi per il racconto del territorio

Marco Quaggiotto

Texture e Testo | 231

Un processo traduttivo

Daniela Calabi

Lost in knowledge translation | 253

Nodi irrisolti nella conversazione tra ricerca e progetto

Silvia Pizzocarò

DeT 1.0 Un manifesto per Design e Traduzione | 271

10 Esplorazioni

Come una traduzione

La traduzione del senso nel design

Salvatore Zingale, *Politecnico di Milano*

Ogni attività progettuale può essere considerata come un processo che prevede *prima* un atto interpretativo, *quindi* un atto traduttivo. Per tale ragione il lavoro intellettuale del designer può essere accostato a quello di un traduttore. Progettare, infatti, richiede la capacità di interpretare un'esigenza sociale, di comprendere la natura di un problema o l'insorgere di una sfida, e di *tradurre* i risultati di tale interpretazione in un artefatto.

Tuttavia, la teoria semiotica si trova qui di fronte a un paradosso: se infatti la traduzione comporta il passaggio da un testo di partenza (TP) a un testo di arrivo (TA), ossia tra due entità strutturate, il design procede per altri percorsi, non avendo in genere un testo di partenza da cui tradurre ma una serie di istanze sociali di cui farsi interprete (e interprete proprio nel senso di traduttore). Ciò da cui il design "traduce" è per lo più un'entità generalmente non strutturata e dai confini incerti, aperti, esposti all'indeterminazione e all'incoerenza, e che cerca proprio attraverso il design una propria strutturazione e

la propria chiusura. Tale entità non strutturata potrebbe ad esempio essere la ricerca di una identità visiva da parte di un'azienda, oppure il tono culturale di una collana editoriale da comunicare al pubblico dei lettori, o infine un insieme di dati statistici da visualizzare. E altro ancora. In ognuno di questi casi, come si vede, *l'oggetto da tradurre* non ha la struttura di un testo, eppure la ricerca di un artefatto che lo interpreti pienamente è del tutto assimilabile a un processo di traduzione.

Se il design è traduzione – come qui cercherò di mostrare – occorre allora individuare in che cosa consiste la “ragione traduttiva” del design, e, più precisamente, *da che cosa a che cosa* si traduce e quali sono i *passaggi traduttivi*. Vediamo allora, seppure in sintesi, alcuni argomenti che fanno parte della teoria semiotica della traduzione.

1. La semiotica e la traduzione

Fra i molti studi semiotici dedicati alla traduzione vanno ricordati quelli seminali di Roman Jakobson (1959/1963) e di Georges Mounin (1963), fino allo studio di Umberto Eco (2003). A questi si aggiungono molte riflessioni di carattere critico-letterario e gli innumerevoli esempi di Translation Studies, di cui Susan Bassnett (1980) offre una esauriente panoramica. Un lavoro di raccolta e confronto fra i diversi approcci alla traduzione è poi il fascicolo della rivista “Athanos” (1999-2000)

ideato e curato da Susan Petrilli. Da tale proliferare di studi semiotici sulla traduzione, per meglio specificare le intenzioni di questo saggio, portiamo l'attenzione su tre modi di guardare alla traduzione.

Un primo modo, il più diffuso, è quello in cui la traduzione si configura come questione tecnica, in genere linguistica, di equivalenza semantica fra due testi. Un secondo modo è quello di intendere come “traduttivi” alcuni processi che alla traduzione assomigliano, ma che di fatto riguardano altre forme di “trasformazione semiotica”: ad esempio i processi di comprensione o di transtestualità. Infine, spostando il concetto di traduzione dall'ambito strettamente linguistico, ecco emergere la traduzione quale *processo semiosico*¹ più profondo e generale. In questo senso, la traduzione è strettamente connessa all'interpretazione, e in quanto tale è una delle modalità attraverso cui ha luogo la semiosi, l'azione segnica che dà vita a ogni processo di generazione del senso. Come nota Susan Petrilli, «la semiosi stessa è un processo di traduzione» (Petrilli 2014: 96). Il problema, come abbiamo detto, è che se è vero che la traduzione è costitutiva della semiosi, è anche vero che non tutti i processi

1 Come vedremo, con *semiosi*, e quindi *semiosico*, si intende il processo segnico che porta alla generazione del senso, mentre con *semiotico* vanno intesi gli aspetti relativi alla semiotica, la disciplina che studia tale processo.

di interpretazione si presentano secondo le forme e i modi della traduzione.

