



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lingue
e Letterature
Straniere

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e Traduzione
editoriale, settoriale

Prova finale di Laurea

Design Industriale:
voci, prospettive e retrospettive
nella Cina contemporanea.

Relatore

Chiar.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda

Azzurra Solito
Matricola 831527

Anno Accademico

2011 / 2012

Indice

I. Abstract	
I.I. Versione Cinese.....	4
I.II. Versione Inglese.....	5
Introduzione.....	7
1. Schede di approfondimento.....	11
1.1. Il Design e il Designer.....	11
1.2. Breve Excursus Storico del Design.....	12
1.3. Le nuove sfide del design: la sostenibilità.....	16
2. Il Design In Cina.....	20
2.1.Premessa.....	21
2.2. Chi sono io?.....	21
2.3. Occidente vs Oriente.....	26
2.4. Discussioni sui metodi del design.....	36
2.5. Il linguaggio dei materiali.....	44
2.6. Applicazione scientifica del design.....	48
2.7. Le condizioni del mercato.....	52

2.8. Il modello e l'approccio del marketing.....	56
3. Analisi Traduttologica.....	59
3.1. Premessa.....	59
3.2. La scelta della dominante.....	60
3.2.1. L'interprete.....	60
3.2.2. L'autore.....	61
3.2.3. Il lettore modello e la cultura ricevente.....	65
3.2.4. Il potenziale utilizzo.....	68
3.3. Identificazione e descrizione delle microstrategie traduttive.....	69
3.3.1. Fattori linguistici.....	69
3.3.1.1. Livello della parola: I fattori lessicali.....	69
3.3.1.1.1. Nomi Propri.....	70
3.3.1.1.2. Nomi Astratti.....	72
3.3.1.1.3. La Suffissazione.....	72
3.3.1.1.4. Lessico Tecnico.....	73
3.3.1.1.5. Il Materiale Lessicale Straniero (forestierismi).....	76
3.3.1.1.6. Le Espressioni Idiomatiche.....	78
3.3.2. Fattori grammaticali e testuali.....	80
3.3.2.1. Lingue isolanti e lingue flessive: sintassi e morfologia	80
3.3.2.2. Ipotassi vs Paratassi.....	81
3.3.2.3. Il trattamento delle ripetizioni.....	84

3.3.2.4. Le interrogative dirette: retorica e dialettica.....	85
3.3.2.5. La nominalizzazione.....	86
3.3.3. Fattori Extralinguistici.....	88
3.3.3.1. Microstrategie.....	90
3.3.3.2. La stereotipizzazione nella traduzione.....	104
Bibliografia.....	106
Ringraziamenti.....	111

I. Abstract

I.I. Versione Cinese

论文摘要

本论文的主题是当代中国的工业设计。本次讨论会共分为三个部分:第一部分是引言,包括一个简短设计的历史题外话,第二部分是从中文到意大利语的翻译,第三部分是翻译策略的分析。

2010年北京今日美术馆主办了“在中国设计”展,然后研究所出版了同名的展览目录。在出版物上中国设计师谈论自己的经验、作品、工作方法、文化背景,中国设计的重点在于处理一些重大的问题,比如说生活方式的价值,设计的社会作用,持续性原则,东方与西方、过去与现在、艺术与生产之间的关系,从中国制造到中国创造的变化,市场规律,使用的材料,科学的应用。

首先译者寻求了解在原文化中,作者的原意、模范读者,还注意到非正式语体,使用第一人称,图像的重要性。以后译者非要考虑到在目标文化中的文本的新奇性程度,还考虑两种文化、两个语言系统之间的差异,尽量减少不可避免的残留文字,因为翻译即解释。本分析提出一个翻译策略的彻底检查,语言和非语言因素的分类,比如说专业词汇,成语和俚语的使用,佛教哲学概念,国家的刻板印象,外来词的使用,以及外国名字音译成中文名字的问题。

I. II. Versione Inglese

Abstract

The present essay focuses on the translation from Chinese to Italian of selected parts from *Zai Zhongguo Sheji*, edited and published in 2009 by Beijing Today Art Museum as a compendium of the homonymous exhibition. The source text shows in details the cultural phenomenon of the industrial design in contemporary China through the perspectives of the most influential designers and their most representative works.

The collection features poignant topics such as the deep interactions between East and West in the globalized world, the relationship between past and future, tradition and modernization, sustainable development and social responsibility. Moreover, the selection shows a relevant investigation on the materials, technical skills, new technologies and marketing strategies.

In order to provide a much deeper understanding of design as one the most controversial products of industrialization, the present essay also features a short elaboration about design history as part of a self-preparatory research about the matter.

In conclusion, the essay includes a deep translation-oriented text analysis with a theoretical framework. The detailed commentary serves the purpose of reflecting on the main problems and relative solutions adopted during the translation process. As a matter of fact, the role of a professional translator is to provide an effective and qualitative communicative act by managing the full content of the source text. Therefore, the translator as mediator between cultures must take into account the inevitable translation loss and confront with inevitable compromise as well. The translation task is to deal with the high complexity of a text through a great deal of active decision-making activities. At first, the translator as an

interpreter of the text evaluates a set of elements such as the dominant of the source text, the model and the empirical reader, and the linguistic and cultural distance, in order to have a certain control over the potential translation loss. At this point, the translator is able to develop a pertinent macro-strategy and apply a series of micro-strategies. The analysis also shows an in-depth examination about the most challenging aspects, sharing the results of the interdisciplinary research conducted to determine the micro-strategies.

Introduzione

Oggetto di questa tesi è la traduzione in lingua italiana di un estratto del testo divulgativo *Zai Zhongguo Sheji* 在中国设计, Il Design In Cina¹. Il testo presenta al lettore diverse voci di designer contemporanei cinesi e analizza aspetti del lavoro del designer sia attraverso ottiche ed esperienze personali sulla professione del designer nella società contemporanea sia attraverso analisi più tecniche sulle metodologie di lavoro e ricerca, nonché sul mercato in cui essi si trovano ad operare. Le testimonianze sono state raccolte da Luo Yi 罗玉, direttore esecutivo presso il *Today Art Museum* di Pechino² che dalla fine del 2009 ha ospitato nei suoi spazi espositivi l'omonima mostra *Zai Zhongguo Sheji* 在中国设计.

Sono stati dunque presi in considerazione per il lavoro di traduzione in oggetto ambiti di interesse diversi: proprio per terminare un ciclo di studi in *Traduzione editoriale e settoriale* e raggiungere un compimento ideale di tale percorso accademico, un testo di design industriale offre la possibilità di raffrontarsi con una stimolante ricchezza e complessità di tematiche, proponendo sia una dimensione editoriale che settoriale, sia una dimensione creativa che tecnico-scientifica e dunque con la finalità di porre il traduttore nella condizione di raffrontarsi e mettersi alla prova con entrambe.

La motivazione alla base di una tale scelta tematica è da ricercare inoltre in una personale considerazione circa la professione del traduttore nel mondo del lavoro. Perché in fin dei conti esiste un collegamento tra il mestiere del traduttore e il mestiere del designer: entrambi sentono il dovere di sintetizzare esigenze che sembrano all'opposto, creare un "oggetto" funzionale, capirne i destinatari e commercializzare il prodotto, ma il vero traduttore, a seguito di una formazione specifica, così come il vero designer inserisce nel processo la propria sensibilità

1 Luo Yi, 2009, *Zai Zhongguo Sheji*, Beijing, Today Art Museum Press.

2 Il *Beijing Jinri Meishuguan* 北京今日美术馆, fondato a Pechino nel 2001, è il primo museo cinese privato e non-profit. La missione dell'istituto è il supporto e lo sviluppo dell'Arte Contemporanea in Cina.

rispetto al mondo che lo circonda e la propria immaginazione, fondendo con abilità arte e artigianato, successo economico e responsabilità sociale³, la creazione di un oggetto bello e di un oggetto utile, perseguendo un'ideale estetico in cui la forma corrisponde alla funzione. Del resto gli istituti accademici insegnano una metodologia di lavoro, ma resta innegabile il principio secondo il quale ogni traduttore con il proprio modo di operare, la propria personale capacità meta cognitiva e soprattutto le esperienze concretamente accumulate sul campo con pratica costante apporta il proprio contributo individuale al mondo della traduzione.

Il corpo della tesi si sviluppa dunque in tre capitoli.

Il primo capitolo presenta un breve apparato di approfondimento sul tema del design, correlato da un excursus storico dalla nascita del fenomeno in Occidente conseguentemente alla Rivoluzione Industriale fino alla disamina delle tendenze e delle tematiche d'attualità nel panorama del mondo globalizzato. Si è ritenuto infatti importante offrire al lettore una panoramica generale sul disegno industriale al fine di garantire una maggiore comprensione del settore specifico di riferimento e anche per la convinzione che il traduttore prima di interfacciarsi con un testo settoriale debba crearsi un bagaglio di conoscenze atte a permettergli di operare con maggiore cognizione di causa. Al fine di affrontare il processo traduttivo è stato infatti opportuno integrare le proprie conoscenze di base sull'argomento con specifiche letture aggiuntive.

Il secondo capitolo consta del risultato ultimo del processo traduttivo consistente in una selezione di testimonianze strutturate in sezioni coerenti alle tematiche affrontate di volta in volta dai designer protagonisti della mostra e dell'omonima raccolta. Sono stati selezionati i seguenti temi: il ruolo della cultura tradizionale nel processo creativo, il rapporto tra Oriente e Occidente, il valore dei materiali e della tecnologia, l'analisi del mercato contemporaneo e del marketing come mezzo di promozione. Tale selezione è stata operata in modo da mettere in evidenza gli aspetti più interessanti del dibattito culturale sul design contemporaneo

³ <http://www.radio24.ilsole24ore.com/main.php?articolo=design-strada-responsabilita-sociale-marketing-azienda-consumatore-crisi>

in Cina. In conclusione, le tematiche presentate sono evidentemente caratterizzate da una ricercata interdisciplinarietà proprio perché una tale varietà di registri e linguaggi specifici si dimostra utile ai fini della nostra successiva analisi.

La terza ed ultima parte è infatti dedicata all'analisi traduttologica del testo. Il commento traduttologico è difatti redatto nella stessa lingua in cui è stata prodotta *in primis* la traduzione e rientra nel genere *metalinguistico*. Esso è corroborato da un consistente apparato teorico per il quale è stato necessario far riferimento ad una ricca bibliografia afferente alla moderna *Scienza della Traduzione* e ai suoi più prominenti protagonisti. Al fine di analizzare il processo traduttivo secondo una logica sistematica e razionale, nel capitolo conclusivo della tesi si è dunque svolto un commento metodologico critico approfondito circa le peculiarità del testo di partenza e del sistema di arrivo. Infine, saranno spiegate le principali problematiche traduttologiche incontrate durante il processo e per una maggiore chiarezza espositiva verranno dunque mostrati gli esempi pratici di maggiore rilievo e le attualizzazioni adottate, partendo dal presupposto che l'attività del tradurre è un processo decisionale in cui il traduttore si trova dinanzi alla necessità di scegliere tra un certo numero di alternative: ogni ricerca nel campo della traduzione deve partire necessariamente dalle realtà di fatto osservabili e da queste si può procedere verso la ricostruzione delle realtà che non sono direttamente accessibili ad un osservatore. L'analisi si propone dunque di ricostruire il processo di riflessione e decisione, insieme alle relative restrizioni che il traduttore accetta come parte integrante ed inevitabile dell'intero processo. Il processo traduttivo può essere difatti inteso come una serie concatenata di problemi che il traduttore incontra e per i quali cerca di identificare delle soluzioni *specifiche*, pertanto risulterà evidente l'importanza della coppia associata "problema+traduzione" come unità di procedura ai fini di un'analisi di tipo comparativo. Le giustificazioni che il traduttore fornisce al fine di esplicitare dialetticamente il rapporto tra il problema e la soluzione successivamente adottata hanno quindi come scopo ultimo quello di fornire un'immagine speculare della sua personale *procedura di ricerca*⁴.

⁴ Toury G., 1995, *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della*

Si premette già in questa sede che il commento traduttologico, pur prendendo in considerazione i fattori linguistici al livello della parola e del testo, si incentra maggiormente sugli aspetti extralinguistici e culturali del testo di partenza. Una tale ricchezza di elementi e riferimenti di natura culturale si è rivelata il fattore più consistente da affrontare durante l'intero processo traduttivo e permette pertanto di giungere ad una fondamentale riflessione circa la sfida del traduttore in quanto attore e mediatore incaricato di colmare la distanza tra le due culture di cui si fa tramite.

traduzione, Milano, Bompiani, pp. 181-223.

1. Schede di approfondimento

1.1. Il Design e il Designer

Il presupposto fondamentale alla base dell'argomento trattato in questa tesi soggiace al riconoscimento del ruolo cardine dell'industria manifatturiera per lo sviluppo economico cinese.

L'attività manifatturiera (o industria) consta di un insieme di aspetti spaziali ed economici quali: l'approvvigionamento delle risorse naturali (energetiche, minerarie e biologiche), la loro trasformazione e la distribuzione del prodotto finito. Lo scopo dell'industria manifatturiera è quella di produrre e vendere un'offerta atta a soddisfare la domanda dei consumatori.⁵

Il disegno industriale (ingl: *industrial design*) è una fase preliminare del processo produttivo e consiste nella progettazione tecnica ed estetica dei beni di consumo. Solo al termine della progettazione vi è l'effettiva produzione in serie e la commercializzazione del bene stesso. Per questo motivo, il disegno industriale può essere considerato la fase *a monte* del processo produttivo.

L'espressione di uso comune *industrial design* è stata introdotta in America intorno agli anni '20 ed è sempre in America, che negli anni trenta, dopo la crisi del 1929, nasce la figura professionale del *designer*. La parola *designer* può essere tradotta in italiano nel rispettivo *progettista*, tuttavia noi preferiremo attenerci alla nomenclatura inglese più diffusa e trasversale.

Caratteristica del designer è quella di saper coniugare nel proprio lavoro diverse esigenze: estetiche e funzionali al fine di riprodurre in serie illimitata un bene di consumo. Si intende dunque un profilo lavorativo in possesso sia di una sensibilità creativa tale da progettare un oggetto "bello" per chi lo percepisce secondo i canoni dell'estetica⁶ che di un bagaglio di conoscenze tecniche e

⁵ Conti S., Dematteis G., Lanza C., Nano F., 2006, *Geografia dell'economia mondiale*, Novara, UTET, p. 157.

⁶ Per una definizione di Estetica (Grande dizionario italiano di Gabrielli A., Hoepli): *Ramo della filosofia che studia l'arte e il bello // Dottrina della conoscenza sensibile.*

specifiche. Per questo motivo, il designer è legalmente inquadrato tra le attività lavorative dell'artigianato.

1.2. Breve Excursus Storico del Design⁷

Nel tentativo di individuare dei precedenti dell'*industrial design* potremmo riferirci ai tempi più antichi nei quali sono riconoscibili segni di un'industria primitiva attraverso l'uso dei primi macchinari per la produzione di oggetti in serie quali il tornio, il trapano, la ruota dei vasai e le presse a mano. Tuttavia, è la Rivoluzione Industriale in Inghilterra (1760-1830) a segnare il maggiore "spartiacque" tra la produzione di carattere artigianale e quella industriale. Solo il settore della tipografia anticipa di tre secoli tale Rivoluzione: la prima attività che può essere considerata nel dominio del design è per l'appunto la stampa.

La *cultura del design* nasce proprio tra il 1760-1830 nella progettazione e realizzazione delle stesse macchine industriali. Tali macchine nascono dall'esigenza di grande funzionalità ed efficienza e quindi con modesta pretesa estetica ovvero del tutto prive di preoccupazioni di natura stilistico-decorative.

La storia del design si fa iniziare con uno dei settori produttivi che presenta una maggiore continuità con la tradizione: l'industria della ceramica. Inoltre, è importante notare come furono quasi sempre alcune individualità di designer, di produttori, di manager e commercianti a contrassegnare la vicenda del design. A titolo d'esempio, nell'ambito della ceramica, la vicenda professionale dell'inglese J. Wedgwood offre un importante spunto: a fine settecento, egli si preoccupò infatti sia di mettere a punto la produzione di una gamma di ceramiche a scopo ornamentale per un pubblico raffinato di *elite* che di una serie di prodotti "utili" per il mercato popolare. Se da un lato l'intento originario di Wedgwood fu quello di destinare la propria produzione all'imitazione dei modelli del passato con intenti artistici atti a favorire il revival classico, dall'altra parte, egli mise a punto un'altra

⁷ De Fusco R., 2007, *Storia Del Design*, XIV edizione, Bari, Editori La Terza (Grandi Opere), pp. 17-233.

gamma di oggetti nati con l'intento di essere funzionali e essere attraverso riduzioni e semplificazioni sempre più aderenti la forma alla funzione.

Gli anni che seguono la prima rivoluzione industriale vedono ancora la Gran Bretagna al primo posto nel campo del design (*l'Età vittoriana* dal 1837 al 1901) e unitamente a tale sviluppo si acuisce un acceso dibattito ideologico sui rapporti tra industria e società, passato e presente, artigianato e meccanizzazione, arte e industria. La vicenda del design aveva subito infatti un notevole appiattimento: con il dominio incondizionato del liberismo il fabbricante pur di smerciare i propri prodotti sviluppa la tendenza cinica a considerare il buon gusto come un intralcio alla vendita su larga scala. Per educare il gusto del pubblico e preoccupati della concorrenza con l'estero, alcuni intellettuali e politici inglesi promuovono una serie di iniziative nel panorama nazionale. Tra i progetti spicca in particolar modo lo studio del prototipo della casa operaia, primo tentativo qualitativo per migliorare gli spazi abitativi delle masse proletarie inglesi.

Protagonisti di spicco delle iniziative culturali in Età Vittoriana furono Henry Cole e William Morris, quest'ultimo fondatore dell'*Art & Craft*. Entrambe le personalità, al di là delle differenze d'approccio rispetto alla produzione industriale, si faranno portatori del principio dell'*artisticità* come base del design. La *Great Exhibition* del 1851 fu il primo vero incontro fra la "cultura del design" ed il più vasto pubblico risolvendosi in un grande fenomeno di promozione e di vendita. I manufatti esposti non proponevano esclusivamente il rapporto arte e industria in quanto di provenienza varia: molti paesi ancora estranei al processo di industrializzazione infatti si limitarono ad esporre i propri prodotti artigianali e si presentavano dunque contestualmente "fuori tema". I paesi industrializzati proponevano invece atteggiamenti più pertinenti seppur tra di loro divergenti: la totale assenza di decorativismo della macchina ad uso industriale di matrice americana in scena affianco all'*artisticità* che i designer inglesi avevano tentato di imprimere non solo sugli oggetti di uso domestico, ma anche sui macchinari stessi, con risultati artistici quanto più imprevedibili. Si può dunque concludere che la

Great Exhibition del 1851 si chiuse con un dualismo tale da sconcertare i contemporanei e non risolvere certamente il nascente dibattito arte-industria.

L'esperienza dell'azienda di M. Thonet nel campo dell'industria del mobile è invece un esempio pratico dell'avanzamento del design inglese al volgere del secolo. Grazie ad una particolare tecnica di lavorazione del legno, l'azienda si distinse per la produzione della seggiola, la quale con l'avanzare dello studio sull'elasticità dei materiali finì per essere la sedia più venduta al mondo seppur composta di soli sei elementi assemblati con otto viti e due perni.

Nei primi trenta anni del novecento col il progressivo declino dell'Impero Britannico, nonostante la contemporanea dominazione dell'Art Decò francese nella scena internazionale del gusto per via della componente spiccatamente edonistica e decorativa, è la Germania a sviluppare le arti applicate in maniera sperimentale e per fare ciò guarda al modello produttivo fordista⁸ degli Stati Uniti che si esprime in aziende altamente meccanizzate e dalla forte identità societaria quali il colosso *AEG* di P. Behrens nel campo dell'energia elettrica. Il movimento di design tedesco che ha tuttavia maggiormente influenzato la letteratura del settore è il *Bauhaus*. La scuola del Bauhaus venne fondata dall'architetto Gropius a Weimar nel 1919 come istituzione accademica dalle intenzioni pedagogiche e allo stesso tempo produttive. In assenza di sostanziosi fondi pubblici, essa si manteneva collaborando con l'industria privata, vendendo quindi alle aziende i propri prototipi realizzati all'interno della scuola con attrezzature spesso insufficienti e sperimentali. Nonostante le difficoltà del gruppo a causa dell'incomprensione delle industrie e l'inefficienza delle istituzioni pubbliche che lo resero per certi versi un movimento ideale, tuttavia il Bauhaus con il suo *funzionalismo* riconoscibile ed incisivo influenzò la produzione del secolo restando un punto di riferimento per tutta la successiva cultura del design. Simbolo del Bauhaus, è la poltrona in tubolare metallico ad opera di M. Breuer del 1925. Essa era costituita da un tubo piegato

⁸ Termine coniato intorno agli anni Trenta in riferimento alle strategie di produzione dell'imprenditore statunitense Henry Ford, fondatore della Ford Motor Company, in riferimento alle teorie proposte da Frederick Taylor sulla tecnologia della catena di montaggio (*assembly line*).

secondo il raggio di curvatura minimo consentito con l'intervento manuale dell'uomo relegato al solo montaggio dei singoli pezzi. Con l'avvento del nazismo, i professionisti di spicco che avevano segnato la vicenda del Bauhaus trovarono ostile l'ambiente culturale tedesco e si rifugiarono in America dove ebbero la possibilità di continuare ad operare.

Dopo il crollo della borsa di New York e la grande depressione del '29, la vicenda del design si sposta definitivamente oltre oceano con il movimento dello *Streamline* (o *Styling*, così come veniva negativamente denominato) che si pone come obiettivo la ricerca delle forme aerodinamiche, in parte ereditate dallo stile geometrico dell'Art Decò, ovvero forme modellate per incontrare una minore resistenza. Lo *Streamline* ricava dai movimenti artistici dell'Espressionismo e dal Futurismo il culto della velocità in quanto affermazione di potenza e valore di modernità in antitesi con la rigidità razionalista. Ebbero in tale ambito un particolare impulso l'industria automobilistica (simbolo di velocità per eccellenza) e più in generale dei trasporti in virtù di un rinnovato potere d'acquisto delle masse popolari. In questa fase, il prodotto industriale dall'essere semplicemente consumato diventa un oggetto da possedere e penetra nel dominio dell'arredo svolgendo la sua azione parallelamente all'architettura. Un esempio lampante di questa nuova tendenza è l'integrazione di elettrodomestici nelle case di sempre più ampi strati della popolazione. Per la classe dirigente il designer continua tuttavia a proporre linee d'arredo volutamente dispendiose e dunque percepite dai consumatori come *esclusive*.

L'exkursus storico che è stato tracciato in questa sede è funzionale nella sua brevità e sintesi a mettere in evidenza i problemi che i primi designer si sono trovati a dover affrontare. Per offrire una più ampia disamina sulla vicenda del design bisognerebbe certamente approfondire il pensiero che le singole scuole di design hanno elaborato per risolvere il rapporto arte-industria e contestualmente approfondire il design locale prodotto specificatamente dalle singole nazioni e istituzioni. Tuttavia, per questioni di pertinenza, è bene analizzare una cruciale

tendenza del design degli ultimi sessanta anni a carattere globale: l'usa e getta nella forma di oggetti che vengono prodotti per essere consumati, per non durare, per essere sostituiti.

1.3. Le nuove sfide del design: la sostenibilità

Subito dopo la seconda guerra mondiale, l'economista e analista Victor Lebow scriveva circa l'economia americana:

“La nostra economia, così bisognosa di produrre sempre di più ci impone di plasmare sul consumo la nostra stessa vita, di trasformare in riti l'acquisto e l'uso dei beni materiali, di fare del consumo la nostra unica fonte di soddisfacimento spirituale e di autorealizzazione... Smaniamo per consumare, eliminare, sostituire ogni genere di oggetto ad un ritmo sempre più rapido”⁹.

In linea con quanto citato, il capo dei consulenti economici del Presidente USA Eisenhower disse che “lo scopo ultimo dell'economia americana è di produrre più beni di consumo”. Si può giungere dunque alla conclusione che la moderna società dei consumi è stata creata per assorbire la sovrapproduzione.¹⁰

Per questo motivo in quegli anni i designer per conto delle aziende hanno iniziato a mettere in pratica il concetto di *obsolescenza programmata*¹¹, ovvero una politica di deliberata progettazione di un prodotto con una vita limitata. Il consumatore è dunque costretto a sostituire un prodotto e sostituirlo con uno nuovo. Tale principio beneficia la ruota della produzione e del consumo. All'*obsolescenza pianificata* si aggiunge anche la variabile dell'*obsolescenza percepita*¹², che tramite mirate *campagne pubblicitarie* crea una nuova domanda

9 Cit. *Price Competition in 1955: The Real Meaning of Consumer Demand* da *The Journal of Retailing*, Primavera 1955.

10 Leonard A., 2010, *The Story of Stuff: How Our Obsession with Stuff Is Trashing the Planet, Our Communities, and Our Health - and a Vision for Change*, Press Free, p. 44.

11 Catania A., 2011 *Design, territorio e sostenibilità. Ricerca e innovazione per la valorizzazione delle risorse locali* Milano, Franco Angeli, p. 89.

