Giovanni Nadiani

</TAGS>

</Translation of Artificially Generated Stories>

LETTERATURA DIGITALE –TRADUZIONE – TEORIA DELLA TRADUZIONE

Studio realizzato nell'ambito del progetto di ricerca pluriennale 2004-06 co-finanziato dall'Universita di Bologna e dal SITLeC (Dipartimento di Studi Interdisciplinari sulla Traduzione, Lingue e Culture) "Traduzione come luogo di incontro e di scontro" coordinato dal Prof. Derek Boothman.

Pubblicazione realizzata con un contributo del fondo di ricerca ex-60 % del SITLeC (gruppo di ricerca coordinato dalla Prof.sa Maria Rosa Bollettieri Bosinelli).

L'Autore desidera ringraziare i Proff. Marcello Soffritti e Federico Zanettin per la lettura critica del dattiloscritto. Solo molto parzialmente gli è stato possibile accogliere in questa edizione i suggerimenti e gli appunti critici avanzati.

O. PREMESSA

A metà degli anni Novanta era sorto da parte di chi scrive un certo interesse per le possibilità prospettate dai sempre più potenti e flessibili strumenti informatici per la realizzazione, da un lato, di nuovi tipi di archiviazione e presentazione della cosiddetta letteratura a stampa, e dall'altro per lo sviluppo di nuove forme di espressività multimodali che, superando i traguardi raggiunti dalla *Hyperfiction*[1] degli ultimi anni Ottanta e dei primi anni Novanta, cercavano di integrare ovvero di ampliare il mero "codice letterario" scritto e/o orale con manifestazioni di altri codici mediante modalità determinate esclusivamente da tale strumentazione informatica. Queste forme di espressività sarebbero state definite nei diversi ambiti linguistici in vario modo: *letteratura digitale, letteratura elettronica, cyber-poetry, sprachliche Gestaltung, Sprachkunst, Internet fiction* ecc. (vedi 1.1.2.).

In questo contesto si era tentato fin da subito di distinguere chiaramente i due ambiti di ricerca e di lavoro introducendo i concetti di *letteratura digitalizzata* e di *letteratura digitale* [cfr. Nadiani 1997].

Per quanto riguarda le problematiche e le opportunità connesse con il primo aspetto succitato in un contesto traduttologico – che è quello che ci interessa qui –, già in passato si era avuta occasione di scriverne [cfr. Nadiani 1997; 1998; 2000; 2001; 2002] nonché di presentare alcune realizzazioni ad esso legate [cfr. Nadiani 2004a; 2005].

Alcune problematiche legate invece all'eventuale traduzione di opere letterarie eminentemente elettroniche erano state discusse teoricamente *ex ante* e in analogia ad altri processi traduttivi in atto, quali la localizzazione e l'internazionalizzazione, riconfiguranti sotto diversi punti di vista l'attività traduttiva in quanto tale e i relativi attori in Nadiani 2003 e 2004b.

A questo proposito si anticipa brevemente parte della problematica traduttiva discussa nel cap.3 relativamente all'opzione terminologica di *traduzione* che si è scelto di impiegare in questo scritto. Partendo da una concezione multimodale di *testo* [cfr. Kress; Van Leeuwen 2001: 20] per descrivere la totalità delle operazioni implicate si è optato per l'impiego del termine ***traduzione***. Pur riferendoci a un "prodotto" *sui generis*, non esclusivamente linguistico, sia per praticità perché invalso in ambiente letterario, sia per distinguere il processo in questione, legato a materiali estetici, da processi similari in atto in altri ambiti traduttivi come ad esempio la localizzazione, nonché per

[1] Per *Hyperfiction* si intendono tutte quelle trasposizioni di testi narrativi (a base eminentemente monomodale, cioè scritturale) in una specifica forma elettronica che permette al lettore l'accesso multiplo alle informazioni e in cui la "tradizionale" caratteristica sequenziale della narrazione lascia il posto a trame narrative multilineari. Fama in questo ambito raggiunse alla fine degli anni Ottanta l'opera di Michael Joyce *Afternoon, a story*, distribuita su floppy disk.

recuperare parte della desemantizzazione occorsa al termine anche per il colpevole ritardo della teoria della traduzione [cfr. Soffritti 2006; in precedenza il problema erà già stato segnalato in Soffritti 2000: 295-296] a favore dell'onnicomprensività del succitato concorrente "localizzazione", introdotto dalla relativa industria, che considera la traduzione solo come una piccola parte (eminentemente quella di sostituzione di stringhe di lingue naturali) di un processo più ampio. Polemizzando con questa visione ristretta, Pym afferma: "The old, restricted view of translation has been seriously challenged. Since about the mid 1980s the term 'translation' has been expanding its coverage to include far more than the narrow linguistic definitions still in vogue at the beginning of that decade. There is now a real choice to be made: either one allows 'translation' to cover almost everything we are here calling 'localization', or one insists the term correspond to a more limited phenomenon, with inherent definable restrictions" [Pym 2004: 55-56]. Ciò si può far riferire anche alla posizione di Dunne, che sulla scia dei grandi padri della localizzazione, insiste nel sostenere che "localization has emerged as a profession related to, but *distinct from* translation, and as an industry in its own right" [Dunne 2006: 1. Enfasi mia], continuando a vedere nella traduzione soltanto una prima fase nella teoria vulgata della GILT (Globalization, Internationalization, Localization, Translation) e che egli vedrebbe meglio come TLIG. Probabilmente ci troviamo semplicemente di fronte a un cambio di scenario da rivoluzione copernicana quanto si vuole (come sostiene il titolo dell'introduzione al volume curato da Dunne), ma che non fa che confermare il continuo riconfigurarsi attraverso i millenni dell'attività traduttiva nelle sue diverse sembianze. Si ha come il sospetto che questa pretestuosa enfasi sul termine di "localizzazione", al di là delle indubbie peculiarità dei processi ad essa intrinsici e della cornice economico-tecnologica in cui essi avvengono, non sia altro che l'ennesimo, aggiornato tentativo di sminuire e parcellizzare i vari operatori del settore della *ingegneria linguistico-traduttiva* da parte dei nuovi signori dell'"industria linguistica".

L'impiego del termine ***traduzione*** potrebbe inoltre essere visto, con i dovuti aggiornamenti e adattamenti, in analogia alla concezione "onnicomprensiva" e "totalizzante" di traduzione che Torop deriva da Catford [1965: 22]: "Per *traduzione completa* si intende la traduzione integrale di un testo completo (ossia di tutte le sue componenti). Per *traduzione totale*, invece, si intende un processo in cui, benché a ciascun livello della lingua dell'originale venga sostituito del materiale testuale nella lingua della traduzione, ciò non significa necessariamente che a tutti i livelli tale sostituzione avvenga mediante 'equivalenti'" [2000: 25]. E si pensa che anche la definizione proposta da O'Hagan e Ashworth in relazione allo sviluppo di supporti multilinguistici in ambiente digitale legati a varie operazioni di trasferimento di materiale linguistico e di contenuti vari di *teletranslation* [O'Hagan; Ashworth 2002: 79-93], tutto sommato può essere fatta rientrare nel

vecchio termine, tanto più che uno dei loro assiomi, secondo il quale "Translation can be seen as more concerned with Content than Packaging whereas in localization Packaging is as important as the Content" [2002: 69], non sembra risultare del tutto convincente. Non possiamo infatti forse ricondurre certe operazioni di "confezionamento-imballaggio" a livello di localizzazione per analogia anche a fenomeni di carattere paratestuale nell'editoria tradizionale oppure a quanto avviene nella traduzione per il teatro e affini?

Quanto era stato prospettato in teoria necessitava di essere dimostrato nella pratica accogliendo il pressante invito verso studi empirici emerso con forza nei cosiddetti *Translation Studies* durante l'*empirical turn* [Snell-Hornby 2006: 115] degli anni Novanta. Nel "concreto" si è intendeva, partendo da una parziale descrizione multimodale di una singola opera letteraria digitale tedesca, verificare empiricamente le problematiche e i meccanismi connessi col tentativo di tradurre tale opera in italiano mostrando altresì, sulla base di quanto constatato operativamente, come venga a riconfiguarsi il concetto di "traduzione letteraria" – certo, limitatamente al "sottogenere" preso in esame, ma con implicazioni di carattere teorico coinvolgenti aspetti più generali di alcune attuali attività traduttive. Una sperimentazione, in sostanza, che in tutto e per tutto, a partire dall'acquisizione del "prodotto" da tradursi, non poteva far conto sull'esperienza e sulle modalità operative del mondo editoriale cartaceo-digitalizzato esistente e che richiedeva un certo impegno economico e l'intervento di un esperto informatico.

Nell'ambito del progetto di ricerca pluriennale "La traduzione come dialogo tra culture nazionali" [2004-2006], teso a confrontare diverse culture nazionali attraverso l'analisi della ricezione delle traduzioni nei Paesi e nelle culture di arrivo con l'intento di indagare i modi nei quali la traduzione influisce sulla cultura di arrivo, la proposta di studiare le questioni connesse alla traduzione (e all'eventuale ricezione) di opere letterarie digitali ha incontrato l'interesse del coordinatore Prof. Derek Boothman, il quale ha creato i presupposti per la ricerca di cui qui di seguito si presenta il "racconto" sotto forma di esposizione delle questioni teoriche affrontate, dei processi svolti e dei risultati conseguiti (di cui il CD allegato è il "tangibile" esempio), nonché delle conseguenti, ulteriori implicazioni di carattere teorico che possono essere di un qualche interesse per la teoria della traduzione letteraria e non solo.

In analogia con "il piano testuale", ovvero la scrittura sottostante la visualizzazione sullo schermo del computer del "documento" e contenente il documento assieme alle istruzioni per la sua rappresentazione, si è scelto di denominare il progetto con il termine ***tag***, nel suo duplice significato di:

a. A label assigned to identify data in memory.
b. A sequence of characters in a markup language used to provide information, such as formatting specifications, about a document.

Tale termine al plurale è venuto a fungere da acronimo sintetizzante l'operazione in questione: *TAGS: Translation of Artificially Generated Stories*, forzando volutamente l'avverbio *artificially* in riferimento alla produzione di storie (quand'è che esse non lo sono?), per sottolineare in qualche modo l'importanza del *medium* per la loro genesi.

Il presente commento è impostato in modo "dialogico": il testo scritto coi suoi continui riferimenti "ipertestuali" dialoga continuamente con l'Opera consultabile in Internet all'indirizzo: www.marbelundmatrikel.de, con l'allegata traduzione italiana su CD-Rom, con le numerose e abbondanti citazioni nonché con le note, non a caso poste a piè di pagina anche se piuttosto estese, da intendersi, oltre che come esplicitazioni di riferimenti, a tutti gli effetti come corpo del testo.

1. VERSO LA TRADUZIONE DI UN'OPERA LETTERARIA DIGITALE

1. 1. ALCUNE NOTE PRELIMINARI SULLA LETTERATURA DIGITALE

Da tempo il campo di produzione e fruizione di quei particolari generi espressivi, che qui per comodità e immediatezza si circoscrivono col sintagma *letteratura digitale* [da ora in poi **LD**], è oggetto di studio a livello internazionale. Con questa definizione si riprende un termine già proposto e invalso altrove, pur facendo propria la caratterizzazione di Heibach, che parla piuttosto di *Literatur im elektronischen Raum* [letteratura nello spazio elettronico] [2003: 44-46; si veda più avanti in questo paragrafo] e sottolineando l'imprescindibilità della consistente presenza della "parola finzionale" (scritta e/o orale). Particolare attenzione scientifica e critica si è avuta e si ha in ambito linguistico tedesco. Importante è stata ed è l'opera di raccordo plurilingue svolta dalla rivista online "Dichtung Digital", nel frattempo sostenuta dall'americana Brown University, e del suo animatore Roberto Simanowski, al quale si devono importanti pubblicazioni che hanno contribuito non poco ad animare il dibattito sulla materia all'incrocio tra la teoria della letteratura, le scienze della cultura e della comunicazione e la teoria dell'arte [cfr. Simanowsky 2001; 2002a; 2002b; 2006]. Fondamentale per l'impostazione epistemologica, il taglio interdisciplinare e la mole dell'indagine critica sia delle opere reperibili online e offline sia della bibliografia secondaria risulta il lavoro della citata Heibach. A questi autori, alle loro pubblicazioni e alle relative vaste bibliografie, al numero monografico della rivista "Text & Kritik" [2001, 152], al volume *Digitalität und Literalität. Zur Zukunft der Literatur im Netzzeitalter* [Segeberg; Winko: online], alla storia del genere di Ortmann [2001], agli ultimi studi della citata rivista e alla rivista online "netzliteratur.net" si rimanda per la storia, il dibattito critico sulla materia e sui suoi attuali sviluppi.

Di seguito verranno riprese soltanto alcune informazioni di carattere tassonomico atte a contestualizzare l'opera oggetto del presente lavoro, che non intende tanto discutere *the state of the art* del genere quanto piuttosto prospettare alcune questioni sulla traducibilità di una sua specifica manifestazione.

Innanzitutto, tuttavia, è indispensabile sottolineare l'importanza di specificare sempre di più in futuro fenomenologicamente il concetto in questione sulla base di faticose e dettagliate inventariazioni empiriche – che al momento soltanto pochi studiosi sembrano volere o essere in grado di effettuare pur in presenza di una notevole mole di ricerche parziali – e, contemporaneamente, di non perdere di vista la questione relativa alle condizioni in cui l'apparato concettuale degli studi letterari è venuto a formarsi, cioè al suo essere determinato dal *medium*. In sostanza, la società e le sue espressioni (in questo caso la scienza della letteratura) non possono mai

essere studiate al di fuori del relativo contesto di sviluppo tecnologico. L'apparato concettuale degli studi letterari è strettamente legato a ciò che in una specifica cultura viene accettato per "letteratura" e questa, a sua volta, non può essere disgiunta dai *media* riconosciuti da tale cultura[2]. Questo per dire che cambiando l'oggetto di studio, è necessario adeguare il relativo apparato concettuale, critico e metodologico[3]. Da questo punto di vista il cammino da percorrere risulterà molto lungo poiché, da un lato, si tratta intanto di cominciare a chiedersi se i correnti modelli di pensiero derivati dalla critica letteraria siano applicabili al nuovo oggetto, per esempio nella definizione dei generi e delle categorie. Dall'altro, si tratta di chiedersi addirittura se l'idea in sé di "letteratura", sviluppatasi a volte in modo latente a volte in modo più manifesto, sulle caratteristiche mediali del libro, sia adeguata a "cogliere" queste forme di espressività legate e derivate da un *medium* altro dal libro. Del resto ancora recenti e vulgate definizioni di "letteratura" richiedono all'oggetto da classificarsi di possedere caratteristiche quali ad esempio la completezza, la forma scritta e la durata "fissa" [cfr. Schneider 1998; Baasner 1996], tutti elementi che si adattano soltanto in modo saltuario e parziale al nuovo oggetto. E se ci affidiamo a un comune sentire e intendere la letteratura come descritto da Seibt, senz'altro non terremmo in considerazione il "sottogenere" in questione:

> Anders als alle anderen Künste, als Musik, Film, Oper, Malerei, Architektur, die sich gut zu Gehör bringen oder ins Bild setzen lassen, lebt die Literatur, und das ist nicht nur ihr Adel, ihr eigentümlicher Zauber, gerade vom Ausschalten fast aller Sinne; ihr Sinnliches besteht aus dem rhythmisch bewegten Fluss der Zeichen in Vers und Prosa, stumm oder gesprochen, aber ihr Ziel ist die Erweckung innerer Vorstellungen des Denkens. [Seibt 2006: 19][4].

Quanto questo apparato concettuale sia legato al *medium* libro (o al massimo audiolibro), si può vedere nelle difficoltà di confrontarsi con forme narrative, poetiche e d'altro genere a base orale precedenti il libro ovvero coesistenti e che non rientrano in alcun modo nei canoni definitori degli

---

[2] Questa problematica è colta bene da Tursi a proposito dell'arte digitale: "Utilizzando il sintagma "arte digitale" si compie una duplice operazione: da un lato, si riuniscono due categorie che la tradizione occidentale ha sovente armato l'una contro l'altra, l'arte appunto e la tecnica, di cui il digitale rappresenta l'attuale (forse compiuta) realizzazione; di conseguenza, dall'altro lato, si riconosce il legame inscindibile tra arte e tecnica, dall'unico e originario termine *techne* alla necessità sempre presente di una materia per la forma artistica. Anzi, proprio questo essere sempre presente avrebbe dovuto far dubitare della possibilità stessa di operare una qualsivoglia distinzione tra materia e forma" [Tursi 2007: 94].

[3] Diversamente dall'Italia, in ambito linguistico tedesco da anni è molto forte il dibattito sulle possibilità e i limiti di un indirizzo mediologico della critica e teoria della letteratura [cfr. Hiebler 2003: 11-68].

[4] "A differenza di tutte le altre arti, come la musica, il cinema, l'opera, la pittura, l'architettura, che è facilmente possibile far sentire o vedere, la letteratura vive, e questo non è solo il suo aspetto nobile, il suo fascino caratteristico, proprio dell'esclusione di quasi tutti i sensi; la sua sensualità consiste nel flusso, ritmicamente mosso, dei segni in versi e in prosa, muto o recitato, comunque la sua meta è quella di suscitare l'immaginazione interiore del pensiero" [Mia traduzione. Per motivi di spazio e confidando nella comprensione e competenza dei potenziali lettori, le citazioni di opere in inglese non verranno tradotte].

studi letterari necessitando approcci diversificati e interdisciplinari [cfr. ad esempio lo studio ormai classico sulla poesia orale di Zumthor 1984]. In mancanza di meglio e influenzati da secoli di studi letterari, ci si è visti costretti ad aggiungere al termine degli attributi venendo a coniare definizioni sostanzialmente ossimoriche come ad esempio quella di "letteratura orale" [Martin; Decourt 2003].

D'altro canto è indubbio che il termine-concetto in questione si sia dimostrato sempre molto elastico fino ad inglobare manifestazioni intersemiotiche come il teatro o il radiodramma, i cui autori sono considerati a tutti gli effetti scrittori, sottolineandone la base scritta[5].

Probabilmente si tratterà di tornare a considerare nello studio dei fenomeni letterari determinati aspetti da sempre ben presenti in quello che potremmo chiamare "espressività artistica della parola", passati in secondo piano a causa del ruolo dominante assunto dalla forma-libro. Ciò significa pretendere dagli studi letterari un ampliamento delle categorie analitiche possibilmente in un continuo dialogo interdisciplinare con le scienze della comunicazione e dei media, ponendo esteticamente l'accento sulle qualità comunicative e di messa in rete dell'oggetto come pure sulla sua multimodalità, sul rapporto tra codice verbale e gli altri codici, nonché sulla trasformazione dei codici data dalle strutture intrinseche ai media impiegati.

Sia come sia, al momento, evidenziata la problematicità della questione, ci sia concesso anche nel nostro caso per analogia sfruttare ancora l'elasticità del termine "letteratura" impiegandolo, seppure nella delimitazione attributiva di "elettronica", "digitale" ecc., per cercare di descrivere le forme espressive in questione.

1.1.2. Alcune caratteristiche definitorie della letteratura digitale e loro classificazione

Un significativo tentativo di individuare le caratteristiche definitorie del nostro oggetto si deve al già citato Simanowsky. Egli impiega il termine *digitale Literatur* per cogliere quei fenomeni che si caratterizzano:

> durch Medienechtheit: Nicht der Tatbestand, sondern die Notwendigkeit der Existenz, und zwar nicht im Netz, sondern umfassender in den digitalen Medien, ist definitionsrelevant. Diese Bedingung kann verschiedentlich erfüllt werden. […] Ich sehe drei wesentliche Merkmale digitaler Literatur: Interaktivität, Intermedialität und Inszenierung. Mit

[5] Sarà comunque sempre più difficile farvi rientrare certi generi teatrali meramente performativo-spettacolari o certe produzioni radiofoniche come nel caso del cosiddetto *O-Ton-Hörspiel* [radiodramma quale collage di registrazioni audio di materiale sonoro autentico], che poco o nulla hanno di scritto, a meno che non si voglia considerare come "testo letterario" il puro copione ovvero la sceneggiatura.

Interaktivität ist die Teilhabe des Rezipienten an der Konstruktion des Werkes gemeint. […] *Intermedialität* als weiteres Wesensmerkmal digitaler Literatur markiert die (konzeptuell-integrative) Verbindung zwischen den traditionellen Ausdrucksmedien Sprache, Bild, Musik. […] *Inszenierung* steht für die Programmierung einer werkimmanenten oder rezeptionsabhängigen Performance. Dem digitalen Werk können auf seinen unsichtbaren Textebenen Aspekte der Aufführung eingeschrieben werden, so daß die Worte und Bilder ihren Auftritt haben [Simanowsky 2002b: 17-19][6].

La sua definizione conclusiva di *letteratura digitale* è la seguente:

Digitale Literatur ist eine künstlerische Ausdrucksform, die der digitalen Medien als Existenzgrundlage bedarf, weil sie sich durch mindestens eines der spezifischen Merkmale digitaler Medien – Interaktivität, Intermedialität, Inszenierung – auszeichnet [Simanowsky 2002b: 20][7].

Chiedendosi, come già altri [cfr. Nadiani 1997; 1998 e 2002; Benne 1998; Zimmer 1998] e come si è accennato più sopra, se nel caso di quanto è stato definito *letteratura digitale* ci si trovi di fronte solo a un nuovo genere [cfr. Eco 1998] o non si debba piuttosto mettere in dubbio la sua appartenenza al sistema letterario e creare una nuova casella nel sistema di classificazione delle arti in genere, Simanowsky arriva a proporre la definizione di *Interfictions*, ponendo l'accento sugli elementi tipicamente "narrativi" a disposizione della parola, delle immagini filmiche e dei suoni, legati tra di loro dall'elemento determinante "inter", caratterizzante i media digitali, e con una strizzatina d'occhi alla popolarità di uno di questi media [cfr. Simanowsky 2002b: 22-23].

Più articolato e dettagliato l'approccio di Heibach, a tutt'oggi a livello internazionale lo studio più organico[8] del fenomeno **LD**. Ella innanzitutto circoscrive l'ambiente elettronico in questo modo:

---

[6] "… per l'autenticità degli strumenti mediatici: non lo stato di fatto ma la necessità dell'esistenza, e non tanto nella rete, bensì in modo più ampio nei mass media digitali è rilevante ai fini della definizione. Questa condizione può essere soddisfatta in modi diversi […]. Io vedo tre caratteristiche principali della letteratura digitale: *interattività, intermedialità e messa in scena.* Per *interattività* si intende la partecipazione del ricevente alla costruzione dell'opera. L'*intermedialità*, in quanto ulteriore peculiarità della letteratura digitale, sottolinea l'unione (di carattere concettuale-integrativo) tra gli strumenti espressivi tradizionali quali la lingua, le immagini e la musica. […] La *Messa in scena* designa la programmazione di una performance immanente all'opera ovvero dipendente dalla ricezione. Nei piani testuali invisibili dell'opera digitale possono essere inscritti aspetti della rappresentazione in modo che le parole e le immagini abbiano la loro entrata in scena" (Traduzione mia).

[7] "La letteratura digitale è una forma espressiva artistica che presuppone come base della sua esistenza i media digitali, in quanto essa è caratterizzata da almeno una delle peculiarità dei media digitali: interattività, intermedialità, messa in scena".

[8] La difficoltà ad affermarsi di quest'area di ricerca almeno come sottobranca degli studi letterari e il suo sviluppo rallentato sono da ricondursi alla coeva difficoltà del "genere" di trovare un suo spazio autentico, dopo l'infatuazione degli anni Novanta [per questa problematica cfr.1.2.1.]

> *Elektronischer Raum* indiziert eine Dreidimensionalität, die durch elektronische Impulse ermöglicht wird. Der Begriff bezeichnet einerseits generell computergenerierte dreidimensionale Räume (virtual reality), andererseits Räume, die durch Computernetzwerke erzeugt werden und in diesem Sinne nicht unbedingt als dreidimensionale Räume sichtbar werden. Signifikant für alle Definitionen von *elektronischem Raum* ist allerdings etwas, das sie von anderen elektronischen Medien, wie dem Radio, dem Fernsehen, dem Video unterscheidet: der Handlungsspielraum für den Benutzer. In elektronischen Räumen kann ähnlich agiert und interagiert werden wie im realen Raum, weshalb dieser Begriff auf die Computer und Computernetzwerke beschränkt bleibt[9] [Heibach 2003: 27].