2. La traduttività nel modello di Peirce

Il riferimento a uno dei due padri della semiotica moderna, Charles S. Peirce, è qui inevitabile. Nel modello semiotico di Peirce la semiosi non è concepita come rinvio da un Significante a un Significato, bensì come un continuo passaggio: dall'Oggetto al Segno e dal Segno all'Interpretante.² Si tratta di un processo che, come d'uso, viene rappresentato attraverso un triangolo, come suggerito da Massimo Bonfantini nel 1980 (fig. 1):

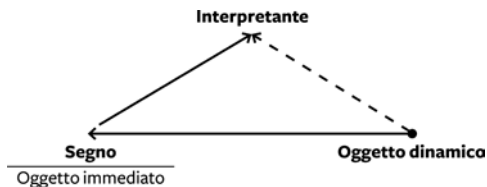


Fig. 1. Oggetto-Segno-Interpretante: il triangolo semiotico di Peirce (elaborazione di Bonfantini 1980).

2 Scriverò in maiuscolo tutti i concetti del lessico semiotico quando vengono esplicitamente intesi in quanto tali.

Nel brano che segue Peirce definisce la semiosi come un procedere per successive determinazioni:

Definisco un *Segno* come qualcosa che da un lato è determinato da un Oggetto e dall'altro determina un'idea nella mente di una persona, in modo tale che quest'ultima determinazione, che io chiamo l'*Interpretante* del segno, è con ciò stesso mediatamente determinata da quell'*Oggetto*. (Peirce, CP 8.343)

Le relazioni di determinazione e mediazione possono quindi essere senza forzatura intese come relazioni traduttive, perché ogni Segno traduce nelle proprie sembianze l'Oggetto che lo determina; ma per poter significare compiutamente un tale Oggetto necessita di essere a sua volta tradotto in un Interpretante. L'Interpretante traduce quindi ciò che il Segno *dice* dell'Oggetto, essendo da questo determinato. Ciò comporta che se il senso si esprime compiutamente nell'Interpretante, questo a sua volta traduce la precedente azione del Segno, e che il significato di ogni espressione segnica non può essere mai compiutamente né espresso né compreso se non attraverso un passaggio traduttivo.

È quindi il concetto di *interpretant* (che deriva chiaramente da *to interpret*, ossia fare da interprete esponendo il senso delle parole dette o scritte da altri) a far emergere il carattere traduttivo della semiosi, come definito da

Peirce già in *A new List of Categories* (1867), il suo primo scritto filosofico rilevante:

[...] ogni comparazione richiede, oltre al termine di riferimento, o base, e oltre al correlato, anche una *rappresentazione mediatrice che rappresenta il relato come una rappresentazione dello stesso correlato che questa stessa rappresentazione mediatrice rappresenta*. Una tale rappresentazione mediatrice può essere detta *interpretante*, perché svolge la funzione di un interprete, il quale dice che uno straniero dice la stessa cosa che egli stesso dice. (Peirce, CP 1.553)

L'Interpretante, in altre parole, è al tempo stesso il momento in cui il processo si conclude e quello in cui è pronto a ripartire, in un processo tendenzialmente illimitato: «Il significato di una rappresentazione non può essere altro che una rappresentazione» (Peirce, CP 1.339). La nostra vita culturale, infatti, è da Peirce concepita come una catena di segni e di pensieri in continuo stato di interpretazione: ciò che noi conosciamo lo apprendiamo da segni, e ogni conoscenza deriva da una conoscenza precedente. La semiosi illimitata, a mio avviso, è ciò che rende conto anche dell'inevitabile ricorsività (e quindi traduttività) del senso, il quale si completa e sviluppa solo nel suo transito attraverso la complessa rete della semiosi e della significazione.