12 Bucchetti V., 2002, *La messa in scena del prodotto. Packaging: identità e consumo*, Milano,

convincendo i consumatori che il proprio oggetto ancora funzionante non è più di moda. Conseguenza di queste politiche è l'esponenziale aumento dei rifiuti e dei danni per la salute e per l'ambiente. Basti pensare alle discariche elettroniche (*Digital Dump*) di Cina, India e Nigeria in cui l'e-waste, l'immondizia digitale proveniente dai paesi sviluppati viene trasferita per recuperare i metalli preziosi come oro, rame, alluminio, mentre nel frattempo si disperdono nell'aria sostanze tossiche come piombo, mercurio e cadmo¹³.

E' fondamentale notare come questo sistema di produzione non sia effettivamente riuscito a rendere le persone più soddisfatte di se stesse e come la pubblicità faccia leva su questa insoddisfazione per indurre il consumatore a comprare sempre di più: l'assioma che ne deriva è, anche se affermarlo può apparire banale e semplicistico, che la felicità non è proporzionale alla ricchezza economica¹⁴.

Per questo motivo, si sta diffondendo una crescente sensibilità nei confronti della *Felicità Interna Lorda* (*Gross National Happiness*). Il termine è stato coniato negli anni '70 dal re del Buthan, Jigme Singye Wangchuck¹⁵ e anche il Dalai Lama¹⁶ ne è un convinto sostenitore. La tesi, che incarna l'autentico spirito orientale, oggi è presa in seria considerazione tanto da essere sbarcata ufficialmente all'ONU¹⁷. L'*Organizzazione delle Nazioni Unite* riconosce che la felicità è un traguardo fondamentale dell'uomo ed esorta gli Stati Membri a ricercare metodi più efficaci del Prodotto Interno Lordo per misurare il benessere dei cittadini. Il *FIL* è un valore

Franco Angeli, p. 43.

13 Dal blog *Cina Mondo Globalizzazione* di Gabriele Battaglia del 21 maggio 2007 <http://www.chenying.net/blog/2007/05/21/guiyu-la-discarda-digitale>

14 Paradosso di Easterlin (*Easterlin Paradox*) postulato da Richard Easterlin nel 1974. Cfr Easterlin A., 1974, *Does Economic Growth Improve the Human Lot?* in Paul A. David and Melvin W. Reder, eds., *Nations and Households in Economic Growth: Essays in Honor of Moses Abramovitz*, New York: Academic Press, Inc.

15 (Thimphu, 11 novembre 1955) è stato il quarto re del Bhutan dal 1972 al 1998, anno in cui volontariamente ha abdicato in favore del primogenito Jigme Khesar Namgyel Wangchuck e ha ceduto alcuni dei suoi poteri assoluti ad un governo parlamentare.

16 Tenzin Gyatso, nato Lhamo Dondrub (Qinghai, 6 luglio 1935), XIV Dalai Lama, premio Nobel per la pace nel 1989 ed esponente della dottrina della *non-violenza*.

17 Sito ufficiale ONU *The Permanent Mission of the Kingdom of Bhutan to the United Nations*: <http://www.un.int/wcm/content/site/bhutan/cache/offonnce/pid/1520;jsessionid=3A4A46ABB403FFF227744B66EAE55F33>

in grado descrivere il reale benessere delle persone. Invece di prendere in considerazione il totale dei beni e dei servizi destinati al consumo diretto, prenderebbe invece in considerazione altre variabili quali l'aria, la salute dei cittadini, l'istruzione, la ricchezza dei rapporti sociali e la salvaguardia delle comunità locali¹⁸.

Negli ultimi anni i designer si stanno impegnando a sviluppare il *design intelligente*, con approcci produttivi a basso impatto ambientale e una rispondenza a livello sociale con l'obiettivo di investire in programmi di ricerca per il miglioramento dello *stile di vita*. Tuttavia, il processo si trova ancora in una fase embrionale e il tempo a disposizione risulta drammaticamente sempre di meno. La Repubblica Popolare Cinese con la sua popolazione censita di 1.338.299.512¹⁹ brucia metà del carbone del pianeta per prodotti da esportare per aumentare la crescita annuale del PIL²⁰. Pertanto i designer cinesi iniziano oggi a sentire la responsabilità di collaborare per creare le condizioni di un nuovo *approccio olistico*²¹ su scala mondiale per risolvere il problema dello sfruttamento intensivo delle materie prime.

La Cina ha compiuto negli ultimi trenta anni un progressivo cambiamento riformistico interno ed è stata in grado di mantenere il proprio assetto politico di stampo autoritario sostituendo i principi del liberismo alla vecchia economia pianificata di matrice maoista. Le città cinesi crescono con rapidità in altezza su aree metropolitane estese e le arterie stradali delle immense metropoli sono congestionate dal traffico di automobili e mezzi pesanti e l'allarme ambientale causato dall'inquinamento un conseguente costo della modernità.

L'apertura del mercato ha creato nuove opportunità per gli investitori stranieri grazie anche alla presenza di una manodopera numerosa, preparata e soprattutto a basso costo. La Cina è allo stesso tempo un vasto mercato di consumatori con un rinnovato potere d'acquisto e produce una domanda consistente

18 Bruni L., Porta P., (a cura di), 2004, *Felicità ed Economia*, Milano, Edizioni Guerini, pp. 192-216.

19 Dati corrispondenti al 2010. Fonte: Banca Mondiale.

20 Nel primo trimestre del 2012, il PIL è stato pari all'8,1% Fonte: Banca Mondiale.

21 In quanto metodo scientifico basato sul concetto di interdisciplinarietà nello studio dei sistemi complessi.

per il fertile mercato per gli investitori. Tuttavia, essa ha anche sete di *know how* e guarda all'Occidente con ammirazione, come ad una fonte preziosa per ampliare le proprie conoscenze.²²

La voglia di perseguire a tutti i costi la modernità sotterra sotto le sue colate di cemento armato una cultura tradizionale millenaria foriera del rispetto per la natura e per la persona. Le nuove generazioni nate dopo gli anni '80 spesso crescono in assenza dei principi culturali fondanti cinesi derivanti dalla tradizione confuciana e buddhista. In assenza di tale interesse, i giovani cinesi sono spinti ad un atteggiamento distaccato nei confronti della politica e della lotta sociale, e si rifugiano nella moderna società dei consumi alle cui dinamiche sembra tutto ormai obbedire.²³

Tuttavia, i segnali sono confortanti, la Cina sta iniziando lentamente ad interessarsi al tema della sostenibilità²⁴, stabilito che anche l'Occidente, che ha in primis dato avvio a questo circolo vizioso in precedenti epoche storiche, dovrà necessariamente muoversi insieme ad essa nella medesima direzione.

22 Arrighi G., Silver B.J., 2003, *Caos e governo del mondo*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 251 – 306.

23 Liu F., 2010, *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, London, Routledge, p. 140.

24 Definito come "equilibrio fra il soddisfacimento delle esigenze presenti senza compromettere la possibilità delle future generazioni di sopperire alle proprie" (Rapporto Brundtland del 1987).

2. Il Design In Cina

Traduzione italiana dal cinese

2.1. Premessa²⁵

(Autore: Luo Yi)

Ottobre 2009, il *Today Art Museum* ha annunciato i preparativi di una nuova sezione dedicata al design ed è per questo motivo che sentiamo la necessità di esprimere la mutevolezza del confine tra design e arte in tutto il mondo contemporaneo – in quanto le opere d'arte sono sempre più in possesso di funzionalità tipiche dei manufatti e i manufatti sono sempre più in possesso di caratteristiche di natura “spirituale” e per tanto meritano di essere custodite come opere d'arte. [...]

2.2. Chi sono io?²⁶

(Autore: Jiang Hua)

Da dove vengo? Dove vado?

Da milioni di anni l'umanità si trova sul punto di intersezione spazio-tempore tra passato, presente e futuro e si pone queste domande all'infinito.

Durante la dinastia Ming, il grande *Bada Shanren*, “Uomo della montagna degli Otto grandi”, fu membro del clan imperiale, pittore, monaco buddista, prete taoista, calligrafo, poeta e pazzo, era chiamato inoltre Zhu Da, Xuege (*neve*), Geshan (*montagna*), Luwu (*asino*), Renwu, Daolang, nella sua vita assunse dunque numerosi nomi e ruoli sociali. Egli inoltre si domandò “cosa fosse” il mondo e “il perché”, con lo sguardo verso il cielo, tra lo sdegno e l'ilarità.

Trecento anni dopo, ritroviamo la profonda influenza di *Bada Shanren* nella figura di *Youyi Shanren*, in inglese *Anothermountainman* (*Un altro uomo di*

²⁵ Luo Yi, *Zai Zhongguo Sheji*, prefazione, p. 3.

²⁶ Il numero di pagine indicato in nota d'ora in avanti si riferisce all'edizione originale del testo tradotto Ivi pp. 3-5.

montagna), una traduzione molto letterale del nome che l'artista si è dato. Costui era in origine un dirigente amministrativo, poi divenuto un progettista di superfici e interni, un pubblicitario, regista, fotografo, artista, maestro... in un rapido passaggio tra diverse tipologie di occupazioni o lavori, personaggio astratto e allo stesso tempo cosciente della dimensione della quotidianità.

Dopo tutto, qual è il rapporto esistente tra Anothermountainman e Stanley Wong? Viene prima l'uomo o l'artista? È il primo che da nome al secondo, o viceversa? Quanto di "umano" o "montano" c'è in Anothermountainman?

Nascosto dalla città, ma con il pensiero rivolto verso la foresta, nella perla d'Oriente nel cui contesto colonia inglese e sangue cinese si intrecciano, come un ponte che collega identità diverse, le sue creazioni in "Rosso, bianco, blu"²⁷ non rappresentano soltanto la quotidianità della società, ma offrono un autentico ritratto di Hong Kong. Nell'installazione sul mare di "Miraggio", è in scena un'anima che vaga sospesa dal suolo e incapace di mettere radici. La percezione fisica del designer e l'attenta analisi della propria sfera personale insieme diventano la motivazione e il significato allusivo alla base dell'opera artistica, e l'opera stessa, ovviamente allo stesso tempo diventa un'esplorazione del mondo e del valore dell'esistenza, deriva dal timore dello sradicamento e insieme diviene il desiderio di carpire la verità.

L'arte cinese da sempre non si accontenta di riprodurre in maniera semplice e impersonale il mondo, essa è una forza creativa che proviene dall'interiorità dei singoli individui, non trae origine dal mondo esterno, ma sembra piuttosto rappresentare una specificità dell'artista orientale. Nella mente di ogni uomo vi è sempre un "altro sé" che si pone un certo tipo di domande, un dolore misto a gioia, un pensiero latente e costante che si dispiega tra le righe. Questo atteggiamento di autocritica e di esperienza del mondo, questo status tra libertà e grandezza, trae origine dalla filosofia orientale che caratterizza lo stile di vita dei letterati, dalla percezione fisica nei confronti del mondo che i cinesi definiscono come "il sogno della farfalla di Zhuang Zhou", una percezione che implica la contemporanea ricerca e rinuncia a se stessi come un'eco silenziosa che si annida nel profondo della

²⁷ Tessuto tricolore tipico di Hong Kong.

vita e nell'anima dei cinesi. Perciò, la condizione esistenziale “Nel mondo e fuori dal mondo” porta gli artisti orientali a vivere una vita normale e svolgere un lavoro particolare, usando la mente come mezzo di misura, a vivere qui e adesso, fare diretta esperienza di ciò che è ordinario, partecipare alla vita di tutti i giorni. La congiunzione tra elemento vitale e razionale hanno permesso al “Chan”²⁸ di diventare la metodologia della creazione di numerosi artisti orientali.

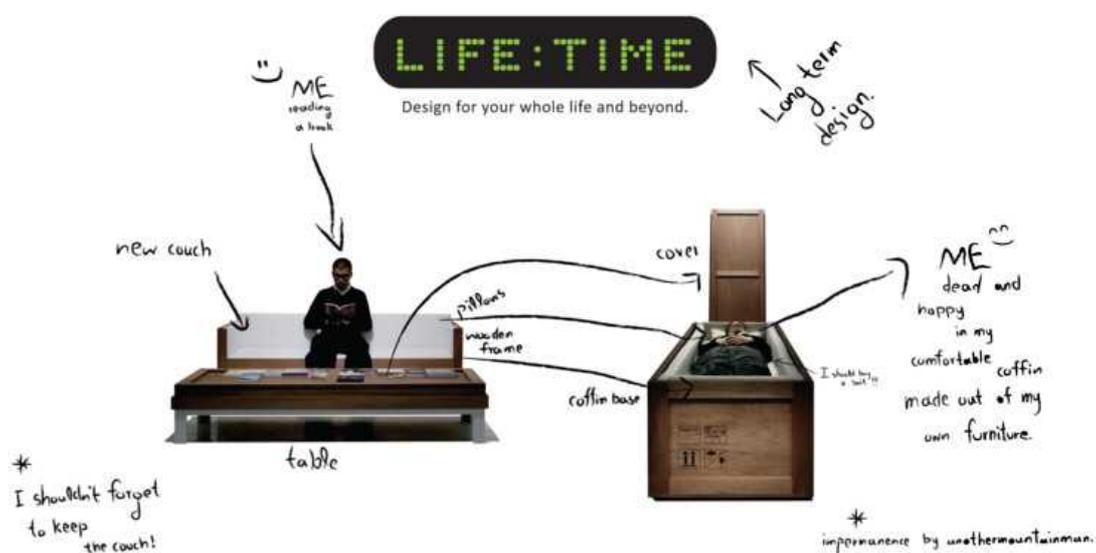


Immagine promozionale di Impermanenza, protagonista Youyi Shanren.

Fonte: Drooglab.com

“Impermanenza” è una poltrona e allo stesso tempo una bara, è la vita e la morte, come sedersi nell’oblio e nello struggimento. “Impermanenza” fa sì che le persone allontanandosi definitivamente dal mondo, portino con sé anche questo oggetto usato quotidianamente, carico del rassicurante calore individuale, il massimo splendore che ritorna all’ordinarietà e arredamento a cavallo tra questa e

²⁸ Nome cinese della scuola di pensiero buddhista meglio conosciuta in Occidente con il corrispettivo giapponese Zen.

l'altra vita, estremo design ecocompatibile. Quest'opera densa di significato in termini buddhisti invita ogni uomo che la usa quotidianamente a sentire la morte come parte stessa della vita. Gli scritti buddhisti invitano ogni uomo a far pratica di questo concetto, ogni giorno provare a portare un po' di morte nella propria vita, ad affrontare ogni giorno la vita sulla base della sua *impermanenza* e diventa pertanto una pratica quotidiana di perfezionamento del sé in chiave buddista. L'uomo sperimenta così l'*impermanenza* della vita e della morte, concepisce la vita come un sogno, come pace interiore e apertura mentale, priva di sofferenza, ma piena di energie positive. In questo stato, l'impermanenza assume la natura del Buddha e gli strumenti, i materiali, i prodotti e le immagini ne diventano intermediari. La coraggiosa introspezione del designer e la sua ricerca interiore mutano entrambe senza eccezioni il contesto della creazione, sfidano i confini imposti dalle regole e mettono in discussione qualsiasi norma del senso comune. L'essere dotato di questo atteggiamento ha come risultato la creazione di manufatti caratterizzati da una forte sperimentazione e da una saggezza tutta orientale basata sull'introspezione.

Nelle antiche sette "Chan" si diceva che la verità non si trova nell'aldilà, ma è riscontrabile nel lavoro che gli utensili svolgono giorno per giorno. Se così è, sia il concetto di "Buddha"²⁹ che quello di "Impermanenza" abbandonano la dicotomia e la contrapposizione tra gli oggetti e l'io. Quindi, gli utensili risvegliano i nostri sensi, permettendoci di raggiungere profondità e trasparenza, una visione chiara del mondo, permettendoci di comprendere l'essenza e l'integrità dell'essere umano, di esplorare in profondità il suo significato e valore. Questa visione orientale del divino, questa visione integrata della vita umana e del mondo, vita e morte, dolore e piacere vissuti come esperienza, contribuisce a realizzare il concetto orientale di creazione, trasmettendo la loro forma in un mondo al di là del mondo: sicché uomo e materia coincidono, l'uomo forse è l'oggetto e tutti attraverso la lunga pratica della coltivazione del sé raggiungono la perfezione giorno per giorno. Evidentemente, la ricerca di far tesoro del senso della vita e del valore spirituale contenuto in questa concezione di design ci permette di rimuovere ciò che contamina la nostra mente,

29 *Masanjin*, nella tradizione daoista uno dei nomi del Buddha.

di riscoprire il vero senso dell'esistenza e vedere in profondità la vera natura della realtà e allo stesso tempo riscoprire la propria forza emotiva interiore, ritrovare la propria stabilità spirituale perduta.

Youyi Shanren è un altro uomo di montagna, e insieme agli innumerevoli uomini di montagna nella storia cinese riflette: ma io... chi sono?

Youyi Shanren è un'altra personalità di Stanley Wong derivante dalla sua ricerca introspettiva, è inoltre la sua risposta al significato della vita.

Io sono un oggetto, l'oggetto è me. Su di me non pesano le mie perdite personali, io e l'oggetto siamo una cosa sola, io e la cosa dimentichiamo le nostre differenze.

2.3. Occidente vs Oriente³⁰

Duoxiang Studio:

Abbiamo tutti intrapreso i nostri studi superiori secondo i principi del modernismo occidentale, secondo il sistema educativo logico, analitico, razionale che si può far risalire al Rinascimento. Inoltre poiché siamo tutti studenti di scienze, ciò che abbiamo appreso deriva interamente dalle conoscenze occidentali, l'intero pensiero è in verità costruito su questa base. Non so se sarà possibile arrivare a comprenderci, l'Occidente enfatizza sempre di più l'importanza del realismo nelle forme o nello stile e l'Oriente sempre più lo segue su questa strada.

Jiali:

La prima cosa a cui pensano molte persone quando arrivano in Inghilterra è di essere tornate in campagna. Se si cercano le altezze vertiginose dei grattacieli, bisogna allora andare in America, se invece si è alla ricerca di uno stile di vita corretto, forse è possibile farlo in Inghilterra. È il paese in cui lo stile di vita rispetta maggiormente la persona, quello che maggiormente rispetta il corso della vita, senza ostentazioni. Tornando ho scoperto che le proporzioni urbane della Cina contemporanea sono decisamente grandi, sviluppate in altezza, la volontà è quella di primeggiare nel mondo. Siamo privi di sensibilità inoltre, perché l'ambiente sociale ha paralizzato le sensazioni dei designer e ci induce a credere che così si dovrebbe fare, che tutto questo sia giusto. Se ciò non è essenziale, allora cosa lo è? L'Inghilterra ha già conosciuto questa esplosione urbana, ma è ritornata alla dimensione intima della persona, a costruire di nuovo città a misura d'uomo. Dopo due anni dal mio arrivo, l'importanza data al fattore ambientale e ai bisogni della popolazione in Inghilterra mi hanno fatto cambiare idea.

30 Ivi pp. 13 – 19.

Stesso discorso vale anche per la questione dello studio. I progetti di design che avevo realizzato prima di andare all'estero erano esteticamente molto belli e mi piacevano. Tuttavia, mancavano di profondità. Studiando il design all'estero, ho iniziato a volermi porre delle domande. Il primo compito che mi è stato assegnato a scuola dall'insegnante straniero è stato quello di rispondere ad una domanda, capire da dove provenisse il concetto dietro al proprio design – il mio derivava da un'orchidea – E perché? La domanda indaga sulla motivazione alla base della scelta del target dell'opera - Il mio target erano le persone di mezz'età – E perché? La risposta da dare doveva risolvere il problema, solo rianalizzando il proprio design si è in grado di sviluppare qualcosa di veramente adatto, realizzare un design che effettivamente abbia la volontà di risolvere queste problematiche. Infatti i professori stranieri aiutano concretamente a trovare il proprio personale metodo di studio ed questa è la cosa più importante: porsi delle domande e rispondere ad esse autonomamente, il processo domanda-risposta è risolutivo. Guardando in prospettiva le opere realizzate prima di andare all'estero, i miei sentimenti nei loro confronti sono cambiati, credo di aver capito che il design consiste nell'andare alla ricerca di ciò che fondamentale. Ora non sono più semplicemente alla ricerca del bello, considero maggiormente il motivo per cui vogliamo realizzare qualcosa, anche nella scelta della *location* del centro commerciale insieme alla nostra controparte abbiamo tutti preso in considerazione questo aspetto. Il design necessita di avere una motivazione, un concetto, il concetto di essere sviluppato, il concetto è alla base del design. Tornando a parlare di istruzione, l'imperativo del nostro sistema educativo è il talento nella tecnologia, tuttavia per quanto riguarda il talento della creatività bisogna ancora continuare a studiare la metodologia occidentale.

Liu Feng:

La psicologia dei designer giapponesi è equilibrata, il punto di forza sta nel fatto che il loro obiettivo è quello di migliorare gli standard di vita delle persone e

facilitare l'uso dei prodotti. Io sono dell'idea che la componente più importante nel mestiere del designer sia quella di saper risolvere i problemi, qualsiasi tipo di problema della vita. In altre parole, andare al di là delle apparenze, poiché i massimi risultati non si raggiungono in tempi brevi. Il buon design, quello che piace veramente a prima vista, può essere forse in grado di risolvere i piccoli e semplici problemi della vita. Mi piace tantissimo il gruppo olandese Droog, il loro design ti toglie la parole di bocca, la cosa più interessante è lo stile semplice e leggero, ma allo stesso tempo concreto. Le capacità di ricerca dei designer cinesi non sono buone, a mio avviso. Prendendo in considerazione il design di una sedia, ai designer cinesi importa l'eccentricità. All'estero quello che importa è sedersi. L'interazione tra la persona e la sedia è la cosa più importante e allontanarsi da questo presupposto porta a risultati completamente diversi.

Ieri su un canale nazionale stavano trasmettendo un documentario dal titolo "La Hollywood Cinese". Si investigava sul perché i registi cinesi sarebbero in grado di imporsi dal punto di vista culturale partendo dall'analisi di diversi film e traendo come conclusione finale che essi sono portatori della tradizione cinese. In seguito, ho pensato al design giapponese, ai molteplici aspetti della loro cultura, sia agli oggetti occidentali che a quelli giapponesi e in astratto esistono delle analogie e dei profondi collegamenti. Taiwan viene subito dopo il Giappone, anche questo mi pare ovvio. Bisogna accogliere l'Occidente, ma fare in modo che la tradizione incontri le influenze espressive della modernità.

I designer della nostra generazione hanno subito enormemente l'influenza del Bauhaus, in passato mi è capitato di sentir parlare male del Bauhaus, come di qualcosa di tossico. Il Bauhaus è il movimento di design di cui si discute maggiormente, nato in quel determinato periodo come conseguenza dell'industrializzazione. Tuttavia i nostri predecessori si sono limitati a copiare, senza ricercare un punto di contatto con lo stile di vita, la cultura e i costumi cinesi e ci hanno dato senza alcuna intermediazione moltissime cose che sono proprio la quintessenza dell'occidentalizzazione e della negazione della cultura tradizionale

cinese. Gli antichi cinesi erano uomini formidabili, come gli uomini delle dinastie Wei e Jin e le dinastie del Nord e del Sud, i sette del Jiangnan oppure i Sette Saggi del Boschetto di Bambù, essi partendo proprio dallo stile di vita hanno costruito degli oggetti tra i più completi. I cinesi hanno una loro concezione su ciò che è romantico, così come i nostri uomini di cultura hanno una loro idea di design, ma tra le due, la divisione sul design è più marcata, il romanticismo è qualcosa di prettamente francese, giusto per semplificare. Il design nel nostro continente si muove tra due estremi, uno di questi è il nuovo stile cinese divenuto popolare negli ultimi anni, entrambi sotto il segno della semplicità. In questi ultimi due anni ho iniziato a selezionare gli elementi della tradizione, sono anche andato in Giappone, Taiwan e in altri posti vicini a queste realtà, per guardare da vicino gli stili pittorici, gli artefatti, la tecnica dello *Zaran*³¹ della vecchia Cina e tante altre cose che lentamente stanno scomparendo, ritornando al tempo in cui tali tesori splendevano in questi angoli di mondo, arrivando a pensare che nel processo di imitazione del Bauhaus portato avanti da noi tutti, abbiamo perso ciò che per noi conta davvero.