Heibach precisa che il suo studio per la vastità e la varietà dei fenomeni si concentrerà esclusivamente sullo spazio elettronico creato dalla messa in rete di più computer, cioè a quanto reperibile in Internet, non considerando dunque le applicazioni offline. Riprendendo e discutendo le caratteristiche del *medium* (decentrale, polidirezionale e variabile a piacere nei suoi collegamenti), Heibach riflette dal punto di vista del suo impiego sociale la definizione di *Internet* elaborata dal Federal Networking Council (FNC)[10] constatando come gli elementi della informazione e della comunicazione umana trasmessa tecnicamente ne siano i punti centrali [2003: 44-46], e arriva a dare la seguente definizione di *Literatur im elektronischen Raum* [letteratura nello spazio elettronico]:

> Literatur im elektronischen Raum ist – nach meiner Definition – nur solche, die mindestens eines dieser Elemente in irgendeiner Form nutzt – die technischen Dokumenten- und/oder Akteursvernetzung ins Zentrum rückt oder die Struktur des Mediums ästhetisch zum Ausdruck bringt[11] [2003: 46].

---

[9] "*Lo spazio elettronico* indica una tridimensionalità resa possibile da impulsi elettrici. Il concetto designa da un lato in generale ambienti tridimensionali generati dal calcolatore (virtual reality), e dall'altro ambienti creati da reti di computer e che in questo senso non necessariamente sono visibili come ambienti tridimensionali. Tuttavia per tutte le definizioni di *ambiente elettronico* è determinante ciò che distingue questo medium da tutti gli altri media elettronici, quali la radio, la televisione, il video: lo spazio d'azione del fruitore. Negli ambienti elettronici si può agire e interagire come in un ambiente reale, per questo motivo tale concetto rimane limitato al calcolatore e alle reti di calcolatori".

[10] " 'Internet refers to the global information system that – (i) is logically linked together by a globally unique address space based on the Internet Protocol (IP) or its subsequent extensions/follow-ons; (ii) is able to support communications using the Transmission Control Protocol/Internet Protocol (TCP/IP) suite or its subsequent extension/follow-ons, and/or other IP-compatible protocols; and (iii) provides, uses or makes accessible, either publicly or privately, high level services layered on the communications and related infrastructure described herein". [FNC: 1995 online].

[11] "La letteratura nello spazio elettronico – secondo la mia definizione – è soltanto quello che impiega in una qualche forma almeno uno di questi elementi: o pone al centro il collegamento in rete dei documenti tecnici o degli attori, oppure esprime esteticamente la struttura del medium".

Quindi ella evidenzia come elementi caratterizzanti la *Literatur im elektronischen Raum* rispetto alla letteratura "tradizionale", alla cosiddetta (in neotedesco) *Printliteratur* [letteratura a stampa]:

> a. Polydirektionale, instantane statt rückkopplungsarme und zeitverzögerte Kommunikation;
> b. Dynamisierung und Verlust des Werkcharakters durch Prozessualisierung des Produktionsprozesses sowie durch Nutzung der Dokumentenvernetzung und – daraus folgend – Verlust des metakommunikativen Rahmens, in dem sich Literatur als solche kennzeichnen lässt;
> c. Suche nach medienspezifischen Produktions-, Darstellungs- und Rezeptionsformen unter Einsatz verschiedener Formen von Sprachkunst (z.B. auch dem Programmier- und Maschinencode)[12] [Heibach 2003: 60-61].

Successivamente la studiosa analizza, riferendosi sempre a Internet (ed è quello che interessa qui, essendo l'opera oggetto di studio fruibile esclusivamente in Rete), i fenomeni dal punto di vista di un'estetica della produzione, della rappresentazione e dei media. I parametri dell'analisi sono derivati dalle proprietà del *medium*, in particolare dalla messa in rete e dalle forme dinamiche e multimediali di rappresentazione. Da queste sue analisi dettagliate Heibach estrapola tre grandi complessi di progetti letterari in ambiente elettronico:

> Kollektive Produktionsformen, intertextuelle und intersemiotische/-mediale Darstellungsformen sowie Projekte, die sich explizit auf die Struktur des Mediums beziehen und diese darstellen[13] [2003: 155].

Nel primo grande complesso l'autrice raggruppa tutte quelle "forme sociali di creatività collettiva", particolarmente in auge a cavaliere del nuovo millennio, spesso a carattere "underground", oscillanti tra la sovversione (cioè negazione di qualsiasi concetto autoriale e del relativo diritto d'autore) e la subordinazione (come mantenimento dell'autorialità individuale), in sostanza tra la sostituzione dell'autore con forme di libera produzione e distribuzione delle

[12] " – comunicazione polidirezionale e istantanea, priva di sfalsamento temporale e con poco riscontro; - dinamizzazione e perdita del carattere di opera per l'elaborazione del processo produttivo nonché per la messa in rete dei documenti e – di conseguenza – perdita della cornice metacomunicativa caratterizzante la letteratura in quanto tale; - ricerca di forme di produzione, rappresentazione e ricezione specifiche dei media coinvolti con l'impiego di forme diverse di arte della lingua (ad es. anche del linguaggio di programmazione e della macchina".

[13] "Forme di produzione collettiva, forme di rappresentazione intertestuale e intersemiotico-mediali nonché progetti che si riferiscono espressamente alla struttura del medium rappresentandola".

informazioni e la riproduzione dei normali meccanismi del mondo editoriale tradizionale [2003: 157].

Nel secondo complesso Heibach fa rientrare quei progetti che uniscono la creatività umana a quella della macchina, in cui si nota più che un'interazione interpersonale una "creativa interattività sotto forma di interazione uomo-macchina", e che riproducono forme di iniziale e reattiva interattività simili a quelle note nelle arti mediali. In esse l'attenzione è posta non tanto sulla volontà di rendere l'utente partner creativo quanto piuttosto sugli "esperimenti con forme raffigurative e ricettive a carattere trasformativo e intersemiotico", intendendo l'intersemioticità anche nel senso di una raffigurazione dei codici specificatamente legata ai media impiegati [2003: 157-158].

Il terzo complesso, quello di un'ontologia e di un'estetica dei media, raccoglie, infine, i progetti che in vario modo rendono visibili le strutture non visibili del medium. "Essi usano la messa in rete tecnica per una riflessione estetica critica e, in parte, non possono più essere distinti chiaramente come arte". In questa categoria rientrano pure quei progetti che si occupano esclusivamente delle strutture del computer e della rete cercando di visualizzarli [2003: 158].

Come si vedrà, significative per una possibile classificazione della nostra opera risultano essere soprattutto le prime due forme di categorizzazione, in particolare la seconda.

Sulla base dell'analisi tecnico-critica condotta da Heibach dal punto di vista dell'*estetica della produzione* si arriva al quadro riassuntivo dei vari progetti collettivi, la cui tassonomia in questa sede si riprende senza che essa venga discussa, al pari del secondo complesso di progetti:

TABELLA 1

ESTETICA DELLA PRODUZIONE

(CARATTERISTICHE DEI PROGETTI COLLETTIVI A PARTIRE DALLE FORME DI GUIDA TECNICO-SOCIALE E DELLA PRODUZIONE NONCHÉ DALLE PECULIARITÀ DEI PROGETTI)

TIPO DI PROGETTO	FORMA DI PRODUZIONE	FORMA DI GUIDA	CARATTERE DEL PROGETTO
COOPERAZIONE	- Gruppo chiuso - Elaborazione comune di un compito limitato nel tempo	- Chiare strategie di lavoro - Regole di gruppo - Guida per mezzo di accordi studiati insieme sugli scopi e sulla suddivisione dei compiti	- Opera conclusa - Archiviabile
PARTECIPAZIONE	- Gruppo limitatamente aperto: scelta dei contributi e/o cooptazione dei membri da parte dei promotori - Progetti singoli, lavoro asincrono	- Guida data dalle singole direttive dei promotori del progetto	- Opera conclusa / progetto in itinere - Archiviabile

	- Attribuibilità individuale - Controllo redazionale		
COLLABORAZIONE	- Gruppo aperto (partecipanti variabili) - Lavoro comune a un progetto (sincrono/asincrono) - Nessuna attribuibilità individuale - Nessun controllo redazionale	- Nessuna regola procedurale sociale/collettiva - Strutturazione minima data da direttive tecniche (software)	- Progetto in itinere, in principio non concluso - Archiviabile
DIALOGO	- Gruppo aperto, partecipanti variabili - Lavoro comune a un progetto - Sincrono, perlopiù limitato nel tempo - Nessuna attribuibilità individuale - Autoorganizzazione senza controllo redazionale	- Guida data regole generale di dialogo (libera associazione, nessuna censura reciproca ecc.) - Guida data da regole contrattate nel dialogo	- Progetto in itinere, che termina con l'interrompersi della comunicazione - Non archiviabile (parzialmente)
PROGETTI MIRANTI ALLA FORMAZIONE DI UN'INFRASTRUTTURA	- Gruppo aperto, partecipanti variabili - Comunicazione, sostegno reciproco → gruppo di interesse - Lavoro singolo, attribuibilità individuale - Sincrono/asincrono - Autoorganizzazione	- Regole prestabilite dall'ambito o ricavate dalla discussione comune - Gerarchia di attivi e passivi	- Progetto in itinere - Archiviabile

[Heibach 2003: 207. Traduzione mia]

Per quanto riguarda il secondo grande complesso di progetti studiati dal punto di vista di un'*estetica della rappresentazione*, tenendo in particolare considerazione e discutendo approfonditamente i concetti di "intertestualità", "intersemioticità" e "trasformazione", Heibach propone la seguente tabella riassuntiva:

TABELLA 2

ESTETICA DELLA RAPPRESENTAZIONE

(CARATTERISTICHE DEI PROGETTI COLLETTIVI A PARTIRE DALLE FORME DI PRODUZIONE E DI RAPPRESENTAZIONE NONCHÉ DALLE PECULIARITÀ DEI PROGETTI)

TIPO DI PROGETTO	FORMA DI PRODUZIONE	FORMA DI RAPPRESENTAZIONE	CARATTERE DEL PROGETTO
Intertestuale	Orientata all'artista (ipertesto)	Apertura dell'opera attraverso un'esplicita intertestualità → Ideazione	- Statico - Concluso - Archiviabile
Genesi testuale automatizzata collegata in rete	Orientata all'artista / automatizzata	Decontestualizzazione di documenti collegati in rete (Collage) / Modifica dei paradigmi di interpretazione dei dati → Ideazione	- In itinere - Non archiviabile - Ricorsivo - Orientato a caso - Paradigmi (di programmazione) arbitrari
Testo dinamico	Orientata all'artista	Performance visibili → Polisemia	- Performativo - Concluso - Archiviabile
Intersemiotico/trasformativo (Basato sul software)	Orientata all'artista / automatizzata	Fusione/Trasformazione dei codici → Eliminazione della funzione → Ideazione	- Performativo - Archiviabile / Non archiviabile - Ricorsivo - Paradigmi (di programmazione) arbitrari

[Heibach 2003: 237. Traduzione mia]

1.2. L'OPERA DA TRADURSI: *MARBEL & MATRIKEL*

1.2.1. INDIVIDUAZIONE E "ACQUISIZIONE" DEL TESTO ORIGINALE

L'affermarsi di nuovi media e nuove tecnologie pone la società di fronte a significativi problemi: si tratta, da un lato, di trovare formati "a misura dei media" e, dall'altro, forme di standardizzazione non solo di carattere tecnico, ma anche dal punto di vista delle modalità di produzione, rappresentazione e ricezione di tali formati. Nell'ambito della **LD** ci troviamo ancora in una fase precedente possibili forme di standardizzazione tecnica (da secoli in atto nella "letteratura a stampa") e ancora lontane sembrano le relative norme culturali condivise per la produzione, la rappresentazione e la ricezione di fenomeni determinati dalla specificità dei media coinvolti. Al momento la **LD** e l'arte elettronica esplorano e riflettono per definizione le debolezze, le virtù, le incertezze del *medium* in sé. L'elemento probabilmente decisivo per un salto di qualità in questo

senso per quanto riguarda la **LD**, come si può evincere dalle tendenze in atto in altri segmenti della Rete ma soprattutto nell'ambito dell'Arte elettronica, sarà l'instaurarsi di una *leggibilità condivisa* da Autore e Lettore (cioè di regole comuni preservando la libertà di scelta del lettore di compartecipare alla produzione oppure no), ma soprattutto di una qualche forma di "mercato", in grado di sostenere gli investimenti necessari alla produzione nonché alla durabilità/aggiornabilità delle opere, da cui dipende la loro potenziale fruibilità ovvero "commercializzazione", al di là dei tanti idealistici tentativi di carattere collettivo (cfr. 1.1.2.) degli anni Novanta di scompaginare e riconfigurare, in particolare attraverso l'*apertura* della Rete e la relativa possibilità di creare interazioni "sociali", i modelli e le forme di produzione e fruizione dell'espressività artistica e letteraria. Per "mercato" al momento si può intendere, ad esempio, l'intervento economico nell'ambito dell'*Internet Art* da parte di musei, fondazioni e rare "gallerie online" in grado di acquisire determinate opere, presentarle (cioè commercializzarle) e di pensare al loro "mantenimento", tutte attività che, comunque, ribadiscono la necessità di una precisa autorialità e di una notevole dose di compiutezza delle opere. Probabilmente soltanto quando la Rete si sarà definitivamente consolidata culturalmente nel reticolo mediale sviluppando autonome strategie di mercato in cui anche l'attività artistica avrà trovato un suo preciso posto, sarà possibile per la **LD** uscire dal ghetto degli iniziati.

A partire da queste considerazioni, nel volersi cimentare con la traduzione di un'opera **LD**, si è innanzitutto prestato attenzione alle esistenti forme iniziali di "mercato" presentanti prodotti della lingua-cultura tedesca a carattere "rappresentativo" (cfr. 1.1.1), essendo questo l'ambito di lavoro principale dello scrivente e per le opportunità pressoché uniche date da tale "mercato". Si tratta di opere elaborate professionalmente da un Autore (multiplo), mantenenti le caratteristiche di Opera, e fruibili attraverso il *medium* "distributivo" di Internet. Alla fine la scelta è caduta su un'opera (l'Originale) resa possibile dall'intervento di un produttore "pubblico", nella fattispecie di un'emittente radio-televisiva della rete statale tedesca ARD, la Bayerischer Rundfunk [Radio Bavarese] con sede a Monaco, dal titolo *Marbel & Matrikel*. Tra le forme di "commercializzazione" dell'Opera si può segnalare la partecipazione all'edizione 2002 del concorso *literatur digital*, organizzato dall'editore di Monaco di Baviera Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) e dall'ente di telecomunicazioni T-online, l'ultimo della serie purtroppo, che l'ha vista vincere il primo premio[14].

[14] È stata proprio questa forma di "mercato" ad attirare inizialmente l'attenzione di chi scrive sull'Opera. Questa la motivazione della giuria: "Der Beitrag begleitet zwei Menschen, die durch eine misslungene Operation nicht die ewige Jugend gewannen, sondern wieder zu Kindern wurden, auf der Suche nach ihren Erinnerungen. Diese Suche erfolgt in einem originellen Hypertextsetting, das in die tieferen Ebenen poetischer Bild-, Sound- und Textstücke führt. Das Projektteam hat einen Beitrag vorgelegt, der vor allem durch die kluge Sparsamkeit seiner audiovisuellen Stimmungsbilder besticht". [Il lavoro accompagna due persone che a causa di un'operazione malriuscita non hanno raggiunto l'eterna giovinezza ritornando soltanto bambini alla ricerca die loro ricordi. Questa ricerca avviene in un ambiente ipertestuale originale che conduce negli strati più profondi di spezzoni iconografici, sonori e testuali. Il gruppo

Tale opera sulla base delle tassonomie elaborate da Heibach poteva essere fatta rientrare – come verrà spiegato in dettaglio al punto 1.2.2.3. – dal punto di vista dell'*estetica della produzione* (come evidenziato nella tabella) tra i progetti del gruppo cooperativo, e dal punto di vista dell'*estetica della rappresentazione* tra i progetti con testualità dinamica.

Sono quindi iniziati i contatti con la produzione per riuscire ad ottenere tutte le autorizzazioni preliminari all'operazione che qui si descrive nonché, in particolare, l'acquisizione del testo scritto alla base dell'Originale e l'acquisto dei cosiddetti *codici-sorgente*. Un procedimento piuttosto lungo che è andato a buon fine per la grande disponibilità dimostrata da tutte le persone e le istituzioni coinvolte.

1.2.2. VERSO UNA DEFINIZIONE E UNA CLASSIFICAZIONE DEL TESTO ORIGINALE

1.2.2.1. SUL CONCETTO DI *TESTO*

Trovandoci di fronte a un prodotto letterario digitale è necessario innanzitutto chiarire la nozione di *testo*, sia dal punto di vista della rappresentazione (visualizzazione) sullo schermo, sia per quanto riguarda ciò che da ora in poi (per comodità) chiameremo il ***retrotesto*** [cf. 1.2.2.1] che la rende possibile, sia, infine, a proposito dell'interrelazione occorrente tra la rappresentazione e il suo *retrotesto*[15].

Molte accezioni di *testo*, dovute in buona parte alla linguistica nelle sue varie diramazioni, in particolare alla *Textlinguistik* e alla *Textgrammatik*, ci soccorrono solo parzialmente nel nostro tentativo descrittivo, limitando spesso la loro azione al testo scritto[16]. E benché lo "scritturale" rimanga, ovviamente, un elemento essenziale del genere in questione, esso non è il solo a essere presente e, soprattutto, trova la sua ragion d'essere nell'*insieme* del tessuto significante-comunicativo. A questo proposito, rimanendo alla superficie rappresentativo-performativa, cioè a

---

che ha elaborato il progetto ha presentato un contributo che seduce soprattutto per l'intelligente sobrietà delle atmosfere audiovisive].

[15] Ci si concentra anche su questi aspetti e non solo sulla rappresentazione poiché si è convinti che il *retrotesto* sia altra cosa dagli strumenti e dal lavoro tipografici come nel caso del testo a stampa, separati e indipendenti dall'attività scrittoria dell'Autore, poiché esso è parte essenziale dell'Opera nella sua interezza e nel suo generarsi richiede un intervento multiplo dell'*Autore plurale*, cioè la continua interrelazione a vari livelli e fasi dei diversi autori con competenze diverse (operazione che verrà a ripetersi in modalità diverse nella traduzione) [cfr. più avanti in questo stesso paragrafo]. Della stessa idea sembra essere Hiebler quando scrive: "Die enge Verknüpfung von Inhalten und Darstellungsformen, die das Wesen dieser nur noch am Computer erzeugbaren und (im Idealfall) nur noch am Computer lesbaren Literatur ausmacht, führt dazu, dass die Entschlüsselung der semantischen Ebene von jener der technischen kaum noch zu trennen ist [Hiebler 2003: 1]. [Lo stretto intreccio di contenuti e forme di rappresentazione che costituisce l'essenza di questa letteratura, producibile solo al calcolatore e (idealmente) leggibile solo al calcolatore, fa sì che la decodifica del livello semantico sia inseparabile da quello tecnico].

[16] A questo proposito un confronto criticamente serrato con i vari approcci è reperibile in Gorlée 2004.

ciò che viene fruito dal lettore allo schermo, sembra più utile la concezione di stampo semiotico di "testi" proposta da Hodgson in una prospettiva di traduzione audiovisiva:

> For audiovisual or new media translators Peircean semiotics allows them to conceptualize texts as more than just an assembly of lexical units called words. It justifies rather the view that texts are collections of signs – for example, verbal, sonic, visual, cultural, performative – whose meanings(s) a translator must tease out of a text using a variety of strategies and media [Hodgson 2000: 140].

Se nella vastità evocativa del sintagma "collections of signs" sembra possibile far rientrare qualsiasi cosa, e se l'attività traduttiva sopra descritta dal semiologo americano, nella sua indeterminatezza, con qualche forzatura potrebbe venire a coprire qualsiasi operatività traduttiva, compresa quella che si va a illustrare qui, ciò nonostante permane l'impressione che suddetta concezione si attagli – come già evidenziato – esclusivamente alla superficie/rappresentazione testuale del Testo Originale vero e proprio nel suo complesso e non sia in grado di cogliere appieno la sua stratificata complessità. Questa comprende, infatti, a pieno titolo una duplice "estrazione di senso" da parte del Traduttore: dalla superficie di rappresentazione e dalla retrotestualità producente tale rappresentazione, nonché la corrispettiva "produzione di senso" sorgente (retrotestuale) al fine di una produzione di senso di superficie. Un aiuto ulteriore può giungerci probabilmente da un approccio *multimodale* alla questione.

Innanzitutto l'approccio "contestuale" di Halliday sembra proporci qualche utile apertura. Questa la sua definizione di testo:

> We can define text, in the simplest way perhaps, by saying that is language that is functional. By functional, we simply mean language that is doing some job in some context, as opposed to isolated words or sentences that I might put up on the blackboard […]. *So any instance of living language that is playing some part in a context of situation, we shall call a text. It may be either spoken or written, or indeed in any other medium of expression that we like to think of* [Halliday 1989: 10. Enfasi mia].

Seguendo la concezione "tecnica" di testi di Halliday, visti come eventi produttori di senso (meaning-making) le cui funzioni sono definite dal loro uso in particolari contesti sociali non limitati ai testi verbali bensì resi possibili da tante altre risorse, e sottolineando il fatto che "the meaning of text is the result of the various ways in which elements from different classes of phenomena – words, actions, objects, visual images, sounds and so on – as related to each other as

parts functioning in some larger whole" (Baldry; Thibault 2006: 21), l'approccio multimodale di Baldry e Thibault sembra poter comprendere la nostra testualità:

> Multimodal texts are *composite* products of the combined effects of all the resources used to create and interpret them. […]. Different resources are analytically, but not constitutively, separable in actual texts. […]. [m]ultimodal texts combine and integrate the meaning-making resources of various semiotic modalities – language, gesture, movement, visual images, sound and so on – to produce text-specific meaning [Baldry; Thibault 2006: 18-20].

Alla base di quest'impostazione vi sono il *principio di integrazione di risorsa* e di *sistema semiotico di risorsa*, sui quali ci dovremo brevemente soffermare. Il *principio di integrazione di risorsa* concepisce una risorsa semiotica come qualcosa usata allo scopo di produrre senso e che, di conseguenza, funziona nei testi nei quali essa risorsa è impiegata a tal fine. Ne consegue che un *sistema semiotico di risorsa* è un sistema di forme semiotiche che può essere *usato* per produrre testi. Le forme assolvono a particolari *funzioni* all'interno dei testi nei quali esse sono impiegate. Dal momento che i testi multimodali integrano nei loro principi d'organizzazione selezioni di differenti risorse semiotiche, il principio di integrazione di risorsa si riferisce ai modi in cui le selezioni di differenti *sistemi semiotici di risorsa* nei testi multimodali si relazionano ovvero si influenzano tra di loro in molteplici e complesse maniere attraverso molteplici e diversi livelli di organizzazione. In tal modo un *sistema semiotico di risorsa* è un sistema di sensi e di forme possibili tipicamente usato allo scopo di produrre sensi in contesti particolari. Secondo tale *principio di integrazione di risorsa*, i testi non sono mai monomodali (la monomodalità non essendo altro che il semplice concepire risorse semiotiche distinte e separate, astrattamente dall'uso, come se esistessero in sé). In pratica, i testi di tutti i tipi sono *sempre* multimodali, facendo uso delle risorse di diversi sistemi semiotici e combinandole tra di loro, secondo modalità che mostrano aspetti generici (cioè standardizzati) e aspetti specifici di quel dato testo (cioè individuali e pure innovativi) [cfr. Baldry; Thibault 2006: 18-19].

In sostanza, dunque, anche la testualità della nostra Opera è multimodale, impiegando diverse modalità di comunicazione in maniera integrata per trasmettere un messaggio e funzionando come un *sistema semiotico di risorsa*, con aspetti tuttavia specifici e innovativi; ma essa lo è pure nel senso delineato da Kress e Van Leeuwen, cioè di prodotto semiotico il cui *design*[17] implica sì

[17] "Designs are conceptualisations of the form of semiotic products and events. Three things are designed simultaneously: (1) a formulation of a discourse or combination of discourses, (2) a particular (inter)action, in which the discourse is embedded, and (3) a particular way of combining semiotic modes. Design is separate from the actual material production of the semiotic product or event, and uses (abstract) semiotic modes as its resources" [Kress;Van

l'uso di diverse modalità, ma viste *assieme alla maniera particolare in cui tali modalità sono combinate*[18] [cfr. Kress; Van Leeuwen 2001: 21].

A questo punto sorge la questione se quanto appena delineato possa effettivamente in tutto e per tutto descrivere la nostra Opera o se tale strumentazione teorico-definitoria non si limiti a cogliere il livello di superficie per così dire, cioè quello *performativo-rappresentativo* fruibile allo schermo. In sostanza, ci si chiede, rispettivamente, se nella definizione di "*composite* products" [vedi sopra Baldry; Thibault] e di "*design*" [vedi sopra Kress; Van Leeuwen] possa rientrare l'apparato segnico-strumentale (il *retrotesto*) alla base della produzione e del funzionamento dei *combined effects* architettati in un certo modo (*designed*) e dei relativi *text-specific meanings*.