3. I tre tipi di traduzione di Jakobson

In una pagina di *Dire quasi la stessa cosa* Umberto Eco confessa di aver consultato Roman Jakobson sul suo modo di utilizzare, seppur fra virgolette, il termine “tradurre” (Eco 2003: 229). Lo fa anche per avvertire il proprio lettore di essersi rivolto a una *auctoritas* del campo. Nel 1959, infatti, Jakobson pubblica il saggio *On linguistic aspects of translation* (in Brower 1959), poi ripubblicato nel 1963 negli *Essais de linguistique générale*, saggio nel quale fissa le tre forme in cui una traduzione può essere designata. Non va trascurato il fatto che Jakobson prende le mosse proprio dal modello di Peirce che abbiamo appena sintetizzato, specificando come

Sia per il linguista, sia per il parlante comune, il senso di una parola altro non è che la trasposizione di esso in un altro segno che può essere sostituito a quella parola, specialmente in un altro segno “nel quale si trovi sviluppata più completamente”, come afferma Peirce, il più profondo investigatore dell’essenza dei segni. (Jakobson 1963: 57, tr. it.)

Ed ecco le tre forme di traduzione:

Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un’altra lingua, o in un sistema di simboli

non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. (*ibidem*)

Per quanto questo schema abbia costituito la base per ogni altro studio semiotico della traduzione, in esso possiamo ravvisare alcuni aspetti che richiedono qualche riflessione o precisazione.

Una riflessione generale riguarda il fatto che della prima forma (la *riformulazione*) fanno parte moltissimi casi, forse quasi tutti quelli in cui in una determinata lingua si dice la stessa cosa con parole diverse, più sintetiche o più analitiche, più precise o più approssimative, e via di seguito, fino a far pensare che, vista così, la traduzione altro non sia che un sottogenere dell'interpretazione, come sostiene Eco (2003: 226). Ma come abbiamo già osservato, questo rischio si dilegua se consideriamo la traduzione *anche* come un processo costitutivo della semiosi, e non solo come questione strettamente linguistica. Inoltre, se il processo traduttivo viene cercato all'interno del design, è necessaria allora una precisazione terminologica: laddove

Jakobson parla genericamente di “lingua”, oggi dovremmo parlare di “sistema di significazione”.

Processi traduttivi di *riformulazione* si hanno, ad esempio, anche all'interno di sistemi segnici musicali e pittorici, e per molti versi la poltrona *Wassily* di Marcel Breuer è una riformulazione – almeno per ciò che riguarda la curvatura dei materiali – delle sedie Thonet. Così come, nella storia dei caratteri tipografici, il Baskerville e il Times possono essere visti come riformulazioni del Garamond, e il Bodoni, a sua volta, dello stesso Baskerville. Ma se in tipografia si tratta di variazioni tendenti a trovare nuove identità visuali o nuove applicazioni pratiche, in pittura la riformulazione costituisce un vero e proprio genere artistico. Un esempio per tutti è il ciclo di 58 pitture e studi realizzati nel 1957 da Pablo Picasso a partire dal dipinto di Diego Velázquez *Las Meninas* (1656). Innumerevoli altri esempi potremmo raccogliere se iniziassimo a percorrere il mondo musicale, dove non solo da sempre le “variazioni” o le “trascrizioni” ripropongono precedenti forme musicali con modifiche più o meno profonde, ma molti generi sono la riformulazione di generi precedenti. Occorre insomma far uscire l'idea di traduzione dai suoi storici legami con il mondo linguistico e provarla a vederla, in quanto parte endemica della semiosi, anche come processo cognitivo che favorisce *processi di passaggio* di altro tipo, come quelli inventivi e progettuali.

4. La traduttività nel modello di Hjelmslev

Ma il paradosso semiotico posto all'inizio permane, perché se tradurre è passare da un testo all'altro, il design non prende avvio da un testo propriamente detto, ma da istanze semiosiche di altro tipo. Da qui la domanda: qual è l'oggetto della traduzione nel design?

Per cercare di rispondere prendiamo ora in considerazione il modello semiotico di Louis Hjelmslev (fig. 2), il quale individua in ogni sistema di significazione due piani: il Piano dell'Espressione e il Piano del Contenuto. Questi sono a loro volta specularmente suddivisi in Forma e Sostanza dell'Espressione e in Forma e Sostanza del Contenuto. I due piani vanno intesi come termini che si interdefiniscono reciprocamente e come parte di una medesima *funzione segnica*: l'uno non esiste senza l'altro, perché l'uno esiste *in virtù* dell'altro.