Lu Yongzhong:

Forse osservando le nostre creazioni vi è possibile notare elementi della filosofia orientale, tuttavia io non me ne rendo conto. Io sono per metà un artigiano e mi piace progettare insieme agli artigiani. Ad esempio una certa struttura e i suoi elementi, i vari materiali, sono tutte cose che offrono già tantissimo e danno l'opportunità di ricercare le loro predisposizioni intrinseche. Un designer svizzero, vincitore del Premio Pritzker per l'Architettura, ha costruito un luogo di culto, stretto e sviluppato in altezza, una struttura in legno circolare ad opera di un falegname, rivestita all'esterno di cemento. La combustione del legno interno ha prodotto effetti particolarmente belli. I metodi utilizzati attingono largamente alla filosofia orientale: il fuoco divinatorio, i suoni, la danza, la pratica del *Qigong*³², la

31 In campo tessile, antico metodo cinese di lavorazione dei tessuti che prevede la tintura "a corda".

32 Pratica di respirazione e movimento legata alla medicina tradizionale cinese.

concezione artistica e molto altro, non si tratta dunque di semplici formalità estetiche. Un simile significato può avvicinare al mistero della dottrina. L'occidente, continuando a ricercare secondo la logica della conoscenza scientifica, a ragionare secondo il concetto del "se non vedo non credo" e su come creare una connessione tra le cose, può aiutarci a rifuggire questa logica dei simboli, al raggiungimento di una più profonda conoscenza della natura della vita, rendendo così preponderante la ricerca della verità che si nasconde dietro alle apparenze. Allo stesso modo i mobili dell'epoca Ming sono una combinazione di diversi aspetti, il più importante è il rito. Naturalmente oltre a questo lo stile Ming comprende l'accurata lavorazione dei materiali, la meccanica strutturale e lo studio del corpo umano. Inoltre, i sentimenti dell'uomo nei confronti del legno, la sua voglia di giocarci, di trasformarlo in qualcosa di bello. In Occidente nessuno gioca tutti i giorni con una teiera. Cogliere lo spirito vitale partendo dalla funzione che emerge dalla forma, riuscire a dare delle risposte partendo da aspetti diversi, per poter infine trovare le soluzioni utili al lavoro pratico partendo dall'astratto. Noi sentiamo il bisogno di possedere oggetti cerimoniali, tuttavia, il nostro stile di vita è cambiato, oltre che dalla filosofia, sentiamo anche il bisogno di trarre godimento dall'estetica. I bisogni sono uguali, ma a seconda delle sue origini ogni uomo ha le sue esigenze, sicuramente esistono numerose differenze. In un'ottica globale, bisogna far emergere attraverso il design quelle differenze che gli altri non sono in grado di esperire.

A me piace giocare agli scacchi cinesi, credo che sia un gioco estremamente semplice, ma allo stesso tempo cambia all'infinito. Si va avanti e si va indietro, ci si guarda intorno, richiede calcolo, tutta una serie di tattiche che rappresentano la quintessenza della cultura tradizionale orientale. Spesso faccio questo esempio ai miei studenti, chiedo che qualcuno di loro inizi a disegnare senza fretta. Negli scacchi cinesi il significato dietro ad ogni pedina e ogni mossa può determinare la vittoria finale. Prendete ad esempio l'opera cinese, in scena compare una frusta e allora sapete che chi la tiene è in sella ad un cavallo, tre uomini rappresentano milioni di truppe, tutto ciò ha un significato enorme, questi elementi della cultura

cinese mi hanno aiutato a formare il mio punto di vista personale.

Diversi luoghi del mondo danno vita a cose diverse. Per esempio ho visitato i Paesi Bassi e riesco a capire le ragioni dietro alle loro azioni. Il motivo per cui i tedeschi sono animati dalle teorie filosofiche basate sulla logica, anche questo è un esempio. In risposta alle opinioni sui cinesi, non basta prendere semplicemente in considerazione la forma dei simboli, ma anche le attitudini degli orientali nei confronti dei sentimenti, del business, la sensibilità per il mondo che ci circonda. I giapponesi in questo ci superano, sono al vertice ed è nostro desiderio quello di sorpassarli. Una mia amica è sposata con un giapponese, suo suocero ha 70/80 anni, con una gran voglia di fare, andrebbe fino al Polo Nord per prendersi il suo whiskey preferito e ci andrebbe a nuoto pur di berne un bicchiere. Le nostre vite non arrivano a questi estremi, oppure per dirla diversamente, ignoriamo enormemente il vero significato della vita, dimentichiamo che in essa vi è anche una componente dello spirito. Il design non dovrebbe dimenticare i pesi che gravano sull'esistenza, ma usare la mentalità orientale per risolvere i problemi del momento, o se possibile anche quella occidentale.

Oho-Oho:

In realtà escludiamo questa questione Oriente vs Occidente, in sostanza non ragioniamo su questo problema. Moltissime opere di design sono realmente influenzate dalla provenienza geografica. In realtà in assenza di una qualche influenza geografica, se sei un designer cinese, le tue condizioni di vita e il tuo background culturale seguono un certo modello. Moltissimi progetti di designer cinesi e stranieri presentano una distinzione di tipo metodologico, quando senti il progetto e scavi per portarlo alla luce, ti colpisce e ti smuove al tal punto che non riesci a liberartene in tempi brevi. Questo processo può diventare ossessionante. Nella vita dell'antica Cina si può trovare un esempio straordinario: con le fionde si potevano lanciare noci, castagne e pinoli, ma tali oggetti erano anche estremamente

belli, un simile processo aveva già in sé l'esperienza del "designer" nei confronti del manufatto. Studiando l'antichità in prospettiva, forse questi uomini antichi avevano già realizzato per primi tale processo e può forse essere un sogno infantile ravvisare nel designer una tale sicurezza.

E' divertente notare che quando probabilmente ritieni di aver creato un design su modello europeo, gli europei nel vederlo subito si rendono conto che il design è stato realizzato da un cinese, poiché inconsciamente durante la progettazione porti alla luce il tuo background. Al contrario, i designer cinesi non



*Il team di Oho-Oho
posa con un modello di
Hyperion. Fonte:
Createlife.com*

cercano di inseguire a tutti i costi la realizzazione di un design cinese, è la cultura cinese a destinare profondamente le tue opere in tal senso. Ovviamente forse per gli stranieri notare l'influenza e comprendere i cinesi sono aspetti differenti. Ricordo un uomo che raccontò di aver riscontrato nel nostro Hyperion un certo rimando al taoismo. Non ci avevo mai pensato. Siamo tutti nati dopo gli anni '80. La nostra cultura è molto diversa rispetto a quella delle generazioni precedenti, la caratteristica cinese

del nostro design si può cogliere in una fase successiva, non è molto lineare, forse c'è un sacco di gente che pensa che il nostro design abbia un gusto occidentale o un'idea occidentale alla base di esso, tuttavia ciò rappresenta una delle caratteristiche della nostra generazione.

Shichuan:

Siamo fondamentalmente soggetti alla tradizione per quanto riguarda deontologia, il rito e le influenze culturali. Non necessariamente per altri aspetti, come ad esempio per quanto riguarda il design. Sia il termine che il processo sono di origine straniera. Qualche tempo fa mi trovavo a discuterne con un mio amico, parlavamo con una certa serietà sulla figura più simile al designer nell'antica Cina, io

ho pensato a due tipi di persone, da un lato il superbo artigiano il cui obiettivo è la tecnica formale, ma cerca anche di creare qualcosa di personale. Tuttavia il sapiente lavoro dell'artigiano nell'antichità è molto infelice, egli è privo di qualsiasi autorità, non gli è permesso creare secondo i suoi desideri. Un'altra figura può essere quella del letterato, il suo stile di vita era autentico, era lui a commissionare lavori all'artigiano. Quindi, da un certo punto di vista, i letterati non realizzavano l'oggetto con le proprie mani, ma facendone richiesta, davano forma a questo stile di vita, seguendo una certa direzione.

Per quanto concerne quasi tutta l'epoca contemporanea, l'intero sistema del design è certamente molto occidentalizzato, dominano gli Stati Uniti e la Francia, quanto assimilato in occidente dal Giappone. Questa influenza molteplice è emersa specialmente agli inizi quando abbiamo iniziato gli studi di design, avvertire la frammentazione è molto facile, forse perché eravamo a conoscenza solo degli aspetti più superficiali e non delle connessioni e relazioni intrinseche e metafisiche. Gli ultimi anni all'estero hanno avuto un forte impatto su di me, sono entrato in contatto molto più completo e profondo con lo sviluppo del buon design europeo contemporaneo, prima che si verificassero tali circostanze, il buon design era per me correlato alla diretta percezione sensoriale.

Wang Yang:

Il linguaggio del design è certamente soggetto alle influenze culturali. Nella cultura cinese sono presenti molti elementi impercettibili, con poca importanza riservata all'apparenza rispetto all'occidente, con l'accento posto maggiormente sulla fruibilità e funzionalità del design. Ad esempio le sedie prodotte durante le dinastie Ming e Qing possedevano molte funzioni sociali e concezioni di natura artistica, ma risultavano essere decisamente scomode. Il design fuori dalla Cina si concentra maggiormente sulla comodità, sulla razionalità delle superfici, oppure sull'uso dei materiali, queste sono forse le differenze più evidenti, perciò alcuni progetti di

design non possono essere comprensibili agli occhi degli stranieri. Tuttavia la chiave sta nel come si esprimono le idee e si trasferiscono al meglio. La Cina ha una storia lunghissima, è ricca di ottimi elementi, ma sono i cinesi stessi che non ne fanno un buon uso.

Xie Dong:

I concetti di bellezza e design sono penetrati nella vita quotidiana di tutti gli individui, in occidente questa percezione è molto forte. Solo per i tappi di bottiglia esistono tantissimi design così come per gli spremiagrumi. Alla base della vita in occidente c'è la necessità di oggetti di facile impiego, ma anche belli e dal design intelligente. Questa è la loro tradizione, il concetto di design è già penetrato a fondo nelle loro ossa. Nelle aree rurali i contadini hanno piccoli vasi di fiori posti sui davanzali delle proprie abitazioni, i colori dei mattoni e della terracotta a contatto con i raggi del sole danno vita ad un quadro pieno di luce, tutto ciò ha come finalità la ricerca della bellezza che in ogni momento si integra ai dettagli della vita quotidiana. Spero che tutto quello che farò sarà strettamente legato alle vite delle persone. Realizzo sia oggetti molto piccoli che molto grandi, porcellane di diverse grandezze, quelle piccole sono alla portata delle tasche di tutti, con qualche difficoltà per quelle grandi che sono invece più costose, così che le diverse tipologie di consumatori possano permetterselo. Al momento i sentimenti di cinesi e europei non sono per niente simili.

Another Mountain Man:

Sono nato in una città che unisce occidente e oriente, la visuale complessiva di Hong Kong è nata tra gli anni 70 e 80, richiama l'America, il Giappone e anche l'Europa. Ad Hong Kong insegnavano maestri tra i quali Kan Tai-Keung e Alan Chan, fondatori dell' "East Meets West" e dello stile di design della moderna arte

orientale.

Fin dall'inizio, non ho mai aderito ad uno stile o ad un linguaggio, né orientale, né occidentale, così come non faccio distinzioni né tra classico o moderno, ma solo tra "terra natia" e "esistenza". Come ogni individuo all'inizio mi sono concertato sulle relazioni sociali, intorno ai cinque anni ho iniziato a studiare il buddhismo. Le filosofie orientali e il buddhismo da allora sono tutte entrate nella mia vita e nelle mie creazioni.

2.4. Discussioni sui metodi del design³³

Duoxiang Studio:



Mobile Pettine, 2009 Duoxiang Studio

Esiste una relazione tra il design dei manufatti, il design delle costruzioni e infine la grafica. Poiché non riteniamo completa l'istruzione dei designer dei manufatti, per via delle molteplici considerazioni circa la relazione esistente tra i materiali, le strutture, gli oggetti con la persona, partiamo dall'esperienza degli architetti. Parlando in termini relativi, rispetto agli altri professionisti del design, in Cina la formazione professionale degli architetti risulta più approfondita. Gli architetti richiedono fattori di controllo molto maggiori, tutto il sistema di pensiero è inoltre più forte e severo, perciò per quanto concerne questo aspetto essi sono sicuramente superiori.

La parola *architetto* esprime infatti il significato più totale del designer, tuttavia essa allo stesso tempo indica l'aspetto basilare del design, infatti anche i designer informatici, ad esempio, si chiamano *architetti*. Noi comprendiamo questa professione, sviluppiamo la tendenza a lavorare ponendo l'attenzione sui dettagli, a ricercare la natura delle cose, a porci delle domande pertinenti e solo infine

33 Ivi pp. 51 – 55.

costruire. La costruzione dei manufatti partendo dalla conoscenza del prodotto, su come usare il materiale e sullo stato che assumerà alla fine sono alcuni degli aspetti che seguiamo con attenzione nelle nostre progettazioni. Perciò innanzitutto lavoriamo sulla progettazione del materiale e solo una volta terminato questo processo, lo utilizziamo per creare ogni tipo di forma, tale forma può materializzarsi in un mobile, un edificio o una superficie piana. Nella fase iniziale non ci preoccupiamo troppo di studiare la disciplina o di meditare in anticipo una classificazione e non ci occupiamo affatto di disegnare una data forma.

Se prendiamo in considerazione ad esempio un oggetto come il *mobile pettine*, esso deriva da un'idea, quella di trasformare qualcosa di originariamente duro in qualcosa di soffice: *elasticità* è la parola chiave. Ad esempio, un ceppo di legno, attraverso un processo di segmentazione acquisisce molti spazi vuoti, la struttura diventa più lunga, sottile e così configurata assomiglia ad un pettine su



Muro attraversabile, Duoxiang Studio
Fonte: Douban.com

larga scala. Alla fine, tale oggetto acquisisce effettivamente una certa elasticità al tatto, anche se resta tuttavia un oggetto di legno duro. Tutta la serie di mobili in legno *pettine* veicola questo concetto.

La nostra parola d'ordine è presente anche in molti altri nostri progetti, come ad esempio, nei nostri *muri attraversabili*. Tutta la produzione di mobili a pettine segue la nostra comprensione dell'*elasticità*. Prendiamo inoltre ad esempio gli articoli da ufficio "Pod", il design non ha come finalità l'estetica secondo i

parametri convenzionali per biglietti da visita e bloc notes. Piuttosto il proposito e il requisito del design è la sintesi, giungere ad una riflessione partendo dalla combinazione di questi elementi e dal modo in cui essi interagiscono, osservare se il metodo di costruzione si risolve o meno in un cambiamento significativo.

Noi porteremo avanti le nostre ipotesi e le nostre proposte sull'utilizzo dei manufatti, il valore del design non incarna la comodità al cento per cento. Ci sono delle volte in cui un design non risulta molto comodo, ma esso modifica la tua comprensione nei confronti delle cose, noi stessi ci identifichiamo in esse.

Noi non ci atteggiemo come coloro che a tutti i costi vogliono apporre la propria firma. Il concetto del valore, i materiali, le vibrazioni della struttura oppure della persona, ecco cosa vogliamo mostrare nella nostra progettazione. Possiamo risolvere questi problemi in maniera creativa, sentiamo fortemente il valore dell'unicità della persona. Bisogna pensare al problema prima di risolverlo e per risolverlo impiegare il proprio gusto e le proprie peculiarità.

Tutto nel design possiede il suo valore, mettendoci dal punto di vista del fruitore, tale valore ci può fornire ispirazione in diversa misura, per esempio per quanto riguarda i materiali, l'illuminazione, ecc. Il modo in cui le persone utilizzano i prodotti finiti ci ha offerto una grande ispirazione. Per esempio, io ho assistito alla demolizione di un palazzo di sei piani, la demolizione è infatti molto significativa, tutti gli infissi restano privi di vetri, le ombre delle stanze assumono un aspetto assai sinistro, non ci sono finestre, il rapporto esistente tra le pareti e le finestre cambia anche il rapporto tra le superfici continue e le superfici cave. Al momento il nostro design è così e desideriamo continuare ad avvalerci di questo paradigma.

Jiali:



Tavolo Astrology, Autore: Jiali. Fonte: Lispace.com.cn

Il design delle costruzioni ha a che fare con le grandi dimensioni, quello dei gioielli con quelle piccole, ma in entrambi i casi esiste difatti una relazione con la disposizione dello spazio. Io in principio ho studiato scultura e praticato il design degli interni, questo tipo di esperienza mi ha poi condizionato nel design dei manufatti. Il primo prodotto che ho realizzato è stato il tavolo da tè *Astrology*.

Il gruppo era orientato verso lo stile della dinastia Han, ma al contrario a me non piaceva molto procedere utilizzando questi simboli, ho dunque progettato un grande tavolo da tè dipinto con una piccola apertura sulla superficie e un solco, molto somigliante ai paraventi realizzati in lacca in epoca Han. A secondo della prospettiva dalla quale l'osservatore si pone, questo solco appare dritto oppure diagonale rivolto verso il basso. Tutto il senso spaziale è molto forte e trasforma l'oggetto da piano a tridimensionale. E' un spazio tridimensionale, ma anche una scultura. Stesso discorso vale anche per oggetti come gli orsetti. In passato ho voluto realizzare un oggetto interessante da regalare a mia figlia, i miei orsetti sono stratificati, i solchi rendono l'orsetto tridimensionale e possono aiutare i bambini a sviluppare il

concetto di tridimensionalità.



Candelabro Angle, Jiali

possibile creare un'intersezione tra le due interfacce, per l'osservatore vedere non solo il materiale in superficie, ma anche le interfacce che si proiettano vicendevolmente e poter quindi avvertire maggiormente il senso spaziale; *Memory Stool*, anche questa creazione ha un senso tridimensionale, ma ci possiamo mettere dentro anche le vostre memorie. Questa volta l'oggetto in questione è veramente *sui generis*, non è soltanto una statua sviluppata su tre dimensioni, ma è anche in grado di racchiudere al suo interno molti altri oggetti.



Un arredo a forma animale della serie "Are you Kidult?"

di Liu Feng

Liu Feng:

La lista delle mie priorità è ordinata in questo modo, prima di tutto la sincerità verso se stessi, per diventare la persona che desideri diventare e vivere secondo il proprio autentico modello comportamentale. La seconda priorità è possedere una mente aperta, lasciare che il design venga vagliato dal pubblico, così che già nella fase iniziale le persone ne possano discutere, le persone hanno il

diritto di aiutarmi nella riuscita. Poiché un'idea prima o poi dovrà essere messa alla prova, è bene iniziare a discuterne fin dall'inizio. Per gli artisti non vale questo discorso, l'artista mostra il proprio mondo interiore. Questo passaggio impone un nuovo ordine al nostro design, appena raccogli il consenso, puoi subito provvedere a lanciarlo. Ho solo capito in un secondo momento che l'Europa è un marchio di fabbrica molto maturo, in uno o due anni non hanno prodotto nuovi design, possibile che non abbiano nessuno? In realtà gli europei hanno in mano molti ottimi design, ma prima di investire operano ricerche di mercato estremamente dettagliate, lo standard è molto elevato. Perciò testano il mercato, la sensibilità nei confronti dello stile di vita delle persone, il modo in cui i prodotti silenziosamente apportano cambiamenti in questo stile di vita... sono tutti problemi estremamente importanti.

Ho creato una serie chiamata *Kidult*, se dovessi trovare una traduzione questa sarebbe "bambino cresciuto". Le persone infatti invecchiano, ma nello spirito si resta sempre bambini. Infatti questa serie esprime la mia vita durante l'infanzia. L'uomo contemporaneo è sempre più violento. Alcune persone sono in grado di agire meglio, ma molto facilmente accetti di entrare in questo circolo. La casa è uno spazio nel quale non è possibile sostare. Gli arredi cinesi del passato, imponevano un certo comportamento serio, richiedevano una certa cerimoniosità. Tuttavia questo adesso non è più necessario, il lavoro è estremamente impegnativo, quando si torna a casa non c'è tempo per fare queste cose. Ogni cultura deve essere schietta per quanto riguarda lo stile di vita: gli americani hanno una corporatura robusta, allora anche le aziende vogliono costruire qualcosa di grande. La libertà personale, il desiderio di levarsi le scarpe, stare seduti sul divano con le gambe incrociate, il diametro del divano che aumenta: il design è effettivamente al servizio dello stile di vita.

Fun Design è il nome di una serie di poltrone di mia creazione, infatti si riferisce alle relazioni tra le persone vissute da piccolo nei cortili. Inizialmente era fatto al fine di creare uno spazio pubblico e loro hanno tentato di trovare un elemento di confronto. Al tempo mi sembrava che negli spazi pubblici l'arredo e la

persona stessero tutti fianco a fianco, così da rendere impossibile per le persone guardarsi negli occhi, perciò io volevo trovare un modo per permettere loro di interagire e ai corpi di incontrarsi, con la volontà di permettere al mio design di creare una relazione. Tuttavia questo riguardava gli inizi, oggi la massa degli oggetti è piccola, non si realizza più in quelle dimensioni.

Durante la fase iniziale del mio design ho commesso un errore: quel che creavo aveva come scopo il mio esclusivo divertimento e mi focalizzavo solo sulla forma e la funzione dell'oggetto, più tardi tuttavia mi sono reso conto che questo era sbagliato. Il design nella sua interezza trae origine dalla vita e se esso non è capace di instaurare un dialogo, quasi sicuramente non otterrà il successo commerciale. Ho iniziato a fare design a 30 anni, la cosa più importante è iniziare a scoprire l'esperienza, non tanto la tecnica e i materiali. E' quello che io chiamo il "bisogno di comunicare", qualcosa che va al di là dei confini culturali, come il senso dell'umorismo, la felicità, l'amore e la gentilezza, questo bisogno è in grado di superare il colore della pelle.

Lu Yongzhong:

Ho comprato molte cose quando sono andato in Europa, tutte di non pratico utilizzo. Ad esempio, Philippe Starck ha progettato per una vasca da bagno un rubinetto impiantato di lato, con due aste che convergono, secondo lui sono due fiumi di montagna, io credo che sia molto complicato da utilizzare, difficile da maneggiare, ma la forma è bella. Tutti gli oggetti che privilegiano la forma sono di scomodo utilizzo, questo è un problema logico. Una larga percentuale degli oggetti che la nostra società utilizza sono così e il perché si capisce. In seguito mi sono messo a ripensare sia per quale motivo voglio delle caratteristiche uniche, sia perché voglio che il prodotto sia pienamente soddisfacente, basta solo trovare il giusto equilibrio. Prendiamo in considerazione la nostra azienda *Banmoo*, i prodotti attuali sono continuamente criticati, caratteristiche come la vivibilità e la comodità non

sono soddisfacenti, me ne rendo conto io stesso, in futuro e lentamente essi raggiungeranno la perfezione, ma noi speriamo che i nostri principi estetici non cambino. Nel frattempo daremo maggiori risposte per soddisfare i bisogni della vita, per relazionarci con essa sempre di più. Fin da bambino ho studiato da cose relativamente semplici. Una bambina possedeva tantissimi giocattoli che io non avevo mai visto e con cui giocavamo ed era una tale fonte di ispirazione. Poiché i bambini vedono la realtà in maniera più diretta, quando per esempio disegnano una casa, essa ha un tetto spiovente e le automobili sono quattro ruote. Come nel caso dell'azienda italiana *Sottsass Associati*, i designer ricercano per deduzione ed è davvero un approccio molto sensato. Negli ultimi trent'anni la Cina è cresciuta selvaggiamente, senza ordine, in futuro e lentamente sarà possibile ristabilire l'ordine, trovare una condizione così come dovrebbe essere. [...]

2.5. Il linguaggio dei materiali³⁴

Liu Feng:

Ricordo i tempi delle scuole medie, per un certo periodo l'esperienza è stata fredda, mentre ad oggi la memoria è calda. In seguito ho costantemente approfondito il cosiddetto “design caldo”, attraverso il mio design desideravo allora trasmettere negli altri il calore della memoria, il che non è solo una questione di colori caldi o materiali morbidi, ma soprattutto di rievocare l'infanzia. In seguito ho lavorato su una serie di progetti chiamata “Città in demolizione”, tutte riguardo la costruzione di Viale Ping'An a Pechino, forse queste esperienze alla fine sono confluite nell'arredamento domestico. La gente forse non ha avuto accesso allo studio delle belle arti, ma io sono convinto che ogni persona abbia questo sentimento innato, non importa se sia giusto o sbagliato. L'abilità non deriva da quattro anni di università, sono dell'idea che io in quattro anni di università non ho studiato nient'altro che un certo modo di pensare. Se parliamo della tecnica e del metodo, essi sono solo un aspetto superficiale. Sono abbastanza fortunato rispetto alla gente comune perché ho avuto modo di riflettere maggiormente su queste tematiche, perché posso diventare una fonte di ispirazione e un investigatore.

Lu Yongzhong:

Ho fatto molte rinunce. In molti credono che io lavori il legno, in verità, prima di lavorare il legno, ho molto lavorato con il metallo e ho anche esplorato tanti altri materiali. Parlando dell'azienda *Banmoo*, ho insistito soprattutto sul legno, inoltre la mia speranza è che ci si possa liberare del desiderio, trasferendo le proprie energie nella potenzialità del legno. Il legno è il mio esperimento, spero di poterlo lavorare meglio e più profondamente. Ovviamente sono in grado di

34 Ivi pp. 73 - 74.

utilizzare anche altri materiali per trovare la risposta, ma il principale resta il legno. Esiste una ragione dietro qualsiasi cosa, questa ragione ha una stretta relazione con l'uomo, in quanto in esso vi è la vita. Ad esempio, la mia speranza è che tutti i materiali abbiano un valore, a prescindere dallo status sociale e che la nobiltà derivi dalla perizia con cui il designer impiega il materiale. Se noi utilizziamo un materiale relativamente pregiato che assomiglia ad uno povero, anche questo per voi è un problema. Se il vostro modo di trovare soluzioni e la vostra posizione sono diversi, certamente anche il risultato non sarà lo stesso, nonostante la qualità intrinseca sia la stessa. Le cose più importanti sono il design, il metodo e il concetto del design, perciò quello che voglio fare io è realizzare un progetto utilizzando un materiale povero. Se prendiamo in considerazione un mio attuale progetto immobiliare, quello che io voglio è studiare un materiale eccezionale, oppure utilizzare un materiale già presente in zona, utilizzare il metodo per design per una nuova struttura che ne reimpieghi il valore. Faccio l'esempio del macellaio, in origine indossava un'armatura di metallo che è diventata in seguito un morbido camice. Non cambia la composizione, soltanto la forma. Il design dei manufatti è il design dello stile di vita, è penetrare il fenomeno per vederne l'essenza, così che voi non siate vincolati dalla ricchezza o povertà della materia prima impiegata. Tuttavia dal momento che i manufatti vengono esposti al sentimento del consumatore, si può spiegare il problema alla base. Voi volete qualcosa che duri nel tempo. Il design dei manufatti dopo tutto non è una vana speculazione.