A questo proposito ci soccorre sempre lo studio di Baldry e Thibault. Nella sezione dedicata all'analisi di alcune pagine web, essi si soffermano sulla necessità di scollegare il supporto materiale dalle informazioni sullo schermo. Innanzitutto essi sottolineano il diverso rapporto che intercorre tra l'assemblaggio dei file digitali di vario tipo sullo schermo (*soft-coupling*) rispetto, per esempio, alle "tracce visive" su supporti quali la carta o la plastica (*hard-coupling*), essendo i diversi stimoli informativi ridotti a forme astratte, i byte. Tale abbinamento *soft* tra il supporto materiale (schermo, CD, DVD ecc.) a i dati (byte digitali) ha come fondamentali conseguenze il fatto che alcuni dei processi di elaborazione dei dati siano allocati nell'operatività interna al computer e che, nel caso delle pagine tipo web, il computer ha la possibilità di creare pagine web dinamiche e flessibili più che solamente interagire con pagine già prestabilite.

> In semiotic terms, we can say that the relationship between the data and its material support is *unhinged*. Data is coded in digital form as bytes and is dynamically assembled into newly contingent patterns by programs internal to the computer. These processes occur prior to the processes which subsequently convert this data into a form which we can perceive on the computer screen [2006: 109-110].

Tali osservazioni pertengono a ciò che linguisti e semiologi fanno riferire all'*expression stratum* del linguaggio e di altri sistemi semiotici. Riprendendo e adattando il concetto di "sistema stratificato" di Hjelmslev [1961 (1943)], gli autori citati a proposito della pagina web evidenziano, innanzitutto, la seguente sequenza di attività:

Leeuwen 2001: 21]; "Designs are means to realise discourses in the context of a given communication situation. […] *they realise the communication situation which changes socially constructed knowledge into social (inter-)action*" (Enfasi mia) [2001: 5].

[18] Kress e Van Leeuwen definiscono la multimodalità "as the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined" [2001: 20].

> Computer program elaborates digital information in the form of abstract combinations of bytes –> recoding of abstract digital information and its dynamic assembling on computer screen as visual, kinesic and other perceptual information –> perceptual pickup of stimulus information by reader through activities of visual scanning [2006: 110].

Impiegando, quindi, il concetto di "informazioni" in termini digitali (cioè come unità di bytes e di combinazioni di bytes), elaborate, processate, archiviate, trasferite, scambiate ecc. per il tramite del computer, *distinte dal senso*, definite in termini statistici e probabilistici indipendentemente dalle categorie di osservatore/interprete, e sottolineando il fatto che le informazioni codificate in combinazioni di bytes comportano una relazione fissa tra le combinazioni di bytes e le informazioni in esse contenute, informazioni lette e interpretate dalla macchina secondo relazioni fisse stabilite dal programma informatico che le trasforma e le rende accessibili all'interpretazione umana, esse *stratificano* la potenzialità semiotica di questo ibrido sistema uomo-macchina in un <u>sistema gerarchico di relazioni su tre livelli</u>

> **L+1**: System of interpretance in, and through which, meanings are recognised and interpreted (*context of culture*);
> **L**: Multimedia (screen, audio) interface with a human user; dynamic assembling of a web page as a multimodal text (*context of situation*) (actual);
> **L-1**: Combinations of bytes and their dynamic assembling as data for elaboration by a computer program (virtual) [2006: 111].

Senza entrare in ulteriori dettagli dell'analisi di Baldry-Thibault e del funzionamento della produzione di senso tra i vari livelli, a cui si rimanda, per il nostro discorso sia ripresa ancora la sottolineatura del ruolo ricoperto dal programma ovvero dalla macchina per la "tessitura" generale:

> The information encoded in combinations of bytes has to be reorganised by the computer's own operations as a new type of information on a higher-scalar level that the human user can access through his o her perceptual systems. The computer programs which have these functions perform the task of computing this information (bytes) into a *qualitatively different form* on the scalar level of the human interpreter with his or her categories, interests and systems of interpretation. In this sense, the computer programs that perform these tasks constitute an *intermediate level of organisation* in a human-computer social system of relations. […] Rather than making meaning, the computer takes part in the process of reorganizing one type of information on one level as a *qualitatively different type of information* which can be interpreted by human observers on the next higher level in the

> hierarchy of relations presented above. In the process, the separation that this implies between *Level L-1* and *L* means that the computer dynamically reorganises this information in newly contingent ways according to the parameters chosen by the user. […] Computer programs semiotically mediate the relation between abstract combination in the digital forms of bytes and the observer's categories and activities [2006: 111-112].

Se, ovviamente, quanto appena esposto è rilevante ai fini del funzionamento e, in sostanza, della produzione di senso per l'utente, di una qualsiasi pagina web "d'uso" (e non solo, ovviamente), la cui qualità/essenza però, tutto sommato, sarà data in buona percentuale dal suo "contenuto", dalla "forma" accattivante in cui questo si presenta e da altri elementi legati a certi parametri ergonomici, di fruibilità/navigabilità ecc., *a prescindere* comunque dal programma e dalla sua "variante" specifica che l'ha generata, che resta sullo sfondo negli interessi dell'utente, nel caso di un'opera **LD** tutto questo ha delle implicazioni rilevanti dal punto di vista dell' "ontologia" di questa e, di conseguenza, della sua autorialità, della sua esteticità e relativa fruibilità.

In sostanza, il programma in grado di generare quella data opera in quella sua effettiva variante *scritturale* di programmazione e la relativa ***strumentazione***[19] in grado di *interpretarlo* rendendolo fruibile a un utente sullo schermo possono essere considerati il ***retrotesto*** di quella specifica rappresentazione performativa. Esso *retrotesto*, determinando, per così dire, *geneticamente* tutti gli elementi costitutivi della rappresentazione performativa (il testo multimodale di *superficie*), nonché i relativi percorsi di fruizione dell'utente (potenzialmente infiniti e singolari, ma in ciò sempre prestabiliti da ben precise *informazioni* nel senso dato implementate dall'Autore), è in tutti i sensi parte integrante dell'Opera, essendone la *conditio sine qua non* e rappresentando in sé e di per sé (nelle sue singole e specifiche attuazioni e declinazioni) la *sostanza creativa attinente all'Opera* in quanto conoscenza pura (antica e recente in quantità enorme, complessa e densamente stratificata) [cfr. Davis; Meyer 2000].

Le conseguenze di questo fatto sono molteplici e concernono diversi fattori, quali ad esempio: 1) L'essenza stessa dell'opera **LD** ovvero la diversa qualità della relazione intrinseca esistente tra l'opera **LD** e il suo supporto se paragonata alla relazione tra l'opera letteraria tradizionale e i relativi supporti; 2) la concezione di "Autore" di un'opera **LD**; 3) le relazioni semiotiche instaurantesi tra i citati livelli *L-1* e *L+1* nonché tra *L-1* e *L*; 4) lo scardinamento delle presunte stabilità e intangibilità dell'opera letteraria reso palese dall'opera di traduzione [cfr. 3.4.].

A proposito di 1) c'è da notare che se un'opera letteraria soltanto scritta (o fissata oralmente su qualche supporto e da questo trasmessa/tramandata) nella sua essenza scritturale (vocale) può

[19] Per comodità si usa questo termine generico e onnicomprensivo (hardware, software di base – sistema operativo, programmi di gestione delle periferiche, sofware di rete – software applicativo ecc.) confidando nella sua comprensibilità in base a quanto è stato illustrato in precedenza.

essere redatta (detta) con vari strumenti e su supporti fisici di natura diversa non modificando – da questo punto di vista – la sua essenza e la sua potenzialità di fruizione nel tempo, un'opera **LD** risulta invece dipendente in modo indissolubile dalla *strumentazione* che la rende possibile a livello di produzione, di rappresentazione performativa, di distribuzione e di fruizione – da ora in poi chiameremo, in generale, questo insieme di fattori nella loro totalità ***tecnologema***[20], riservando il termine introdotto precedentemente di *retrotesto* a ogni singola e specifica attuazione – correndo nel tempo, inoltre, rischi di deperibilità dal punto di vista delle potenzialità rappresentative-fruitive e della relativa gestione/archiviazione (oltre ai rischi "naturali" di trasformabilità estetica legati più a questioni di contesto culturale, gusto, mercato ecc.), stante il rapidissimo evolversi della stessa *strumentazione*.

Circa il punto 2), è quasi superfluo sottolineare come venga a riconfigurarsi con l'opera **LD** anche il concetto di "Autore". Questi, se nella realtà ideativo-produttiva dei materiali costituenti il testo multimodale rappresentato performativamente sullo schermo (testo scritto, filmati, brani audio, immagini, animazioni e quant'altro) può essere già considerato una sorta di ***figura plurale***, ora questa stessa figura dovrà naturalmente inglobare, stante la sua indispensabile forza generante, l'autore, altrettanto *figura plurale*, di ciò che è stato chiamato *retrotesto*.

Le questioni al punto 3) possono, probabilmente, considerarsi come elementi affatto nuovi che irrompono nello studio della letteratura. Fondamentali per l'opera **LD** risultano essere, da un lato, le relazioni mediate semioticamente dal programma tra le combinazioni astratte in forma digitale di bytes (livello *L-1*) e le categorie e le attività del fruitore (livello *L+1 context of culture*); dall'altro lato le relazioni, semioticamente rilevanti per l'opera in sé e per la sua conseguente fruizione, che vengono a instaurarsi tra il testo multimodale/multimediale di superficie (livello *L*) e il suo *retrotesto* (livello *L-1*).

Per quanto riguarda il concetto di "stabilità" (invariabilità), del "tabù" dell'intangibilità dell'opera letteraria citato al punto 4), si deve dire che essa non solo viene, per così dire, manipolata a ogni traduzione ma nel caso di un'opera **LD**, questa viene effettivamente intaccata nella sua essenza "più viva", funzionale, nel suo "codice genetico".

1.2.2.2. PROPOSTA DI DEFINIZIONE DEL TESTO ORIGINALE

[20] Come sarà discusso più avanti [cfr cap. 3], il *tecnologema* nei suoi diversi aspetti risulta determinante nel riconfigurare il discorso traduttivo legato alla letteratura (e non solo).

Da tutto quanto sopra esposto si potrebbe proporre di definire il Testo Originale in questione (ma con ripercussioni sulle opere **LD** in generale) come un ***testo pluristrato*** *che combina la testualità multimodale di superficie (livello rappresentativo-performativo), integrante nei suoi principi di organizzazione selezioni di differenti risorse semiotiche secondo un determinato* design*, col relativo retrotesto in maniera funzionalmente e semioticamente essenziale.*

1.2.2.3. PROPOSTA DI CLASSIFICAZIONE DEL TESTO ORIGINALE

L'opera **LD** in questione [cfr. anche più avanti 1.2.3.] è stata sviluppata a partire da un testo scritto (originariamente un *Hörstück*, un brano da recitarsi e da ascoltarsi alla radio) da parte di un'autrice e inserito in un complesso in cui esso interagisce con immagini e suoni ad opera di un altro autore, elementi grafici, animazioni elaborati da altri coautori, e programmata da ancora altri coautori per essere immessa e resa consultabile in rete e potenzialmente archiviabile su supporti offline quali CD-Rom o DVD (si veda qui di seguito il colophon riportato sulla colonna sinistra dell'immagine 1 riproducente la home page, in sostanza una sorta di copertina-frontespizio dell'Opera). Date queste caratteristiche, essa può essere classificata secondo le categorie indicate da Heibach [cfr. le tabelle in 1.1.2. e relative evidenziazioni] dal punto di vista dell'***estetica della produzione*** tra i progetti del gruppo *cooperativo*: la *forma di produzione* è, infatti, a gruppo chiuso con elaborazione comune di un compito limitato nel tempo; la *forma guida* è data da chiare strategie di lavoro, da regole di gruppo e di accordi studiati insieme sugli scopi e sulla suddivisione dei compiti; *il carattere del progetto* è quello di un'opera conclusa e archiviabile.

Dal punto di vista dell'***estetica della rappresentazione*** tra i progetti con *testualità dinamica*: la *forma di produzione* risulta essere orientata all'artista; la *forma di rappresentazione* è data da performance visibili a carattere polisemico; il *carattere del progetto* è performativo, concluso e archiviabile.

[Immagine 1]

1.2.3. Sulla genesi dell'Opera

Vista la complessità della produzione dell'Opera, può risultare interessante venire a conoscere come essa sia stata ideata e, gradualmente, realizzata nella sua forma attuale. A tale proposito l'autrice del testo scritto a base dell'opera, direttamente interpellata, scrive:

> "Es geht um zwei Personen, die sich in der Zukunft treffen", sagte Robert. Dann habe ich zwei Namen gefunden, die keine Orts- oder Geschlechtsspezifik haben. "marbel" ist die Kugel, "matrikel" das Register.
>
> "Laß uns auf die Suche nach der nahen Zukunft gehen", sagte Robert und zeigte das Buch "La Jetée" von Chris Marker. Die Erzählung hat uns inspiriert. Wir beschlossen, "marbel" und "matrikel" nach einer Operation zu treffen.
>
> "marbel" und "matrikel" wollen in ihrem Liebesglück bleiben, sie trinken das Serum des Lustnavigators. Danach befinden sie sich in einem neuen Zustand. Körperlich und mental sind sie transformiert. Wir folgen sie auf der Suche nach dem, was ihnen verloren gegangen ist.
>
> Sie suchen einander, in Wolken und Erinnerungen, in einer "city", wo Unterschiede gleichgeschaltet sind. Sie reden ständig miteinander, als ob sie am gleichen Ort wären. Sie senden einander Briefe, Meldungen, Gedanken. Ob sie in der Vergangenheit oder Zukunft reden, wissen sie nicht.

"weder sommer noch winter, weder dunkel noch hell ..." Diese "Beschwörung" stammt aus einem norwegischen Märchen und schildert einen Zustand der Dämmerung. In Flashbacks tauchen Erinnerungen auf, z. B. der Tanz.

In "La Jetée" geht es um einen Mann, der seinen Tod gesehen hat. Seine einzige Hoffnung, die Liebe, als Erinnerung an das Gesicht einer Frau, ist aber vergebens, es ist eine unmögliche Liebe.

In dem norwegischen Märchen geht es um Anprüche, die ein König an seine künftige Braut stellt, unmögliche Aufgaben, die sie lösen muss, um seine Braut zu werden. Und wie immer im Märchen, endet es gut.

Unser Stück hat einen offenen Schluss. Dieser ist der Anfang, der Anfang zugleich der Schluss. Es geht nämlich um Akzeptanz.

Für dieses Projekt sind wir nach Odessa gefahren und haben von dort Ton-Aufnahmen, Fotos und Beschreibungen mitgebracht.

Die Texte sind Material für das Hörstück, sowohl die Grundlage einer Webseite. Die Dialog-Fragmente, Meldungen und Briefe sind in verschiebbare Blöcke gesetzt, die von vorne, hinten oder aus der Mitte gelesen werden können.

Verwendete Quellen:

Arthur C. Clarke 2019-07-20. Ein Tag im 21. Jahrhundert, Ullstein Verlag GmbH 2987.

Ray Kurzweil "Zu Besuch in fremden Körpern" (Zeit 2/2002)

Dr. Med. Hans Greuel Düsseldorfer Schönheits-Zentrum (www.faltenlos.de)

Robert Jourdain, Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt, Spektrum Verlag 2001.

Neal Ascherson, Black Sea. The Birthplace of Civilisation and Barbarism, Vintage London 1996.

Aufzeichnung einer Niederbayrischer Mazurka.[21]

[21] Questo brano è tratto da una missiva in formato elettronico di Tone Avenstroup inviata allo scrivente in data 29.09.2006 in risposta a una richiesta di chiarimenti relativamente a tutta una serie di quesiti.
"'È la storia di due persone che si incontrano nel futuro', disse Robert. Allora ho trovato due nomi senza una specificità sessuale o di luogo. 'marbel' (biglia) è la sfera, 'matrikel' (matricola) il registro. 'Mettiamoci alla ricerca del futuro prossimo', affermò Robert mostrando il libro 'La Jetée' di Chris Marker. Abbiamo tratto ispirazione da questo racconto. Decidemmo di incontrare 'marbel' e 'matrikel' dopo un'operazione. 'marbel' e 'matrikel' sono intenzionati a restare nel loro amore felice, bevono il siero del navigatore di lussuria. Dopodiché si ritrovano in un nuovo stato, trasformati fisicamente e mentalmente. Noi li seguiamo nella ricerca di ciò che hanno perduto. Si cercano a vicenda, tra le nuvole e i ricordi, in una 'city', dove le differenze sono state livellate. Parlano in continuazione tra di loro come se si trovassero nello stesso posto. Si mandano lettere, messaggi, pensieri. Non sanno se parlini nel presente o nel futuro. 'né estate né inverno, né scuro né chiaro…'. Questo scongiuro proviene da una fiaba norvegese e descrive lo stato del crepuscolo. In flashback affiorano dei ricordi, ad es. il ballo. Nel racconto 'La Jetée' si parla di un uomo che ha visto la sua morte. L'unica sua speranza, l'amore, sotto forma di ricordo del volto di una donna, però è inutile, è un amore impossibile. Nella fiaba norvegese si parla delle pretese di un re nei confronti della sua futura sposa, di compiti impossibili che lei deve risolvere per diventare sua sposa. E come sempre nelle favole, tutto finisce bene. Il nostro dramma ha un finale aperto. Esso è l'incipit, e l'incipit il finale a un tempo. Infatti la questione è quella del consenso. Per questo progetto ci siamo recati a Odessa portando a casa registrazioni sonore, foto e descrizioni. I testi sono il materiale del dramma sonoro nonché la base per un sito. I frammenti di dialogo, i messaggi e le lettere sono immessi in blocchi mobili che si possono leggere a partire dall'inizio, dalla fine o dal centro.
Fonti: Arthur C. Clarke 2019-07-20. *Ein Tag im 21. Jahrhundert* [Un giorno nel XXI secolo] , Ullstein Verlag GmbH 2987. Ray Kurzweil "Zu Besuch in fremden Körpern" (In visita a corpi estranei), *Die Zeit* 2/2002). Dr. Med. Hans Greuel Düsseldorfer Schönheits-Zentrum (www.faltenlos.de) [Centro di bellezza di Düsseldorf del dottor Hans Greuel. Robert Jourdain, *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt* [Il cervello ben temperato. Come nasce e agisce la musica nella testa], Spektrum Verlag 2001. Neal Ascherson, *Black Sea. The Birthplace of Civilisation and Barbarism*, Vintage London 1996. Trascrizione di una mazurca della Bassa Baviera.

Dunque, se alla base dell'Opera troviamo un testo scritto dall'autrice di origini norvegesi e da tempo attiva nella scena letteraria berlinese Tone Avenstroup [riportato più avanti nella sua prima versione originale in qualità di *Hörstück* assieme alla versione a fronte, cfr. 2.2.], questo è stato successivamente assemblato ad altri materiali, le immagini e le musiche di Robert Lippok, trattato dallo studio informatico etuipop e da Erich Kühn a livello *retrotestuale* per poter "essere messo in scena" e adempiere alla sua fruizione interattiva, in sostanza per *poter essere ciò che è* e funzionare nella sua testualità multimodale di superficie, rappresentativo-performativa.

Vediamo, dunque, come questa si presenta.

1.2.4. LA TESTUALITÀ MULTIMODALE DI SUPERFICIE

Partendo da una concezione dinamica di *testo* come qualcosa di *emergente* nell'attività, come un prodotto di attività produttrici di senso [cfr. Baldry; Thibault 2006: 116], è chiaro che la *testualità* rappresentativo-performativa della nostra Opera **LD**, quella che viene fruita effettivamente allo schermo, in superficie per così dire, dal potenziale lettore, emerge nell'interazione delle diverse modalità, cioè nella maniera in cui la testualità multimodale organizza le selezioni delle diverse risorse semiotiche. Si tratterà, dunque, da un lato di cercare di descrivere ovvero trascrivere a livello paradigmatico come quest'organizzazione si manifesti, e dall'altro di individuare e di illustrare per sommi capi a mo' d'esempio un potenziale percorso di lettura ipertestuale, tra i tanti possibili, che si può intraprendere attraverso la nostra Opera creando e negoziando i sensi permessi da essa lungo una particolare traiettoria produttrice di senso.

Sia nell'uno sia nell'altro caso si tenterà di operare applicando per quanto possibile i concetti di *cluster* e di *cluster analysis* nell'uso fattone da Baldry e Thibault:

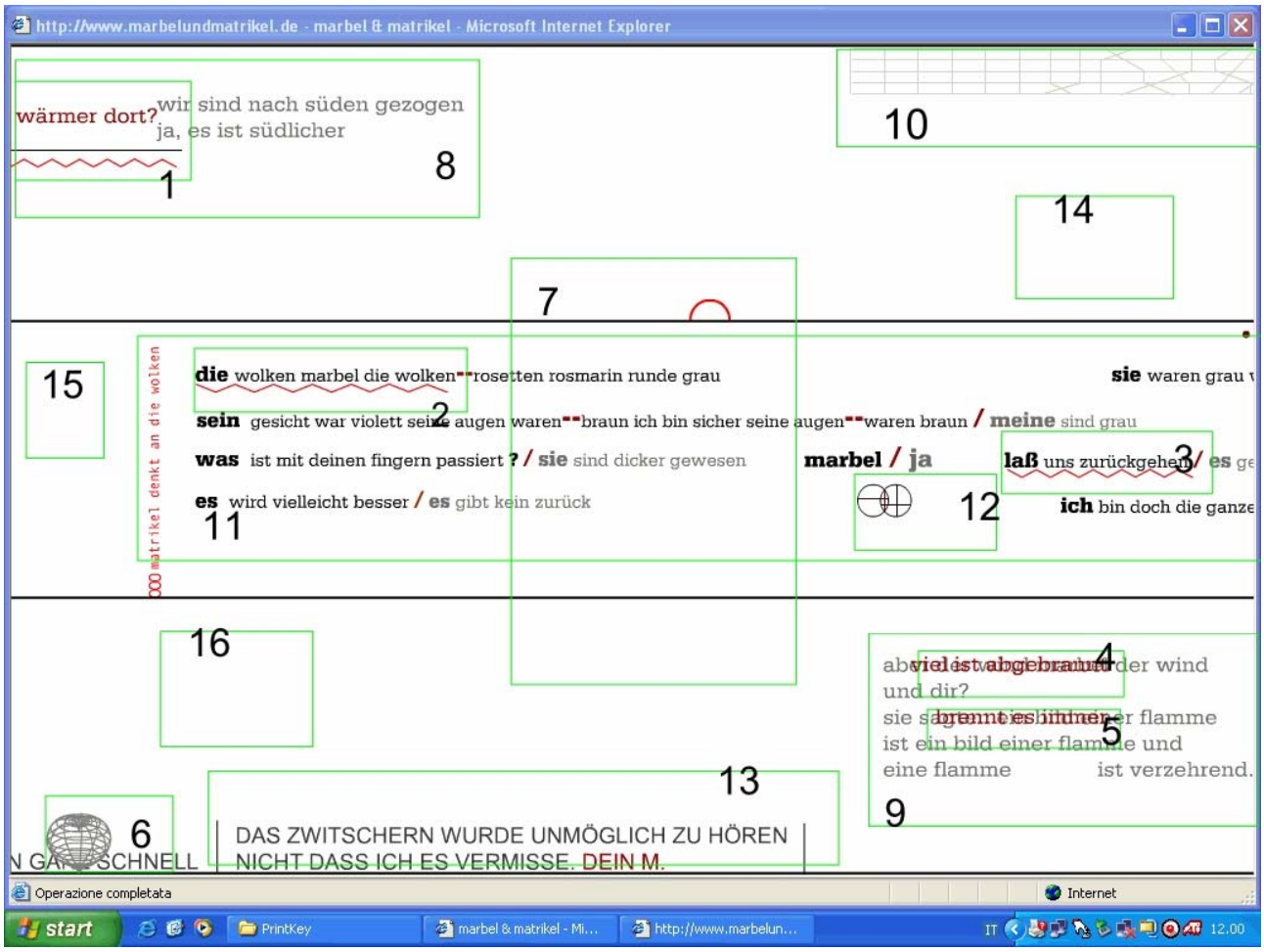
> Our use of the term *cluster* refers to a local grouping of items, in particular, on a printed or web page (but also other texts such as manuscripts, paintings and films). The items in a particular cluster may be visual, verbal and so on and are spatially proximate thereby defining a specific region or subregion of the page as a whole. The items in a cluster are functionally related both to each other and to the whole to which they belong as parts. […] *Cluster analysis* helps us to see how larger-scale items and the relationships in the visual contain smaller-scale ones just as smaller-scale ones such as clusters are contained within larger ones. A cluster is a *locus of inclusion* for a small-scale functional arrangement of items included in some larger-scale arrangement. […] [o]ur use of the term presupposes that clusters are in some way functionally related to each other [2006: 31].