Osserviamo intanto che nella traduzione interlinguistica e intersemiotica la trasformazione avviene a livello del Piano dell'Espressione, è trasformazione *del* Piano dell'Espressione, soprattutto della sua Sostanza (nella poesia, ad esempio: il suono e il ritmo). Il Piano del Contenuto presenta invece altre questioni. Esso non è oggetto specifico e diretto di traduzione, ma è ciò che condiziona ogni traduzione, ciò che ne esplicita il carattere interpretante. Il Piano del Contenuto è infatti il luogo dove si misurano gli *effetti* semantici e pragmatici della

traduzione, gli insuccessi o rischi di fraintendimento così come le aperture cognitive, le felici contaminazioni culturali e ogni altro genere di arricchimento semantico. Se così “tecnicamente” la traduzione riguarda il rapporto fra i piani dell’espressione di due lingue, “culturalmente” l’azione che una traduzione compie interessa i rispettivi piani del contenuto.

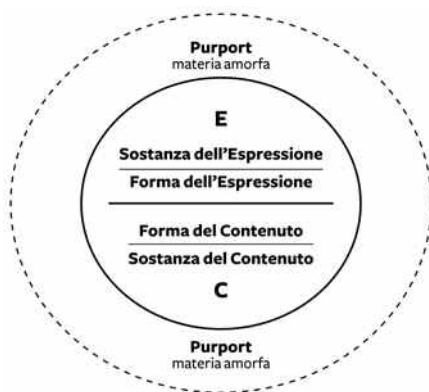


Fig. 2. Espressione/Contenuto: il modello semiotico di Hjelmslev.

A questo proposito è illuminante quanto osservava già nel 1817 Friedrich Schleiermacher: «O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incon-

tro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore». È la seconda opzione quella da preferire: il traduttore coglie il senso di ogni frase e ne cerca e dà la forma che questa avrebbe se fosse stata formulata nella lingua e nella cultura d'arrivo. Ciò vuol dire mettere in dialogo due mondi semantici e permettere a entrambi di *informarsi*³ a vicenda. Siamo buoni traduttori, direbbe Massimo Bonfantini, quando siamo in grado di produrre un testo di arrivo che sia «reinterpretazione del senso di un atto semiosico in un dato gioco comunicativo in *un altro* atto semiosico in un altro gioco comunicativo» (Bonfantini [2007] 2012: 259).

Nei termini della semiotica di Hjelmslev, ciò vuol dire due cose: che la traduzione cattura il lettore per fargli compiere un viaggio nell'universo semantico del testo di partenza; e che al tempo stesso questo viaggio lo si può compiere solamente attraverso continui atti di confronto, paragone, associazione, differenziazione fra i sistemi semiotici in gioco.

5. Prima del testo, il Purport

C'è un elemento del modello di Hjelmslev che interessa particolarmente il nostro problema. Si tratta di ciò che lo studioso danese pone *prima* e *al di qua* di entrambi i piani: il *Purport*. Non è facile comprendere questo termi-

3 Anche nel senso di *istruirsi*.

ne. In danese Hjelmslev usa *mening*, in italiano viene tradotto con *Materia*, anche se alcuni (cfr. Marrone 2001) “traducono” questi due termini con *pensiero*, oppure con *senso*. Il *Purport*, possiamo sintetizzare, è *ciò che esiste* a prescindere dall’esistenza di un linguaggio che lo esprima: *ciò che si pensa* o *ciò che si sente* (nel senso del sentimento). È tutto ciò che vi è di “comune” nella mente e nel sentimento di molti, ma che per essere effettivamente condiviso necessita di essere *tradotto* in segni.

Il termine *Purport* ci parla allora sia di una *materia* che riguarda il Piano del Contenuto, e che Hjelmslev definisce «“massa del pensiero” amorfa» (Hjelmslev 1943); sia di una *materia* che riguarda il Piano dell’Espressione, come ad esempio la catena fonica. In entrambi i casi tale materia è priva di una “forma semiotica”. È nota la metafora usata dallo studioso danese: il *Purport* è come una manciata di sabbia che può via via prendere forme diverse.