Lo studio dei materiali è una premessa costante. La struttura e le emozioni del materiale assieme a tanti altri aspetti sono inestricabili. Il nuovo palazzo della televisione di Stato sarà interessante perché il materiale della struttura di metallo assomiglierà al ghiaccio, teoricamente, secondo quanto mostrato dalle immagini realizzate al computer. Certamente si spende molto denaro per realizzare questo significato, ma non è questo a fare la differenza. Esso sfida il desiderio dell'essere umano, si libera della forza di gravità, dell'equilibrio, delle barriere architettoniche, assume tutto un altro significato.



Il Coniglio e la Principessa, Maona

Maona:

L'opera "Il Coniglio e La Principessa" rappresenta la mia condizione quando ho terminato gli studi, simile ad una trasmigrazione. La vita è un processo che intercorre tra il momento della nascita e il momento della morte, noi tutti ci troviamo al momento coinvolti in questo processo, anche il coniglio è coinvolto in questo paradossale confitto tra la vita e la morte. Dopo aver perso una zampa, il suo sangue si trasforma in un arcobaleno dal quale poi nasce una bambina... Anche i miei dipinti sono un processo, dopo aver terminato il dipinto, ho provato il desiderio di farne un'installazione, sono andata alla ricerca di un materiale che avesse maggiormente la capacità di mostrare la psicologia di una bambina. Il velluto soddisfa la mia richiesta, perché è molto morbido e primordiale, anche il colore è molto vivido, le fibre di vetro non hanno la stessa capacità, sono troppo dure, troppo reali. Il velluto inoltre è molto maneggevole, puoi cambiarne la forma, se lo sottoponi alla lisciatura. Durante il periodo di studio accademico compiamo molti esperimenti su vari materiali come metallo, resine, ceramica, fibre... con ogni

materia senti il bisogno di comunicare. Giorno e notte è tutto un lavoro manuale. Molti dei miei amici mi hanno aiutata, altrimenti da sola non sarei mai riuscita a finire. Il processo creativo è davvero duro, difficile da immaginare, gli altri non possono capire i sentimenti che ne derivano, molte volte devi vedertela da solo. [...]

2.6. Applicazione scientifica nel design³⁵

Duoxiang Studio:

L'alta tecnologia delle costruzioni è estremamente costosa. Nei manufatti il nostro impiego dell'alta tecnologia è ridotto poiché essenzialmente non siamo entrati nel processo dell'industrializzazione. La tecnologia delle costruzioni, secondo noi non è qualcosa di “elevato” e “innovativo”, ma forse per gli altri non è così, poiché il modo in cui noi la utilizziamo è diverso.

Maona:

Spero di essere in futuro una pioniera delle nuove tecnologie, devono essere sperimentate tutte senza eccezione. La storia del design occidentale è andata in questa maniera, così come nel caso di Starck, avviene gradualmente. Dall'uso limitato fino ad un successivo impiego più massiccio, le masse accettano il prodotto e tale processo è indispensabile. Negli ultimi due anni, il design con elementi di forte personalità ha acquisito più visibilità, come nel caso del validissimo Jamie Hayon, che ha seguito Starck. Nonostante le tendenze, ritengo che la speranza di questi designer è che i loro oggetti saranno ancora in uso in futuro. L'utilizzabilità del prodotto è il prerequisito, così come la materia è il prerequisito della nostra esistenza umana, tuttavia la materia non è l'obiettivo dell'esistenza umana, bensì la spiritualità. L'utilizzabilità è un obiettivo importante, tuttavia è solo una delle tante componenti.

Oho-Oho

Per questo prodotto abbiamo elaborato una forma abbastanza inusuale, con

³⁵ Ivi pp. 109 – 111.

un rivestimento uniforme e resistente, una calda luce che la attraversa e l'inusualità della forma ha un'enorme influenza sulla qualità del prodotto. Questa è proprio la differenza che intercorre tra scienza e arte. In passato le tazze venivano cotte, mentre da qualche decennio vengono prodotte in serie, a quel punto cambia qualcosa, infatti è un'invenzione, molte fabbriche confidano che questa nuova tecnologia registri un monopolio e che le altre fabbriche entrino in competizione. La richiesta dell'uomo e la tecnologia stanno condizionando il design. Prendiamo ad esempio la *Apple*, un'azienda all'apice per quanto riguarda il design, il suo successo deriva da una costante innovazione, sta infatti cambiando il rapporto tra design e tecnologia scientifica, i computer portatili che produce diventano sempre più sottili. Se la forma è quadrata, certamente si rende necessario smussare i bordi per evitare lo sfregamento con la mano. Inoltre un classico, i connettori di alimentazione della *Apple* sono dotati di un magnete che risolve un problema comune durante l'utilizzo del computer: se tirato, il computer non cade a terra. E' un magnete, quindi se lo tirate si scollega, senza alcun problema dopo essersi scollegato basta riagganciarlo. La *Apple* è una compagnia leader nel design, nella ricerca dei designer, i profili più richiesti appartengono a persone che comprendono la tecnologia. Anche *Google* è un'azienda leader nella tecnologia, lo staff è composto dai migliori ingegneri a livello mondiale. In questo particolare ambiente di lavoro, i profili più richiesti appartengono a quegli ingegneri che comprendono il design, gli ingegneri che sono attenti all'estetica del bello, gli ingegneri che hanno il senso dell'arte. A dimostrazione del rapporto tra arte e scienza.

Shichuan:

I principi della tecnologia non sono il nostro principale oggetto di studio, ma dopo aver studiato la tecnologia, noi cerchiamo di capire qual è la maniera appropriata per applicarla. Permettiamo che la tecnologia entri nel prodotto, soprattutto se c'è una motivazione. Infatti esiste una relazione tra la tecnologia e il

bisogno genuino dell'uomo di utilizzarla. Infatti ci sono pochissime tecnologie disponibili del tutto nuove, moltissime sono tecnologie soggette ad un costante miglioramento, tecnologie che si dirigono verso un progressivo potenziamento. Perciò, è sul mercato ciò che è pratico e soltanto in pochi dispongono di prodotti estremamente rivoluzionari. Il nostro obiettivo il più delle volte, piuttosto che nei confronti degli studi tecnologici realizzati all'interno dell'azienda, è indirizzato alla comprensione che i consumatori hanno della funzione tecnologica. Ciò include il diverso grado di consumo e il diverso mercato, solo in seguito siamo in grado di introdurre la novità. Per quanto riguarda la bomboletta spray per congelare gli escrementi dei cani, non si tratta affatto della stessa cosa, in quel caso siamo noi a prendere spontaneamente l'iniziativa. La vanità è decisiva, si ricerca con costanza la possibilità applicare una certa tecnologia, si effettuano molte indagini al riguardo e si spende molto tempo per lo studio. All'estero forse è un po' meglio, questo studio da noi è molto più scarno. Perché inventare la tecnologia e motivarne l'impiego sono due aspetti diversi. L'uso pratico non è la specialità professionale degli scienziati. Io in quanto designer faccio decisamente l'opposto. Quello che io faccio è disegnare un nuovo prodotto oppure una maniera di impiegare la tecnologia oppure configurare una futura domanda. Ricercò il modo in cui la tecnologia può venire in mio favore. Vedo se sono in grado di avere questa tecnologia che già esiste e se può soddisfarmi. Oppure se altre diverse tecnologie possono integrarsi ad essa, per poi confluire in un nuovo oggetto. Il punto di inizio non è esclusivamente uno. Il delta del Fiume Delle Perle ospita molte industrie di livello standard. Tuttavia tra queste non è altrettanto facile trovare innovazione o particolarità. In Inghilterra si studia moltissimo. Il livello della tecnologia e l'atmosfera sono migliori. Forse in Cina c'è una maggiore applicazione pratica, ma non è altrettanto facile trovare lo standard corrente, anche se i prezzi possono essere tuttavia più bassi. In realtà le condizioni in Cina sono più mature e sicuramente il settore della produzione nel nostro paese è migliore. Se parliamo di ricerca, il primato resta di certo all'Inghilterra, almeno fino ad adesso. Al momento abbiamo già realizzato molti design e vogliamo espanderne il

metodo di utilizzo, il rapporto esistente tra le persone, il rapporto esistente tra l'individuo e la comunità, il rapporto tra le comunità, sono tutte cose possibili.

Anothermountainnan:

Io lavoro da 30 anni, non sono mai stato una persona che crea con la tecnologia, so fare progetti, ma non so disegnare, non so usare il computer. Capisco la fotografia, ma riesco ad utilizzare solo gli apparecchi più elementari... Ciò che viene dal cuore. In futuro la tecnologia sarà al servizio della creazione? Sarà il destino a deciderlo, in ogni caso non intendo dedicarmi alla “tecnologia per la tecnologia”.

2.7. Le condizioni del mercato³⁶

Yaoli:

I nostri designer di manufatti in Cina hanno un problema di piattaforma. Al momento l'industria creativa va di moda, ma questa catena alla fine ha o no dei benefici? Si può avere il design senza produzione? Si può avere la produzione senza i canali di vendita? Se non ci sono canali di vendita, nessuno va ad acquistare, è giusto oppure no?

Come andremo a spiegare noi adesso, il design è un nuovo business, vero è che non temiamo di far uscire la questione. Perché la gente dichiara di non usare gli oggetti dei designer cinesi? I problemi del design cinese sono i seguenti: il fallimento nel resistere alla prova del mercato, oppure oggetti di scarsa qualità, oppure il fatto che la produzione nel paese d'origine dei consumatori sia di per sé eccellente. Tuttavia, tornando al discorso di prima, le aziende o i marchi di fabbrica sono agenti, oppure canali di vendita, e non hanno disciplinato questo mercato, come farlo maturare? Ci sono ancora grosse differenze tra il manufatto prodotto dal designer e il manufatto comune, voi quale posizione abbracciate? Un prodotto su misura non è un oggetto della produzione in larga scala, il canale di consumo è solo di un tipo. Il prodotto del designer si distingue rispetto a quello comune. Inoltre i semplici prodotti di massa, non importa se progettati da un designer oppure no, non fanno assolutamente parte dello stesso mercato. In ogni caso, non si deve assolutamente ignorare che il mercato cinese è talmente grande che qualsiasi cosa voi realizzate è in grado di trovare una parte del mercato interessata ad essa, ma la cosa più importante è la vostra insistenza, più passa il tempo, più la vostra esperienza si accresce, più quello che fate migliora.

Non possiamo produrre tutto in catena, l'elemento principale è il design. L'orientamento del mercato e dei canali di vendita, i servizi post vendita, queste

³⁶ Ivi pp. 141 – 147.

cose non ci appartengono, ma competono ai marchi di fabbrica con i quali collaboriamo. Ad esempio qualche tempo fa abbiamo realizzato un oggetto in collaborazione con Swarovski. Quando loro ci hanno ricevuti, era molto chiaro l'orientamento del mercato, in accordo con la progettazione. Non c'era la necessità che fossi io ad occuparmi dei canali di vendita, così come dell'aspetto pubblicitario e mi sono occupato soltanto della progettazione. Terminata la nostra cooperazione il prodotto ha ottenuto un notevole successo. Se non vuoi far entrare nel mercato l'oggetto del tuo design, allora è un oggetto d'arte, un'edizione limitata, oppure è un'idea di alto livello, ma sicuramente non si tratta di un oggetto di massa.

Liu Feng:

L'educazione estetica delle masse cinesi è decisamente bassa, tuttavia questo è dovuto al fatto che esse non si interessano al problema. Perché gli uomini d'affari stranieri oppure i marchi di design possono trovare mercato all'interno della Cina? Perché essi sono estremamente perspicaci. Le masse cinesi hanno un'immensa capacità ricettiva, tuttavia bisogna impartire un criterio. La capacità di orientare è quella di influenzare silenziosamente, ma è un cambiamento che su larga scala avviene lentamente. L'educazione estetica delle masse sta cambiando lentamente, questo trend si sta sviluppando in maniera diversa in Giappone, in Corea o in Cina si sta sviluppando in maniera diversa, in linea di massima non è possibile usare "grande" e "piccolo" come unità di misura, tuttavia non è neanche possibile ignorare il fattore della variabilità. Il mio desiderio è che si possa accantonare il design per poterlo mettere ancora in discussione. Io credo davvero che in molti arredino con uno sdoppiamento della personalità, si pensi a come si tenda a ciò che è eccezionalmente sfarzoso quando al contrario l'uso che se ne fa è eccezionalmente ordinario. Il meglio emerge dalla normalità dello stile di vita. La vostra casa non è certamente fatta degli oggetti più in voga, ma è comunque molto bella e in ordine. A noi tutti piace uno stile di vita autentico, non possiamo mettere gli occhi addosso a

ciò che è futuristico ed eccessivamente costoso. Al momento i prodotti di buona qualità sul mercato cinese sono tutti acquistabili, anche quelli stranieri che portiamo in Cina. Ma l'imperfezione odierna sta nell'incapacità di comprendere lo stile di vita in Cina.

Anche io mi occupo in una certa misura di design degli interni, io incoraggio il padrone di casa a ricercare all'interno della propria abitazione la memoria e l'incompletezza delle tracce lasciate dalla vita, altrimenti lo spazio diventa standardizzato, privo di qualsiasi significato. Perciò a me piace il mercato dell'usato, puoi trovarci moltissimi oggetti della memoria davvero notevoli, non sono semplicemente oggetti della nostalgia, ma sono effettivamente in grado di ispirarti. Molti dei problemi su cui riflettiamo, sono stati già affrontati dai nostri predecessori o esiste già una soluzione ad essi negli oggetti, è molto comune che più sei in grado di fare questa professione più riconosci la sua verità. Ci sono dei momenti in cui penso che le mie odierne opinioni siano troppo stupide, ma certamente persone diverse a questo mondo oppure i tuoi antenati hanno già riflettuto su questi problemi, forse ci hanno riflettuto già 500 anni fa. Questa nostra professione non è prefabbricata, inoltre il design è significativo, basata sul negare e scoprire costantemente. [...]

Anothermountainman:

Personalmente sono stato testimone degli anni '60 e '70 di una piccola isola di pescatori e della diligente coltivazione sotto la montagna Shizi, praticata a prescindere dai risultati, solo con la speranza di un domani migliore... fino a che non vi è stato il decollo degli anni '80, la trasformazione in una città cosmopolita, in cui gente benestante desiderava arricchirsi sempre più, riuscendovi dagli anni '90 fino al termine del ventesimo secolo, con sette milioni (o comunque gran parte) di hongkonghesi guidati dal denaro.

Nel 1989 ad Hong Kong si è insediata la più grande agenzia di

comunicazione, la JWT, in cui tutti hanno visto una strada in ascesa. Stipendi alti, fama, premi, non si poteva desiderare di più, improvvisamente nel '92/'93 un giorno mi sono chiesto: forse che i risultati del successo negli affari dureranno tutta la vita? Aver raggiunto a 32/33 anni il rango di direttore creativo dell'agenzia di comunicazione rappresenta l'apice della mia esistenza? Mi ero posto un quesito: Qual è il significato della creazione nella vita?

Da quel momento in poi ho preso un altro nome, *Anothermountainman*, per preparare la mia futura creazione personale, ci ho messo più di un anno, ho capito che la cosa che più mi preoccupava è il rapporto tra le persone e tra l'individuo e la società, già dall'infanzia non mi sono mai piaciute la discordia e il conflitto sociale... bene, se esiste la possibilità, attraverso le capacità di comunicazione che conosco, aiuterò il Paese di Utopia a far sentire la sua voce. Nel 2001, sono riuscito finalmente a raggiungere un obiettivo concreto.

Nutrizione e ispirazione da ogni goccia della vita, dalla comprensione del "Quando e Dove", sentimenti che si sono formati sedimentandosi, a prescindere da Hong Kong.

Hong Kong possiede una visione internazionale, informazione, tendenza, opportunità di business... i sentimenti profondi e la coscienza sociale, le fondazioni storiche della sua società e la conoscenza di se stessa risultano insufficienti o del tutto assenti...

2.8. Il modello e l'approccio del marketing³⁷

Duoxiang Studio:

La produzione in quantità limitata e la produzione di massa sono cose che noi davvero non escludiamo, la configurazione dei nostri prodotti forse non è destinata ad una quotidianizzazione casalinga, tuttavia certi prodotti, ad esempio la linea *Pod*, noi speriamo davvero che possano penetrare nella vita quotidiana della gente. Ultimamente un mio amico ha studiato in maniera specifica una certa marca di mobili e sa come si lavora in Italia. L'ultima volta che ha visto i nostri oggetti, ha espresso il desiderio di aiutarci un passo alla volta verso quella direzione, per vedere se eravamo in grado o meno di fare lo stesso genere di cose qui in Cina. Lui lavora per conto di alcuni mobilifici cinesi, ma è consapevole che le nostre e le loro opinioni sono diverse. Perciò se l'obiettivo finale non è lo stesso, si possono utilizzare anche metodologie diverse. Inizialmente ho parlato con una persona. Lei mi diceva che oggi molte industrie non vogliono lavorare in questa maniera, perché ritengono che sia un vicolo cieco, meglio fare quello che l'Occidente ci dice di fare. Io dico invece che gli occidentali non hanno fiducia nei consumatori cinesi, pensano che ai consumatori possano solo piacere certe cose. [...]

Maona:

Io al momento credo che Jaime Hayon sia un ottimo esempio, ha un suo stile, molto forte, ma allo stesso tempo riesce anche a collaborare benissimo con le aziende, a portarne alla luce l'essenza, ottima almeno sul piano tecnologico, una tale collaborazione porta una crescita per entrambe le parti. Io sono dell'idea che i designer più eccellenti siano come delle divinità, tutto il mondo è la loro creazione, secondo me i designer in grado di creare il proprio mondo sono i migliori.

37 Ivi pp. 159 – 164.

Shichuan:

I marchi indipendenti all'interno della società sono un'essenza. Se la voce e lo spazio dei marchi indipendenti cessassero di esistere nel mercato, l'effetto sarebbe considerevole, il valore del marchio si esprime attraverso il valore del proprio stile. Il mio marchio indipendente riesce ancora ad andare avanti, almeno è in grado di comunicare a tutti che c'è una persona di un certo tipo che realizza cose di un certo tipo. Ma non tutti i designer hanno questo spirito indipendente. Tuttavia quando si è coinvolti in progetti del servizio pubblico, spesso è necessario un punto di vista e strumenti più obiettivi, ci si va a misurare con gli oggetti della ricerca di più persone. Abbandonare completamente i propri desideri ed opinioni è terribile.

Wangchang:

Quest'anno vado in America a vedere un'esposizione di arredo bagno, la mostra è quella della Toto, non presenta prodotti molto innovativi, ma è realizzata interamente secondo la prospettiva giapponese, ne viene rapito, la cultura giapponese corrode tutto lo spazio, una persona non riesce a liberarsene. Quando esprimiamo la nostra cultura, gli altri non sono in grado di comprenderla oppure lo fanno in maniera troppo semplicistica e simbolica. Le cose giapponesi secondo il parere di molti stranieri sono uguali a quelle cinesi, secondo il loro parere, sono *asiatiche*. Tuttavia noi siamo in grado di distinguerle al primo sguardo. Ad esempio i giapponesi usano elementi ad inchiostro, hanno uno stile incisivo e chiaro, è in scena il carattere tipico dei giapponesi. Prima ero certo che gli oggetti della Toto fossero decisamente brutti, tuttavia l'ultima edizione è stato un forte shock, ora penso che sia una sorta di erosione culturale. L'intento è di comunicare qualcosa, in quest'epoca essa non si basa necessariamente sul prodotto, penso che sia davvero un'ottima azienda, occupa una posizione di spicco in tutto il mercato asiatico. Non si

può fare a meno di pensare che i giapponesi siano bravi, non c'è niente da fare. [...]

3. Analisi traduttologica

3.1. Premessa

L'attività del tradurre si intende come un *processo di comunicazione linguistica scritta* di natura *decisionale*³⁸.

Secondo la scuola semiotica di Lotman³⁹, per definizione il *metatesto* è il testo della traduzione, il testo di arrivo, quello che viene tradotto, laddove il *prototesto* è il testo di partenza. Il *metatesto* è il risultato di una strategia soggettiva atta a tradurre il *prototesto* nella cultura ricevente (*traduzione interlinguistica metatestuale*). D'ora in poi nella descrizione dell'analisi traduttologica⁴⁰ si utilizzeranno dunque contestualmente i termini *prototesto* e *metatesto*.

Il *metatesto*, per definizione, è un testo più razionalizzato del *prototesto*: un testo *metalinguistico* che esplica ciò che l'autore (o gli autori) intende implicitamente. Il traduttore rende il *prototesto* più fruibile e ne aumenta la comprensibilità esplicando la struttura di pensiero contenuta nel *prototesto*. Durante il processo di razionalizzazione, avviene inevitabilmente anche un *processo di selezione* il cui scopo è pregiudicare il meno possibile l'integrità del *prototesto*: si può pertanto postulare l'esistenza di una struttura gerarchica interna.

Le considerazioni fin ora esposte sono utili al fine di introdurre il concetto di *dominante*. Secondo Jakobson⁴¹, la dominante è:

“La componente focalizzante di un'opera d'arte: governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura.”

38 Levy J., 1995, *La traduzione come processo decisionale*, in S. Nergaard, *Op. Cit.*, p. 63.

39 Osimo B., 1998, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano, Hoepli, p. 29.

40 Toury G., 1995, *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, p. 78.

41 Jakobson R., 1935, *The Dominant* in Jakobson, 1987: pp. 41 - 46. Edizione russa: *Dominanta*, in *Hrestomatija po teoreticeskomu literaturovedeniju*, 1976 a cura di I. Cernov, Tartu.

Tale processo di selezione genera una *perdita*, un'inevitabile sacrificio di *prototesto*, definita *residuo*: il *residuo* così come il *metatesto* è soggettivo.

Ne risulta che anche la *dominante* sia soggettiva perché dipendente da diversi fattori: l'interprete, l'autore, il lettore modello, la cultura ricevente, la funzione del testo e il suo potenziale utilizzo.

3.2. La Selezione della Dominante

3.2.1. L'interprete

La nostra analisi traduttologica ha come presupposto la comprensione delle relazioni esistenti “tra gli elementi che vengono tradotti, omessi, modificati e aggiunti”⁴². Il traduttore opera pragmaticamente delle scelte autonome e pertanto ne risulta dunque che ogni traduzione rappresenti una specifica visione. Sulla base del testo originale si possono creare traduzioni diverse, ognuna delle quali in possesso della propria validità. Basti prendere in considerazione come, nonostante i tentativi di sofisticare il settore della traduzione automatizzata, si è riscontrata, almeno fino ad oggi, l'impossibilità di mettere a punto una macchina traduttiva totalmente soddisfacente⁴³. Il processo traduttivo è infatti un'attività umana, un procedimento di natura creativa, proprio perché il traduttore opera attivamente una selezione e lascia nel *metatesto*, spesso anche in maniera inconsapevole, “la sua opera di mediazione storica, geografica, ideologica, culturale e psichica”⁴⁴. Una macchina invece traduce asetticamente parola per parola senza prendere in considerazione il contesto situazionale o socio-culturale⁴⁵ del testo di partenza. In

42 Torop, P.; Osimo B. (A cura di), 2000, *La Traduzione totale = Total'nyi perevod*, Modena, Guaraldi Logos, pp. 159 - 160.

43 Lûdskanov A., Osimo B (a cura di), 2008, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva* Milano, Hoepli, p. 36.

44 Osimo B., *Manuale del traduttore*, cit., p. 38.

45 Scarpa F., *Equivalenza funzionale e tipologie testuali della traduzione* pp. 7-8 e Katan D., pp. 71-72 entrambi in Ulrych M., 1997, *Tradurre: Un approccio Multidisciplinare*, Torino, Utet.

questo caso non risulta neanche corretto parlare di un processo traduttivo completo e il prodotto ricavato è in gergo definito *traduttese*⁴⁶.

Proprio per questo motivo, si ravvisa un'analogia tra la traduzione di un testo e la percezione visiva di un oggetto. Come si è detto, è complicato, se non impossibile, stabilire con certezza la *legittimità* di una traduzione perché essa può essere soggetta a svariate e altrettanto sensate interpretazioni. La traduzione presentata in questo lavoro di tesi vuole ribadire questo fondamento alla base della moderna *Scienza della Traduzione* e si offre al lettore come una delle tante possibili versioni, come un modello concreto, un insieme di input empirici, un'attualizzazione.