1.2.4.1. ESEMPIO DI *ANALISI A CLUSTER* DELLA TESTUALITÀ RAPPRESENTATIVO-PERFORMATIVA

Al fine di esemplificare come la testualità multimodale di superficie organizzi le selezioni delle diverse risorse semiotiche mettendole a disposizione del lettore per possibili percorsi costruttori di senso, seguendo le indicazioni appena esposte, una tipica schermata dell'Opera – "tipica" in quanto rientrante tra le schermate fondamentali costituenti l'impalcatura della narrazione – è stata suddivisa mediante grafici rettangolari in *cluster di elementi* numerati. Questi, a loro volta, sono stati classificati in base alle funzioni ricoprenti all'interno del tutto in alcune tipologie ricorrenti in tutta l'opera (nello specifico non tutti i cluster sono rappresentati): A) *cluster* reagenti esclusivamente al clic del mouse; B) *cluster* reagenti al passaggio del cursore e al clic del mouse; C) *cluster* autoattivantisi e reagenti al passaggio del cursore; D) *cluster* autoattivantisi reagenti al clic del mouse; E) *cluster* inattivi; F) *cluster* autoattivantisi.

I "contenuti" e le funzioni dei singoli *cluster* sono stati, infine, descritti.

L'analisi a *cluster* permette altresì di prendere maggiormente atto della *densità semiotica* di una data schermata, ovvero di come i diversi codici e segni possano interagire tra di loro nella costruzione del senso globale. Questo, infatti, non è determinato soltanto dallo spazio della pagina web sullo schermo, dalla schermata, ovvero dall'arrangiamento spaziale dei diversi elementi in questo spazio, bensì principalmente dalle relazioni funzionali di tipo semiotico-materiale nonché da reti di relazioni.



[Immagine 2]

A. *Cluster* reagenti esclusivamente al clic del mouse

Cluster 1; 2 e 3: Questi cluster sono caratterizzati da un elemento scritturale di particolare importanza funzionale all'interno dell'economia della storia – sottolineato pure dalla zigzagante linea grafica in rosso, la quale, a sua volta, funge da richiamo per il lettore – in quanto esso, se attivato mediante il clic del nella sua funzione di collegamento, indirizza il percorso di lettura in un determinato senso.

Cluster 6: Questo cluster presenta elementi scritturali di sfondo, "di passaggio casuale" per così dire, e un elemento grafico importante: questo raffigura una sorta di mongolfiera che, se attivata col clic del mouse, si gonfia permettendo di riprendere da capo un certo percorso di lettura.

B. *Cluster* reagenti al passaggio del cursore e al clic del mouse

Cluster 4 e 5: Questi cluster presentano un elemento scritturale di sfondo fisso (rientrante in sé nel gruppo 9 del tipo E) da cui emergono in sovrapposizione altri elementi scritturali in rosso, i quali reagiscono al passaggio del cursore ingrandendosi, aprendosi per così dire a ventaglio verso il

lettore, mettendo in tal modo in evidenza il narrato; a un clic del mouse essi ritornano allo stato di partenza.

C. *Cluster* autoattivantisi e reagenti al passaggio del cursore

Cluster 14; 15 e 16: Questi tre cluster, raffigurati da un rettangolo vuoto, stanno a indicare le tre sezioni orizzontali in cui è diviso generalmente lo schermo durante la visualizzazione del percorso narrativo principale (altre visualizzazioni di percorsi secondari mostrano o lo schermo intero nero su cui si aprono immagini in movimento; oppure lo schermo suddiviso in altri modi), semoventesi verso sinistra o verso destra a seconda del passaggio del cursore su una delle sezioni su cui scorrono le diverse lasse della storia (mentre le altre continuano il loro scorrimento autonomo).

Cluster 7: Se nel caso di tutti i cluster di tutti i tipi il rettangolo grafico risulta essere un mero strumento di individuazione visiva delle varie selezioni di risorse semiotiche nell'area da esso approssimativamente circoscritta, tale fattore risulta tanto più inappropriato nel caso di questo gruppo. In effetti, il rettangolo tenta molto vagamente di restringere l'area in cui all'incirca, passandovi o posizionandovi il cursore, il collegamento sottostante fa scattare un brano musicale. L'area in questione si distende attraverso le tre sezioni dello schermo e mostra elementi scritturali appartenenti anche a un altro gruppo, nonché un abbellimento grafico inattivo (semicerchio rosso) situato in modo stabile sulla barra superiore di separazione della sezione centrale di scorrimento orizzontale della storia.

D. *Cluster* autoattivantisi reagenti al clic del mouse

Nella schermata in questione non sono rintracciabili cluster di questa tipologia

E. *Cluster* esclusivamente autoattivantisi

Nella schermata in questione non sono rintracciabili cluster di questa tipologia

F. *Cluster* inattivi

Cluster 8; 9; 11; 13: Questi cluster sono caratterizzati da elementi scritturali fissi, cioè non reagenti a nessun tipo di sollecitazione da parte del cursore ovvero del mouse e risultano dipendenti dai cluster 14, 15, 16 della tipologia C; tali elementi scritturali sono ricorrenti e si muovono in base ai comandi dei citati cluster.

Cluster 10 e 12: Questi cluster sono caratterizzati da elementi esclusivamente grafici fissi, cioè non reagenti a nessun tipo di sollecitazione da parte del cursore ovvero del mouse e risultano, come i

precedenti cluster, dipendenti dai cluster 14, 15, 16 della tipologia C; tale "abbellimenti" di riempimento sono ricorrenti e si muovono in base ai comandi dei citati cluster.

1.2.4.2. ESEMPIO DI TRASCRIZIONE DI UN POSSIBILE PERCORSO DI LETTURA IPERTESTUALE

Per poter procedere alla trascrizione esemplificativa di un possibile percorso di lettura è necessario introdurre il concetto di *traiettoria.* Questo termine è impiegato da Baldry-Thiebault nel riferirsi

> [i]n particular to the meaning-making pathways that are created when users of websites create links from one web page to another, from one website to another, and so on, as they navigate or author their way through a website or from one website to another. A meaning-making trajectory in this sense refers to the *progressive integration* over time of the semiotic resources that are encountered as the website user progresses from one linked object, one text, one web page, one website to another. […] The multimodal analysis and transcription of such trajectories can reveal the ways in which the trajectory integrates diverse semiotic resources to itself as it develops and unfolds in time [Baldry-Thibault 2006: 116].

A partire dalla home page dell'Opera si cercherà di descrivere a mo' d'esempio e molto parzialmente uno dei possibili e soggettivi percorsi di lettura ipertestuale ovvero di come differenti risorse semiotiche si integrino progressivamente in esso durante la navigazione e, in particolare, di come esse interagiscano col testo scritto alla base della narrazione, determinando in tal modo la totalità plurisemiotica di un tratto di narrato. Per questioni di spazio e di semplicità ci si asterrà dall'applicare l'analisi *a gruppo* alle singole pagine – come da modello al paragrafo precedente – illustrando soltanto discorsivamente i contenuti e le funzioni dei principali *cluster* coinvolti nel percorso di lettura individuato.

1. **POSIZIONE:** PAGINA 1: HOME PAGE *MARBEL&MATRIKEL*

   [Il "frontespizio" mostra diversi *cluster* di tipo F a contenuto scritturale, grafico e visivo; 8 *cluster* di tipologia A, tra cui quello relativo all'inizio della storia, la freccia nera rivolta a destra]

AZIONE 1: lettura del titolo e della sinossi

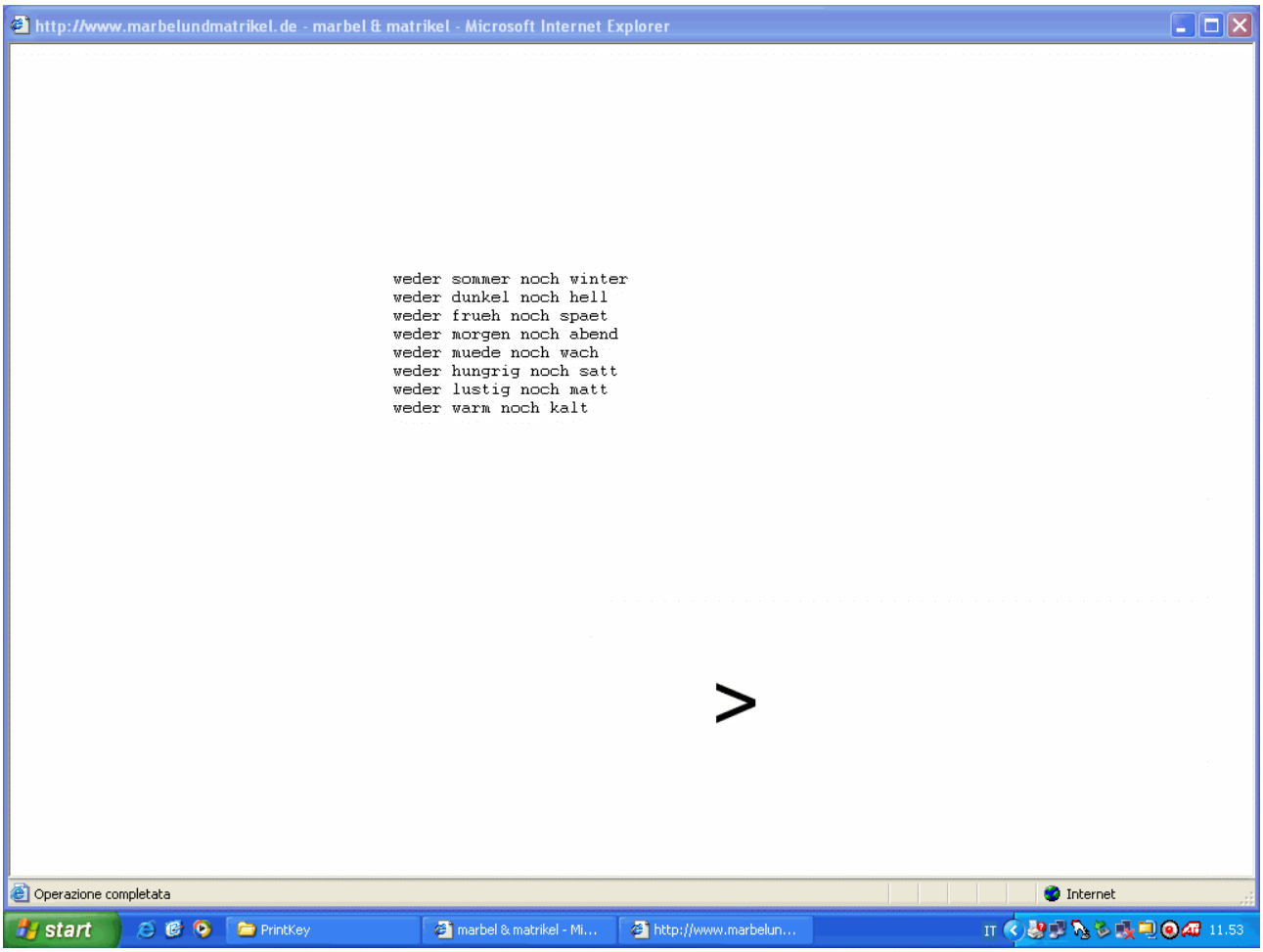
AZIONE 2: lettura del colophon

AZIONE 3: Osservazione dell'immagine di "copertina"

AZIONE 4: Selezione oggetto: icona a freccia + clic sull'oggetto

⇩

va (obbligatoriamente) a



2. POSIZIONE: PAGINA 2 (OBBLIGATORIA)

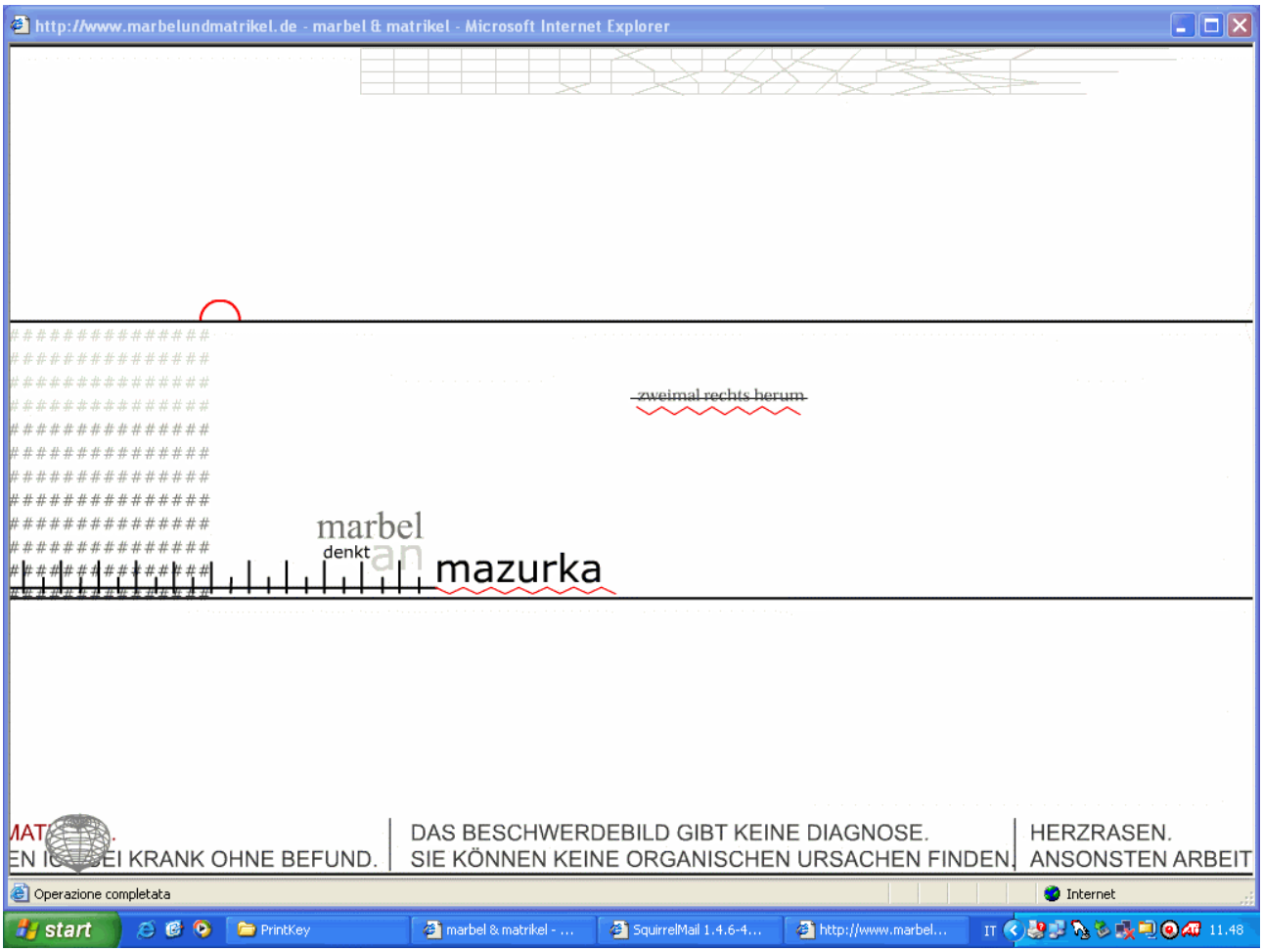
[la pagina mostra un *gruppo* scritturale di tipo E fungente sempre da prologo alla storia e un *gruppo* di tipo A con grafica]

AZIONE 1: lettura del testo scritto man mano che esso compare, lettera dopo lettera, sullo schermo fino al completamento

AZIONE 2: Selezione oggetto: icona a freccia + clic sull'oggetto

⇩

va (obbligatoriamente) a



3. **POSIZIONE:** PAGINA 3 (OBBLIGATORIA)

[la pagina costituisce l'inizio vero e proprio di diversi possibili percorsi di lettura; essa mostra *cluster* la cui analisi è consultabile più sopra nell'esempio riportato a 1.2.4.1.]

AZIONE 1: Percezione visiva su più piani di elementi scritturali e grafici di *cluster* già descritti più sopra.

AZIONE 2: Lettura di una porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su una data sezione (ad es. quella centrale)

AZIONE 3: Lettura di un'altra porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su un'altra sezione (ad es. quella inferiore)

AZIONE 4: Osservazione del grafico mobile posto nella sezione superiore

AZIONE 5: Selezione oggetto: "mazurka" [*gruppo* tipo A] + clic sull'oggetto

⇩

va a

4. POSIZIONE: PAGINA 4. *DASSELBE IN UMGEKEHRTER RICHTUNG*

[la pagina evidenzia un *gruppo* con immagine del tipo F; elementi scritturali rientranti nel *gruppo* di tipo C e un oggetto scritturale-grafico tipico di un gruppo A]

AZIONE 1: Percezione visiva "a cascata" di elementi scritturali di un *gruppo* che si rivela essere di tipo C; di un oggetto scritturale-grafico tipico di un *gruppo* A e di un *gruppo* con immagine di tipo F

AZIONE 2: Lettura di porzioni di testo tramite selezione oggetto + cursore

AZIONI 3, 4, 5, 6: Vedi sopra

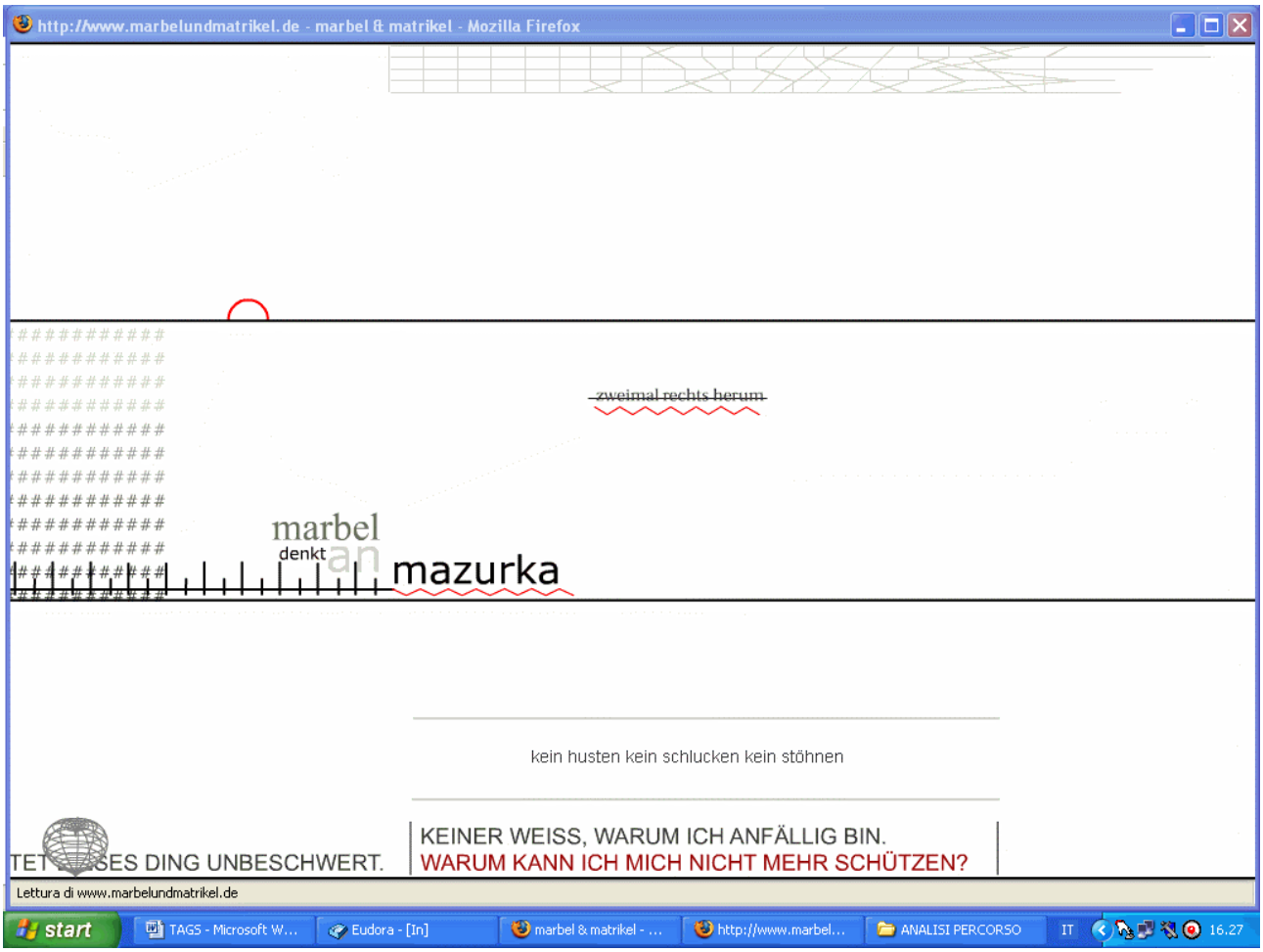
AZIONE 7: Lettura di porzione di testo di *gruppo* del tipo F

AZIONE 8, 9: Lettura di porzioni di testo tramite selezione oggetto + cursore

AZIONE 10: Selezione oggetto: "zurück" [*gruppo* tipo A] + clic sull'oggetto

⇩

va a



5. POSIZIONE: PAGINA 3

[si ritorna alla pagina che costituisce l'inizio vero e proprio di diversi possibili percorsi di lettura; essa mostra *cluster* la cui analisi è consultabile più sopra nell'esempio riportato a 1.2.4.1.; si constata una differenza rispetto alla schermata della 3. Posizione nei *cluster* con elementi grafico-scritturali di tipo F nella sezione inferiore]

AZIONE 1: Percezione visiva su più piani di elementi scritturali e grafici di *cluster* già descritti più sopra.

AZIONE 2: Lettura di una porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su una data sezione (ad es. quella centrale)

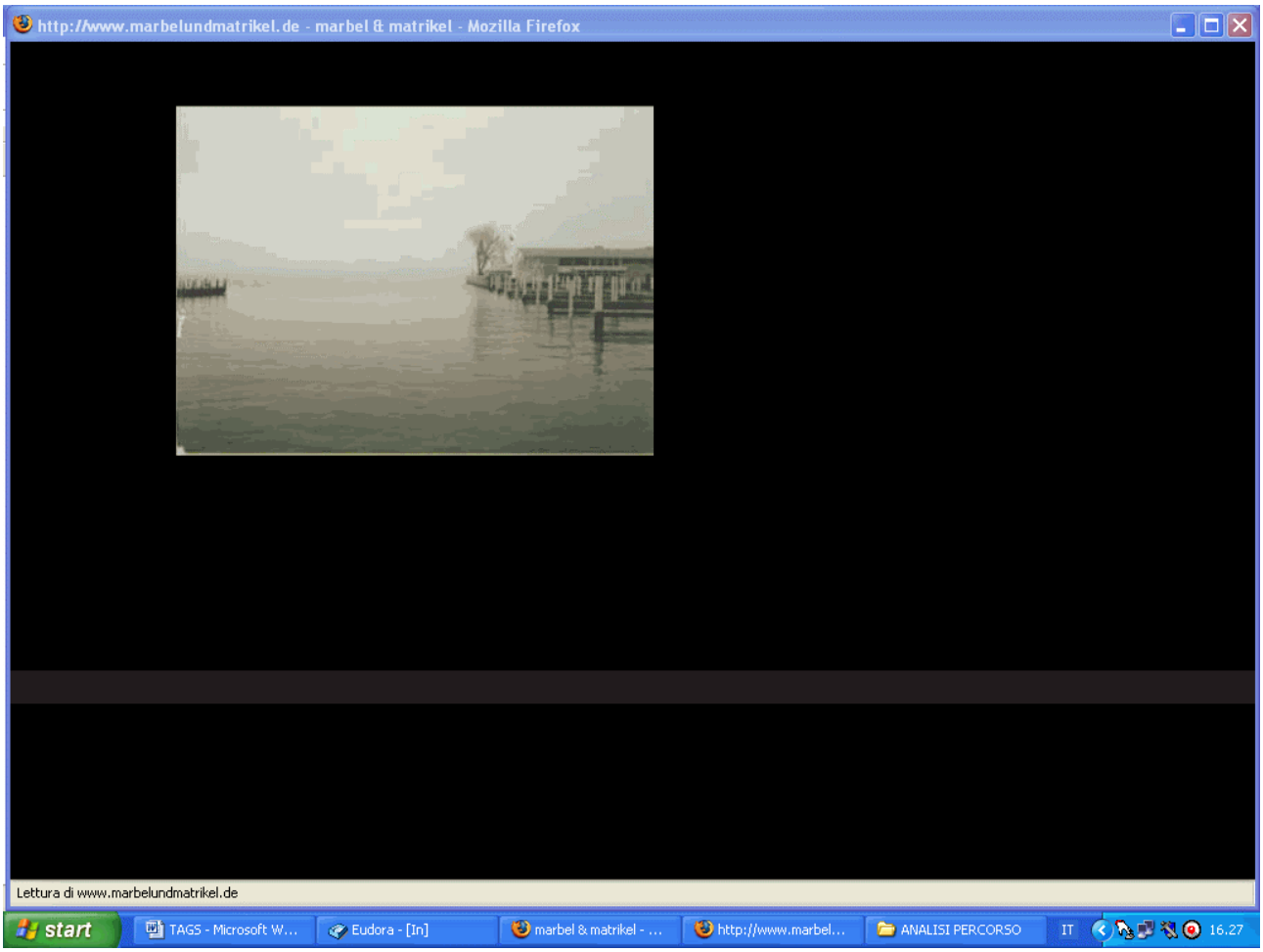
AZIONE 3: Lettura di un'altra porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su un'altra sezione (ad es. quella inferiore)

AZIONE 4: Osservazione del grafico mobile posto nella sezione superiore

AZIONE 5: Selezione oggetto: "zweimal rechts herum" [*gruppo* tipo A] + clic sull'oggetto

⇩

va a



6. **POSIZIONE:** PAGINA 5.