Di ciò che precede la significazione (la *langue*) parla del resto già Ferdinand de Saussure nel *Corso di linguistica generale*:⁴ «Psicologicamente, [...], il nostro pensiero non è che una massa amorfa e indistinta. [...] Preso in se stesso, il pensiero è come una nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato. [...] niente è distinto prima dell’apparizione della lingua» (Saussure 1916: 136, tr. it.).

4 CLG, Parte seconda, Capitolo IV, § 1.

La sabbia e la nebulosa sono quindi utili metafore escogitate dai due linguisti per indicare tutto ciò che precede il formarsi delle lingue e dei sistemi semiotici; ma anche, possiamo qui aggiungere, tutto ciò che precede il formarsi dei *testi*. Come osserva Cosimo Caputo, in Hjelmslev «l'introduzione del concetto di materia nelle scienze dei segni sposta il centro dell'interesse teorico dal problema logico del linguaggio al problema fenomenologico del senso» (Caputo 2010: 177). E ancora: «La materia ha una forma *non-scientifica, non-semiologica*, il che vuol dire che è un sostrato scientificamente amorfo e al contempo luogo di ogni possibile segnatura» (Caputo 2010: 181). Caputo sottolinea qui due aspetti per noi preziosi: (i) ciò che chiamiamo “senso” costituisce un problema fenomenologico, prima ancora che logico; (ii) la Materia è il “luogo di ogni possibile segnatura”, e quindi, aggiungiamo, dell'avvio di ogni processo semiosico, fra cui la traduzione.

6. A partire dal Purport: il design come traduzione

La nozione di Purport come mondo non semiotico, bensì fenomenologico, mentale e anche fisico, eppure pronto alla semiosi e in cerca di una forma, pare essere ciò che potrebbe permetterci di uscire dal paradosso da cui siamo partiti. Forse ora siamo in grado di dire che nel design, in quanto attività inventiva, tradurre vuol

dire anche *dare forma*. Nel design non si traduce per far comprendere ciò che è “detto in un’altra lingua”, ma per volgere in una forma di espressione inedita, frutto in gradi diversi di invenzione, visuale e sensibile, ciò che in origine si presenta senza una forma né struttura testuale definita. Nel design l’atto traduttivo è soprattutto un atto che dà forma a ciò che ancora forma non ha, eppure possiede un *purport* ed ha una sua esistenza come senso comune, seppure destrutturato e quindi non ancora condivisibile. Se così vogliamo uscire dal modello linguistico, occorre pensare a un processo traduttivo che tenga conto di tutti gli elementi dei modelli semiotici qui sintetizzati. Per cui diremo che nel design la traduzione ha inizio già a partire dal Purport di Hjelmslev, così come dall’Oggetto dinamico di Peirce.

7. Due fasi e due passaggi

Aiutandoci con un grafo (fig. 3), il processo traduttivo nel design potrebbe essere rappresentato in un modello che prevede due fasi.

La prima fase la chiamiamo *pre-traduttiva* e consiste nel procedere dagli elementi che, in ogni atto semiotico, si trovano in una posizione di avvio. Ciò vuol dire cogliere l’*oggettualità problematica* da cui un processo progettuale prende avvio, la quale corrisponde alla posizione dell’Oggetto dinamico nel modello di Peirce (Zingale 2012). In

questo caso si tratta di avvertire e quindi studiare la presenza di un problema quale istanza sociale, anche quando tale presenza non costituisce ancora una “coscienza comune” e quindi non si esprime in un discorso sociale definito. Da notare che “problema” non è solo ciò che si pone come ostacolo, ma anche ciò che sentiamo come mancanza e di cui quindi ipotizziamo l’esistenza.



Fig. 3. Il processo traduttivo nel design.

Ma cogliere un problema non è sempre sufficiente, occorre anche individuare il modo in cui tale problema viene socialmente avvertito ed espresso, seppure in modi ancora indistinti. Ciò significa raccogliere il *pensiero comune* – la materia (*purport*) di Hjelmslev – e riorganiz-

zarlo secondo un principio di coerenza, selezionarne le pertinenze, farne emergere i tratti che possono costituire una gerarchia di obiettivi di senso. E altro ancora. Questa prima fase ha quindi lo scopo di *testualizzare* le istanze sociali e problematiche, ossia di rendere tali istanze luogo di analisi condivisa.