L'unica autorità indiscutibile per decidere la legittimità di una traduzione resta in ogni caso quella dell'autore del testo originario, anche se non ci sono sempre le condizioni tali affinché autore e traduttore vengano a contatto. Nella maggior parte dei casi il traduttore è lasciato ad operare individualmente sul testo senza ricevere indicazioni di alcun tipo dall'autore. Nel momento in cui il traduttore ritenga di essere un tramite trasparente tra l'opera e il lettore, i risultati della propria opera non potranno inoltre che avere risvolti dannosi. La *Scienza della Traduzione* può quantomeno indirizzare un traduttore professionista verso l'applicazione di un modello universale teorizzato al fine di produrre una traduzione *accettabile*⁴⁷.

3.2.2. L'autore

In questo specifico caso non abbiamo un singolo autore, si tratta infatti di una raccolta di testimonianze e di voci che sono state messe insieme dal curatore del *Today Art Museum*. Il testo di partenza in lingua cinese, che difatti è una selezione dello stesso, è una raccolta di voci e serve a raccontare la pluralità di opere e designer protagonisti nell'omonima mostra. Si tratta dunque di un caso molto

46 Osimo B., 2001, *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*, Milano, Hoepli, p. 163.

47 Osimo B., *Manuale del traduttore*, cit. p. 2.

interessante perché è indubbio che questi professionisti del settore siano stati scelti coerentemente secondo una logica precisa: essi sono stati invitati a far parte dell'esposizione perché ritenuti personaggi di prim'ordine nell'ambito del design contemporaneo cinese. Allo stesso tempo, tuttavia, nonostante tra questi designer esistano dei punti di contatto, ognuno di essi ha una sua individualità. I designer sono stati invitati dall'editore/curatore a rispondere a diversi quesiti in maniera soggettiva basandosi sulle proprie esperienze personali e sulle proprie percezioni, non ci troviamo dinanzi ad un'opera di fantasia o narrativa. Essi inoltre presentano le proprie opere di design: ce ne spiegano il funzionamento e l'idea all'origine della progettazione. Sulla base di questi elementi, potremmo quindi definirla un'opera di natura saggistica.

La fase *a monte* del processo traduttivo prende in considerazione la diversità esistente tra le diverse tipologie testuali. Esistono testi chiusi in cui l'interpretazione permessa è univoca: i testi giuridici o i linguaggi informatici, ad esempio, in cui la forma è spesso trascurabile. Ed esistono testi di massima apertura interpretativa come ad esempio le poesie in cui la connotazione fa parte del significato. La maggior parte dei testi invece si colloca nel mezzo di questa categorizzazione e hanno una natura essenzialmente ibrida. Il nostro testo di partenza si colloca esattamente in questa categoria intermedia.

L'individualità dei designer emana forza spirituale, basti pensare che la prima persona (singolare o plurale) è un elemento predominante del testo di partenza in quasi tutti le testimonianze e questa considerazione è fondamentale per poter elaborare una macrostrategia traduttiva poiché si denota un forte antropocentrismo tra i fattori cognitivi del testo. Un altro elemento che suggerisce la presenza di un elemento fortemente connotativo è un'aggettivazione in alcuni tratti particolarmente lirica. Allo stesso tempo però, trattandosi di persone diverse, ognuna di esse riflette attraverso il linguaggio il proprio personale sistema di valori e credenze⁴⁸. Ogni designer è un autore, un essere umano coinvolto in un atto di

48 Katan D., 1999, *Translating cultures : an introduction for translators, interpreters and mediators*, Manchester, S.t Jerome, p. 271.

creazione e di invenzione *Chuangzao* 创造 e ogni designer utilizza anche nel suo lavoro diversi strumenti per portare al pubblico il proprio individuale messaggio. Non si tratta più soltanto di un'opera saggistica, la funzione informativa ed espressiva convivono nella stessa pagina con uguale dignità.

Trovandoci davanti ad una moltitudine di voci, la sfida è quella di saper restituire questa caratteristica polifonia. Al fine di poterlo fare per il meglio, può essere ad esempio un'idea decidere di tradurre per “voce” a prescindere dall'argomento o sezione della raccolta, preferendo quindi evitare di tradurre seguendo fedelmente lo scorrere dell'opera così come è stata strutturata in origine dall'editore, per poi ricomporre la struttura in un secondo momento durante la revisione. Ma anche questa strategia può essere una semplice indicazione, un accorgimento e non una regola, in diverse occasioni può essere soggettivamente di aiuto per favorire una coerenza strutturale del metatesto.

Non è un aspetto da sottovalutare la presenza delle immagini e delle fotografie contenute all'interno della raccolta. Esse infatti non hanno un scopo puramente decorativo, ma vivono in simbiosi con le parole scritte e possono offrire al traduttore una comprensione molto più approfondita del designer di cui si stanno traducendo le testimonianze. Da un punto di vista linguistico il testo è formato esclusivamente di parole, mentre da un punto di vista semiotico⁴⁹ un testo è un sistema ricco e complesso di segni⁵⁰. La scuola semantica formalista di Torop⁵¹ ha introdotto a tal proposito il concetto di *paratesto* o *corredo paratestuale* in quanto “insieme di parti di un libro che esulano dal testo principale (introduzione, prefazione, postfazione, cronologia, note, quarta di copertina, risvolti, immagini, informazioni per i librai)”⁵². *Zai Zhongguo Sheji* è in tutte le sue costituenti il *testo di partenza* o *source text* della nostra traduzione, nonostante sia stato selezionato e

49 “La semiotica è la scienza che studia la semiosi” ovvero i processi “per cui un'espressione (acustica, visiva, ecc...) assume un valore di segno” Da *Dizionario della Lingua Italiana*, Sabatini Coletti.

50 “In semiologia, l'unità minima della comunicazione, composta di un significante e di un significato collegati da un nesso convenzionale; simbolo grafico che rappresenta un oggetto, un concetto, un fenomeno” Da *Dizionario della Lingua Italiana*, Sabatini Coletti.

51 Peeter Torop (Tallinn, 28 novembre 1950), professore ordinario all'Università di Tartu, in Estonia, presso il Dipartimento di Semiotica.

52 Osimo B., *Manuale del Traduttore*, cit., p. 29.

presentato in questa sede solo un estratto dell'intera pubblicazione. Se ne deduce che, da un punto di vista pragmatico, è buona norma che il traduttore si avvalga del *paratesto* nella sua intenzione per aumentare la propria generale comprensione e preparazione sul testo selezionato.

Secondo Torop, nel *metatesto* sono comprese inoltre le informazioni sull'autore e sulla sua epoca acquisibili attraverso un'opera di consultazione. Un traduttore di narrativa può essere a conoscenza dell'opera precedente di un autore o, allo stesso modo, un traduttore di testi scientifici essere a conoscenza della letteratura settoriale, del movimento culturale al quale un determinato esponente culturale aderisce. Per comprendere meglio il fenomeno del design nell'industria manifatturiera mondiale, è stata fondamentale la consultazione di fonti sul design, ad esempio opere che vengono correntemente proposte agli studenti di design nelle università nell'ambito del loro percorso accademico di studio, ma non è stato possibile trovare delle informazioni rilevanti su *Oho-Oho*, *Another mountainman*, *Maona*, ecc. se non direttamente sui siti internet delle aziende ne producono i manufatti.

Un altro aspetto non trascurabile è la capacità di un testo di questa tipologia di assumere un carattere tecnico, soprattutto in determinate sezioni come quella sui materiali e sulle tecniche scientifiche del design, così come ad esempio nel capitolo sulle metodologie di lavorazione, alcune delle quali del tutto innovative. In tali ambiti infatti il ricorso ad una terminologia settoriale è inevitabile poiché il designer si addentra nel suo campo professionale utilizzando il relativo lessico. Un'altra sezione con simili caratteristiche è quella del marketing in cui ci si addentra invece nelle dinamiche di promozione del prodotto e dunque si fa ricorso ad una terminologia afferente alla sfera economica e commerciale.

Nonostante i designer protagonisti della raccolta si dimostrino spesso aperti e esperti della cultura occidentale, i riferimenti alla cultura orientale sono numerosi. Si analizzeranno in seguito numerosi riferimenti alla cultura tradizionale cinese, al buddhismo, alle tecniche di lavorazione dei materiali appartenenti all'antichità, a

manufatti di epoche storiche antecedenti. Ci si pone dunque il quesito di come tradurre questi riferimenti. Se ometterli, se aggiungere una nota, se inserire all'interno del testo di arrivo una spiegazione attraverso un processo di chiarificazione. Le soluzioni sono molteplici e ogni problema traduttivo può essere affrontato caso per caso: la missione del traduttore è la lotta al livellamento culturale e alla neutralizzazione. La razionalizzazione operata dal traduttore non deve cancellare gli indizi culturali del *prototesto*. In tal caso il *metatesto* risulterebbe in una mistificazione: il *metatesto* deve saper testimoniare invece l'esistenza di culture diverse.

3.2.3. Il lettore modello e la cultura ricevente

Si presuppone logicamente che il lettore cinese non abbia difficoltà a comprendere tali riferimenti. Anche questa affermazione tuttavia è confutabile. Non è detto che tutti i cinesi abbiano una formazione culturale ugualmente erudita, questo pone ulteriori interrogativi sul destinatario principale del *prototesto*.

E' infatti a questo punto fondamentale individuare il lettore ovvero la persona a cui dobbiamo destinare il nostro sforzo traduttivo. Esistono due tipi di lettori: il lettore empirico, la persona che materialmente legge un testo e il lettore modello, un attore astratto, il destinatario immaginato. Poiché non è possibile per il traduttore entrare a contatto con il lettore empirico durante il processo traduttivo, sarà necessario riferirsi al lettore modello o implicito. L'individuazione del lettore modello è dunque un processo di natura *immaginativa*. Per quanto riguarda la traduzione presentata in questo lavoro di tesi si è proceduto nella seguente maniera: il primo passo è stato individuare chi fosse il lettore modello e/o destinatario nella lingua originale e poi utilizzare tale informazione per elaborare una macrostrategia traduttiva e indirizzarsi al lettore modello anche nel *metatesto*.

La raccolta *Zai Zhongguo Sheji* è destinata ad un pubblico che si dimostra interessata ai temi della cultura e dell'arte, nè un lettore *qualsiasi*, nè il membro di

una vasta udienza. Anche questa è una congettura interpretativa: così come postulato da Eco, un'ipotesi sul *mondo possibile*⁵³ che il testo rappresenta. Si presuppone che il lettore abbia delle conoscenze nel campo del design, ma non è dato per certo che il lettore modello sia un esperto in materia. Fondamentalmente ci troviamo davanti ad un'utenza in possesso di un background di conoscenze, in grado di raccogliere i riferimenti ai classici e alla storia della Cina, cosciente delle nuove tecnologie che spesso vengono citate, dell'uso di internet e dei sistemi informatici, con una sensibilità nei confronti dell'innovazione proveniente dall'estero e quindi una curiosità che non presuppone una conoscenza enciclopedica dei temi trattati, ma certamente la volontà di approfondirli.

Anche l'impostazione grafica, che come si è già detto fa parte integrante del corpo del testo da un punto di vista semiotico, veicola direttamente questo messaggio. Le immagini si integrano visivamente colpendo l'occhio del lettore e incitandolo nel confronto e raffronto con le parole scritte. Tuttavia, tali immagini possono essere anche realizzate oltre che a scopo divulgativo/esplicativo, anche con finalità di tipo pubblicitario. In fin dei conti, il designer è un professionista che media esigenze apparentemente agli antipodi, è un creativo, ma è anche un fine artigiano che progetta per la vendita. Quindi non è da escludersi che l'intera raccolta oltre ad informare il lettore sulle più interessanti personalità del design cinese contemporaneo e sulle novità del settore abbia uno scopo di natura velatamente pubblicitaria. In tal caso, anche i designer, *esaltando* le proprie creazioni ed evidenziandone gli aspetti *positivi*, compiono un'azione di tipo promozionale. Il linguaggio pubblicitario è di tipo fortemente connotativo e ciò spiegherebbe il perché del ricorso al lessico dei sentimenti. Una delle parole che a prima vista ricorre maggiormente nell'intera raccolta è infatti sentimento, *Ganjue* 感觉. Un altro termine che ricorre con uguale costanza è life-style, *Shenghuo de fangshi* 生活的方式, ovvero lo *stile di vita* inteso come concetto psicologico variabile da persona a persona, afferente al modo di interpretare se stessi all'interno della realtà e della società. In realtà, quello a cui i designer fanno riferimento non è

53 Eco U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani, p. 45.

tanto questo concetto individuale di stile di vita, quanto la tendenza a voler definire uno *stile di vita corretto* al quale il design vuole contribuire e al quale virtualmente tutti dovrebbero aderire.

Si può dunque ritenere che il target dell'intera raccolta sia da individuare in un pubblico di potenziali acquirenti. Il lettore è generalmente un consumatore, così come lo scrittore è un produttore: lo scrittore di narrativa ad esempio scrive per passione, ma se vuole vivere di questa professione, a parte in casi rari e fortunati, dovrà focalizzarsi sull'aspetto produttivo, rivolgersi ad un pubblico vasto, ad un lettore modello quanto più trasversale e preoccuparsi della vendita. In questo specifico caso, la raccolta curata dal *Today Art Museum* ha l'evidente finalità di promuovere le attività culturali del centro e l'editore dell'opera pertanto non si preoccupa tanto della vendita del libro in sé, quanto di incrementare l'*appeal* dell'istituto, il quale necessita di visitatori ed investitori per continuare a prosperare nel campo della cultura. Ugualmente i designer impegnati nelle pagine della raccolta non sono preoccupati dalle vendite del libro in sé, quanto dalla possibilità di farsi conoscere e si rivolgono a tutti quei visitatori del *Today Art Museum* che potrebbero essere interessanti a portare nella propria vita quotidiana, nel proprio stile di vita, i loro prodotti. Per vendere il design si mettono in evidenza soprattutto i vantaggi e i benefici che tali prodotti possono apportare, con un approccio *customer oriented*. Si può ipotizzare che i consumatori cinesi ai quali i designer si indirizzano siano persone della classe medio-alta, con un buon potere d'acquisto, persone con una certa stabilità economica, che sanno di poter investire il proprio denaro in oggetti che non sono beni primari di sopravvivenza, ma che vengono presentati in quanto tali, come beni che aggiungono *valore* alla vita. Infatti, proprio il sostantivo *Jiazhi* 价值 traducibile proprio come *valore* risulta assai frequente. Il design si propone di *migliorare* e dare *valore*, vendere un prodotto che aggiunge qualità alla vita, il designer deve soprattutto spiegare cosa dunque significa *stile di vita* e si avvale della filosofia per farlo. Ecco perché questa raccolta non può indirizzarsi ad una classe di cittadini indigente o ai limiti della sussistenza perché lo

stile di vita promosso dal design contemporaneo per quanto sia rivolto a tutti gli esseri umani da un punto di vista ideale e teorico, non è ancora forse accessibile a tutti da un punto di vista pratico.

3.2.4. Il potenziale utilizzo

Un altro elemento di estrema importanza è la funzione della traduzione nella cultura ricevente. Nel caso della nostra tesi, la finalità reale è quella di una valutazione accademica. Potrebbe invece essere più interessante invece “fingere” che la traduzione sia stata commissionata da un editore specializzato interessato a pubblicare nella proprio collana un approfondimento sul design contemporaneo cinese e in tal caso continuare a rivolgersi ad un pubblico italiano medio-alto, con un adeguato background culturale e una già provata sensibilità nei confronti delle tematiche affrontate.

E’ inoltre fondamentale notare come il design in Cina sia un tema “nuovo” o comunque relativamente recente, che forse è iniziato timidamente a farsi strada negli anni ’80, ma è diventato oggi un settore sul quale è necessario puntare: il governo della Repubblica Popolare è alacremente impegnato a passare dal tradizionale “Made In China”, *Zhongguo Zhizao* 中国制造, la semplice realizzazione in serie su commissione del prodotto, al “Designed In China” *Zhongguo Sheji* 中国设计⁵⁴ o “Invented in China”⁵⁵ *Zhongguo Chuangzao* 中国创造, la sua ragionata e indipendente progettazione creativa: il passaggio né semplice né immediato da grande fabbrica mondiale a un’economia che punti su servizi moderni incentrati sull’utente finale.

Come è stato già esposto nel corso della prefazione, sono stati i singoli progettisti ad aver influenzato nel corso della Storia del Design in Occidente le innovazioni, proprio perché è necessario che il singolo lotti per far prevalere la sua

54 <http://productdesignhub.com/2011/12/from-made-in-china-to-designed-in-china> From “Made in China” to “Designed in China”, Manon Dupouy, 15 Dicembre 2011.

55 <http://finance.ifeng.com/news/20101105/2829562.shtml> Cong *Zhongguo Zhizao Dao Zhongguo Chuangzao*, Sun Jiaxia, 5 Novembre 2010.

idea, mentre la rigida impostazione gerarchica della struttura sociale cinese nonché l'attitudine aziendale al lavoro di squadra paralizza le menti più brillanti.⁵⁶

Contrariamente, il concetto di design nel pubblico italiano risulta invece culturalmente già assorbito dal momento che il design nasce proprio in Europa e solo nel nostro paese, ad esempio, ha già più di cento anni di storia alle spalle.

E proprio sulla base di queste considerazioni, *Designed In China* potrebbe rivelarsi un'interessante traduzione alternativa al titolo dell'intera raccolta.

3.3. Identificazione e descrizione delle microstrategie traduttive

Al fine di offrire una panoramica esaustiva delle microstrategie traduttive adottate durante il processo di attualizzazione è opportuno strutturare il discorso secondo una logica razionale. Partendo infatti dalla categorizzazione⁵⁷ dei molteplici fattori che influenzano il testo, si può dunque operare una prima distinzione tra fattori linguistici ed extralinguistici. Per fattori linguistici intendiamo in particolare i fattori lessicali al livello della parola, i fattori grammaticali al livello della frase e infine i fattori testuali al livello del testo. Tra i fattori extralinguistici consideriamo invece i fattori culturali. Partendo dalle considerazioni trattate nel capitolo precedente, non verranno presi in considerazione tra i fattori linguistici aspetti di natura fonologica quali onomatopee e scansione ritmica.

3.3.1. Fattori Linguistici

3.3.1.1. Livello della parola: I fattori lessicali

Verranno qui di seguito analizzati caso per caso i nomi propri incontrati nel

⁵⁶ <http://www.ilpost.it/2011/09/08/creativita-e-design-in-cina/> *Creatività e Design in Cina*, 8 Settembre 2011.

⁵⁷ Baker M., 1992, *In Other Words. A Coursebook on Translation*, London & New York, Routledge, p. 1.

prototesto con la relativa spiegazione inerente all'attualizzazione selezionata dal traduttore. Si è scelto di iniziare dai fattori lessicali perché essi costituiscono il primo riscontro dei contenuti di un testo e dell'abilità meta cognitiva del traduttore, ossia della sua capacità linguistica e specialistica a tradurre il testo.⁵⁸ A titolo esplicativo, per nomi propri intendiamo antroponimi, toponimi, notazioni specifiche adottate per istituzioni, movimenti culturali, eventi, ecc...

3.3.1.1.1. Nomi Propri

Il *Beijing Jinri Meishu Guan* 北京今日美术馆, *Beijing Today Art Museum*⁵⁹ è il museo d'Arte Contemporanea con sede a Pechino. Si è scelto di inserire nel metatesto il nome con cui è maggiormente conosciuto in occidente⁶⁰. Una simile strategia è stata adottata anche per attualizzare nel metatesto il nome dell'azienda *Banmu* 半木⁶¹. Infatti, si è optato per Banmoo, un adattamento fonetico indicato anche nel sito ufficiale⁶² e con il quale l'azienda di Shanghai è conosciuta all'estero. Per lo studio di design *Duoxiang Gongzuoshi* 多相工作室⁶³, è stata adottata la traduzione *Duoxiang Studio*⁶⁴ e per l'agenzia di comunicazione americana con sede ad Hong Kong *Zhiwei Tang Xun Guanggao Gongsi* 智威汤逊广告公司⁶⁵ si è preferito l'acronimo JWT⁶⁶ (dal fondatore J. Walter Thompson), in entrambi i casi è stata consultata la fonte ufficiale trovata in rete.

Lo stesso principio è stato applicato in linea di massima anche per alcuni nomi di persona per via della consuetudine di molti cinesi, soprattutto coloro che vivono e lavorano in contesti internazionali, tra i quali per l'appunto Hong Kong, a

58 Scarpa F., 2001, *La traduzione specializzata. Lingue speciali e mediazione linguistica*. Milano, Hoepli, p. 153.

59 Luo Yi, *Op. Cit.*, prefazione, p. 3.

60 <http://www.todayartmuseum.com>

61 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 73.

62 <http://www.banmoo.cn>

63 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 13.

64 Sito Ufficiale *Duoxiang Gongzuoshi*, English Version, <http://www.duoxiangstudio.com/>

65 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 147.

66 Sito Ufficiale JWT (in Inglese) <http://www.jwt.com>

darsi dei nomi anglofoni⁶⁷ per motivi di semplificazione, come nel caso di artisti quali *Huang Bingpei* 黄炳培⁶⁸ reso nel metatesto come Stanley Wong⁶⁹, *Jin Taiqiang* 靳埭强, Kan Tai-Keung⁷⁰ e *Chen Youjian* 陈幼坚⁷¹, Alan Chan⁷².

Numerose le traslitterazioni fonetiche tipiche della lingua cinese per i termini di origine straniera, qui di seguito alcuni esempi: l'inglese *Haolaiwu* 好莱坞⁷³, Hollywood; il tedesco *Baohaosi* 鲍豪斯⁷⁴, Bauhaus (in riferimento alla famosa scuola moderna di architettura, arte e design fondata nel 1919 a cui si è già dedicato un approfondimento nel primo capitolo); *Shihualuoshiqi* 施华洛世奇⁷⁵ Swarovski⁷⁶ (l'azienda svizzera specializzata nella produzione di manufatti in cristallo) *Pulite Jianzhu Jiang* 普利特建筑奖⁷⁷, Premio Pritzker per l'Architettura⁷⁸ (famoso riconoscimento americano, il più importante a livello internazionale, assegnato nel 2009, così come spiegato anche nel testo⁷⁹, all'architetto svizzero Peter Zumthor per la costruzione di *Brother Klaus Field Chapel*, un monumento votivo costruito con tronchi d'albero rivestiti di cemento, in seguito bruciati e rimossi); il cognome italiano *Suotesasi* 索特萨斯⁸⁰, Sottsass Associati⁸¹ (in questo caso si è utilizzato il nome completo dell'azienda storica fondata dal designer Ettore Sottsass nel 1980); *Feilipu Sitake* 菲利普·斯塔克⁸², Philippe Starck⁸³ (architetto e designer francese, personalità eminente del designer occidentale contemporaneo) e *Haimei Haien* 梅·海恩⁸⁴ Jaime Hayon (spagnolo, appartenente all'ultima generazione di designer).

67 <http://pensierimadyur.blogspot.it/2009/07/nella-cina-urbana-e-molto-importante.html>

68 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 3.

69 Sito Ufficiale Asia Art Archive (AAA), http://www.aaa.org.hk/fundraiser2008/artist_detail.asp@aid=73.html

70 Sito Ufficiale <http://www.kanandlau.com>

71 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 19.

72 Sito ufficiale <http://www.alanchandesign.com>

73 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 14.

74 Ivi p. 15.

75 Ivi p. 141.

76 Sito ufficiale, sezione cinese <http://asia.swarovski.com/china/>

77 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 15.

78 Sito ufficiale <http://www.pritzkerprize.com/>

79 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 15.

80 Ivi p. 55.

81 Sito ufficiale <http://www.sottsass.it>

82 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 54.

83 Sito Ufficiale, <http://www.starck.com>

84 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 163.

Da notare la traduzione in cinese del celeberrimo marchio americano Apple⁸⁵ che a differenza di altre aziende non sceglie la trascrizione fonetica per imporsi nel mercato cinese, ma opta per una traduzione semantica e diventa in cinese *Pingguo* 苹果, in italiano, per l'appunto, *Mela*. Nel testo l'uso di *Apple* e *Pingguo* si alterna indifferentemente, mentre, ad esempio, per il brand di *Google*⁸⁶ non è stata utilizzata la trascrizione fonetica in uso *Guge* 谷歌.

3.3.1.1.2. Nomi Astratti

Youmo 幽默⁸⁷ dall'inglese *Humour* tradotto invece, per evitare di riferirsi solo ed esclusivamente allo humour inglese, come senso dell'umorismo, in quanto nel testo ci si riferisce più generalmente alla capacità di rilevare e rappresentare l'aspetto comico della realtà, intesa come specifica manifestazione antropologica dall'assunto per cui ogni cultura esprime l'umorismo diversamente⁸⁸. Interessante anche *Wutuobang* 乌托邦⁸⁹ ovvero Utopia, parola coniata dal filosofo e politico inglese Tommaso Moro nel XVI secolo per indicare un luogo ideale e desiderabile caratterizzato dall'ordine sociale e dal rispetto nei rapporti umani.⁹⁰ Può sembrare insolito che Youyi Shanren richiami un simile riferimento, ma questa è un'ulteriore dimostrazione dell'attenzione dei designer cinesi, in particolar modo di Hong Kong, nei confronti della cultura occidentale e in particolare di quella inglese.

3.3.1.1.3. La suffissazione

Per suffissazione si intende un processo linguistico attraverso il quale si forma una parola a partire da un'altra mediante un *meccanismo di formazione*. Le

85 Sito Ufficiale Apple China, <http://www.apple.com.cn>

86 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 109.