[Questa pagina – una tra le diverse "quinte" pagine a disposizione del lettore in base alla scelta determinata dall'azione di selezione dell'oggetto collegato – presenta esclusivi elementi visivi, in particolare una serie di immagini fotografiche in un movimento di sovrapposizione (leggermente ampliantesi e restringentesi fino alla posizione iniziale per poi sfumare del tutto) secondo la tecnica della dissolvenza, appartenenti al *gruppo* E]

AZIONE 1: Breve percezione visiva di uno schermo nero

AZIONE 2: Breve percezione visiva "a scatto" (simboleggiante probabilmente lo scatto di una macchina fotografica) di un riquadro bianco su sfondo nero

AZIONE 3: Breve percezione visiva di un'immagine fotografica (palafitte e pontili) posta in dissolvenza

AZIONE 4: Percezione visiva di un brevissimo "scatto" bianco che introduce la successiva immagine

AZIONE 5: Breve percezione visiva di un'immagine fotografica posta in dissolvenza (mare)

AZIONE 6: Percezione visiva di un brevissimo "scatto" bianco che introduce la successiva immagine

AZIONE 7: Breve percezione visiva di un'immagine fotografica (palafitte e pontili) posta in dissolvenza dopo momentaneo ampliamento della stessa

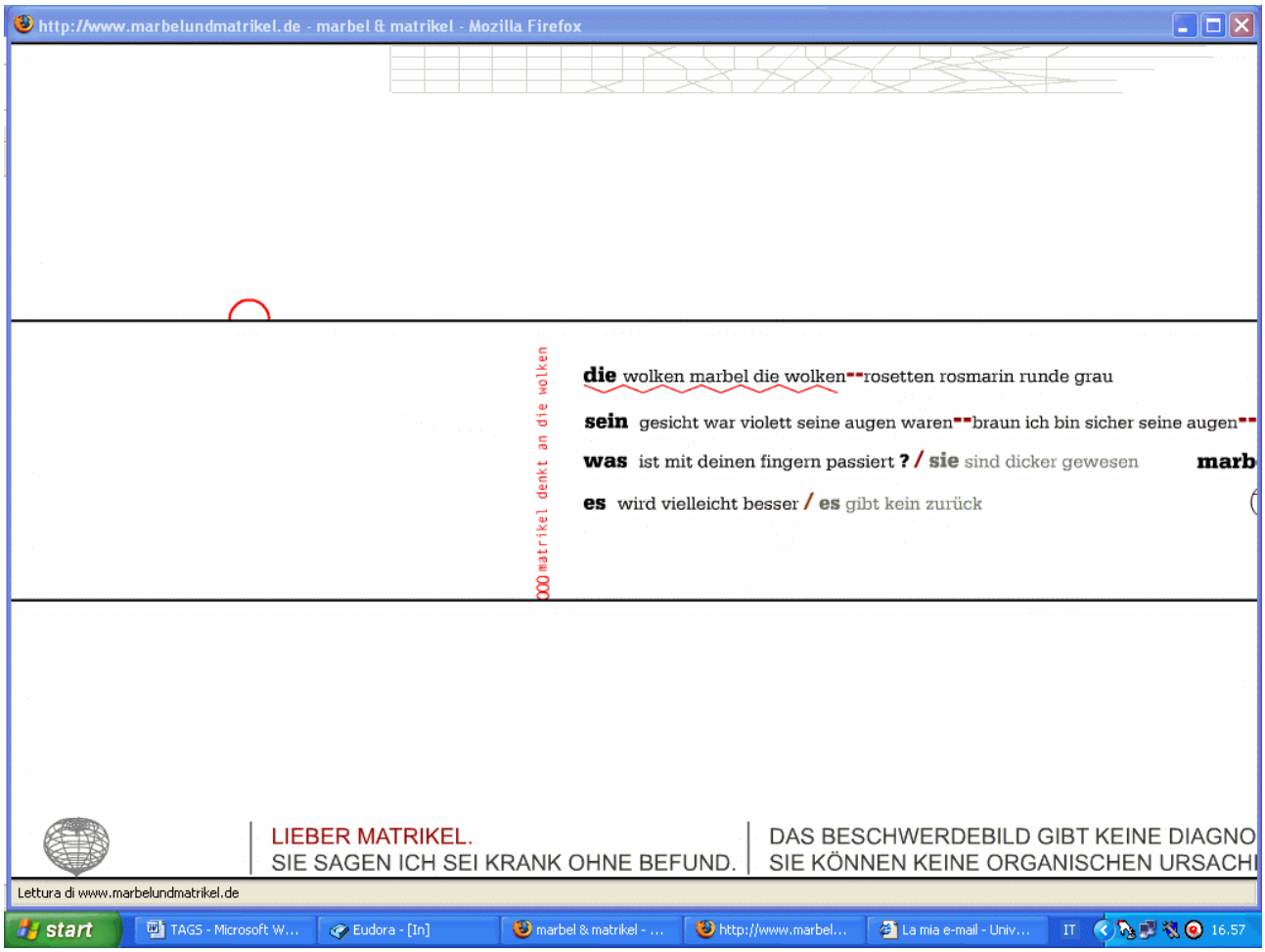
AZIONE 8: Percezione visiva di un brevissimo "scatto" bianco che introduce la successiva immagine

AZIONE 9: Breve percezione visiva di un'immagine fotografica (palafitte e pontili) posta con restringimento e totale dissolvenza della stessa

AZIONE 10: Brevissima percezione visiva di uno schermo nero

AZIONE 11: Va automaticamente a

⇩



7. POSIZIONE: PAGINA 3

[si ritorna alla pagina che costituisce l'inizio vero e proprio di diversi possibili percorsi di lettura; essa mostra *cluster* la cui analisi è consultabile più sopra nell'esempio riportato a 1.2.4.1.; si constata una differenza rispetto alla schermata della 3. Posizione nei *cluster* con elementi grafico-scritturali di tipo F nella sezione centrale e in quella inferiore]

AZIONE 1: Percezione visiva su più piani di elementi scritturali e grafici di *cluster* già descritti più sopra.

AZIONE 2: Lettura di una porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su una data sezione (ad es. quella centrale)

AZIONE 3: Lettura di un'altra porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su un'altra sezione (ad es. quella inferiore)

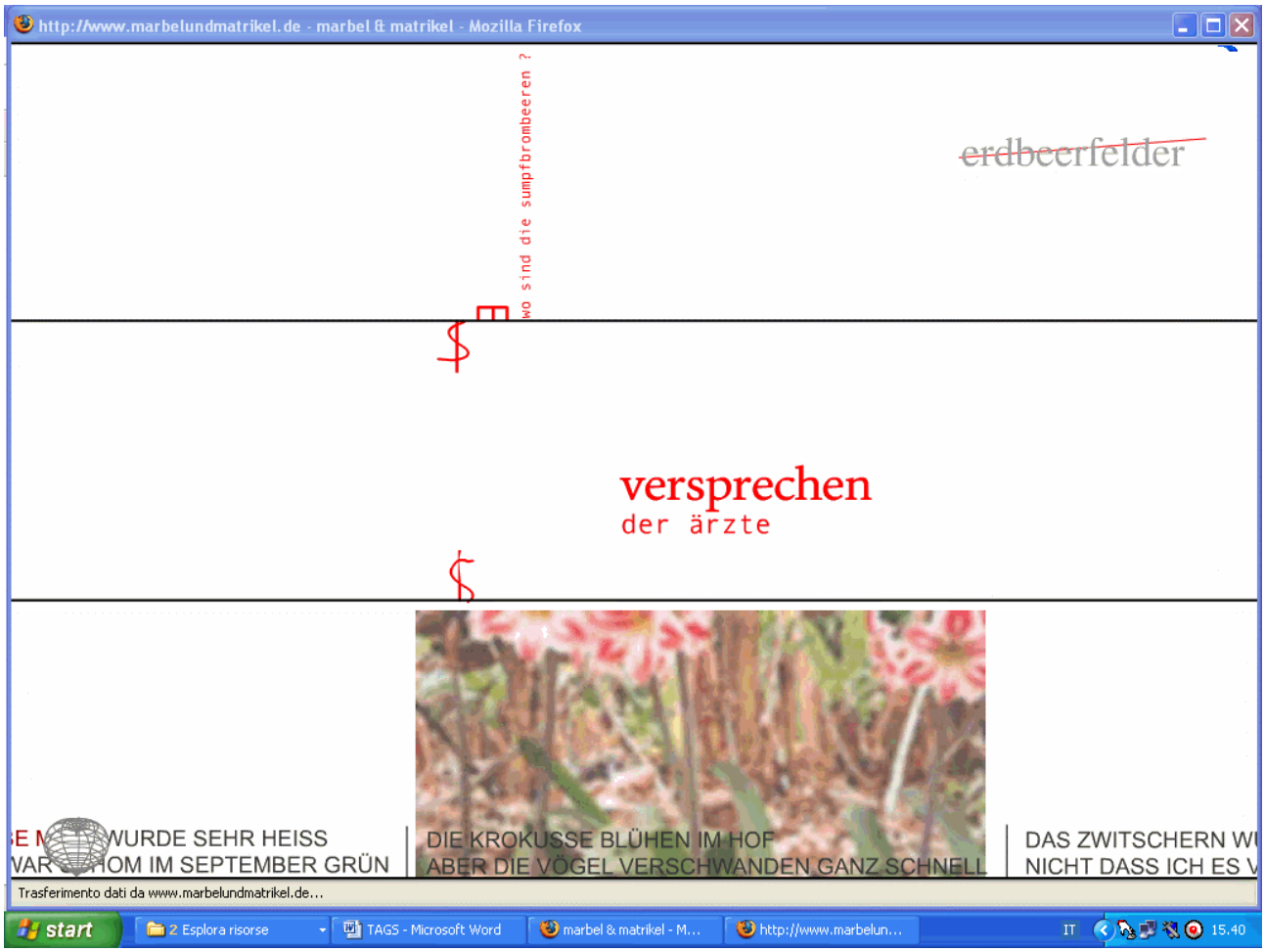
AZIONE 4: Osservazione del grafico mobile posto nella sezione superiore

AZIONE 5: Selezione oggetto: "die wolken marbel die wolken" [*gruppo* tipo A] + clic sull'oggetto

Venendo la modalità della narrazione sostanzialmente ripetuta secondo lo schema fin qui descritto – pur, ovviamente, in presenza di consistenti variazioni di carattere "contenutistico" e performativo e relativi potenziali percorsi di lettura alternativi – qui di seguito si ometterà la descrizione di diverse posizioni (dalla 8 alla 17 comprese) per concentrarsi, sempre seguendo il percorso intrapreso, sulla trascrizione di alcune posizioni presentanti elementi nuovi o diversi da quelli finora incontrati.

[8. POSIZIONE…….17. POSIZIONE]

Va (obbligatoriamente) a



18. POSIZIONE: PAGINA 14

[La pagina in questione, a cui si è arrivati obbligatoriamente una volta sfumate completamente alcune immagini presenti nella posizione immediatamente precedente, mostra *cluster* la cui analisi è consultabile più sopra alla 3. Posizione; si constata una differenza rispetto alla schermata della 3. Posizione nei *cluster* con elementi grafico-scritturali (in rosso) del tipo F nella sezione superiore e del tipo A nella sezione centrale, nonché visivi di tipo C nella sezione inferiore. Il colore rosso e il corpo più grande degli elementi scritturali della sezione centrale – la sezione che il lettore ha imparato a riconoscere come perno della narrazione – intendono sottolineare una potenziale svolta narrativa]

AZIONE 1: Percezione visiva su più piani di elementi scritturali e grafici di *cluster* già descritti più sopra.

AZIONE 2: Osservazione del grafico mobile posto nella sezione superiore

AZIONE 3: Lettura di una porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su una data sezione (ad es. quella centrale)

AZIONE 4: Lettura di un'altra porzione di testo mobile trasversalmente da sinistra a destra su un'altra sezione (ad es. quella inferiore)

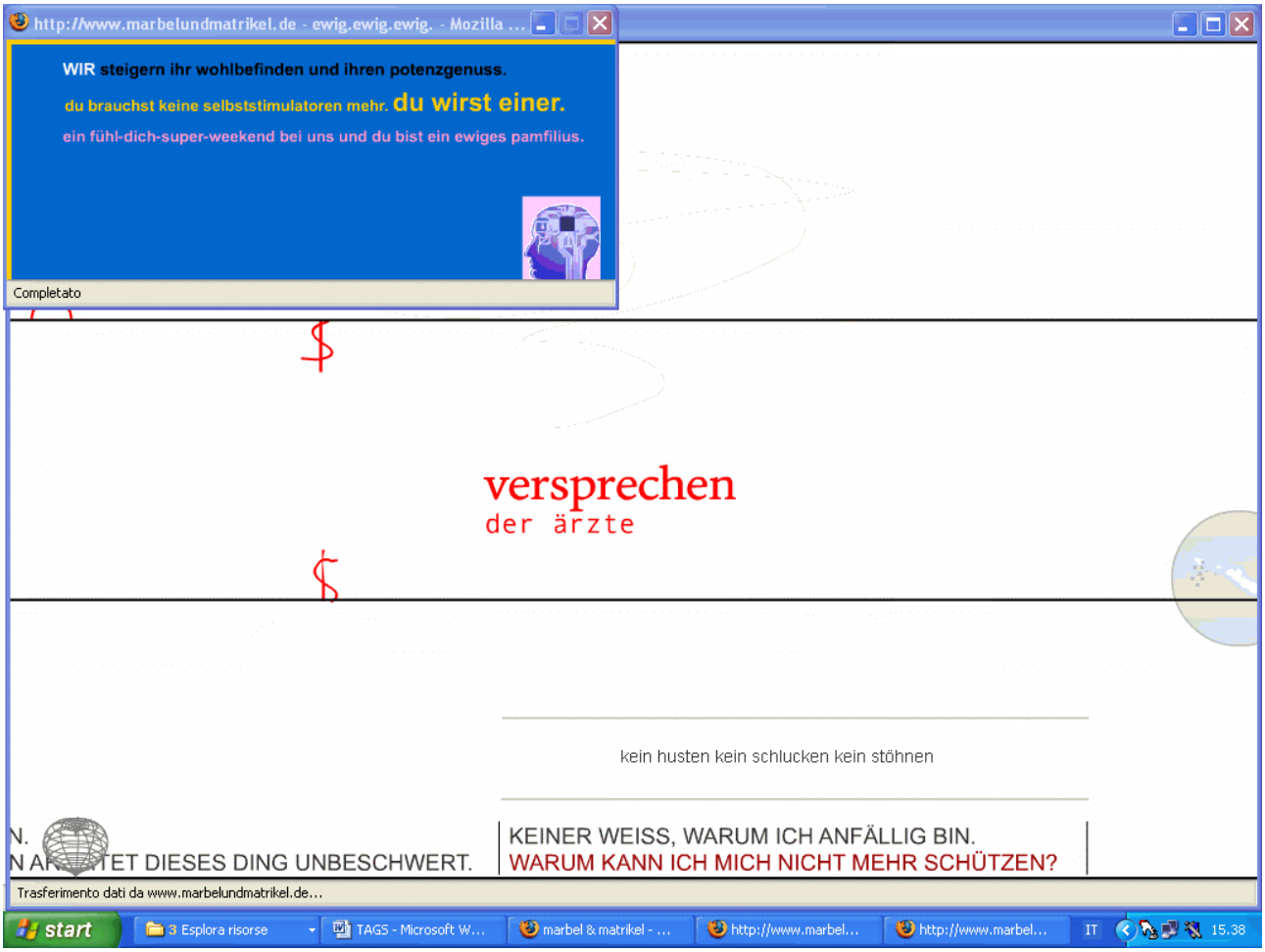
AZIONE 5: Passaggio del cursore sulla sezione inferiore

AZIONE 6: Breve percezione di un'immagine "floreale" [*gruppo* tipo C] nella sezione inferiore collegata allo scorrimento della stessa sezione verso sinistra o verso destra a seconda dell'intervento del cursore e sfumante dopo pochi secondi

AZIONE 7: Selezione oggetto: "versprechen der ärtzte" [*gruppo* tipo A] + clic sull'oggetto

⇩

va a

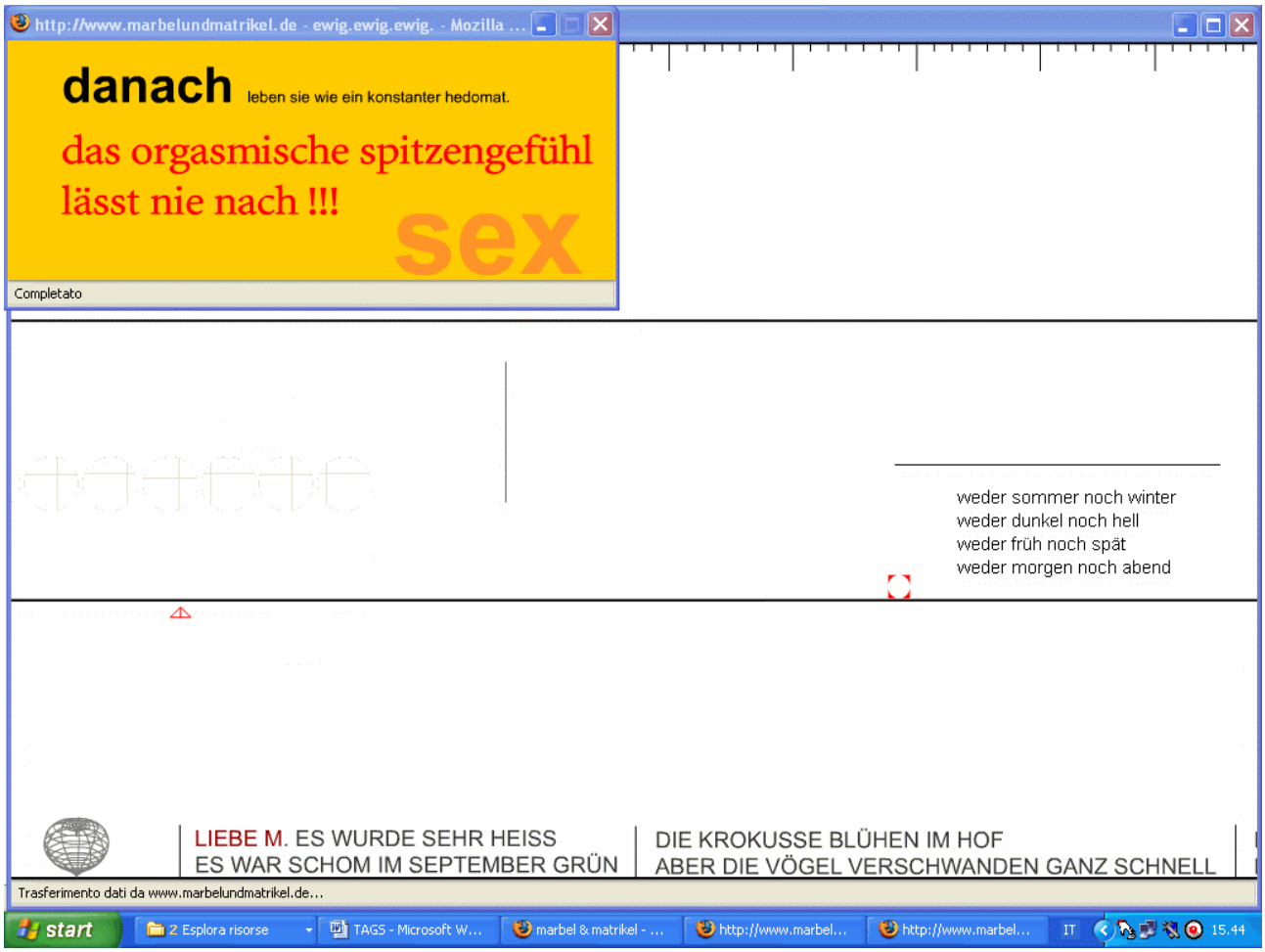


19. POSIZIONE: PAGINA 15

[La pagina mostra in alto a sinistra l'apertura di una finestra supplementare, ricoprente parte della sezione superiore, all'interno della quale si dipana un rivolo narrativo basato sulla sua reiterazione con elementi scritturali, mobili, adornati da effetti cromatici e tipografici quali ad es. il cambio di corpo e il cambio di carattere (*cluster* del tipo E) e un elemento grafico (*gruppo* del tipo F), nonché elementi iconici standard visibili sulla barra della finestra in alto a destra quali "Riduci a icona"; "Ripristina"; "Chiudi" (*gruppo* A). Si notano nella sezione centrale e inferiore nuovi elementi scritturali (*gruppo* tipo F) nonché un elemento grafico condiviso dalle due sezioni (*gruppo* tipo F)]

AZIONE 1: Percezione di immagine grafica lampeggiante che dopo qualche secondo si rimpicciolisce andandosi a posizionare stabilmente in fondo a destra della finestra supplementare fino alla successiva reiterazione automatica del rivolo narrativo

AZIONE 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Lettura di spezzoni testuali presentati a mo' di pagine successive in modalità cromatiche e tipografiche sempre diverse: si veda a mo' d'esempio la seguente schermata:

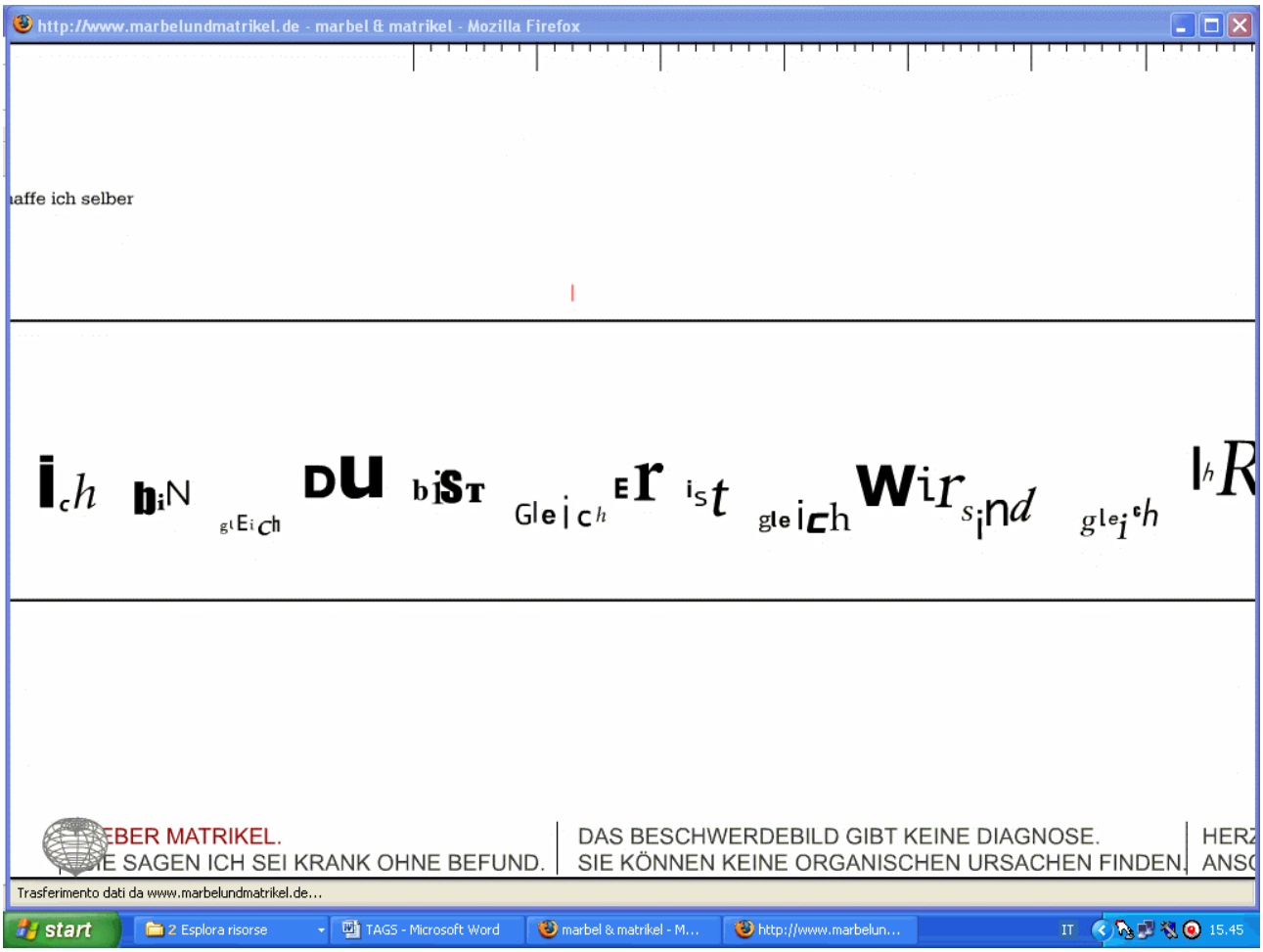


AZIONE 10a: Possibilità di ripetizione delle Azioni 1-9

AZIONE 10b: Selezione oggetto iconico "Chiudi" posto sulla barra in alto a destra della finestra supplementare

⇩

Va (obbligatoriamente) a



20. POSIZIONE: PAGINA 25

[La pagina mostra i soliti *cluster*, la cui analisi è consultabile più sopra. In particolare la sezione centrale evidenzia elementi scritturali (*cluster* del tipo F) significativi dal punto di vista della narrazione (evidenziati dal gioco dei caratteri e dei corpi tipografici nettamente diversi da quelli presenti nella stessa sezione negli altri elementi scritturali) e che possono considerarsi, se non proprio una potenziale conclusione del percorso intrapreso, che potenzialmente continua a dipanarsi in base alla volontà del lettore di esplorare, teoricamente all'infinito, altri rivoli narrativi, senz'altro una sorta di "climax contenutistico", tanto che per proseguire la narrazione è necessario abbandonare la sezione spostandosi in quella superiore alla ricerca di oggetti cliccabili. In questo caso si evita di commentare, per la loro ricorsività già descritta più sopra, le azioni che potenzialmente intervengono in questa pagina].