Chiameremo il testo così ottenuto *testo-istruzione*, ossia un testo che si presenta come articolato e strutturato, ma che possiede una forma di espressione ancora inadeguata alla comunicazione: un testo, quindi, il cui compito è preparare alla piena significazione e all'efficacia comunicativa. Il testo-istruzione infatti ha valore perché definisce solamente la Forma del Contenuto delle istanze progettuali, e dove la Forma dell'Espressione non è attuale ma virtuale.

La seconda fase è quella esplicitamente traduttiva e prevede il passaggio dal *testo-istruzione* al *testo-artefatto*. È in questa fase che si ha il passaggio dagli elementi "grezzi" dei contenuti presenti nel testo-istruzione (che dice che cosa un artefatto dovrà contenere, non la forma di espressione più idonea con la quale dovrà presentarsi) agli elementi "raffinati" del testo-artefatto.

Lo sviluppo di questa seconda fase non può che essere rimandato ad altra occasione, perché per essere compiutamente argomentata richiederebbe l'analisi di casi studio specifici, in modo da poter osservare i diversi

percorsi possibili che portano da un testo all'altro. Qui possiamo però indicare alcuni principi generali che rispondono a una delle domande poste all'inizio: perché possiamo vedere un artefatto anche come un testo che deriva da un processo di traduzione?

8. Perché il design è una traduzione

Il design si presenta come traduzione, e in un senso tutt'altro che figurato, per almeno tre aspetti fra loro collegati. Il primo riguarda il tipo di *atto semiotico* che il design compie, e si tratta di un atto che il design ha in comune proprio con la traduzione: porsi come fattore di *mediazione* e di *accesso* fra un insieme di contenuti e un utente/lettore. Se si traduce, è perché qualcuno ha necessità di accedere a un mondo semantico altrimenti inaccessibile, perché non ne conosce la “lingua” o perché non è in grado di “vederlo” con chiarezza, o per altre e diverse ragioni.

Da qui il secondo aspetto. L'essere un atto di mediazione e accesso rende sia la traduzione sia il design un processo che poggia sulla logica della funzione matematica: il testo-artefatto o di arrivo (il TA) è una variabile dipendente dal testo di origine (il TO), che costituisce la variabile indipendente:

$$TA = f(TO)$$

Infine, e in conseguenza dei primi due aspetti, nel design si può propriamente parlare di traduzione perché la forma di espressione del testo-artefatto è *una delle tante possibili* che possono essere generate a partire da un testo-istruzione. Questo è uno dei punti di demarcazione fra il design e ogni altra attività artistica. A dispetto del ricorso pervasivo alla creatività, al designer non è affatto chiesto di “creare”, quanto appunto di *tradurre in artefatto* un’istanza che viene espressa e comunicata in altro modo, o che non riesce a essere espressa in modo appropriato, e gli esiti di questa traduzione sono tendenzialmente infiniti; allo stesso identico modo in cui infinite sono le traduzioni, anche nella stessa lingua, di un’unica poesia.

Come detto, una visione semiotica completa del design visto come traduzione richiede un’attenzione ancora in gran parte da sviluppare. Allo stesso tempo, lo sviluppo di una tale attenzione richiederà una appropriata sperimentazione, con prove di commutazione e analisi di *reverse engineering*, con lo scopo di osservare le diverse trasformazioni che ogni contenuto del testo-istruzione può subire durante il suo percorso di traduzione, per controllare quali sono le variabili in gioco e come queste condizionino le forme d’espressione che il designer elabora. La traduzione, specie nel design, è un gioco, sia nel senso dell’adeguamento alle regole (*game*), sia come

performance (*play*), sia soprattutto come spazio di libera azione e reciproca influenza fra tutti gli elementi (*Spielraum*). Lo spazio in cui avviene questo gioco è ciò che Peirce chiamò *Commens*, la *mente comune* che permette l'intendersi e il comunicare (cfr. EP, 2: 478). Questa *Commens* è un luogo cognitivo eppure empirico, e per tale ragione riteniamo che debba essere, nel design e nella comunicazione sociale, studiato anche attraverso esperimenti e osservazioni sul campo.