87 Ivi p. 85.

88 The International Society for Human Studies, <http://www.hnu.edu/ishs/index.htm>

89 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 147.

90 Per maggiori approfondimenti: Firpo L. (a cura di), 2000, More T, *Utopia*, Napoli, Guida.

parole ottenute da tale processo vengono definite *derivate*.⁹¹ Nella lingua italiana, tale derivazione è ottenuta attraverso l'aggiunta di un suffisso alla fine di un tema o una radice. Nella lingua cinese, il fenomeno della suffissazione si manifesta diversamente, ovvero tramite la combinazione di elementi della lingua più affissazioni (neologismi combinatori).⁹² Ad esempio, il suffisso *hua* 化 rende l'italiano *-zione*: per questo motivo *Richang + Hua* 日常 + 化⁹³ diventa *quotidianizzazione* e *Gongye + Hua* 工业 + 化 diventa *industrializzazione*. Allo stesso modo il suffisso *Xing* 性⁹⁴ significa “avere la natura di, essere di natura” così per questo motivo, ad esempio, il composto *Daoxiang + Xing* 导向 + 性⁹⁵, è stato tradotto con la perifrasi *capacità di orientare*.

3.3.1.1.4. Lessico Tecnico

La presenza del lessico tecnico si riscontra soprattutto nella sezione dedicata all'uso dei materiali e alle strategie di marketing. Per il trattamento di tale terminologia è consigliata prevalentemente la consultazione di glossari e dizionari, anche se si è rivelato non di meno utile il ricorso a testi paralleli. Ad esempio, termini inerenti ai materiali quali *Shuini* 水泥 cemento; *Mutou* 木头, legno; *Tiān'éróng* 天鹅绒⁹⁶ velluto; *Jinshu* 金属 metallo; *Shùzhī* 树脂 resina; *Táocí* 陶瓷 ceramica; *Xiānwéi* 纤维 fibre; particolarmente interessante la traduzione della locuzione *Yong Jianying De Buxiugang Zuo De* 用坚硬的不锈钢做的⁹⁷, resistente acciaio inox (*acciaio anti-ossidazione*); infine gli oggetti in porcellana *Ciqi* 瓷器 della designer pechinese Xie Dong⁹⁸ e i paraventi in lacca *Qiqi* 漆器 di epoca Han⁹⁹. Inoltre le opere che vengono descritte nel volume sono prevalentemente

91 Graffi, Scalise, 2003, *Le lingue e il linguaggio: introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino, cap. 5.

92 Brambilla, *Linguaggio Politico e Politica delle Lingue*, p. 115.

93 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 159.

94 Arcordia G., 2008, *La derivazione lessicale in cinese mandarino*, Milano, Franco Angeli, p. 189.

95 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 142.

96 Ivi p. 74.

97 Ivi p. 53.

98 Ivi p. 18.

99 Ivi p. 52.

progettazioni di interior design o design degli interni (*Shìnèi shèjì* 室内设计 o *Kōngjiān shèjì* 空间设计, in particolar modo nell'ambito dell'arredamento domestico, *Jiājù limiàn* 家具里面), oppure grafica (*Píngmiàn shèjì* 平面设计) tuttavia alcune di esse, come nel caso di Youyi Shanren e Maona, sono delle vere e proprie *Zhuāngzhì* 装置, installazioni d'arte e pertanto non rientrerebbero nel campo del design industriale in senso stretto, ma sono tuttavia utili per comprendere la *forma mentis* dei designer analizzati.

Alcuni esempi significativi:

Mushu Jiaju 木梳家具: Mobile pettine¹⁰⁰

In questo caso non ci si riferisce ad un singolo mobile, ma ad un'intera linea di arredamento per la casa realizzato da Duoxiang Studio secondo una particolare tecnica che conferisce alle dure superfici in legno l'aspetto e l'elasticità di un pettine, attraverso una tecnica di lavorazione dei materiali *Qiefen* 切分 che nel campo della falegnameria può essere tradotto come *segmentazione* per indicare che il legno viene tagliato in setole. Questa serie di mobili è stata presentata alla Triennale di Milano del 2011 nell'ambito della mostra "China New Design" e per l'attualizzazione si è scelta la traduzione letterale con la quale le opere sono state presentate al pubblico italiano in tale occasione¹⁰¹. Sempre Duoxiang Studio mette appunto quelli che sono stati tradotti nel metatesto come *muri di legno attraversabili* laddove *Chuan Qiang Shu* 穿墙术 sta ad indicare la capacità di attraversare i muri, una capacità "paranormale" tipica di creature quali fantasmi e spiriti ad esempio, in questo caso conferita dall'utilizzo delle fibre di juta: l'utilizzatore si trova davanti ad un muro di fascine estremamente elastiche che spostate possono consentirgli l'attraversamento dall'altra parte dell'ostacolo. L'attualizzazione presente nel metatesto è stata dunque scelta per razionalizzare ed

100Ivi p. 51.

101 <http://www.architetti.com/articolo/6877/Design-internazionale-China-New-Design-alla-Triennale-di-Milano>

esplicitare quanto indicato nel prototesto.

Gougou Pianpian Pen 狗狗便便喷 : Bomboletta spray per congelare gli escrementi dei cani ¹⁰²

Il riferimento è ad un prodotto in commercio ideato dal designer Sichuan e conosciuto col nome inglese (nonché marchio registrato TM) *Poo Poof Spray*¹⁰³. Per evitare un abbassamento di registro, nel metatesto si è evitata una traduzione letterale del prodotto e si è invece scelto di spiegarne l'uso elevando il registro e rendendolo volutamente più tecnico (strategie conosciute col nome di *chiarificazione* e *nobilitazione*, tra le *tendenze deformanti* individuate da Berman)¹⁰⁴.

Dianyuan Xian 电源线: Connettori di alimentazione¹⁰⁵

L'azienda californiana Apple ha messo appunto nel 2006 una particolare tecnologia chiamata MagSafe¹⁰⁶: ha infatti brevettato degli adattatori e dei cavi dotati all'estremità di un magnete (*Cítiě* 磁铁) che rende l'utilizzo degli apparecchi prodotti molto più sicuro. Se tirato, il connettore si sfilava senza danneggiarsi, evitando qui l'usura a lungo termine, e senza far cadere a terra il dispositivo.

Da registrare anche la presenza del lessico economico nello specifico ambito del brand management¹⁰⁷ in termini quali *Xiao Feizhe*, 消费者 Consumatore; *Changpai*, etichetta 厂牌 e *Pinpai* 品牌 marchio; *Zhongjian Shang* 中间商 agente/broker ; *Xiāoshòu qúdào* 销售渠道 Canale di vendita; *Chanye Lian*, 产业链

102 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 110.

103 Dalla conferenza *Lingnan chao chuàng· xiliè jiangzuò 2: Hào shēnghuó - huó shèjì* del 18 giugno 2011 [<http://www.douban.com/event/14074475/>]

104 Berman A., 1985, *La Traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain*, Parigi, Seuil, p. 280.

105 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 109.

106 Pagina di supporto dal sito ufficiale della Apple: http://support.apple.com/kb/HT1453?viewlocale=it_IT&locale=it_IT

107 Carmi E., 2009, *Branding. Una visione Design Oriented*, Milano, Fausto Lupetti Editore, pp. 15-19.

Catena Industriale; *Shòuhòu fúwù* 售后服务 Servizi Post Vendita; *Longduàn* 垄断 monopolio; *Shìchāng tiáo chá* 市场调查 ricerca di mercato ecc...

3.3.1.1.5. Materiale Lessicale Straniero (forestierismi)

In alcuni casi sono presenti parole straniere trascritte in alfabeto latino, come la parola inglese *Architect*¹⁰⁸ nella sezione riferita agli architetti, *Jianzhu Shi* 建筑师: l'impressione che se ne ricava è quella di una forte esterofilia nel prototesto, che da un lato è una componente culturale da prendere in considerazione, ma dall'altro pone il traduttore dinanzi ad un dilemma, prima di tutto perché *Architect* (inglese) e *Architetto* (italiano) sono parole molto simili, entrambi provenienti dal latino *architectus*. Si è scelto, a costo di una perdita, di tradurre direttamente in italiano e azzerare nel metatesto l'importanza data al termine inglese. Infatti, la parola *Architect* nel prototesto è messa in rilievo proprio perché in forte contrapposizione con il testo cinese, ma cercare a tutti i costi di mantenere tale espressione nel metatesto in italiano sarebbe difficoltoso dal momento che per quanto riguarda alcuni termini la lingua italiana e la lingua inglese si assomigliano notevolmente. Tra le *tendenze deformanti* di Bergman, tale approccio viene definito "eliminazione delle sovrapposizioni di lingue". Si è tuttavia ritenuto opportuno utilizzare la formattazione corsiva per motivi stilistici.

Si è registrata la presenza del lessico straniero anche per alcuni nomi propri come ad esempio *Droog*¹⁰⁹, un collettivo di designer olandesi nato agli inizi degli anni novanta caratterizzato da una concezione rigorosa e asciutta della progettazione. In questo caso, nella traduzione si è scelto di esplicitare il fatto di trovarsi di fronte ad un gruppo di designer e non ad un singolo progettista per evitare possibili ambiguità nella cultura ricevente, soprattutto nel caso in cui il testo venga letto da esperti del settore: nonostante nel prototesto ci si riferisca ad una terza persona singolare come se Droog fosse una sola persona fisica [我特别喜欢荷

108 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 51.

109 Sito Ufficiale <http://www.droog.com>

兰的Droog, 他的设计是让你...^{110]} per una maggiore correttezza informativa è stata scelta la traduzione “Mi piace tantissimo il gruppo olandese Droog, il loro design ...”. Tale processo segue la tendenza soggettiva del traduttore di razionalizzare il metatesto.

Alcuni manufatti vengono presentati nel prototesto direttamente con il nome in inglese così come nel caso del candelabro *Angle*¹¹¹ e della sedia *Memory Stool*¹¹², entrambi ad opera di Jiali¹¹³. In questi casi si è scelto di mantenere i nomi in inglese. Così come nel caso di Liu Feng per gli arredi della linea *Fun Design*. Anche la linea *Kidult* viene presentata nel prototesto al lettore cinese direttamente in inglese e poi tradotta in cinese con l’espressione *Lao Wantong* 老顽童¹¹⁴ vecchio ragazzino, in questo caso tale traduzione cinese è omissibile perché destinata al lettore modello del prototesto, e noi invece possiamo direttamente inserire nel testo la traduzione in italiano “bambino cresciuto” che sta ad indicare la condizione di chi pur diventando adulto conserva in sé il bambino che un tempo è stato, una concezione filosofica che ricorda anche la “poetica del fanciullino” di pascoliana memoria e quindi facilmente comprensibile per il lettore modello italiano poiché ha anche un corrispettivo nella cultura ricevente.

Interessanti le due espressioni Pass 掉 e PK¹¹⁵. Entrambe queste espressioni fanno parte dello slang contemporaneo cinese e per capirne il significato è stato fondamentale consultare un dizionario urbano online in forma di blog, ovvero un dizionario reperibile in internet con informazioni terminologiche inserite ed aggiornate direttamente dagli utenti che mettono a disposizione la propria conoscenza su espressioni di uso comune e neologismi, in questo caso i termini sono di origine inglese, anche se, pur in possesso di un’ottima conoscenza della lingua, non facilmente intuibili per quanto riguarda il significato. Il designer Liu Feng infatti si esprime utilizzando un linguaggio poco formale e attinge ad un lessico

110 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 14.

111 *Jiaodu*, 角度 <http://www.lispace.com.cn/cnhtml/products/01/pic07.html>

112 <http://www.lispace.com.cn/cnhtml/products/03/pic05.html>

113 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 53.

114 Ivi p. 53.

115 Ibid. P. 53.

colloquiale:

“Pass 掉” è composto dal verbo dall’inglese “to pass” ovvero “passare” e *Diao 掉* : nel metatesto è stato tradotto come “riuscita”. Da notare come nel linguaggio gergale, analogamente esista anche l’espressione contraria “Fail 掉” che significa invece “fallire” o “fallimento”. Tali espressioni sono utilizzate soprattutto per quanto riguarda passare/fallire un test, un esame... in questo caso specifico Liu Feng si riferisce alla prova di gradimento in riferimento al momento in cui il design viene sottoposto al giudizio dei consumatori.

PK è invece un sostantivo, secondo dati statistici, tra le cinque parole in inglese più conosciute in Cina dopo *Yes, No, Bye-Bye* e *OK*. In origine, PK era inteso come acronimo di “player killing” nei giochi on-line o “penalty kick” nel calcio. Sta dunque ad indicare una lotta “corpo a corpo” in cui uno sfidante combatte direttamente con un altro. E’ molto utilizzato nel linguaggio del marketing per quanto riguarda la competizione tra marchi¹¹⁶. Nel metatesto è in riferimento ad un’idea di design che prima o poi “verrà messa alla prova” nel senso di “confrontarsi” direttamente con la competizione e le leggi del mercato.

3.3.1.1.6. Espressioni Idiomatiche

Per espressioni idiomatiche o idiotismi si intendono le locuzioni di significato peculiari di una specifica lingua.

Dui Yu Kan Bu Dao Mou Bu Zhe 对于看不到摸不着的事物: Concetto di "Se non vedo non credo"¹¹⁷

Si è scelto di attingere alla tradizione dei vangeli cristiani¹¹⁸ per rendere questo concetto nella cultura ricevente. L’episodio di riferimento è quello celebre in

116 http://www.ycwb.com/gb/content/2005-09/08/content_979152.htm

117 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 15.

118 Vangelo Secondo Giovanni 20, 24 - 29

cui San Tommaso esprime il suo scetticismo circa il miracolo della Resurrezione di Gesù Cristo. Nel metatesto è stata dunque introdotta una frase idiomatica originariamente assente nel prototesto, indicata attraverso l'uso delle virgolette, ma tale attualizzazione è stata adottata poiché si presuppone di facile ed immediata comprensione per il pubblico occidentale. Nel trattamento delle frasi idiomatiche ciò si definisce come ricorso ad *idiotismo corrispondente* nella lingua e cultura ricevente.

Yīfāng shuǐtǔ yāng yīfāng rén 方水土养一方人: Persone provenienti dallo stesso luogo geografico hanno caratteristiche comuni¹¹⁹

Letteralmente la frase idiomatica significa che “ogni determinata parte di terra nutre una determinata parte di popolazione” in quanto si presuppone che la natura e l'ambiente di un luogo influenzino le persone nate in esso. Dopo delle ulteriori ricerche sul significato della frase idiomatica,¹²⁰ la strategia infine adottata è stata una traduzione di chiarificazione del significato ed è pertanto risultato necessario ricorrere all'espansione del metatesto. In questo caso si è abbandonata la ricerca di un idiotismo corrispondente: all'inizio si è pensato a qualcosa come “moglie e buoi dei paesi tuoi”, ma in tal caso, a parte l'abbassamento del registro, l'idiotismo trovato non sarebbe stato completamente corrispondente alla frase idiomatica del metatesto. Pertanto anche la traduzione sarebbe stata inadeguata.

Bíe wài yī lèile 别外一类了: Sui Generis¹²¹

In questo caso si è scelto di tradurre l'espressione cinese in latino, tuttavia per la cultura ricevente, nonostante si tratti di un'espressione più ricercata, un simile uso non rappresenta un ostacolo alla comprensione poiché tale espressione è

119 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 16.

120 <http://zhidao.baidu.com/question/107604412>

121 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 53.

entrata a far parte del linguaggio comune e inoltre si presuppone che il lettore modello italiano abbia la preparazione culturale adatta per capirne il significato. Un simile procedimento è avvenuto anche la traduzione della parola *Beijing* 背景¹²² per la quale si è scelto nel metatesto la parola inglese *background*, oppure *dingwei* 定位¹²³ tradotto come *location*, ormai entrambi di uso comune nella lingua italiana, il primo per indicare figurativamente la serie di fattori sociali, culturali ed economici che caratterizzano, in questo caso, un designer, il secondo per indicare una locazione geografica.

Da notare infine la corrispondenza idiomatica tra *Silu* 死路¹²⁴ e l'italiano Vicolo Cieco nel senso metaforico di una strada che porta alla rovina, addirittura in cinese, alla morte.

3.3.2. Fattori grammaticali e testuali

3.3.2.1. Lingue isolanti e lingue flessive: sintassi e morfologia

Per quanto riguarda la struttura sintattica del prototesto, bisogna prendere in considerazione alcune caratteristiche generali della lingua cinese. Prima di tutto il cinese è una lingua isolante, la cui sintassi è basata sulla struttura e l'ordine delle parole in cui il determinante precede sempre il determinato. Al contrario la sintassi italiana è caratterizzata da una complessa morfologia. In cinese inoltre il fenomeno della flessione o declinazione è limitato, non esiste il numero e il genere, mentre invece esistono particelle classificative (o classificatori) per specificare la quantità¹²⁵, suffissi, particelle per distinguere le frasi interrogative¹²⁶. Nel prototesto ad esempio gli autori si esprimono in merito ad un certo *Pengyou* 朋友¹²⁷, un individuo con cui si è stretto un legame di amicizia. Può dunque capitare che dopo diverse righe di

122 Ivi p. 17.

123 Ivi p. 14.

124 Ivi p. 159.

125 Sun C., *Op. Cit.*, p. 88.

126 Ivi p. 172.

127 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 16.

traduzione il traduttore si renda conto che in realtà il termine *Pengyou* si riferisce nello specifico ad una donna. La stessa ambiguità è riscontrabile ad esempio in un termine generico come *ren* 人¹²⁸ persona (di cui non è specificato il genere finché non è il contesto generale del testo a rivelarlo). Questi semplici esempi servono quindi a chiarire l'importanza del contesto in mancanza della fitta presenza di morfologia a cui il traduttore italiano è linguisticamente abituato fin dalla nascita.

Similmente per indicare categorie semantiche quali aspetto e modo nella lingua cinese si fa uso di particelle grammaticali come ad esempio gli avverbi in posizione preverbale¹²⁹, tuttavia tali particelle non sono sempre presenti e pertanto nella scelta della dimensione temporale spesso bisogna far ricorso ancora una volta al contesto generale del prototesto per capire quando si colloca temporalmente l'azione espressa dal verbo. Inoltre la struttura della frase cinese segue l'ordine "soggetto, verbo e oggetto" ed è contraddistinta dalla costruzione informazionale "tema e rema" che viene invertita solo per creare particolari effetti. Da questo punto di vista non ci sono particolari problemi dal momento che anche la lingua italiana segue generalmente la stessa logica.

3.3.2.2. Ipotassi vs Paratassi

Altra caratteristica della lingua cinese scritta è la struttura spesso orientata a uno stile paratattico. Si nota infatti la mancanza di connettori e pertanto in periodi anche molto complessi, le proposizioni vengono affiancate, giustapposte come in un quadro impressionistico, divise da virgole con la conseguente omissione di pronomi e soggetto: il concetto risulta pertanto ripartito in porzioni di testo relativamente brevi¹³⁰ e le singole unità di significato sono generalmente di per sé semplici e lineari. Tuttavia, nonostante questa apparente facilità che dovrebbe facilitare il lettore nella comprensione del prototesto, durante il processo di traduzione dal

128 Ivi p. 159.

129 Sun C., *Op. Cit.*, pp. 191 – 197.

130 Du, Yu, 2008, *Cognitive deviation originating from the different systems between English and Chinese*, *Sino-US English Teaching*, Aug. 2008, Volume 5, No. 8, Serial No. 56.

cinese all'italiano, il traduttore si trova dinanzi all'impossibilità di trasporre questa caratteristica paratattica della lingua cinese nel metatesto italiano proprio perché al contrario la lingua italiana scritta è caratterizzata da una struttura tendenzialmente ipotattica.¹³¹ Il traduttore quindi, partendo da questo presupposto, è spinto quasi istintivamente a ricostruire il metatesto secondo uno schema ipotattico, cercando di aggiungere, laddove mancanti, i connettori, esplicitando dunque i nessi logici, riadattando la punteggiatura unendo più frasi, con l'obiettivo di incanalare il discorso in una struttura rigida e tendente alla razionalizzazione dei rapporti di subordinazione e coordinazione all'interno del testo. Una traduzione paratattica invece tradirebbe subito la paura del traduttore di non discostarsi troppo dall'originale e sarebbe per il destinatario italiano una lettura difficoltosa, percepita come "brutta", piena di pause e avvertita come poco chiara. Tuttavia, non si tratta soltanto di una questione estetica, infatti cercare a tutti i costi di rispettare la punteggiatura dell'originale può dare atto a veri e propri errori ortografici. Il rischio del traduttore a questo punto è dunque quello di cercare strenuamente di raggiungere uno stile corretto ed elegante, per certi versi "ortodosso": tale tendenza può avere come conseguenza la trasformazione del metatesto in una *belle infidèle*, una felice metafora utilizzata fin dall'alba della Scienza della Traduzione che sta ad indicare una traduzione attenta esclusivamente alla forma, ma distante dall'originale, proprio come una donna bella e tuttavia fedifraga.¹³²

La differenza sintattica tra cinese e italiano non è una questione di natura puramente grammaticale. Ogni sistema linguistico è espressione di una determinata cultura.¹³³ La lingua cinese infatti privilegia la funzione piuttosto che la forma, come si è detto essa è orientata al discorso, alla coerenza semantica deducibile più dal contesto generale del testo che dalla coerenza formale. Inoltre, nelle lingue occidentali l'emittente ha la tendenza culturale a voler fissare il messaggio e l'idea in maniera inequivocabile, a descrivere una verità assoluta, mentre in cinese

131 <http://traccefreudiane.com/wp/archives/618>

132 Lefevere A., 1992, *Tradition, History, Culture: A Sourcebook*, Londra/New York, Routledge, p. 35.

133 Katan D., 1999, *Translating cultures : an introduction for translators, interpreters and mediators*, Manchester, S.t Jerome, p. 271.

l'emittente, o autore, vuole comunicare un concetto aperto che il destinatario, o lettore, può cogliere soggettivamente, un concetto interpretabile e non vincolante che rifugge dunque l'inequivocabilità. Pertanto, anche durante il processo traduttivo, può risultare complicato per un traduttore dover razionalizzare un prototesto in maniera univoca dal momento che esso è di per sé predisposto ad offrire più interpretazioni. Questa difficoltà è stata rilevata in particolar modo nella prima parte del testo in cui i concetti filosofici buddhisti risultavano particolarmente importanti allo scopo di comprendere l'opera del designer, tali concetti non vengono esposti direttamente, gli autori "ci girano attorno", l'approccio è di tipo analogico. In tal caso, razionalizzare un concetto filosofico, se magari non si è in possesso di una solidissima preparazione al riguardo, può pregiudicare ulteriormente la riuscita dell'intero processo comunicativo. L'oratore cinese è alla ricerca di un'armonia e un equilibrio del proprio discorso, l'oratore occidentale, al contrario, prima di esprimersi individua un certo punto di vista e segue un rigore logico di origine aristotelica. Queste considerazioni sono doppiamente interessanti proprio perché nella sezione sull'incontro-scontro tra oriente ed occidente, gli autori orientali hanno messo in evidenza il medesimo aspetto anche nel campo del design industriale: da un lato gli occidentali e il culto della progettazione razionale, dall'altro gli orientali e la ricerca della progettazione concettuale.

3.3.2.3. Il trattamento delle ripetizioni

Un'analoga considerazione può essere affrontata per quanto riguarda il trattamento delle ripetizioni. In italiano viene insegnato fin dalle scuole dell'obbligo che le ripetizioni nella lingua scritta sono da evitare a tutti i costi. Tuttavia, per fare un esempio, nella sezione dedicata all'uso dei materiali, il designer shanghaiense Lu Yongzhong, creatore dell'azienda Banmoo, ripete quasi ossessivamente la parola "legno" ovvero la materia prima delle sue creazioni. In questo caso la ripetizione è

fondamentale e ha un significato rafforzativo proprio perché la parola ripetuta è alla base del discorso.

“In molti credono che io lavori il *legno*, in verità, prima di lavorare il *legno*, ho molto lavorato con il metallo e ho anche esplorato tanti altri materiali. Parlando dell’azienda *Banmoo*, ho insistito soprattutto sul *legno*, inoltre la mia speranza è che ci si possa liberare del desiderio, trasferendo le proprie energie nella potenzialità del *legno*. Il *legno* è il mio esperimento, spero di poterlo lavorare meglio e più profondamente. Ovviamente sono in grado di utilizzare anche altri materiali per trovare la risposta, ma il principale resta il *legno*.”¹³⁴

Gli oratori cinesi non temono di ripetere la stessa parola, non cercano di trovare sinonimi e perifrasi in virtù della “varietà”, tale atteggiamento è invece un istintivo impulso del traduttore occidentale, in questo caso italiano. Inoltre, bisogna notare come il ragionamento sia molto chiaro e privo di artificio, il concetto è espresso in maniera estremamente lineare. Tuttavia, anche a costo di risultare *cacofonici* le ripetizioni sono state generalmente conservate soprattutto se relative a termini chiave del testo¹³⁵ e anche da un punto di vista stilistico la traduzione riflette la stessa semplicità della traduzione, evitando di appesantirla con iperformalismi o un uso barocco della lingua. Si parte dal presupposto dunque che se una certa parola viene ripetuta è perché essa ha un significato preponderante, eliminarla distruggerebbe l’intento comunicativo originario dell’autore e l’obiettivo del traduttore è propriamente quello di portare tale intento al lettore della cultura ricevente.