A questo punto si interrompe il nostro tentativo esemplificativo di trascrizione parziale di un percorso altrettanto parziale e soggettivo di lettura dell'Opera con l'obiettivo di "oggettivare" e "razionalizzare" operazioni generalmente compiute in frazioni di secondo da ciascun lettore.

Si lascia ad ogni singolo lettore-navigatore il compito e il piacere di scoprire da sé, magari con una certa maggior consapevolezza data da questo analitico tentativo trascrittivo, le innumerevoli *traiettorie costruttrice di senso* che gli si dispiegheranno sullo schermo con l'ausilio di amplificatori sonori in base alla progressiva integrazione temporale delle diverse risorse semiotiche messe a sua disposizione da parte dell'Opera, secondo le varie opzioni che la sua mente e il suo "sentire" in un dato momento gli detteranno.

Si rimanda, invece, al capitolo seguente la descrizione dettagliata del *retrotesto*, essendo essa inglobata a pieno titolo nella descrizione dell'operatività "traduttiva" del cosiddetto editor informatico [cfr. 2.3.1.]

2. TRADUZIONE DI *MARBEL & MATRIKEL*

Premessa fondamentale all'intera operazione traduttiva (una sorta di *Übersetzungsauftrag* [incarico traduttivo] che ci si era posti) era il sostanziale mantenimento delle caratteristiche multimodali dell'Originale (riconoscendo in tal modo, di fatto, una certa – forse discutibile – priorità di ciò che in operazioni simili deve rimanere invariato o ineditato), pagando dazio, in questo, al rispetto verso l'Originale e la sua presunta integrità "tramandato" da tante traduzioni letterarie svolte nel corso degli anni dallo scrivente. Modificando tale incarico, ad esempio ad opera di un dato committente, sarebbe stato senz'altro possibile da parte del *traduttore-editor* intervenire in varia misura su modalità diverse e dare vita a un'opera "in traduzione" per certi versi affatto nuova da quella che qui si presenta, con tutte le conseguenze di carattere pratico e teorico del caso.

2.1. I PROCESSI PRINCIPALI

Di seguito si riportano in successione il testo-base scritto con la versione a fronte, che come si potrà notare nell'Opera è stato integrato da altri spezzoni testuali "rinvenuti" nel momento della traduzione, nonché la descrizione paradigmatica di una sequenza operativa di quello che definiamo ***traduttore-editor***, componente del ***traduttore plurale***.

La discussione di come nella realtà dei fatti l'intera operazione di traduzione è avvenuta – prescindendo dall'esplicitazione delle singole opzioni traduttive di carattere meramente linguistico che esulano dall'impostazione di questo studio – e di ciò che essa ha comportato e di quali siano le ripercussioni teoriche è rinviata al cap. 3.

2.2. TRADUZIONE DEL *TESTO-BASE* SCRITTO CON TESTO A FRONTE

marbel & matrikel **hörstück**	**marbel & matrikel** **hörstück** **[dramma sonoro]**
stimmen: zwitter	voci: ermafroditi

erzähler marbel marbel (früher) marbel (später) matrikel matrikel (früher) matrikel (später) ärzte blues voice stationen: 1) marbel denkt an mazurka 2) matrikel denkt an die wolken 3) im bungalow 4) der brief aus hawaii 5) wo sind die sumpfbrombeeren 6) black sea blues 7) er liebte die blumen sehr 8) sie mochte den traktor 9) lake michigan 10) die operation 11) city of winds 12) unsichtbare narben 13) laß uns von vorne anfangen (die reihenfolge der stationen kann geändert werden) zwitter 2030,2029,2028,2027...2020 erzähler zwei menschen entschliessen sich, eine operation durchzuführen, die ewige jugend garantiert. die operation misslingt. sie haben nicht nur erfahrung und können verloren, sondern auch ortssinn und zeitempfinden.	narratore marbel marbel (prima) marbel (dopo) matrikel matrikel (prima) matrikel (dopo) medici blues voice stazioni: 1) marbel pensa a mazurca 2) matrikel pensa alle nuvole 3) nel bungalow 4) la lettera dalle hawaii 5) dove sono le more di palude 6) black sea blues 7) lui amava molto i fiori 8) a lei piaceva il trattore 9) lake michigan 10) l'operazione 11) city of winds 12) cicatrici invisibili 13) cominciamo dall'inizio (la sequenza delle stazioni non è vincolante) ermafrodita 2030, 2029, 2028, 2027…2020 narratore due persone decidono di sottoporsi a un'operazione che garantisce l'eterna giovinezza. l'operazione fallisce. esse non hanno perso soltanto l'esperienza e le abilità, ma anche il senso dell'orientamento e il senso del tempo.

zwitter weder sommer noch winter, weder dunkel noch hell, weder früh noch spät, weder morgen noch abend, weder müde noch wach, weder hungrig noch satt, weder lustig noch matt, weder warm noch kalt.	ermafrodita né estate né inverno, né buio né chiaro, né presto né tardi, né mattina né sera, né stanco né sveglio, né affamato né sazio, né allegro né smorto, né caldo né freddo.
l) marbel denkt an mazurka	1) marbel pensa a mazurca
marbel er und sie gegenüber, er mit dem rücken zur kreismitte. sie fassen sich an den händen. arme leicht gestreckt. beide machen schritte seitwärts. mit leicht angewinkelten händen in brusthöhe drehen sich beide unter kräftiger vorwärtsbewegung. schritte um ihre achse, er gegen den uhrzeiger, sie mit dem uhrzeiger. arme vorgestreckt. federnder sprung vorwärts. er führt sie mit leichtem schwung zur kreismitte. sie dreierschritt geradeaus, er dreierschritt am ort.	marbel lui e lei di fronte, lui con la schiena girata verso il centro del cerchio. si afferrano le mani. le braccia leggermente tese. entrambi fanno dei passi lateralmente. con le mani leggermente piegate all'altezza del petto si girano entrambi con energici movimenti in avanti. dei passi attorno al proprio asse, lui in senso antiorario, lei in senso orario. le mani tese in avanti. un salto molleggiato in avanti. lui con un leggero slancio conduce lei verso il centro del cerchio. lei fa tre passi diritto, lui fa tre passi sul posto.
2) matrikel denkt an die wolken	2) matrikel pensa alle nuvole
matrikel die wolken, marbel, die wolken. rosetten, rosmarin, steine, runde, grau. sie waren grau, waren sie nicht? marbel? marbel!	matrikel le nuvole, marbel, le nuvole. Rosette, rosmarino, sassi, tondi, grigi. erano grigi, non è vero? marbel? marbel!
marbel ja.	marbel sì.
matrikel ich kann dich nicht mehr sehen.	matrikel non riesco più a vederti.
matrikel sein gesicht war violett, seine augen waren braun, ich bin sicher, seine augen waren	matrikel il suo volto era violetto, i suoi

braun.	occhi erano castani, ne sono sicuro, i suoi occhi erano castani.
marbel meine sind grau. sie sagen, es ist nicht zu ändern.	marbel i miei sono grigi. dicono che non si può più cambiare.
matrikel es ist vielleicht besser so?	matrikel forse è meglio così?
matrikel was ist mit deinen fingern passiert?	matrikel cos'è successo alle tue mani?
marbel sie sind dicker gewesen.	marbel si sono ingrossate.
matrikel marbel	matrikel marbel
marbel ja.	marbel sì.
matrikel. laß uns zurückgehen.	matrikel torniamo indietro.
marbel (später) liebe m. es wurde sehr heiß, es war schon im september grün. die krokusse blühen im hof. aber die vögel verschwanden ganz schnell, das zwitschern war unmöglich zu hören, nicht daß ich es vermisse, dein m.	marbel (dopo) cara m. si fece molto caldo. già a settembre era verde. i crochi sono in fiore nel cortile. ma gli uccelli scomparvero presto, il cinguettio era insopportabile da stare a sentire, non mi manca affatto, il tuo m.
matrikel (später) unser haus ist abgerissen, das haus war in ordnung, aber wir wurden darin krank. die spitzen ecken haben keinen platz für engel. vermisse dich. bis bald. m.	matrikel (dopo) la nostra casa è stata demolita, la casa era a posto, ma lì dentro ci siamo ammalati. gli angoli appuntiti non hanno posto per gli angeli. mi manchi. a presto. m.
marbel (früher) wir sind nach süden gezogen.	marbel (prima) ci siamo trasferiti al sud.
matrikel (früher) ist es wärmer dort?	matrikel (prima) è più caldo là?
marbel (früher) ja, es ist südlicher.	marbel (prima) sì, è più a sud.
marbel es gibt kein zurück.	marbel non c'è ritorno.
matrikel ich bin doch die ganze zeit hier gewesen.	matrikel ma se sono stato qui tutto il tempo
marbel nein, ich habe lange mit deiner schwester gesprochen.	marbel no, io ho parlato a lungo con tua sorella
matrikel ist sie schoner als ich?	matrikel è più bella di me?
marbel sie ist ähnlich.	marbel ti assomiglia.

erzähler die dinge, die sie wiederentdecken, haben ähnliche formen, aber andere farben. was sie früher erlebten, haben sie noch nicht erfahren. was sie einst verband, ist ihnen jetzt genommen. suchen wir sie im bungalow.	narratore le cose che loro riscoprono hanno forme simili, ma colori diversi. ciò che avevano vissuto prima, non l'hanno ancora provato. Quanto un tempo li univa, ora gli è stato tolto. cerchiamoli. nel bungalow.
3) im bungalow	3) nel bungalow
matrikel es ist oft ganz leer hier, dann gehe ich raus, und der raum wird noch leerer.	matrikel spesso qui è tutto vuoto, allora esco, e l'ambiente è ancora più vuoto.
marbel der geruch von apfelsinen sickert durch die wände, chinesische äpfel, aus den orangenen scheiben rinnt feuchtigkeit. wenn sie getrennt werden, rinnt ein süßer, säuerlicher saft.	marbel l'odore delle arance trapela dalle pareti, arance, dalle fette arancioni cola umidità. quando le si stacca, cola un succo dolciastro, asprigno.
matrikel erinnerst du dich an das haus mit den schrägen fensterläden? die fensterläden mussten immer im winter angehängt werden, das ist nicht länger nötig.	matrikel ti ricordi la casa con le imposte delle finestre sghembe? d'inverno le imposte si dovevano sempre agganciare, adesso non è più necessario.
marbel (später) aber der wind, matrikel.	
matrikel (später) viel ist abgebrannt.	marbel (dopo) però il vento, matrikel.
marbel (später) und in dir?	matrikel (dopo) molto è bruciato.
matrikel (später) brennt es immer.	marbel (dopo) e in te?
marbel (später) lieber matrikel. sie sagen, ich sei krank ohne befund. das beschwerdebild ergibt keine diagnose. sie können keine organischen ursachen finden. herzrasen, ansonsten arbeitet dieses ding unbeschwert. keiner weiß, warum ich anfällig bin.	matrikel (dopo) brucia sempre. marbel (dopo) caro matrikel. loro dicono che io sia malato con esito negativo. dal quadro clinico non si ricava alcuna diagnosi. non riescono a trovare nessuna causa organica. tachicardia, ma per il resto l'affare funziona tranquillamente. nessuno sa perché sia cagionevole.

matrikel sie sagen, ein bild einer flamme, ist ein bild einer flamme, und eine flamme ist verzehrend.	matrikel loro dicono che un quadro di una fiamma è un quadro di una fiamma, e una fiamma consuma.
4) der brief aus hawaii	4) la lettera dalle hawaii
matrikel gestern habe ich den brief gefunden, den du aus hawaii schicktest.	matrikel ieri ho trovato la lettera che spedisti dalle hawaii.
marbel (später) es sind so viele steine in der verbrannten erde, poröse steine, sie fließen. und schwarze flüsse aus erstarrter lava. an dem schwarzen strand ist es unmöglich zu baden. habe nicht geschlafen heute nacht, morgens klopfte jemand an die tür, ich habe nicht aufgemacht. wenn der abstand zwischen uns dazu führt, daß wir uns wiedertreffen, ist er auszuhalten. dein m.	marbel (dopo) ci sono così tanti sassi tra la terra bruciata, sassi porosi, scorrono. e fiumi neri di lava solidificata. sulla spiaggia nera è impossibile fare il bagno. non ho dormito stanotte, stamattina qualcuno ha bussato alla porta, io non ho aperto. se la distanza tra noi farà sì che ci riincontriamo, la si può sopportare. il tuo m.
matrikel dieser brief macht mich unruhig. wer hat geklopft?	matrikel questa lettera mi inquieta. chi ha bussato?
5) wo sind die sumpfbrombeeren	5) dove sono le more di palude
marbel ich dachte, du mochtest die erdbeerfelder.	marbel pensavo ti piacessero i campi di fragole.
matrikel ich denke an trauben. nachdem ich au£hörte, an trauben zu denken, blieben die äste übrig und die steine.	matrikel penso ai grappoli. dopo che smisi di pensare ai grappoli, ci rimasero i rami e i sassi.
matrikel (früher) laß uns runter zum strand gehen.	matrikel (prima) vieni, scendiamo alla spiaggia.
marbel (früher) zum "delphin" meinst du?	marbel (prima) al “delfino” vuoi dire?
matrikel (früher) du wolltest doch tanzen. nein?	matrikel (prima) eri tu che volevi ballare. no?
erzähler wir sind runter zum strand gelaufen. die diskothek war geschlossen.	narratore siamo scesi alla spiaggia. la discoteca era chiusa.

marbel (früher)	ob sie wieder geöffnet wird, was glaubst du?	marbel (prima)	chissà se l'apriranno ancora, che ne pensi?
matrikel (früher)	da ist die sonnenterrasse, das haus auf den stelzen mit blick auf das meer, der boden mit 1öchern und blick auf den sand, die decke aus holz und mit blick in den himmel. da ist die bar.	matrikel (prima)	là c'è il solarium, la casa sui trampoli con vista sul mare, il pavimento coi buchi e vista sulla sabbia, il soffitto di legno con vista nel cielo. là c'è il bar.
marbel	das muß gestern gewesen sein.	marbel	deve essere stato ieri.
matrikel	ja.	matrikel	sì.
marbel (später)	spielt man einem goldfisch einen walzer vor, wird er niemals im walzertakt tanzen. nicht die töne eines walzers, sondern die beziehungen zwischen den tönen sind es, die einen körper tanzen lassen.	marbel (dopo)	se si suona a un pesce rosso un walzer, non ballerà mai a tempo di walzer. non sono le note di un walzer ma i rapporti tra le note a far ballare un corpo.
matrikel	unser buchstabe, dort im boden eingeritzt.	matrikel	la nostra lettera, là incisa sul terreno.
erzähler	wir sind weitergegangen. lange haben wir die alte rutschbahn betrachtet.	narratore	noi siamo andati avanti. abbiamo osservato a lungo il vecchio scivolo.
marbel (früher)	willst du eine rauchen?	marbel (prima)	vuoi fumare?
matrikel (früher)	ja.	matrikel (prima)	sì.
marbel (früher)	wirklich?	marbel (prima)	davvero?
matrikel (früher)	wie sonst?	matrikel (prima)	che cosa sennò?
matrikel (früher)	gehst du?	matrikel (prima)	te ne vai?
marbel (früher)	ich will nur einen besseren ausblick haben. kommst du mit?.	marbel (prima)	voglio avere solo una vista migliore. vieni con me?
matrikel (früher)	klar.	matrikel (prima)	d'accordo.
marbel (früher)	hier, nimm meine hand.	marbel (prima)	ecco, prendi la mia mano.
matrikel (früher)	nein, schaffe ich selber. es geht. so.	matrikel (prima)	no, ce la faccio da solo. sì. ecco.
marbel (früher)	und?	marbel (prima)	allora?
marbel	es war einer meiner bruder, den du gesehen hast.	marbel	era uno dei miei fratelli, quello che hai visto.

matrikel es ist nicht zu ändern. wir haben eine verabredung.	matrikel non si può cambiare. abbiamo un accordo.
6) black sea blues	6) black sea blues
blues voice the black sea is dying. i open an american newspaper and read: tbe black sea, the dirtiest in the world, is dying an agonising death. but it always was. when the argo fled from colchis, she was flying over a lifeless gulf. had she sunk on the journey, her timber and the argonauts would still be sitting intact in the blue-grey bottom mud, for tbere is no oxygen in the water which would allow tbem to rot. down there, it's all anoxic, poisoned with hydrogen sulphide gas. this was not caused by the human race, it was the natural action of natural forces. the decay of billions of tons of mud and leaves and living ooze and dead organisms, poured onto the sea floor since the last ice age by the great rivers of the black sea. it was not our fault. a surface film of lite stretched over an abyss of lifelessness. it is not the sea that is dying, but its creatures. and some forms will survive: sterile algae, jelly-like drifting creatures. sometbing terrible and perhaps final really is taking pIace. the causes are known. when the boats were made of wood, there was no time to reflect. but now the toy is playing with the child. red tides, in the bay of odessa, translucent jelly, mnemiopsis. there was hatred, and even violence. but this is a trap from which there is no escape. this is a black sea apocalypse. a sudden rolling-over, and the deep and poisoned waters will burst through the surface, if the turnover were to take place.	blues voice the black sea is dying. i open an American newspaper and read: the black sea, the dirtiest in the world, is dying an agonising death. but it always was. When the argo fled from colchis, she was flying over a lifeless gulf. had she sunk on the journey, her timber and the Argonauts would still be sitting intact in the blue-grey bottom mud, for there is no oxygen in the water which would allow them to rot. down there, it’s all anoxic, poisoned with hydrogen sulphide gas, this was not caused by the human race, it was the natural action of natural forces and living ooze and dead organisms, poured onto the sea floor since the last ice age by the great rivers of the black sea. it was not our fault. a surface film of life stretched over an abyss of lifelessness. it is not the sea that is dying, but its creatures. and some forms will survive: sterile algae, jelly-like drifting creatures. something terrible and perhaps final really is taking place. the causes are known. when the boats were made of wood, there was no time to

	reflect. but now the toy is playing with the child. red tides, in the bay of odessa, translucent jelly, mnemiopsis. there was hatred, and even violence. but this is a trap from which there is no escape. this is a black sea apocalypse. a sudden rolling-over, and the deep and poisoned waters will burst through the surface, if the turnover were to take place.
marbel (später) wir übten uns an tauben zu schiessen. der nachbar hatte brieftauben. sie kreisten über uns. wir saßen an der hauswand und schossen sie ab.	marbel (dopo) noi ci allenavamo a sparare ai piccioni. il vicino aveva dei piccioni viaggiatori. stavamo seduti appoggiati al muro di casa e li abbattevamo.
matrikel phosphor, fliederblau, quecksilber.	matrikel fosforo, azzurro lillà, mercurio.
7) er liebte die blumen sehr	7) lui amava molto i fiori
erzähler an seinem fensterbrett steht ein hibiscus. obwohl er nie auf hawaii war, setzt die musik seine hüften in bewegung. er träumte immer von hawaii, wenn er liebe machte.	narratore al davanzale della sua finestra c'è un ibisco. benché lui non fosse mai stato alle hawaii, la musica mise in moto le sue anche. sognava sempre le hawaii quando faceva l'amore.
matrikel (später) lieber marbel. es juckt in den beinen, nicht außen, sondern innen, an den knochen entlang. es juckt. meistens nachts, da fängt so ein kribbeln an. ich weiß nicht was ich dagegen tun kann. deine matrikel.	matrikel (dopo) caro marbel. prude nelle gambe, non esteriormente, ma dentro, lungo le ossa. prude. perlopiù di notte, allora comincia una specie di formicolio. Non so proprio cosa farci contro. la tua matrikel.

marbel (später) die steine in der hand, die durch die finger gleiten, sind weder du oder ich, sie sind nur steine, die durch die finger gleiten. wenn sie am strand liegen, sind sie unmöglich von anderen steinen zu trennen. dein m.	marbel (dopo) i sassi in mano che scivolano tra le dita non sono né me né te, sono soltanto sassi che scivolano tra le dita. quando sono sulla spiaggia, è impossibile distinguerli da altri sassi. il tuo m.
8) sie mochte den traktor	8) a lei piaceva il trattore
erzähler ich habe sie an einem ort getroffen, wo es früher kalt war im winter. jetzt brauchen wir keine wollhandschuhe beim spielen.	narratore io li ho incontrati in un luogo dove prima era freddo in inverno. adesso non abbiamo bisogno di guanti di lana quando giochiamo.
matrikel (früher) du darfst meinen lastwagen haben, wenn du willst.	matrikel (prima) tu puoi prendere il mio camion, se vuoi.
erzähler in ihrer strasse steht ein bagger, gelb, kummer active, ein komatsu. ich verstehe nicht, warum sie den nicht lieber hat, er ist doch viel grösser.	narratore nella loro strada c'è una ruspa, galla, kummer active, una komatsu. non capisco perché a lei non piaccia di più quello, e pensare che è molto più grande.
matrikel (früher) du darfst meinen traktor haben, wenn du willst.	matrikel (prima) tu puoi prendere il mio trattore, se vuoi.
marbel (früher) ich möchte lieber mit der rakete spielen.	marbel (prima) piuttosto vorrei giocare col missile.
erzähler wir gingen durch die verlassenen kindergarten. die zwei kindergarten auf beiden seiten der strandpromenade, gummireifen ragten aus der erde, merkwürdige holzfiguren, blumenvasen mit keramikfliesen, metallstative in bunten farben.	narratore attraversammo le scuole materne abbandonate. le due scuole materne su entrambi i lati del lungomare, pneumatici sporgevano dal suolo, curiose figure di legno, vasi di fiori con piastrelle in ceramica, cavalletti di metallo variopinti.