Per il momento, e come conclusione e rilancio di quanto argomentato fin qui, limitiamoci a mettere in evidenza tre modi di intendere l'attività traduttiva nel design. In primo luogo, nel design l'attività traduttiva può essere intesa come la capacità di *dire esplicitamente* ciò che altrimenti non ha possibilità di essere detto, ma che si impone alla mente e alla coscienza come Contenuto in cerca di una Forma di Espressione: in questo caso il designer inventa ed elabora le forme di espressione adeguate, che prima erano mancanti o poco idonee.

In secondo luogo, nel design l'attività traduttiva si presenta come il riuscire a *dire chiaramente* ciò che è oscuro e che non avrebbe altre possibilità per essere compreso: in questo caso il designer si fa interprete di contenuti semiosicamente indeterminati, inventando o elaborando una forma di espressione che li rende maggiormente accessibili. Infine, il designer traduce in

quanto si propone di *dire diversamente* ciò che è stato sì già detto, ma che risulta semioticamente indebolito dal mutare dei contesti culturali (storici, etnici, geografici ecc.), o che potrebbero esprimere valori semantici più ampi o rinnovati se riformulati attraverso tecniche o strumenti che ne aumentino l'efficienza espressiva.

Bibliografia

Bassnett, Susan

- 1980 *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 1993;
Translation Studies, London-New York, Methuen, 1980.

Bonfantini, Massimo A.

- 1980 “Introduzione: la semiotica cognitiva di Peirce”, in Peirce, Ch. S., *Semiotica*, Torino, Einaudi, pp. 13-36.
2007 “La traduzione interprete del senso”, in Petrilli, S. (a cura di), *Comunicazione, interpretazione, traduzione*, Milano, Mimesis, 2012.

Brower, Reuben Arthur (a cura di)

- 1959 *On Translation*, Harvard Studies in Comparative Literature, Cambridge, MA, Harvard University Press.

Caputo, Caputo

- 2000 *Hjelmslev e la semiotica*, Roma, Carocci.

Dusi, Nicola

- 2003 *Il cinema come traduzione*, Torino, Utet.

Dusi, Nicola; Nergaard, Siri (a cura di)

- 2000 “Sulla traduzione intersemiotica”, *Versus*, pp. 85-87.

Eco, Umberto

- 2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Fortini, Franco

2011 *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet.

Hjelmslev, Louis

1943 *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Copenhagen, Akademisk Forlag.

1953 *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, Waverly Press.

Jakobson, Roman

1959 “On Linguistic Aspects of Translation”, in Brower, R. A., *On Translation*, Harvard Studies in Comparative Literature, Cambridge, Harvard University Press, pp. 232–239.

1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.

Marrone, Gianfranco

2001 “Significato, contenuto, senso”, in Fabbri, P. e Marrone, G. (a cura di), *Semiotica in nuce*, Roma, Meltemi.

Mounin, Georges

1963 *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Galilimard.

Peirce, Charles S.

1931- 1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 voll. Voll. I-VI, 1931-1935, a cura di Charles Hartshorne, Paul Weiss, voll. VII-VIII, 1958, a cura di Arthur Burks, Cambridge, MA: Harvard University Press.

1991-1998 *The Essential Peirce*, Voll. 1-2 ed. Peirce Edition Project, Indianapolis-Bloomington, Indiana University Press.

Petrilli, Susan

2014 *Riflessioni sulla teoria del linguaggio e dei segni*, Milano, Mimesis.

Petrilli, Susan (a cura di)

1999-2000 *Athanos*, X, 2.

Saussure, Ferdinand de

1916 *Course in General Linguistics*, Introduction by Culler, J.; edited by Bally, Ch. & Sechehaye, A. in collaboration with Riedlinger, A., London, Peter Owen, 1974.

Zingale, Salvatore

2012 *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva*, Milano, FrancoAngeli.

DET

€ 17.50 (1)

ISBN 978-88-917-4426-5



9 788891 744265