Ovviamente tale affermazione non si adatta rigidamente a tutti i casi, quando ad esempio la ripetizione non interessa una parola chiave, è certamente possibile sostituirla ad esempio con un pronome in modo da aumentare la scorrevolezza del testo, ma è sempre alquanto discutibile voler invece cercare a tutti i costi un’altra parola, magari un iponimo o un sinonimo.

134 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 73.

135 Osimo B., *Traduzione e Qualità*, cit., p. 92.

3.3.2.4. Le interrogative dirette: retorica e dialettica

In più parti del *prototesto*, come ad esempio nel discorso di Yaoli sulle condizioni del mercato¹³⁶, si utilizza il discorso diretto per rivolgersi direttamente al lettore. In tal caso, si è scelto di mantenere nel *metatesto* il discorso diretto per conservare lo stesso intento retorico. Un simile procedimento è stato adottato anche per quanto riguarda la spiegazione di Jiali inerente al metodo di studio nelle istituzioni accademiche inglesi¹³⁷: tale metodo viene descritto come basato sul processo dialettico domanda-risposta tra docente e discente, pertanto il discorso diretto è stato mantenuto anche nel *metatesto* senza agire inoltre nell'introduzione di *verba dicendi*.

In alcuni casi tuttavia, ci sono state delle particolari trasformazioni come riportato a titolo d'esempio qui di seguito:

Fu Fu He Qiu Zhi Ji, 夫复何求之际: Non si poteva desiderare di più¹³⁸

Interrogativa diretta, domanda retorica introdotta dalla particella *Hé*, 何, letteralmente “cosa si potrebbe chiedere di più?”. Si è deciso durante il processo traduttivo di adottare per contro nel *metatesto* una frase negativa.

Tā shénme jiào yòu yī shān rén de Huáng Bingpéi, yì huò yòu yīgè céng jiào Huáng Bingpéi de shān rén?, 他是叫又一山人的黄炳培, 亦或又一个曾叫黄炳培的山人?: Quanto di “umano” o “montano” c'è in Youyi Shanren? ¹³⁹

In questo caso si è scelta un'attualizzazione particolare che riproduce il

136 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 141.

137 Ivi p. 13.

138 Ivi p. 147.

139 Ivi P. 3.

significato del prototesto cambiando la struttura grammaticale del prototesto, letteralmente il significato dell'intero costruito sarebbe "E' Stanley Wong a chiamarsi Youyi Shanren, oppure il contrario?", l'attualizzazione scelta nel metatesto è evidentemente molto diversa per struttura nonostante conservi lo stesso significato. Tale attualizzazione crea nel metatesto un gioco di parole espresso dalla rima *umano/montano* originariamente inesistente, un rimando che il traduttore ha consapevolmente scelto operando dei cambiamenti sostanziali senza pregiudicare il successo del processo comunicativo. I due aggettivi sono stati inoltre posti in rilievo dall'uso delle virgolette. Nel processo traduttivo sono stati introdotti dei fattori fonologici e degli aspetti ritmici inediti.

3.3.2.5. Nominalizzazione

Prima di tutto è opportuno spiegare cosa si intende per nominalizzazione ovvero il processo grammaticale attraverso il quale una frase verbale è trasformata in una frase nominale laddove le frasi di tipo verbale hanno almeno un verbo o un predicato, mentre le frasi di tipo nominale al contrario sono frasi prive di verbo.

Da un punto di vista linguistico, nel cinese la nominalizzazione avviene collocando la particella clitica *de* 的 dopo una frase verbale¹⁴⁰. Il risultato porta all'eliminazione di uno o entrambi gli argomenti di un verbo transitivo, sia il complemento oggetto diretto che i complementi indiretti, con l'aumento di un certo grado di ambiguità per la comprensione del testo da parte del lettore e di un potenziale traduttore che ancora una volta può avvalersi non tanto dall'analisi degli elementi che compongono la frase in sé, quanto più dal contesto generale.

Nella lingua cinese è interessante notare come molte parole abbiano la doppia valenza di verbo e sostantivo, tale dualità concede durante il processo traduttivo la libertà di scegliere nel prototesto tra frase verbale e nominalizzazione, con la consapevolezza di non tradire il prototesto e dunque compiere delle scelte

140 Sun C., *Op. Cit.*, p. 186.

comunicativamente adeguate. Molto dipende invece dallo stile che il traduttore decide di adottare e in caso di tendenza alla *nominalizzazione* si può pertanto parlare di *stile* nominale della traduzione. Lo stile nominale in italiano è ampiamente utilizzato nella lingua scritta, soprattutto in campo letterario, nella burocrazia, nei titoli dei giornali. Spesso infatti si rinuncia ai verbi per ottenere dei risultati che vengono avvertiti dal lettore, anche a livello inconscio, come particolari. Pertanto la nominalizzazione in tal caso non è più un processo indistinto, ma una vera e propria strategia morfosintattica. Il punto di forza dello stile nominale è la concisione:

“consente di accelerare il ritmo delle narrazioni, concentrando l’attenzione sui risultati delle azioni, piuttosto che sul loro svolgimento [...]. Accade che anche gli scrittori abbiano la necessità di descrivere per primi piani, ricorrendo a immagini significative, un paesaggio, una stanza, uno stato d’animo e così via. In questi casi lo stile nominale diventa un efficace mezzo espressivo”¹⁴¹

Alla luce di tali considerazioni si giustifica pertanto il frequente ricorso alla frase nominale nel metatesto. Come è stato precedentemente esposto, il discorso cinese ha una caratteristica fortemente analogica, spesso l’oratore per portare il lettore alla comprensione del suo ragionamento pone in successione una serie di frasi di breve estensione, una sorta di elenco, di pennellate espressionistiche veloci e pertanto la nominalizzazione e lo stile nominale si offrono come le strategie più adatte per restituire una simile velocità al testo, evitando l’appesantimento della subordinazione, fissando il concetto attraverso una serie di fotografie in primo piano, istantanee di significato. La nominalizzazione ha anche il vantaggio di elevare il grado di formalità del registro attraverso l’aumento del grado di densità lessicale e della correlata densità semantica¹⁴².

141 Corti, Caffi, 1989, *Per filo e per segno*, Milano, Bompiani, p. 546.

142 Popovič A., 2006, *La scienza della traduzione: aspetti metodologici; la comunicazione traduttiva*, a cura di Osimo B., Milano, Hoepli, p. 107.

3.3.3. Fattori Extralinguistici

Si prenderanno qui di seguito tutti i riferimenti testuali non direttamente inerenti alla lingua in quanto codice. Trattandosi di una *traduzione sincronica*, è lecito affermare che non esiste una divergenza cronologica tra i riceventi del prototesto e i riceventi del metatesto. Il metatesto è un processo comunicativo sull'opera di autori contemporanei. Tuttavia, ad essere fondamentale è il fattore interculturale e conseguentemente nella traduzione si ha luogo ad un'interazione tra la cultura emittente e la cultura ricevente. Chiamiamo tale contraddizione tra metatesto e prototesto col termine *fattore interspaziale o diatopico*.

La lingua cinese è un sistema comunicativo usato dal popolo cinese quotidianamente per raggiungere i propri obiettivi nella vita, inevitabilmente condizionati dalle credenze sociali insite nella propria cultura. La lingua gioca un ruolo strategico nel definire i modelli comportamentali sociali acquisiti da un popolo fin dalla più tenera età. A dimostrazione di tale concetto, ricordiamo nel testo :

Come ogni individuo all'inizio mi sono concertato sulle relazioni sociali, intorno ai cinque anni ho iniziato a studiare il buddismo. Le filosofie orientali e il buddismo da allora sono tutte entrate nella mia vita e nelle mie creazioni.¹⁴³ (Youyi Shanren)

E' divertente notare che quando probabilmente ritieni di aver creato un design su modello europeo, gli europei nel vederlo subito si rendono conto che il design è stato realizzato da un cinese, poiché inconsciamente durante la progettazione porti alla luce il tuo background. Al contrario, i designer cinesi non cercano di inseguire a tutti i costi la realizzazione di un design cinese, è la cultura cinese a destinare profondamente le tue opere in tal senso. (Oho-Oho su Hyperion)¹⁴⁴

Operando un parallelismo, questa influenza involontaria e allo stesso tempo

143 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 19.

144 Ivi p. 17.

consapevole non si esaurisce solo nelle creazioni, ma anche e soprattutto nel linguaggio attraverso cui gli individui esprimono il proprio rapporto con il mondo. Il cinese, così come qualsiasi lingua, infatti è un codice creativo e in costante evoluzione, tendente difatti all'entropia e alla formazione di neologismi grazie al contatto tra le lingue e le diverse culture (proprio in virtù di questa considerazione si è ritenuto estremamente importante e risolutivo inserire nel secondo capitolo della traduzione una sezione riguardante il confronto tra Oriente e Occidente), tuttavia la lingua cinese reca con se una sovrastruttura di metafore, detti, idiomi che traducono linguisticamente le esperienze e le credenze cinesi che si sono sedimentate nel corso di più di tre millenni di Storia. Ogni espressione o frase idiomatica può essere quindi situata nel contesto sociale della comunità linguistica cinese. Inoltre, per tale comunità linguistica una buona padronanza di queste espressioni idiomatiche costituisce un valore aggiuntivo nella scrittura di testi quali articoli, romanzi, perfino nella redazione di articoli giornalistici e dunque non ci stupiamo come il saggio *Chi sono io?*¹⁴⁵ di Jiang Hua sia molto più pregno di simili apporti linguistici rispetto alle testimonianze colloquiali ed in prima persona dei designer che invece abbiamo incontrato successivamente. Si può dunque ritenere che Jiang Hua sia stato spinto da delle necessità quasi di tipo accademico ovvero aderire ad uno stile formale che nobiliti il messaggio, per conformarsi ad una determinata prassi, mentre le testimonianze dei designer siano state concepite con intenti diversi e quindi con stile diverso. In effetti, anche durante il processo traduttivo la differenza nel grado di difficoltà incontrato è stata notevole con uno stacco molto preciso tra la prima parte (quantitativamente inferiore) e la seconda. Anche nel saggio iniziale si utilizza la prima persona singolare e lo stile analogico della lingua cinese così come è stata descritta precedentemente nel paragrafo *Ipotassi vs Paratassi*, ma per giungere alle proprie conclusioni e comprovare la relativa tesi l'autore attinge ampiamente ad espressioni rivelatrici delle credenze culturali cinesi e costringe pertanto il traduttore a ricerche molto più approfondite in tal senso. Del resto la scelta di Jiang Hua non risulta del tutto incomprensibile

145 Ivi p. 3.

proprio perché la personalità del designer di cui si occupa, Youyi Shanren, rispetto a tutte le altre opera secondo delle valutazioni culturali molto specifiche quindi l'utilizzo di un linguaggio altrettanto culturalmente pregno è una scelta che sembra di per sé obbligata. Inoltre, la maggior parte delle espressioni idiomatiche comunemente utilizzate derivano proprio dalle influenze religiose del Buddismo e del Daoismo. Del resto, anche quando Youyi Shanren si esprime in prima persona successivamente all'interno del coro di voci della mostra, la complessità del suo pensiero filosofico si esprime parimenti nella complessità della sua lingua. Ad ulteriore dimostrazione della stretta correlazione tra i due aspetti.

3.3.3.1. Microstrategie

Di seguito verranno descritti i tentativi del traduttore atte a regolare il fattore extraculturale con la finalità inoltre di portare alla luce i risultati delle ricerche del traduttore dinanzi a termini, espressioni o anche personaggi poco conosciuti. Tali ricerche su fonti attestate sono infatti necessarie al fine di poter giustificare l'adeguatezza pratica delle attualizzazioni infine adottate così come riportate nel secondo capitolo:

Bada Shanren 八大山人: Uomo della Montagna degli Otto Grandi¹⁴⁶

Per la traduzione è stato necessario individuare il personaggio di *Bada Shanren* nel suo contesto e culturale di riferimento. Pseudonimo di *Zhu Da*, nato nel 1626, discendente della famiglia imperiale Ming, in seguito al suicidio dell'imperatore e il vuoto di potere successivamente riempito dalla dinastia Qing, poco più che ventenne si rifugia per sfuggire a possibili persecuzioni: in un tempio buddista è addestrato allo studio dei classici, alla pratica religiosa e diventa maestro di *Chan*. Ritenendo le circostanze politiche più stabili, ritorna alla vita secolare

146 Ivi p. 3.

quarant'anni dopo, intorno al 1680, per dedicarsi alla calligrafia, alla poesia e alla pittura ad inchiostro, celandosi tuttavia dietro diversi pseudonimi, uno dei quali era per l'appunto *Bada Shanren*. La scrittura verticale di 八大山人 per autografare le opere assomiglia ai caratteri di ridere *Xiao* 笑 e piangere *Ku* 哭 ad indicare la sua confusione nei confronti di un mondo che instilla nell'essere umano emozioni contrastanti che vanno dal dolore per il destino che gli è stato riservato a momenti di inaspettata ilarità per l'assurdità della sua epoca storica e dell'intera condizione esistenziale dell'essere umano. Per *Youyi Shanren* 又一山人 riportiamo nel metatesto il nome cinese in *pinyin*. Nel testo originale è inoltre indicato il corrispettivo pseudonimo inglese, utile per ricercare informazioni aggiuntive e per questo motivo mantenuto nel metatesto. Tuttavia si è aggiunta la traduzione in italiano sul significato del nome per motivi di chiarezza, anche perché tale significato è alla base della riflessione centrale nel saggio: nella traduzione dei nomi propri è di fondamentale importanza prendere in considerazione l'eventuale presenza di carica semantica.

Zhuang Zhou Meng Die 莊周夢蝶: Il sogno della farfalla di Zhuang Zhou¹⁴⁷

Racconto del filosofo e mistico daoista Zhuangzi 莊子 contenuto nell'omonimo testo¹⁴⁸. Per diffondere i suoi insegnamenti, egli si avvaleva di brevi aneddoti a titolo esplicativo per aiutare l'ascoltatore nella comprensione.

“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。”

Once Zhuangzi dreamt he was a butterfly, a butterfly flitting and fluttering around, happy with himself and doing as he pleased. He didn't know he was Zhuangzi. Suddenly he woke up and there he was, solid and unmistakable Zhuangzi. But he didn't know if he was Zhuangzi who had dreamt he was a butterfly, or a butterfly dreaming he was Zhuangzi. Between Zhuangzi

147 Ivi p. 4.

148 Reperibile online in versione digitale al seguente indirizzo <http://ctext.org/zhuangzi>

and a butterfly there must *besome* distinction! This is called the Transformation of Things.¹⁴⁹

Nel secondo capitolo *Sull'Organizzazione delle Cose*, racconta di aver sognato di essere una farfalla leggera e spensierata. Al risveglio, tuttavia egli si rende conto di essere un uomo e non una farfalla. Quest'esperienza lo pone nella condizione di interrogarsi sulla natura dell'io. Forse, infatti, è stata la farfalla a sognare di essere un uomo. E' avvenuta una trasformazione, ma tale trasformazione non cambia la natura dell'io, a cambiare è soltanto la forma, pertanto questo racconto è un invito a godere della vita prendendo in considerazione la sua mutevolezza. Il significato di tale riferimento è molto importante all'interno del testo nel quale si dispiega una lunghissima riflessione circa la condizione mutevole dell'esistenza umana e l'importanza del background culturale che ha ispirato in primis la progettazione del designer Youyi Shanren nella progettazione del manufatto *Wuchang* 无常.

Wuchang 无常: Impermanenza¹⁵⁰

E' il titolo del design realizzato da *Youyi Shanren*: un oggetto di arredamento in legno nella cui progettazione si esprime a pieno la lezione della filosofia buddhista. Questo mobile componibile, utilizzabile come divano, ma anche come tavolino e libreria a muro, al momento della morte può essere assemblato e trasformato in una bara. *Wuchang* è dunque un oggetto di design che ricorda al suo fruitore durante la vita quotidiana quale sia il destino dell'essere umano. Piuttosto che rappresentare un crudele monito, tale oggetto invece può essere un'opportunità per chi lo possiede per comprendere la reale natura dell'esistenza, accettarne attraverso l'uso quotidiano gli ineluttabili cambiamenti, vivere a pieno la propria condizione di mortalità, raggiungendo la profonda consapevolezza circa la vita terrena, da intendere come una fase temporanea di un processo più complesso.

149 Watson, Burton, 1968, *The Complete Works of Chuang Tzu*, New York, Columbia University Press, p. 49.

150 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 4.

L'autore ha offerto una traduzione in inglese del titolo della sua opera con l'aggettivo *Impermanent*, così come è stata presentata all'estero al pubblico occidentale. Per la traduzione è stata fondamentale la consultazione di testi buddhisti in italiano, dal momento che si tratta di un termine che indica uno dei tre aspetti fondamentali dell'esistenza nella dottrina canonica del buddhismo¹⁵¹. Il termine *Wuchang* è una traduzione cinese di *Anitya* in lingua pali, lingua liturgica del *buddhismo Theravada* e può essere tradotto con *Impermanenza*¹⁵².

Masanjin 麻三斤: Tre Libbre di Lino¹⁵³

In questo caso si è reso necessario aggiungere nel metatesto una nota esplicativa a piè di pagina per spiegare il concetto filosofico di *masanjin*.

Ecco qui di seguito un estratto dal *Wumenguan* 無門關, una collezione di 48 casi (*gōng'àn* 公案) compilata nel tredicesimo secolo da Wumen Huikai, famoso maestro *Chan*. Il caso di nostro interesse è il diciottesimo:

僧問洞山：『如何是佛？』

山云：『麻三斤。』¹⁵⁴

Traduzione:

Un monaco chiese a Dongshan: “Che cos'è il Buddha?”

E Dongshan rispose: “Tre libbre di lino”.

Le tre libbre di lino (*masanjin*) di Dongshan Liangjie, monaco buddhista *Chan* vissuto in Cina nel nono secolo, sono la risposta alla domanda diretta posta da un suo discepolo al monaco circa la natura del Buddha, in cinese *Fo* 佛. La risposta del monaco non sembra almeno apparentemente avere alcuno senso, tuttavia essa ha

151 I tre aspetti fondamentali: impermanenza, sofferenza, il *non sé*.

152 Talamo V. (a cura di), 1998, *Samyutta Nikāya*. Roma, Astrolabio Ubaldini, pp. 389-390.

153 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 5.

154 Reperibile online in versione digitale al seguente indirizzo :

<http://www.sacred-texts.com/bud/zen/mumonkan.htm>

un grande significato proprio perché dimostra l'impossibilità di fissare la componente divina attraverso il linguaggio degli uomini. La natura del Buddha non è descrivibile in maniera univoca, ma allo stesso tempo anche le "Tre Libbre di Lino" possono essere ritenute una risposta pertinente.

Durante il processo traduttivo, dapprima si è tentato di tradurre tale concetto con un corrispettivo nella lingua ricevente così come nel caso precedentemente descritto di *Wuchang*, ma le fonti consultate non hanno offerto indicazioni in tal senso e si è profilata dunque la possibilità di tradurre il concetto con una perifrasi nel metatesto. Infine, si è scelta una traduzione con aggiunta di una nota a piè di pagina (fattore linguistico al livello del testo: *intertestualità*) per spiegare brevemente l'episodio. L'obiettivo di tale strategia è quella di evitare la tendenza deformante del traduttore alla *neutralizzazione culturale* e soprattutto evitare di introdurre e inventare autonomamente una nuova nomenclatura (fenomeno della *neoformazione*), partendo dal presupposto che il prototesto in esame non è una pubblicazione specializzata in ambito filosofico e buddhista.

Zai Jia Chu Jia 在家出家: Nel mondo e fuori del mondo¹⁵⁵

L'espressione è tratta dal canone buddista ed è contenuta in particolare nel testo *Fa yuàn zhū lín* 法苑珠林, letteralmente "La foresta di perla nel parco del Dharma", un'enciclopedia scritta in epoca Tang 唐 (618-907) dal monaco Daoshi e parte integrante del *Dàzhèng xīn xiū dàzàng jīng* 大正新脩大藏經,¹⁵⁶ una versione del canone più conosciuta in Occidente col nome giapponese *Taisho Shinshu Daizokyo*.¹⁵⁷

L'espressione descrive la pratica del monaco buddhista realizzata attraverso l'astinenza intesa come liberazione dalle sofferenze attraverso la rinuncia alle cose effimere. Il termine *Jia* 家, che di per sé significa *casa*, assume dunque una valenza

155 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 4.

156 <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Religion/fayuanzhulin.html>

157 <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Religion/tripitaka.html>

metaforica e sta ad indicare in senso più esteso il *mondo*, non tanto nella sua accezione spaziale quanto più in quella spirituale e sociale.

E' opportuno ricordare come generalmente nella lingua cinese si faccia spesso ricorso ad espressione quadrisillabe e simmetriche atte a formare frasi "fatte". Ogni quadrisillabo può essere a sua volta scomposto in due bisillabi costruiti con verbo e relativo complemento oggetto.¹⁵⁸ *Zai Jia Chu Jia* è difatti un *Chengyu* 成语 un'espressione proverbiale nata nel contesto della letteratura alta in *Wenyan* 文言¹⁵⁹ ed è costruito sul modello VO + VO¹⁶⁰. I *Chengyu*, come è stato precedentemente esposto, sono diffusi nella lingua parlata e fanno parte del patrimonio culturale di milioni di sinofoni.¹⁶¹

Xiangtu 乡土: Terra natia¹⁶²

Nel discorso di Youyi Shanren viene portato all'attenzione del lettore il concetto di *Xiangtu* traducibile come *terra madre*, *madrepatria*, *villaggio natale*. Secondo lo studioso di scienze sociali Fei Xiaotong¹⁶³, la cultura e la società influenzano le caratteristiche morali ed etiche della società cinese. Difatti è possibile riscontrare nella letteratura cinese sviluppatasi nel corso del Novecento quella che è una vera e propria *Xiangtu Wenxue* 乡土文学 una letteratura della *terra natia*¹⁶⁴, che si è espressa attraversando diversi generi letterari e scrittori. Youyi Shanren con stile documentaristico similmente racconta la primigenia realtà di Hong Kong, quando essa era una semplice colonia di pescatori, poi trasformatasi con estrema rapidità dagli anni '80 ad oggi in una città moderna e materialista. Secondo quanto

158 Brambilla, Bulfoni, Leoncini, Bartoli, 2011, *Linguaggio politico e politica delle lingue*, Milano, Franco Angeli, p. 114.

159 In netta contrapposizione con la lingua moderna utilizzata successivamente nella letteratura *Baihua*.

160 V = verbo, O = oggetto.

161 Li, Prete, 1999, *Chengyu, Gocce di Saggezza. Antichi detti cinesi e le loro origini*, Firenze, M.I.R. Edizioni, pp. 110 - 111.

162 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 19.

163 Fei X., Hamilton G., 1992, *From the Soil: The Foundations of Chinese Society, A translation of Fei Xiaotong's Xiangtu Zhongguo*, University of California Press.

164 Pesaro N. 2009 *Semantica del modo narrativo: echi dell'Impero e voce dell'io nella narrativa cinese 'della terra natia' (1920-1930)* in Ferrari A., Fiorani F., Passi F., Ruperti B., *Semantiche dell'Impero*, Napoli, Scriptaweb, pp. 135-153.

dichiarato, l'infanzia di Youyi Shanren è stata vissuta dunque sotto il segno della semplicità, mentre l'età adulta è stata al contrario caratterizzata da un costante senso di sradicamento sociale e decadimento dei valori morali. Tale crisi esistenziale lo ha condotto nel suo momento di massima realizzazione professionale a riconsiderare interamente il suo sistema di valori. Egli attraverso il design cerca pertanto di portare avanti un recupero della tradizione con sguardo nostalgico, distaccandosi dalla realtà e assumendo l'identità di un moderno eremita metropolitano al fine di ricostruire l'armonia della propria esistenza. Questo rapporto problematico tra l'io, la società e la tradizione presente in larga misura nella letteratura cinese si esprime quindi anche attraverso altre forme non letterarie, come ad esempio il design dello stile di vita. A tal proposito si è dunque ragionato sull'attualizzazione appropriata per il termine il *Xiangtu*, il quale come si è dimostrato reca in sé un significato molto specifico e si è adottato infine proprio il termine "Terra natia" in diretto riferimento al filone letterario della *Xiangtu Wenxue*.

Da notare nel prototesto altri precisi riferimenti alla storia cinese come ad esempio *Zhulin Qi Xian* 竹林七贤 I sette saggi del boschetto di bambù, gruppo di poeti vissuti in epoca Jin (265-420), *Jiangnan Qizi* 江南七子 I sette di Jiangnan e il nome del periodo storico dal 220 al 589 *Wei Pu Nan Bei Chao* 魏晋南北朝¹⁶⁵ Dinastie Wei e Jin e le dinastie del Nord e del Sud¹⁶⁶. Presente anche un riferimento alla storia occidentale nel capitolo sul confronto tra Oriente e Occidente in cui si parla di *Wényì Fùxīng* 文艺复兴¹⁶⁷, Rinascimento come epoca che ha dato avvio alle correnti di pensiero razionaliste e nel capitolo sull'applicazione scientifica nel design il riferimento all'industrializzazione, *Gōngyèhuà* 工业化, intesa nel senso storico di Rivoluzione Industriale.