matrikel (früher) du darfst meinen spaten haben, wenn du willst. damit kannst du ganz, ganz tief graben.	matrikel (prima) puoi prendere la mia paletta, così puoi scavare a fondo, tanto a fondo.
marbel (früher) willst du nach china?	marbel (prima) vuoi andare in cina?
matrikel (früher) china? nein.	matrikel (prima) cina? no.
marbel (früher) wohin dann?	marbel (prima) e allora dove?
9) lake michigan	9) lake michigan
erzähler sie sind zurück zum hotel gekommen. überall entdecken sie ihre schwestern und brüder.	narratore sono ritornati in albergo. ovunque scoprono le loro sorelle e i loro fratelli.
zwitter ich bin gleich du bist gleich er ist gleich wir sind gleich ihr seid gleich sie sind gleich	ermafrodita io sono uguale tu sei uguale egli è uguale noi siamo uguali voi siete uguali essi sono uguali
arzt a wir steigern ihr wohlbefinden und ihren potenzgenuss. du brauchst keine selbststimulatoren mehr, du wirst einer. ein fühl-dich-super-weekend bei uns und du bist ein ewiges pamfilius. probieren sie das glückseligkeitsserum des lustnavigators! instrumenloser eingriff. pharmakologisch getestet. keine chirurgischen einschnitte. ein geniales medikament ist von uns entwickelt. kabelfrei und drahdos. blutlose op-technik mit der neuen disiaka. serum direkt ins septum. und sie erleben die nullschwerkraft, sex wird eine dreidimensionale erfahrung, danach leben sie wie ein konstanter hedomat. das orgasmische spitzengefühl lässt nie nach. besuchen sie uns im lustcenter. hier anmelden. anmelden. sofort anklicken. ewig. ewig. ewig. du bist es, du hast es, du bleibst es. ewig.	medico a noi accresciamo il vostro benessere e il vostro piacere di potenza sessuale. non hai più bisogno di un autostimolatore, tu lo sarai. un weekend sentiti-super e sarai in eterno un pamfilius. provate il siero della felicità del navigatore di lussuria! operazione a-strumentale. testato farmacologicamente. nessun intervento chirurgico. un medicinale geniale da noi ideato. senza fili e privo di cavi. tecnica operativa anematica col nuovo disiaco. siero direttamente nel septum. e sperimenterete l'assenza di gravità, il sesso diventerà un'esperienza tridimensionale, dopodiché vivrete costantemente come un edomat. la fine sensibilità orgasmatica non scemerà

		mai. venite a trovarci nel nostro lustcenter. iscrizioni qui. iscrizioni. cliccate subito. in eterno. eterno. eterno. tu lo sei, tu ce l'hai, tu vi resterai. in eterno.
arzt r herzlich willkommen. wir werden uns gleich ins bett legen. legen sie sich bequem hin. stöhnen sie nicht, es wird an unserem schallmesser ausschläge geben. wenn sie kotzen wollen, denken sie an trauben. warum trauben? trauben sind wie eier, und eier haben wir, die hälfte von uns, ausserhalb des körpers, und die andere, hi madels, innerhalb. der körper ist wichtig. aber warum so viel stress damit?	medico r	benvenuti. ci metteremo subito a letto. si sdrai comodamente. non sospiri, il nostro fonometro registrerebbe delle oscillazioni. se le viene da vomitare, pensi a dei grappoli. perché dei grappoli? i grappoli sono come delle uova, e le uova, noi le abbiamo, la metà di noi, all'esterno del corpo, e l'altra metà, ciao ragazze, all'interno. il corpo è importante, ma perché tanto stress per il corpo?
arzt t vor dem ohr befinden sich falten, in diese falten hinein wird ein schnitt angelegt, der um die ohrmuschel herum und nach hinten in die nackenbehaarung führt. ein schnitt in den gehörgang hinein ist nicht nötig, die narben vor dem ohr, die in den falten verschwinden, direkt vor dem ohr gibt es keine faltenlosigkeit, und in diesen fältchen wird die narbe versteckt, an der faltenlosigkeit vor dem ohr. dort wird die haut gelöst, im augenbereich, fast bis zur mitte. ein kleiner schnitt unterhalb des munds durch den eine sonde geführt wird, mit der gewebe abgesaugt wird oder die haut von den strängen gelöst wird. die überschüssige haut wird in richtung ohr gezogen, teilweise weir über das ohr hinaus und derart abgetrennt, daß sie in den anfangs angelegten schnitt hinein paßt.	medico t	davanti all'orecchio si trovano delle rughe, dentro a queste rughe viene abbozzata un'incisione che gira attorno al padiglione auricolare fino ad arrivare ai capelli della nuca. non è necessario effettuare un'incisione nel condotto uditivo, le cicatrici davanti all'orecchio, che scompaiono nelle rughe, direttamente davanti all'orecchio la pelle non è completamente liscia, e in queste pieguzze viene occultata la cicatrice, nei punti non lisci davanti

		all'orecchio. lì viene staccata la pelle, nell'area oculare, fin verso il centro. una piccola incisione sotto la bocca per permettere l'immissione di una sonda tramite la quale si aspira del tessuto oppure si stacca la pelle dai fasci. la pelle rimanente si stira verso l'orecchio, parzialmente molto al di sopra dell'orecchio e la si separa in modo tale da farla entrare nell'incisione abbozzata all'inizio.
arzt z das war ein beispiel des heutigen altmodischen denkens. hier geht es um wichtigere teile, andere falten. wir werden elektroden an ihrem herzen befestigen, um ihre pulsänderungen aufzuzeichnen. passiert etwas da drin? herz ist wichtig, nicht wahr? unser einziges kontrollgerät ist der transpirations-registrator. aussonderungen der hautoberfläche sind ein wichtiger indikator des wohlbefindens. fühlen sie sich wohl.	medico z	questo era un esempio dell'odierno pensiero vecchia maniera. qui si tratta di parti più importanti, di altre rughe. noi fisseremo degli elettrodi al suo cuore per registrare le pulsazioni. succede qualcosa lì dentro? il cuore è importante, non è vero? il nostro unico strumento di controllo sarà il registratore di traspirazione. le secrezioni dell'epidermide sono un importante indicatore di benessere. si senta a suo agio.
arzt a sie werden jetzt in die tiefste dunkelheit in ihrem ganzen leben eintreten. danach wird es hell und schön rosa-blau, nicht zu stark, leicht rosa-blau und frühlingsgrün. steigen sie ein.	medico a	adesso entrerà nell'oscurità più intensa della sua vita. successivamente si farà chiaro un bel colore rosa-azzurro, non troppo forte, un leggero rosa-azzurro e verde primavera. salga.
10) die operation	10) l'operazione	

matrikel	es ist lustig, wie spazierengehen auf dem jupiter. das lied nsong from a distant earth" geht mir nicht aus dem kopf. ich glaube sie haben eine tonanlage hier im saal, um mich zu beruhigen, aber ich werde nicht davon beruhigt. ich denke an unser wiedersehen und daß du meine haut spürst, freust du dich auch darauf?	matrikel	è divertente, come andare a spasso su giove. non mi cavo dalla testa la canzone “song from a distant earth”. credo che in questa sala abbiano un impianto sonoro per calmarmi, ma non mi calmo. penso al momento in cui ci rivedremo e che tu sentirai la mia pelle, sei contento anche tu di questo?
marbel	ich liege auf einer super soften couch, aber die fingerspitzen sind taub. die weichen kissen riechen nach pfirsich, nein, orangen, ich weiß nicht, sie sind warm, wie meine haut. drinnen fühle ich mich auch warm. ich habe die erste rate bekommen, darf aber nicht aufstehen, sie bitten mich, liegen zu bleiben. es ist bequem, ich denke an erdrutsche und rudern auf den kanalen des mars, so wie im film "planet of the cowboys".	marbel	io sono sdraiato su un divano super soft, ma le punte delle dita sono addormentate. i cuscini morbidi odorano di pesca, no, di arancia, non so, sono caldi come la mia pelle. anche dentro mi sento caldo. ho ricevuto la prima porzione, ma non mi è concesso di alzarmi, mi pregano di rimanere steso. è comodo, penso a frane e a remare sui canali di marte, come nel film “plant of cowboys”.
matrikel	die grünen schuhe waren heute wieder hier zu besuch. die blassgelbe wand langweilt mich. warum kannen sie keine spannenden bilder aufhängen? immer das gleiche "made in heaven" von jeff koons. ich darf kein radio hören, sie sagen, ich darf mich nicht anstrengen, das war nicht verabredet, oder?	matrikel	oggi sono passate in visita di nuovo le scarpe verdi. quella parete giallina mi annoia. perché non possono appendere qualche quadro appassionante? sempre lo stesso “made in heaven” di jeff koons. non posso ascoltare la radio, dicono che non mi devo affaticare troppo, non erano questi però gli accordi, vero?

marbel	heute die runfte rate, diesmal als injektion. sie hatten versprochen, mir keine spritzen zu geben, aber irgendwie wollen sie es trotzdem machen. sie sagen, es ist wegen meiner sicherheit. ich fühIe mich immer sicher, sind sie in unsicherheit geraten? es scheint mir nicht die routine zu sein.	marbel	oggi la quinta porzione, stavolta come iniezione. mi avevano promesso dinon farmi iniezioni, ma sembra che le vogliano fare ugualmente. dicono che è per la mia sicurezza. io mi sento sempre sicuro, che si sentano insicuri loro? Non mi sembra che sia la routine.
matrikel	ich habe ein gespräch der ärzte mitbekommen. wir müssen die mild-methode anwenden, eine mnemonic induction of lucid dreams, sagen sie.	matrikel	mi è capitato di ascoltare una conversazione dei dottori. dobbiamo impiegare il metodo mild, una mnemonic induction of lucid dreams, dicono.
marbel	sie sagen ich bin zwischen der achten und neunten rate. ich muß ein kleines implantat annehmen. es ist nur so, tun wir alle, müssen wir durch. und du? -	marbel	dicono che io sia tra l'ottava e la nona porzione. devo accettare una piccola protesi. è così, lo facciamo tutti, dobbiamo resistere. e tu?
marbel	meine glieder werden immer tauber, lähmungen, kein gutes zeichen, ich dachte es sei umgekehrt.	marbel	le mie membra sono sempre più addormentate, paralisi, non è un buon segno, pensavo fosse il contrario.
marbel	also ich habe ein kIeines implantat bekommen, im gehorkanal liegt ein transistor. er ist organisch, natürlich, kein fremdkörper. ich soll ihn als einen gast annehmen, ich bin der wirt. ich glaube sie haben keine ahnung, was es heisst, in einer bar zu arbeiten.	marbel	dunque mi hanno messo una piccola protesi, nel condotto uditivo è posto un transistor. È organico, naturalmente, non è un corpo estraneo. lo devo accettare come un ospite, io sono l'oste. penso che non abbiano idea di cosa significhi lavorare in un bar.
marbel	matrikel ich habe seit langem nichts von dir gehort. wie geht es dir. horst du mich? matrikel!	marbel	è molto che non sento più niente di te. come stai. mi

hörst du mich?			senti? matrikel! mi senti?
matrikel	es ist alles in ordnung. morgen treffe ich doktor derma wieder. danach eine besprechung mit dr. tubus? habe den namen vergessen. ich ärgere mich über seinen schnurrbart, ich verstehe nicht, warum ärzte schnurrbärte tragen.	matrikel	è tutto a posto. Domani incontro di nuovo il dottor derma. poi un colloquio col dottor tubus? ho dimenticato il nome. mi danno fastidio i suoi baffi, non capisco perché i medici portino i baffi.
marbel	ich bin an eine orbitsoma angeschlossen. sie wollen die bewegungen der gehörknöchelchen registrieren. nur um die buchführung zu vereinfachen. nothing to worry about.	marbel	sono collegato a un corpo terrestre. vogliono registrare i movimenti degli ossicini. soltanto per facilitare la contabilità. nothing to worry about.
matrikel	es wird immer besser. es ist ganz toll hier. nothing to worry about. verken nå eller videre. neither now nor never. weder jetzt noch später, weder heute noch morgen, weder sommer noch winter.	matrikel	è sempre meglio. è magnifico qui. nothing to worry about. verken nå eller videre. neither now nor never. né adesso né dopo, né oggi né domani, né d'inverno né d'estate.
matrikel	sie sagen, ich sollte mich um das-was-kommen-wird und das-was-verschwinden-wird kümmern. algos ambi agra - dies wird verschwinden. lucid lumin ludus - dies wird kommen. ich kümmere mich nicht, es wird alles gut, für immer gut, immer besser, viel besser. ich kümmere mich nicht, ich werde so, wie du mich willst, so wie du, glücklich, immer glücklich, für immer, so wie du mich, wie du mich willst, wie du willst, wie du. marbel!	matrikel	dicono che devo preoccuparmi di ciò-che-verrà e di ciò-che-scomparirà. algos ambi agra – questo scomparirà. lucid lumen ludus – questo verrà. non mi preoccupo, andrà tutto bene, bene per sempre, sempre meglio, molto meglio. non mi preoccupo, sarà come vuoi tu, come te, felice, sempre felice, per sempre, così come tu mi, come tu mi vuoi, come vuoi tu, come te. marbel!
matrikel (später)	es wird dunkel sein, du wirst dich schwerer und schwerer fühlen. das war das letzte,	matrikel (dopo)	sarà buio, ti sentirai sempre più pesante. è stata l'ultima

was er sagte. jetzt wirst du in den stillsten moment deines lebens eintreten. es wird dunkel. nach einer weile entdeckst du die wolken. danach den geruch von rosmarin.	cosa che ha detto. adesso entrerai nel momento più tranquillo della tua vita. si fa buio. dopo un po' scoprirai le nuvole. poi l'odore del rosmarino.
11) city of winds	11) city of winds
matrikel engelsfigur auf einem mauerwerk. ein tor fliegt in die luft. rauchschwaden. löwenfigur, liegend. löwenfigur, erwachend. löwenfigur, richtet sich auf, brüllend. schwarzer rauch.	matrikel figura angelica su un muro. un cancello salta per aria. nuvole di fumo. figura leonina, sdraiata, figura leonina, si sveglia. figura leonina, si rizza, ruggisce. fumo nero.
marbel zwischen der kanone und den treppen, im hintergrund der hafen, pulsierende stöße vom laden und entladen, kräne, die schwanken. in dem baum hängt ein lautsprecher.	marbel tra il cannone e le scale, sullo sfondo il porto, colpi pulsanti di cariche e scariche, gru che oscillano. sull'albero è appeso un altoparlante.
matrikel die stadt, die bei null anfing. schnee, schneeglöckchen, schnecken. laokoon und gitterzaun. gusseisenschnörkel um die beete. die tauben und die treppen. das vergessene gras. keine schatten, keine stiefel. keine räder, kein lärm. nur leichte, eilige schritte. und es regnete.	matrikel la città che iniziò da zero. neve, bucaneve, lumache. laocoonte e recinto a grate e recinto a grata. fregi di ghisa attorno alle aiuole. i piccioni e le scale. l'erba dimenticata. né ombre, né stivali. né ruote, né rumore. soltanto passi leggeri, rapidi. e pioveva.
marbel es regnet. dicht am sechzigsten steg steht ein altes paar, sie halten sich fest umschlungen. er ist nicht krank, sie hat blondes haar.	marbel piove. vicino al sessantesimo pontile vi è una coppia di vecchi in piedi. Si tengono stretti fortemente. lui non è malato, lei ha i capelli biondi.
matrikel die häuser stehen auf sand. die steine sind aus dem boden geholt, damit wurden die häuser gebaut. deswegen gibt es löcher in den baustellen, die stadt ist durchlöchert. in den straßen wird es nie zu heiß, sie sind so ausgerichtet, dass die seeluft zirkuliert.	matrikel le case si ergono sulla sabbia. le pietre sono tratte dal suolo, con esse furono costruite le case. per questo ci sono buchi nei cantieri, la città è tutta un buco. nelle strade non ci si fa

		mai troppo caldo, sono orientate in modo tale da far circolare sempre l'aria marina.
marbel in der ausstellung, leere plastikgläser und zwei große kanister, ein grauer und ein grüner, neben dem tisch.	marbel	nella mostra, bicchieri di plastica vuoti e due grandi taniche, una grigia e una verde, accanto al tavolo.
matrikel zierliche dachfirste, weiße regenbretter, holzschnitzerei, sorgfaltig ausgearbeitet, mosaik, lackierte wandflächen, wendeltreppen, erker, balkone, vordächer, hinterhöfe, bunte keramik, gewölbte und wellige wände.	matrikel	graziosi comignoli, assi antipioggia bianche, intaglio, lavorato accuratamente, mosaico, superfici di pareti verniciate, scale a chiocciola, bovindo, balconi, tettoie, cortili interni, ceramica variopinta, pareti a volta e ondulate.
marbel der vergnügungspark, lautsprecheranlage auf der zerfallenen telefonzelle, blinkende lichter, rotierende gegenstände in schrillen farben, gehäuse, sessel, die wippen, kreisen, drehen.	marbel	parco dei divertimenti, impianto di amplificazione sulla cabina telefonica in rovina, luci intermittenti, oggetti ruotanti dai colori sgargianti, involucri, poltrone, che dondolano, ruotano, girano.
matrikel die fährhalle am ende der treppe. das foto unter dem temperaturanzeiger zeigt eine frau im brautkleid. null grad.	matrikel	l'atrio del traghetto alla fine della scala. la foto sotto l'indicatore della temperatura mostra una donna vestita da sposa. zero gradi.
12) unsichtbare narben	12) cicatrici invisibili	
erzähler sie fangen an, einen alten tanz zu tanzen, einen tanz, den sie kennen, sie wiederholen die schritte, die sie kennen.	narratore	iniziano a ballare un vecchio ballo, un ballo che conoscono, ripetono i passi che sanno.
marbel (später) jedes mal als sie sich hingab, kam ein geräusch aus ihrem mund, das mich an das krachen eines gletschers erinnerte. gletscher? ich	marbel (dopo)	ogni volta che lei si dava, dalla sua bocca proveniva un rumore che mi ricordava lo

glaube, es war ein gletscher.	scricchiolio di un ghiacciaio. ghiacciaio? credo fosse un ghiacciaio.
matrikel (später) wenn wir unterwegs sind, will er immer fliegen. er sagt, er sei die räder im bauch eines flugzeugs.	matrikel (dopo) quando siamo in giro, lui vuole sempre volare. dice di essere le ruote nel ventre di un aereo.
marbel matrikel, die rote narbe?	marbel matrikel, la cicatrice rossa?
matrikel aber ein hibiscus hat gelbe narben.	matrikel ma un ibisco ha cicatrici gialle.
marbel (später) er streichelt ihren gürtel.	marbel (dopo) lui le accarezza la cintura.
matrikel (später) sie hat keinen gürtel.	matrikel (dopo) lei non ha nessuna cintura.
marbel (später) sie streichelt seine tasche.	marbel (dopo) lei gli accarezza la borsa.
matrikel (später) er hat keine tasche.	matrikel (dopo) lui non ha nessuna borsa.
marbel (später) er streichelt ihre brille.	marbel (dopo) lui le accarezza gli occhiali.
matrikel (später) sie hat keine brille.	matrikel (dopo) lei non ha gli occhiali.
marbel (später) sie streichelt seine krawatte.	marbel (dopo) lei gli accarezza la cravatta.
matrikel (später) er hat keine krawatte.	matrikel (dopo) lui non ha la cravatta.
marbel (später) er streichelt ihren sonnenschirm.	marbel (dopo) lui le accarezza il parasole.
matrikel (später) sie hat keinen sonnenschirm.	matrikel (dopo) lei non ha il parasole.
marbel (später) sie streichelt sein ohr.	marbel (dopo) lei gli accarezza l'orecchio.
matrikel (später) er hört sie.	matrikel (dopo) lui la sente.
13) laß uns von vome an£angen	13) cominciamo dall'inizio
erzähler sie gingen ins lustzentrum. sie tranken das serum.	narratore andarono al lustcenter. bevvero il siero.
matrikel (später) lieber m. sie waren neulich hier. sie erzahlen nichts, lächeln nur freundlich. etwas wird in plastiktüten gelegt und weggeschickt. ich warte.	matrikel (dopo) caro m. sono stati qui di nuovo recentemente. non raccontano nulla, sorridono soltanto cortesemente. mettono qualcosa n sportine di plastica che vengono spedite via. io aspetto.

marbel (später) der transistor ist da. du sagtest, es sei nicht zu andern, was ist nun besser geworden?	marbel (dopo) là c'è il transistor. tu dicesti che non si poteva cambiare, che cosa è meglio ora?
matrikel sie machen fehler, das ist natürlich. bist du nicht glücklich? marbel ich habe versprochen immer bei dir zu sein, das ist unsere verabredung. matrikel?	matrikel fanno degli errori, è naturale. non sei felice? marbel ho promesso di stare sempre con te, è il nostro accordo. matrikel?
erzähler am strand von m.m. city. hier hast du ihre tasche aufgehoben. hier hast du ihre handschuhe gefunden. sie trug ihr geld in den handschuhen. er fand die handschuhe.	narratore sulla spiaggia di m.m. city. qui hai preso su la loro borsa. qui hai trovato i loro guanti. lei teneva i soldi nei guanti. lui trovò i guanti.
matrikel marbel? marbel matrikel?	matrikel marbel? marbel matrikel?
Frammenti testuali supplementari rintracciati nell'opera LE non presenti nel "testo-base" scritto	
* die dinge, die sie wiederentdecken, haben ähnliche formen, aber andere farben.	le cose che loro riscoprono, hanno forme simili, ma altri colori
* es ist weder dunkel noch hell, weder sommer noch winter.	non è né buio né chiaro, né estate né inverno.
* es ist einfach genial. schmerzlos. herzlichen glückwunsch zum 30. geburtstag ! / dann sind wir nicht mehr eins. wie ein liebesgetränk. komm, es ist doch dein geburtstag /	è semplicemente geniale. indolore. auguri di cuore per i 30 anni! / allora non siamo più una cosa sola. come un filtro d'amore. vieni, è il tuo compleanno /
* beide machen schritte seitwärts, kreuztupfschritte mit auftupfen schräg vor dem standbein	entrambi fanni passi di lato, passi battuti incrociati con battito obliquo rispetto alla gamba d'appoggio
* wir sind weitergegangen. lange haben wir die alte rutschbahn betrachtet, abgeschnitten, sie führt nicht mehr ins wasser hinein	abbiamo proseguito. abbiamo osservato a lungo il vecchio scivolo, troncato, non va a finire più nell'acqua

* warum kann ich mich nicht mehr schützen?	perché non riesco più a proteggermi?
* sie kommen in grossen schwärmen und kreisen über uns.	arrivano a grandi sciami e ruotano sopra di noi
* er dreierschritt fast am ort. er dreht sie unter seinem erhobenen linken arm vor sich zweimal rechtsherum aus. er zwei dreierschritte am ort. er und sie gegenüber er mit dem rücken zur kreismitte zweihandfassung, arme leicht gestreckt bei rasch eingenommenem hüftstütz oder leicht angewinkelten händen in brusthöhe, drehen sich beide unter kräftiger vorwärtsbewegung schritte um ihre achse, er gegen den uhrzeiger, sie mit dem uhrzeiger. blick nach vorne, arme vorgestreckt federnder sprung vorwärts mit dem aussenfuß, leichtes vorneigen des körpers und leichtes senken der gefaßten hände dreherschritte um die achse linksherum, arme leicht vorgestreckt nach rascher drehung linksherum, wird sie von ihm wieder mit einem dreierschritt vor ihm vorbei nach außen geführt er führt sie mit leichtem schwung zur kreismitte. sie dreierschritt geradeaus, er dreierschritt am ort.	lui fa un tre-passi quasi sul posto. lui la gira sotto il suo braccio sinistro rialzalto da parte sua due volte intorno. fa un due-tre-passi sul posto. lui di fronte a lei. lei con la schiena verso il centro del cerchio. doppia presa di mani, le braccia leggermente tese con rapido appoggio dell'anca oppure con le mani leggermente piegate all'altezza del petto, entrambi si girano con un deciso movimento in avanti passi attorno al loro asse, lui in senso antiorario, lei in senso orario. sguardo in avanti, mani tese in avanti salto molleggiato in avanti con l'esterno del piede, il corpo leggermente inclinato in avanti abbassando un poco la presa delle mani passi tipo walzer attorno all'asse a sinistra, mani tese leggermente in avanti dopo rapida rotazione a sinistra, lei con un tre-passi davanti a lui viene ricondotta da lui verso l'esterno lui con un piccolo slancio la conduce verso il centro del cerchio. lei fa un tre-passi diritto, lui fa un tre-passi sul posto
* amboß schlägt auf steigbügel steigelbügel hämmert durch das ovale fenster dass sex ein staat ist ich möchte nichts bauen in den kammern der schnecke	incudine batte sulla staffa staffa martella attraverso la finestra ovale che sesso è uno stato io non voglio costruire nulla nelle cavità delle lumache
* fragen streifen mundwinkel lächelt antworten schmelzen zungen hinter zähnen	accennare a questioni l'angolo della bocca sorride risposte si sciolgono lingue dietro i denti
* das musss vorher gewesen sein	questo deve essere stato prima
* findest du es gut? schenke ich dir . du bist verrückt. kann ich einfach nicht machen. kommt nicht in frage es ist eine wundermixtur. genau etwas für uns. / und du ? wenn ich ewig glücklich bin ? ich möchte dich nur glücklich machen. dann machen wir es zusammen. kein messer, kein blut, keine spritze. eine droge im blut. fünf bis zehn raten.	trovi che sia buono? te lo regalo. sei matto. non posso proprio farlo. neanche a pensarci è una mistura magica. proprio ciò che fa per noi. / e tu? se sarò felice per sempre? voglio solo farti felice. allora lo facciamo insieme. né bisturi, né sangue, né iniezioni. una droga nel sangue. da cinque a dieci porzioni.

dann mache ich auch mit. / ich habe trotzdem angst. keine pillen, keine implantate. eine disiaka, ja, ich werde immer bei dir sein. / sie sind zurück zum hotel gekommen.	allora ci sto anch'io. / però ho lostesso paura. nessuna pastiglia, nessun impianto. un disiaco. sì, starò sempre con te. / sono ritornati all'albergo.