165 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 15.

166 Wilkinson E., 2000, *Chinese history: A manual (Revised and enlarged ed.)*, Cambridge: Harvard University, Asia Center for the Harvard-Yenching Institute, p. 11.

167 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 13.

Hong Bai Lan 红白蓝: Creazioni in "Rosso, bianco, blu"¹⁶⁸

Si riferisce al tessuto tradizionale utilizzato dagli abitanti di Hong Kong, affettuosamente chiamato il “Burberry di Hong Kong”, un tessuto in tela tricolore di estrazione popolare, originariamente adottato dai pescatori, che Youyi Shanren decide di utilizzare proprio per richiamare la tradizione dell’isola che prima dell’esplosione economica degli anni '80 viveva principalmente di tale attività economica, con la finalità di rielaborare il materiale popolare e storico in chiave contemporanea. Dato che non si tratta di una singola opera o di un’installazione, ma di una serie di capi di abbigliamento ed accessori, ma anche rivestimenti e tappezzeria, quindi in sostanza di progettazioni rientranti in diversi campi dal *fashion* all’*interior design*, si è scelto di inserire nel metatesto un’aggiunta generica “creazioni in” e i tre colori del tessuto tra virgolette, con breve nota esplicativa a piè di pagina.¹⁶⁹

Haishishenlou 海市蜃楼: Miraggio¹⁷⁰

Il titolo dell’installazione di Youyi Shanren è stato tradotto alla lettera dato che si tratta proprio di un’illusione ottica che il designer realizza nella baia di Hong Kong utilizzando delle apparecchiature fotografiche *ad hoc* che proiettano sullo sfondo un’immagine paesaggistica che non esiste nella realtà.¹⁷¹

In altri casi si è invece preferito mantenere nella traduzione il nome del manufatto così come è stato presentato al pubblico occidentale, ad esempio come nel caso della lampada a forma di albero realizzata da Oho Oho, *Guang Shen Jiao* 光神角¹⁷² traducibile come “luce divina”. Si è scelto infatti di adottare il nome *Hyperion*:

168 Ivi p. 3.

169 http://www.creativeecologies.hk/exhibition_exhibit-stanleywong.php

170 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 3.

171 <http://webs-of-significance.blogspot.it/2009/12/sculpture-on-hong-kong-sea-2009.html>

172 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 17.

in riferimento probabilmente al nome della sequoia più alta del mondo che si trova nella California del nord¹⁷³, ma anche ad Iperione, uno dei dodici titani dell'Antica Grecia. Egli, secondo i racconti mitologici, era a capo del Sole e dunque presidiava la luce, padre di Elio (Sole), Eos (Aurora) e Selene (Luna)¹⁷⁴. Da tali considerazioni si può dedurre che il nome Hyperion sia stato scelto sia in riferimento all'albero che al titano, creatura immortale e dunque riconducibile al concetto di "luce divina" espresso dal cinese *Guang Shen Jiao*.

Meno complessa la traduzione degli articoli da ufficio *Doujia* 豆荚¹⁷⁵ realizzati dal Duoxiang Studio in quanto la linea è stata messa in vendita con il nome inglese *Pod*¹⁷⁶ che è una traduzione letterale dal cinese, infatti *Doujia* in italiano significa proprio "baccello" e con tale nome viene commercializzata all'estero, così come è risultato consultando il sito ufficiale del gruppo che presenta una sezione dedicata online in lingua inglese.

Stessa strategia anche per il mobile di Yaoli, *Xingxiangji* 星象几¹⁷⁷ tradotto come tavolo da tè *Astrology* in base al catalogo ufficiale del designer reperibile in lingua inglese sul sito ufficiale dell'azienda produttrice Li Space¹⁷⁸. In questo caso, a differenza di quanto accaduto con *Guang Shen Jiao*, si tratta di una traduzione aderente in quanto *Xiangxiang* 星象 significa proprio *astrologia* e (*cha*)ji (茶)几 è proprio il piccolo tavolo da tè. Per descriverne la conformazione è stato necessario prima di tutto documentarsi sulla composizione classica di tale mobile, in quanto esso non fa parte del tradizionale arredamento occidentale. La cerimonia del tè, conosciuta in occidente con il nome di *Kung Fu Cha* (*Gōngfuchá* 功夫茶), è infatti una pratica antichissima e specifica della cultura cinese con una ritualità ben precisa in cui ogni gesto racchiude in un se un particolare significato. Durante tale

173 [http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?](http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2006/09/29/BAGBULF6NG1.DTL&hw=hyperion&sn=004&sc=799)

[f=/c/a/2006/09/29/BAGBULF6NG1.DTL&hw=hyperion&sn=004&sc=799](http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2006/09/29/BAGBULF6NG1.DTL&hw=hyperion&sn=004&sc=799)

174 *Teogonia*, poema mitologico di Esiodo.

175 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 51.

176 Come riferimento per la traduzione, vedi sito ufficiale di *Duoxiang Studio*, versione inglese:

<http://www.duoxiangstudio.com/index.php?lang=en>

177 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 52.

178 Sito Ufficiale dell'azienda *Li Space*, scheda dedicata a *Xingxiangji*

<http://www.lispace.com.cn/cnhtml/products/06/pic02.html>

cerimonia, il tè viene fatto defluire all'interno di un'apertura sulla superficie piana del tavolo. Il tavolo da tè *Astrology* presenta infatti questa caratteristica apertura centrale e una linea *Xian* 线 che in realtà è un vero e proprio solco atto a svolgere la funzione di canale di scolo del liquido all'interno dal bordo del tavolino fino all'apertura al centro. Inoltre, grazie alla fotografia del catalogo è stato possibile capire maggiormente quanto espresso dal testo per quanto concerne l'effetto ottico della prospettiva realizzata sulla superficie piana del tavolo.

In altri casi, come ad esempio per l'opera di Maona, *Tuzi Gongzhu* 兔子公主¹⁷⁹ si è scelto nel metatesto invece una traduzione quanto più letterale "Il Coniglio e La Principessa" che richiama tuttavia nella sua traduzione il tema favolistico suggerito dalla spiegazione che Maona stessa offre della sua opera.

Qigong 气功 : La pratica del "Qigong"; *Zaran* 扎染 : La tecnica dello "Zaran"¹⁸⁰

Entrambi sono *realia etnografici*. Riportiamo qui di seguito la definizione di *realia* secondo quanto scritto dai ricercatori bulgari Vlahov e Florin:

«parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue.»¹⁸¹

Per quanto concerne l'attualizzazione selezionata dal traduttore, si tratta di un'aggiunta all'interno del *metatesto*: piuttosto che neutralizzare il riferimento culturale, si è scelto di translitterarlo in *pinyin* e operare un'aggiunta per esplicitare nel lettore modello occidentale l'esistenza di tali pratiche/tecniche culturospecifiche

179 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 74.

180 Ivi p. 15.

181 Vlahov S., Florin S., 1986, *Neperovodimoe v perevode*, Moskvà, Vysšaja škola, p. 110.

ancora in uso. Nel metatesto sono state aggiunte delle brevi note esplicative a piè di pagina per fornire ulteriori dettagli (tale attualizzazione prevede un'inevitabile espansione del prototesto a scopo chiarificatore).

Anche nel caso del *realia Chan* 禅¹⁸², nel metatesto si è aggiunta una nota in cui si forniscono maggiori informazioni circa la scuola buddhista *Chan* che in occidente è maggiormente conosciuta con il corrispettivo nome giapponese di Zen. Nonostante il termine giapponese sia di uso comune, si è preferito utilizzare la forma cinese. In questo modo si fornisce un'informazione in più al lettore modello occidentale cercando tuttavia di venirgli incontro richiamando e potenziando le conoscenze pregresse sull'argomento. Stessa strategia per il *realia Weiqi* 围棋¹⁸³: antico gioco da tavolo strategico a due giocatori. In principio è stato valutato l'utilizzo del nome giapponese *Go* (di pronuncia sicuramente più semplice rispetto al corrispettivo in mandarino) con cui il gioco è maggiormente conosciuto e praticato in Occidente, al quale si sarebbero aggiunti brevi riferimenti storici in nota circa la reale provenienza cinese (ricorso a una parola indicante un referente simile nella cultura ricevente). Infine, tuttavia è stata abbandonata questa attualizzazione poiché essa avrebbe intaccato il carattere cinese del metatesto il quale deve testimoniare la presenza di un'altra cultura nel lettore modello occidentale e si è optata la traduzione "scacchi". Tale espressione è di per sé un iponimo in quanto ci si riferisce al nome con cui il gioco conosciuto a livello internazionale: il termine "scacchi" ha un senso gerarchicamente inferiore rispetto a *Weiqi* ed inoltre tale uso potrebbe portare un appiattimento maggiore. Tuttavia specificando che gli scacchi sono "cinesi" si introduce nel lettore la consapevolezza dell'esistenza di una tipologia di scacchi simile, ma pur diversa nella cultura cinese.

Women jige dou balinghou de ren 我们几个都80后的人: Siamo tutti nati dopo gli anni '80¹⁸⁴

182 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 4.

183 Ivi P. 16.

184 Ivi P. 17.

Per *Balinghou*, 八零后 si intende la generazione di cinesi “figli unici” nata dopo gli anni '80, dopo le riforme di Deng Xiaoping del 1978. Il termine *Balinghou* è stato per lungo tempo utilizzato con connotati negativi proprio per etichettare i bambini nati e cresciuti durante l'epoca del boom economico e pertanto accusati dalle generazioni precedenti di essere materialisti, viziati, apolitici e individualisti. I *Balinghou* oggi sono stati in parte riabilitati dai media in seguito ad episodi che hanno visto le generazioni nate dopo gli anni '80 coinvolte in azioni lodevoli come ad esempio i soccorsi volontariamente offerti alle popolazioni colpite dal terremoto in Sichuan del 2008 e sono, a prescindere da qualsiasi pregiudizio, difatti la futura classe dirigenziale e lavorativa della Repubblica Popolare Cinese.¹⁸⁵ Tuttavia, nel metatesto si perde il senso originario dell'aggettivo *Balinghou* che viene invece tradotto con un complemento di tempo.

Xin CCTV Dalou 新 CCTV 大楼: Nuovo Palazzo della televisione di Stato¹⁸⁶

Per CCTV si intende l'acronimo dell'emittente televisiva pubblica cinese e sta ad indicare *Chinese Central Television*. Tutte le attività della CCTV sono localizzate all'interno di un edificio di recente costruzione a Pechino¹⁸⁷. L'edificio, dall'aspetto futuristico, è un grattacielo a vetri sorretto da una struttura di metallo e con una peculiare forma ad arco. Si è scelto di non lasciare nel metatesto il riferimento alla CCTV, ma di tradurre invece con “televisione di Stato” per due motivi: è possibile che si possa eventualmente creare ambiguità con l'omonimo acronimo in riferimento a “Closed Circuit Television” (*Televisione a Circuito Chiuso*). Tuttavia, è molto più probabile che il lettore modello occidentale sia totalmente estraneo a qualsivoglia significato del suddetto acronimo, quindi si è deciso di esplicitare il riferimento culturale per evitare tale confusione.

185 *Balinghou, i cinesi nati negli anni ottanta* di Pieranni S., East Rivista Europea di Geopolitica, numero 32, pp. 114-118.

186 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 74.

187 Sito ufficiale CCTV in inglese, http://www.cctv.com/newSiteProgram/en/general_info.htm

Píng'ān Dàjiē 平安大街: Viale Ping'An¹⁸⁸

Strada ampliata dal governo municipale di Pechino per affrontare il problema del traffico nella zona centrale della capitale cinese. Tale ampliamento ha avuto come conseguenza la distruzione di edifici storici popolari della Vecchia Pechino, i quartieri degli *hutong* 胡同, strade e vicoli formati da file di abitazioni a corte. La decisione ha dato avvio ad un acceso dibattito sul rapporto tra conservazione e modernità nella Cina contemporanea¹⁸⁹. Quasi un paradosso considerando che letteralmente *Píng'ān* significa *Pace*.

“Prendete ad esempio l'opera cinese [中国戏曲], in scena [舞台] compare una frusta e allora sapete che chi la tiene è in sella ad un cavallo, tre uomini rappresentano milioni di truppe.”¹⁹⁰

In questo caso, non ci sono state particolari necessità di aggiunte o cambiamenti poiché già il corpo testuale del *prototesto* esplica le caratteristiche immaginative dell'opera cinese, nell'ambito del teatro tradizionale nazionale. Nonostante sia forse improprio parlare di opera cinese dal momento che si tratta di un fenomeno ampio con differenze sensibili riscontrabili da regione a regione, è indubbio riscontrare come in linea di massima esistano delle caratteristiche comuni come ad esempio la presenza di personaggi standardizzati e facilmente riconoscibili per quanto riguarda l'abbigliamento, la gestualità e lo stile del canto.¹⁹¹ Il riferimento è dunque chiaro, nonostante l'opera cinese sia una manifestazione artistica estranea alla cultura italiana, in questo senso, azzardando un paragone nella cultura ricevente, accostabile all'iconografia e le maschere dell'italiana *Commedia dell'Arte* del XVI secolo.

“Ad esempio le sedie prodotte durante le dinastie Ming e Qing erano in possesso di molte

188 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 73.

189 Broudehoux A., 2004, *The Making and Selling of Post-Mao Beijing*, New York and London: Routledge, p. 169.

190 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 16.

191 http://www.sinica.edu.tw/tit/culture/0895_cu2.html

funzioni sociali e concezioni di natura artistica, ma risultavano essere decisamente scomode.”¹⁹² (Wang Yang)

Un simile esempio per quanto riguarda la descrizione degli antichi mobili cinesi, i paraventi Han e le sedie tipiche delle epoche Ming e Qing: il lettore occidentale probabilmente non conosce visivamente questi antichi manufatti, ma può comprenderne le funzioni cerimoniali proprio perché il testo in questa sezione è di natura informativa. Andando ad indagare maggiormente su questi manufatti artigianali, si scopre che anche a livello internazionale le sedie in stile Ming (1368-1644) sono esempi illustri nell’ambito della cultura del mobile¹⁹³ e non è pertanto escluso che un lettore modello interessato ai temi dell’*interior design* possa cogliere tale riferimento.

“Solo per i tappi di bottiglia esistono tantissimi design così come per gli spremiagrumi”¹⁹⁴

Anche in questo caso si tratta di un riferimento che gli appassionati di design sapranno cogliere facilmente, dal momento che nel testo si parla ampiamente del designer Philippe Starck. Lo spremiagrumi in metallo *Juicy Salif*, realizzato da Starck per conto dell’azienda Alessi nel 1990¹⁹⁵, ha destato notevole interesse nel settore: immagine cult ed emblema del design industriale moderno, allo stesso tempo progettazione fallace e contestata per via di un eccessivo decorativismo e una fallimentare utilizzabilità, che lo hanno reso più soprammobile che utensile, oggetto di un acceso dialogo sul valore odierno del design. Proprio per questo motivo Starck è più volte citato nel testo in quanto simbolo del design occidentale contemporaneo. Tuttavia, in mancanza di una preparazione culturale e settoriale adeguata, tale riferimento rischia di passare del tutto inosservato.

192 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 18.

193 http://www.latitudinimobili.it/html/gallery/cina_sedie.htm

194 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 18.

195 Sito Ufficiale Alessi, <http://www.alessi.it/it/3/1055/accessori-da-cucina/juicy-salif-spremiagrumi>

3.3.3.2. La stereotipizzazione nella traduzione

Durante il processo traduttivo, sono stati individuati nel prototesto anche alcuni stereotipi¹⁹⁶ interessanti:

“Gli americani hanno una corporatura robusta, allora anche le aziende vogliono costruire qualcosa di grande.”¹⁹⁷

Affermazione basata sul presupposto ampiamente diffuso dai media che gli americani siano in sovrappeso e con un alto tasso di obesità, in contrapposizione con la popolazione cinese che invece ha generalmente una corporatura più esile e quindi necessita di arredi di dimensioni inferiori.

“In Occidente nessuno gioca tutti i giorni con una teiera.”¹⁹⁸

In riferimento all'importanza assunta dal tè nella vita dei cinesi. E' molto particolare l'uso del verbo *giocare*, *wan* 玩, il quale può risultare un po' inaspettato per il lettore occidentale proprio perché manca una connessione culturale tra l'azione del bere il tè e il godimento tratto dalla sua preparazione rituale.

“Il romanticismo è qualcosa di prettamente francese, giusto per semplificare.”¹⁹⁹

Non ci si riferisce al Romanticismo in quanto movimento e corrente culturale in Occidente, in tal caso non si può dire che il Romanticismo sia prettamente francese dal momento che si tratta di un fenomeno artistico e letterario vasto che è stato preponderante nella Storia europea, in particolar modo in Germania, in Inghilterra e in Italia. Il termine romanticismo si riferisce all'idea che la Francia sia patria di un certo tipo di sentimentalismo amoroso, un'idea veicolata

196 Da intendere in quanto “visione semplicistica della realtà”.

197 Luo Yi, *Op. Cit.*, p. 53.

198 Ivi pp. 15 – 16.

199 Ibid. P. 15.

dalla letteratura e dai media e sicuramente incentivata a scopo turistico, basti pensare come ad esempio Parigi sia considerata la città dell'amore per eccellenza. Quest'idea si è imposta a livello internazionale ed è data per certa nell'intervento di Liu Feng.

Bibliografia

Arcordia, 2008, *La derivazione lessicale in cinese mandarino*, Milano, Franco Angeli;

Arrighi, Silver, 2003, *Caos e governo del mondo*, Milano, Bruno Mondadori;

Baker, 1992, *In Other Words. A Coursebook on Translation*, London & New York, Routledge;

Berman, 1985, *La Traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain*, Parigi, Seuil;

Brambilla, Bulfoni, Leoncini, Bartoli, 2011, *Linguaggio politico e politica delle lingue*, Milano, Franco Angeli;

Broudehoux, 2004, *The Making and Selling of Post-Mao Beijing*, New York and London, Routledge;

Bruni, Porta (a cura di), 2004, *Felicità ed Economia*, Milano, Edizioni Guerini;

Bucchetti, 2002, *La messa in scena del prodotto. Packaging: identità e consumo*, Milano, Franco Angeli;

Catania, 2011, *Design, territorio e sostenibilità. Ricerca e innovazione per la valorizzazione delle risorse locali*, Milano, Franco Angeli;

Conti, Dematteis, Lanza, Nano, 2006 *Geografia dell'economia mondiale*, Novara, UTET;

Corti, Caffi, 1989, *Per filo e per segno*, Milano, Bompiani;

De Fusco, 2007, *Storia Del Design*, XIV edizione, Bari, Editori La Terza (Grandi Opere);

Du, Yu, 2008, *Cognitive deviation originating from the different systems between English and Chinese*, *Sino-US English Teaching*, Aug. 2008, Volume 5, No.8, Serial No.56;

Eco, 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani;

Fei, Hamilton, 1992, *From the Soil: The Foundations of Chinese Society*, *A translation of Fei Xiaotong's Xiangtu Zhongguo*, University of California Press;

Giddens, 2000, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita* (*Runaway World. How globalization is Reshaping our Lives*), traduzione di

Rinaldo Falcioni, il Mulino;

Graffi, Scalise, 2003, *Le lingue e il linguaggio: introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino;

Jackobson, 1935, *The Dominant*, in Jakobson, 1987. Edizione russa: *Dominanta*, in *Hrestomatija po teoreticeskomu literaturovedeniju*, 1976, a cura di I. Cernov, Tartu;;

Katan, 1999, *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*, Manchester, S.t Jerome;

Lefevere, 1992, *Tradition, History, Culture: A Sourcebook*, Londra/New York, Routledge;

Leonard, 2010, *The Story of Stuff: How Our Obsession with Stuff Is Trashing the Planet, Our Communities, and Our Health - and a Vision for Change*, Press Free;

Li, Prete, 1999, *Chengyu, Gocce di Saggezza. Antichi detti cinesi e le loro origini*, Firenze, M.I.R. Edizioni;

Liu, 2010, *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, London, Routledge;

Lûdskanov, Osimo (a cura di), 2008, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, Milano, Hoepli;

Luo Yi 2009, *Zai Zhongguo Sheji*, Beijing, Today Art Museum Editore;

Munari, 1971, *Artista e designer*, Edizione 2007, Roma-Bari, Editori Laterza;

Nergaard (a cura di), 2002, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani;

Osimo, 1998, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli;

Osimo, 2001, *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*, Milano, Hoepli;

Pesaro, 2009, *Semantica del modo narrativo: echi dell'Impero e voce dell'io nella narrativa cinese 'della terra natia' (1920-1930)*, Napoli, Scriptaweb;

Popovic, 2006, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. Milano, Hoepli, Trad. it a cura di Bruno Osimo e Daniela Laudani. Tit. originale: 1975 *Teória umeleckého prekladu*, Bratislava, Tatran;

Scarpa, 2001, *La traduzione specializzata. Lingue speciali e mediazione linguistica*, Milano, Hoepli;

Sun, 2006, *Chinese - A linguistic Introduction*, Cambridge, University Press;

Torop, Osimo (A cura di), 2000, *La Traduzione totale = Total'nyi perevod*, Modena, Guaraldi Logos;

Watson, Burton, 1968, *The Complete Works of Chuang Tzu*, New York, Columbia University Press;

Vlahov, Florin, 1986, *Neperovodimoe v perevode*, Moskvà, Vysšaja škola;

Wilkinson, 2000, *Chinese history: A manual* (Revised and enlarged ed.). Cambridge: Harvard University, Asia Center for the Harvard-Yenching Institute;

Xin, 2012, *China's Design Revolution (Design Thinking, Design Theory)*, Cambridge (Massachussets), The MIT Press;

Zhang, Parker, 2008, *China design now*, Londra : V & A Museum Editore;

Ringraziamenti

Nel corso dell'estate 2011, mi trovavo a Shenzhen, nel Guangdong. La metropoli costiera di Shenzhen rappresenta una realtà urbana straordinaria nel panorama cinese per via della sua vicinanza strategica ad Hong Kong da cui è unita da un maestoso ponte a due corsie ad alta velocità. Tale vicinanza ne conferisce un forte slancio economico e favorisce un fiorente proliferare di attività industriali, finanziarie e logistiche. Shenzhen si presenta come una città modernissima, nata per scelta politica negli anni '80 al posto di un villaggio di pescatori, priva tuttavia di siti culturali rilevanti, con una vocazione turistica nell'industria del divertimento e ottime strutture ricettive, rilegando nell'oscurità della periferia ad un occhio più attento le realtà della povertà e del degrado. Shenzhen raccoglie in se lo spirito della nuova Cina, ne incarna perfettamente le luci e le ombre, lo slancio vertiginoso della metropoli e l'umanità che faticosamente si trascina sullo sfondo, è la città di frontiera della Repubblica Popolare Cinese, forse meno nota rispetto a Pechino e Shanghai, ma non di meno vibrante, frenetica ed ambiziosa.

Dunque è stato determinante venire a conoscenza che proprio Shenzhen ha svolto e sta svolgendo un ruolo principale per il design in Cina con più 6,000 aziende del settore e 100.000 impiegati nel campo. Nel 2008, a Shenzhen si è inoltre tenuta l'innovativa mostra *China Design Now* e nel 2009 è stata proclamata dall'UNESCO *Città del Design*. Ringrazio la città di Shenzhen per avermi accolta e ispirata per il mio progetto di tesi.

Ringrazio la mia relatrice, Prof.ssa Nicoletta Pesaro, per avermi seguita in questo progetto di tesi, la famiglia e gli amici per il supporto lungo il percorso di vita a Venezia negli ultimi due anni e mezzo.



**ESTRATTO PER RIASSUNTO DELLA TESI DI LAUREA E
DICHIARAZIONE DI CONSULTABILITA'(*)**

Il sottoscritto/a AZZURRA SOLITO

Matricola n. 831527 Facoltà LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

iscritto al corso di laurea laurea magistrale/specialistica in:

INTERPRETARIATO E TRADUZIONE EDITORIALE, SETTORIALE

Titolo della tesi (**): Design Industriale: voci, prospettive e retrospettive nella Cina contemporanea.

DICHIARA CHE LA SUA TESI E':

- Consultabile da subito Consultabile dopo ___ mesi Non consultabile
 Riproducibile totalmente Non riproducibile Riproducibile parzialmente

Venezia, 30/05/12

Firma dello studente

(spazio per la battitura dell'estratto)

Oggetto della suddetta tesi è la traduzione in italiano dal cinese di alcuni estratti del catalogo Zai Zhongguo Sheji, Il Design In Cina. Il primo capitolo presenta un breve approfondimento inerente al design in quanto fenomeno economico e culturale. Il secondo capitolo è dedicato alla traduzione. Infine il terzo capitolo consta di una ben approfondita analisi traduttologica che prende in considerazione i fattori linguistici al livello della parola e del testo, incentrandosi sugli aspetti extralinguistici e culturali del testo di partenza al fine di sviluppare una fondamentale riflessione circa la sfida del traduttore in quanto attore e mediatore incaricato di colmare la distanza tra le due culture di cui si fa tramite.

(*) Da inserire come ultima pagina della tesi. L'estratto non deve superare le mille battute

(**) Il titolo deve essere quello definitivo uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato al Presidente della Commissione di Laurea



Informativa sul trattamento dei dati personali

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti.

Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.