2. 3. ASPETTI TRADUTTIVI LEGATI AL *RETROTESTO*

Di seguito verranno riportate esemplificativamente le principali operazioni di intervento su ciò che in precedenza è stato definito il *retrotesto* allo scopo di rendere fruibile al lettore italiano l'Opera in questione e, in tal modo, portare a compimento la *traduzione* della stessa.

Lasciamo ora la parola al *traduttore-editor*.

2.3.1. SEQUENZA OPERATIVA DEL *TRADUTTORE-EDITOR* [A CURA DI LAURA BUCARIA]

Innanzitutto sia detto che qui si identifica come editor la persona preposta alla sostituzione fisica del testo originale con quello tradotto. Questa figura deve essere in grado di identificare il testo originale all'interno dei sorgenti dell'Opera, composta da oggetti di diversa natura (codice HTML, oggetti grafici e filmati multimediali), e sostituirlo con il corrispettivo italiano fornito dal traduttore.

Di seguito viene illustrata la sequenza operativa percorsa dall'editor per raggiungere l'obiettivo della trasposizione completa dell'opera in italiano.

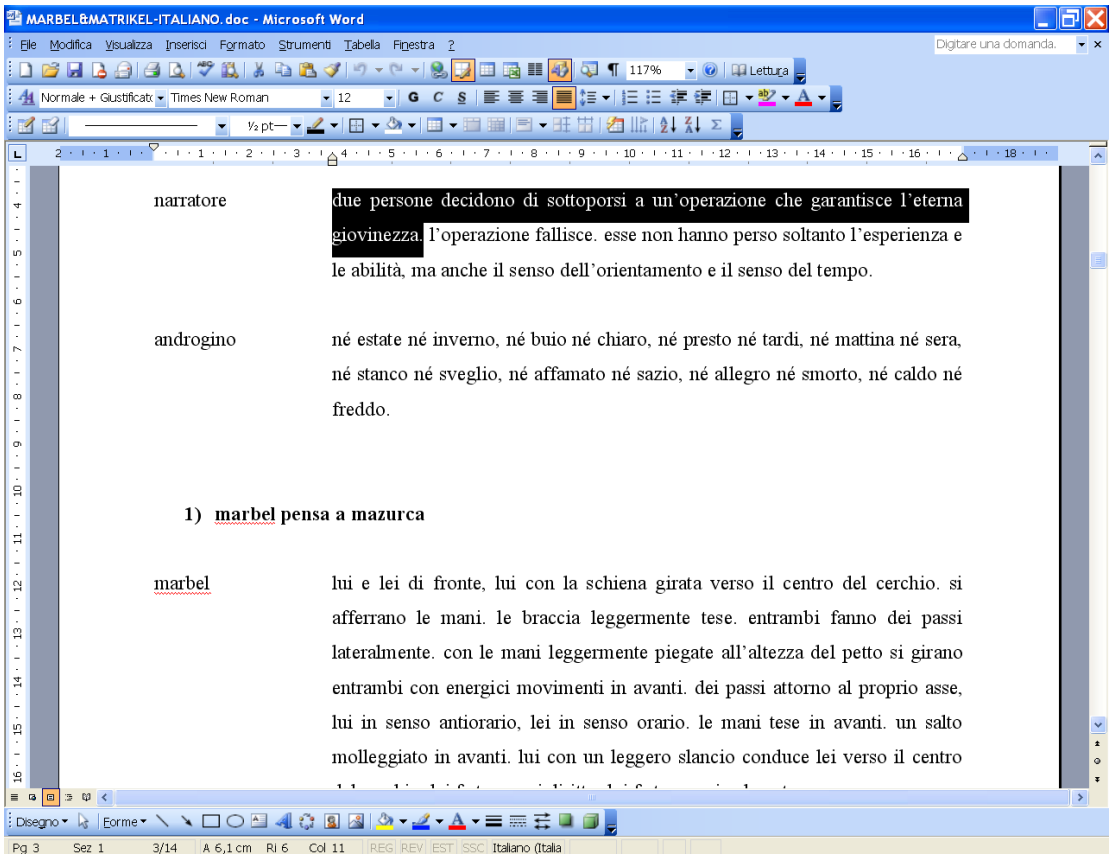
Fase 1 – Traduzione della pagina iniziale (accesso all'Opera)

Trattandosi di un'opera multimediale vi si ha accesso mediante un browser in grado di inglobare all'interno di pagine HTML uno o più oggetti, in questo caso filmati Macromedia Flash. La pagina iniziale tuttavia non contiene al suo interno oggetti multimediali ma solo un testo introduttivo all'opera.

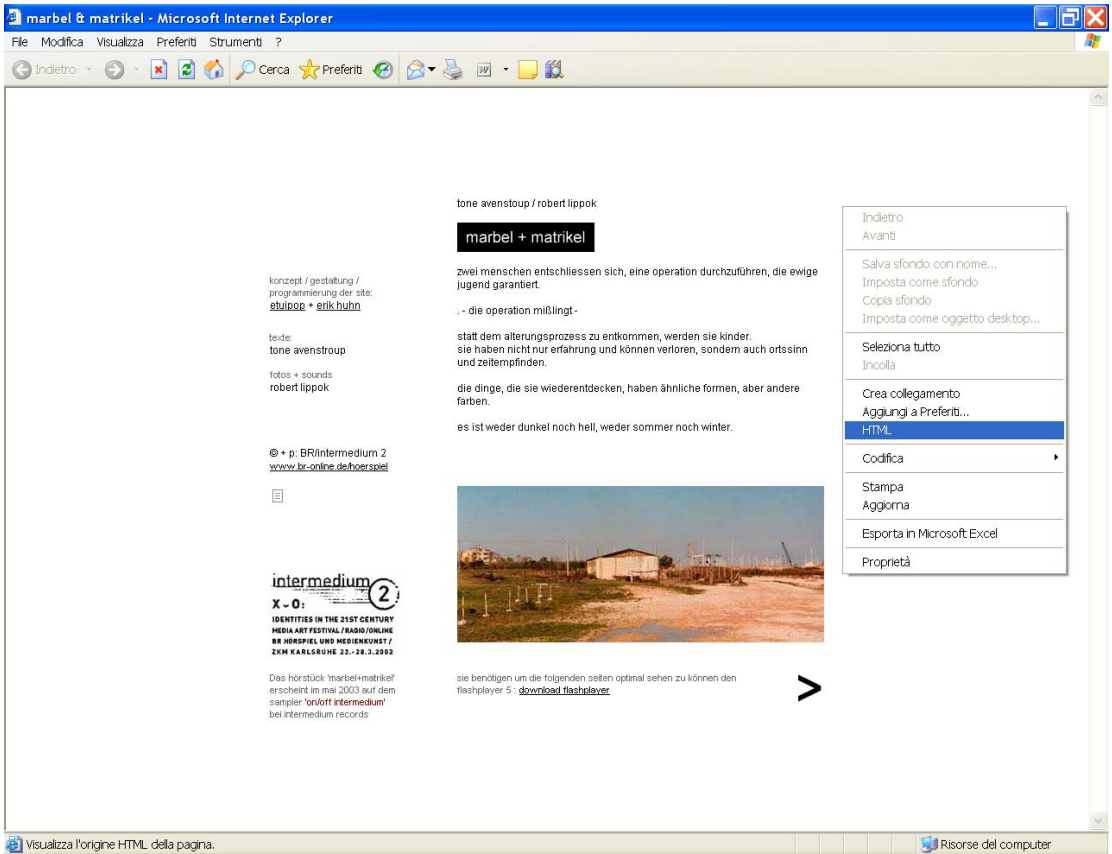
Il lavoro dell'editor in questa prima fase si riconduce alla sostituzione nel codice HTML del testo originale con la relativa traduzione. L'editor è in grado di individuare all'interno dei tags, che costituiscono la struttura della pagina, unicamente il testo introduttivo dell'opera. Non è infatti necessario in questa fase specifica modificare i tags che compongono la pagina, in modo da mantenere inalterata la struttura e l'aspetto dell'opera originale.

Vediamo operativamente in cosa consiste l'operazione di sostituzione

1. Si seleziona dal testo fornito dal traduttore la parte individuata nella pagina introduttiva. Si copia questo testo.



2. Si apre il codice HTML della pagina iniziale (index.html)



3. Si individua nel codice HTML il testo originale da sostituire

```
96                <div align="left">
97                  <p> </p>
98                  <p> </p>
99                  <p class="kl">konzept / gestaltung / programmierung der site:<br>
100                   <a href="http://www.etuipop.de" target="_blank"><span class="fliess">etuipop</span></a><span class="fliess">
101                   + <a href="http://www.denzelundhuhn.de" target="_blank">erik
102                   huhn</a> </span></p>
103               </div>
104               <p class="fliess" align="left"><span class="kl">texte:<br>
105                 </span>tone avenstroup<span class="kl"><br>
106                 <br>
107                 fotos + sounds<br>
108                 </span>robert lippok</p>
109               <p align="left" class="fliess"> </p>
110               <p align="left" class="fliess">&copy; + p: BR/intermedium 2<span class="kl"><br>
111                 <a href="http://www.br-online.de/hoerspiel" target="_blank">www.br-online.de/hoerspiel</a></span><a
                  href="http://www.br-online.de/hoerspiel" target="_blank">
112                 </a></p>
113             </td>
114             <td width="35" height="241" valign="top"><img src="bilder/transi.gif" width="35" height="212"></td>
115             <td height="241" valign="top" colspan="2">
116               <p><font face="Arial, Helvetica, sans-serif"><span class="fliess">tone
117                 avenstoup / robert lippok<br>
118                 <br>
119                 <img src="bilder/head.gif" width="159" height="34" align="top" hspace="0" vspace="0"><br>
120                 <br>
121                 zwei menschen entschliessen sich, eine operation durchzuf&uuml;hren,
122                 die ewige jugend garantiert.<br>
123                 <br>
124                 . - die operation mi&szlig;lingt </span></font><span class="fliess">-<br>
125                 <br>
126                 <font face="Arial, Helvetica, sans-serif">sta</font></span><font face="Arial, Helvetica, sans-serif"><span
                    class="fliess">tt
127                 dem a</span></font><span class="fliess"><font face="Arial, Helvetica, sans-serif">lterungsprozess
128                 zu entkommen, werden sie kinder.<br>
129                 sie haben nicht nur erfahrung und k&ouml;nnen verloren, sondern
130                 auch ortssinn und zeitempfinden. <br>
131                 <br>
132                 die dinge, die sie wiederentdecken, haben &auml;hnliche formen,
133                 aber andere farben. <br>
134                 <br>
135                 es ist weder dunkel noch hell, weder sommer noch winter. </font></span></p>
136             </td>
137           </tr>
138           <tr>
139             <td width="150" valign="top">
```

index.html

For Help, press F1 | ln 121 | col 19 | 177 | 7A | MAC | REC | INS | READ

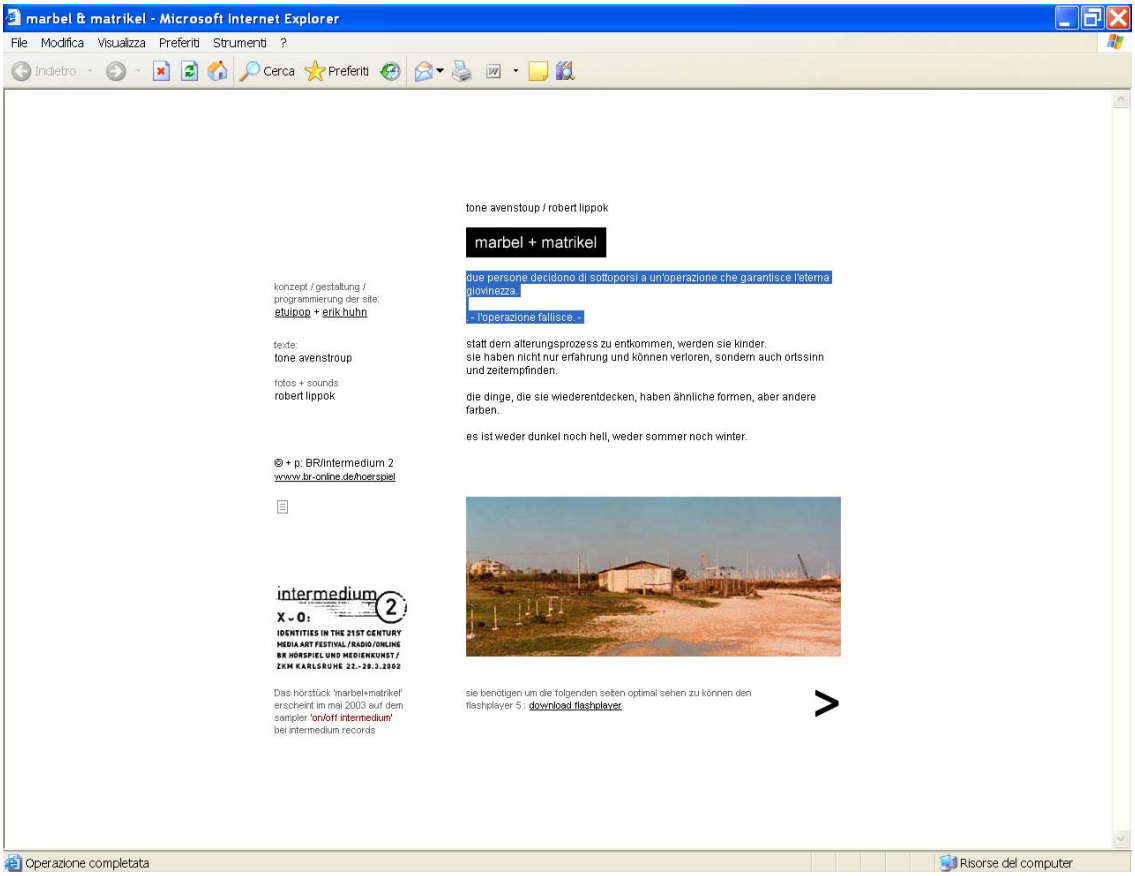
4. Vi si incolla la traduzione

```
96                <div align="left">
97                  <p> </p>
98                  <p> </p>
99                  <p class="kl">konzept / gestaltung / programmierung der site:<br>
100                   <a href="http://www.etuipop.de" target="_blank"><span class="fliess">etuipop</span></a><span class="fliess">
101                   + <a href="http://www.denzelundhuhn.de" target="_blank">erik
102                   huhn</a> </span></p>
103               </div>
104               <p class="fliess" align="left"><span class="kl">texte:<br>
105                 </span>tone avenstroup<span class="kl"><br>
106                 <br>
107                 fotos + sounds<br>
108                 </span>robert lippok</p>
109               <p align="left" class="fliess"> </p>
110               <p align="left" class="fliess">&copy; + p: BR/intermedium 2<span class="kl">
111                 <a href="http://www.br-online.de/hoerspiel" target="_blank">www.br-online.de/hoerspiel</a></span><a
                  href="http://www.br-online.de/hoerspiel" target="_blank">
112                 </a></p>
113             </td>
114             <td width="35" height="241" valign="top"><img src="bilder/transi.gif" width="35" height="212"></td>
115             <td height="241" valign="top" colspan="2">
116               <p><font face="Arial, Helvetica, sans-serif"><span class="fliess">tone
117                 avenstoup / robert lippok<br>
118                 <br>
119                 <img src="bilder/head.gif" width="159" height="34" align="top" hspace="0" vspace="0">
120                 <br>
121                 due persone decidono di sottoporsi a un'operazione che garantisce l'eterna giovinezza.<br>
122                 <br>
123                 . - die operation mi&szlig;lingt </span></font><span class="fliess">-<br>
124                 <br>
125                 <font face="Arial, Helvetica, sans-serif">sta</font></span><font face="Arial, Helvetica, sans-serif"><span
                    class="fliess">tt
126                 dem a</span></font><span class="fliess"><font face="Arial, Helvetica, sans-serif">lterungsprozess
127                 zu entkommen, werden sie kinder.<br>
128                 sie haben nicht nur erfahrung und k&ouml;nnen verloren, sondern
129                 auch ortssinn und zeitempfinden. <br>
130                 <br>
131                 die dinge, die sie wiederentdecken, haben &auml;hnliche formen,
132                 aber andere farben. <br>
133                 <br>
134                 es ist weder dunkel noch hell, weder sommer noch winter. </font></span></p>
135             </td>
136           </tr>
137           <tr>
138             <td width="150" valign="top">
139               <p class="fliess"><font color="#999999"><a href="javascript:;"
```

index.html

For Help, press F1 | ln 121 | col 19 | 176 | 64 | MAC | REC | INS | READ

Aggiornando la pagina visualizzata dal browser abbiamo il testo tradotto.



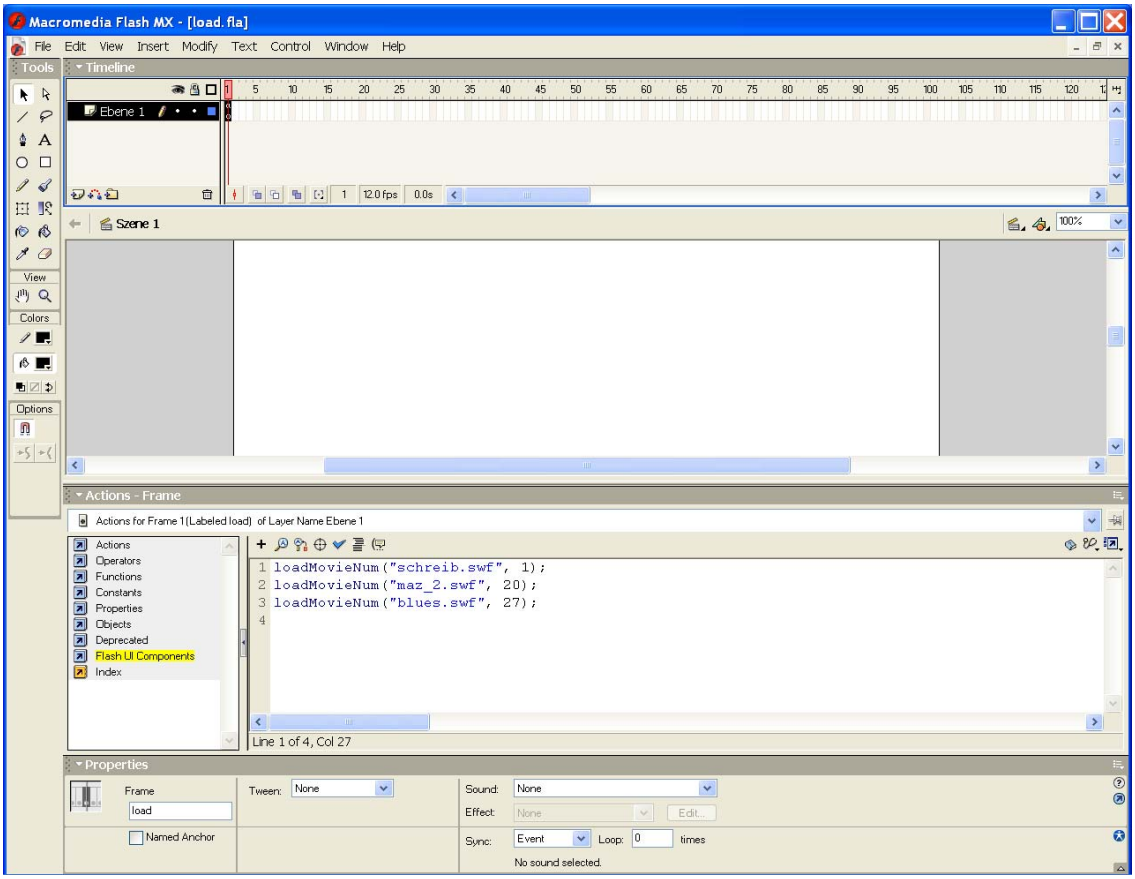
Fase 2 – Traduzione dei filmati

All'editor vengono forniti i sorgenti di tutti i filmati. E' necessario che sia l'autore dei filmati a fornire i sorgenti (.fla) perché il formato inglobato nella pagina HTML (.swf) non è editabile e non sarebbe quindi possibile inserire il testo tradotto all'interno degli oggetti multimediali.

Avendo a disposizione i filmati sorgenti l'editor procede come segue:

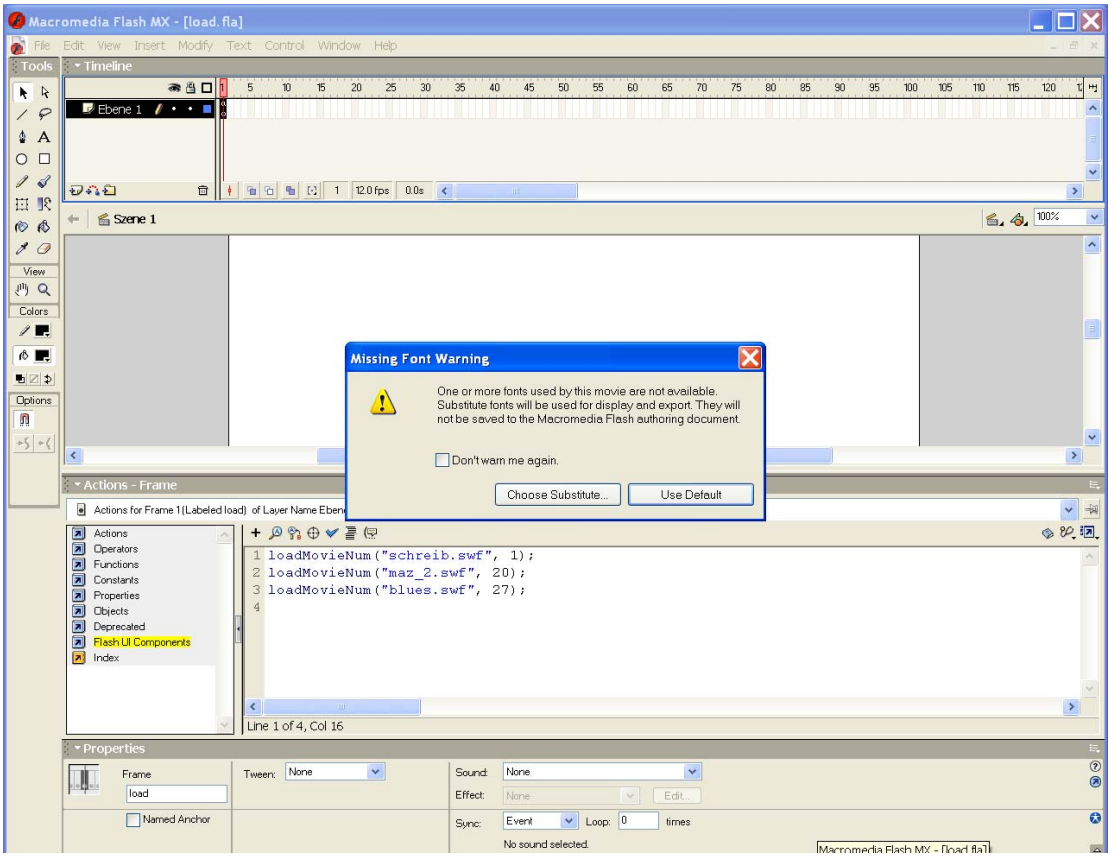
1. Interpreta il codice HTML della pagina iniziale per capire quale pagina viene caricata cliccando sulla freccia ">" per proseguire nella visione dell'opera (mm.html). Non apporta modifiche.
2. Interpreta il codice HTML della pagina successiva (mm.html) per capire quale filmato viene inglobato all'interno di essa, dando inizio all'opera (load.swf). Non apporta modifiche.

3. Cerca all'interno della raccolta di sorgenti fornitagli il file corrispondente ma in formato sorgente (editabile), load.fla. Apre questo file per iniziare ad apportare modifiche.



Il primo filmato esula dalla procedura che sarà comune agli altri filmati quindi vediamo in dettaglio la modifica apportata.

Dalla *Timeline* vediamo che l'unica cosa che racchiude questo filmato è un'azione programmata in codice *ActionScript* (riquadro *Actions*). Le azioni specificate caricano a loro volta altri filmati. L'editor, analogamente a quanto fatto in precedenza, apre il file editabile corrispondente al filmato specificato nell'azione, in questo caso "schreib.fla".

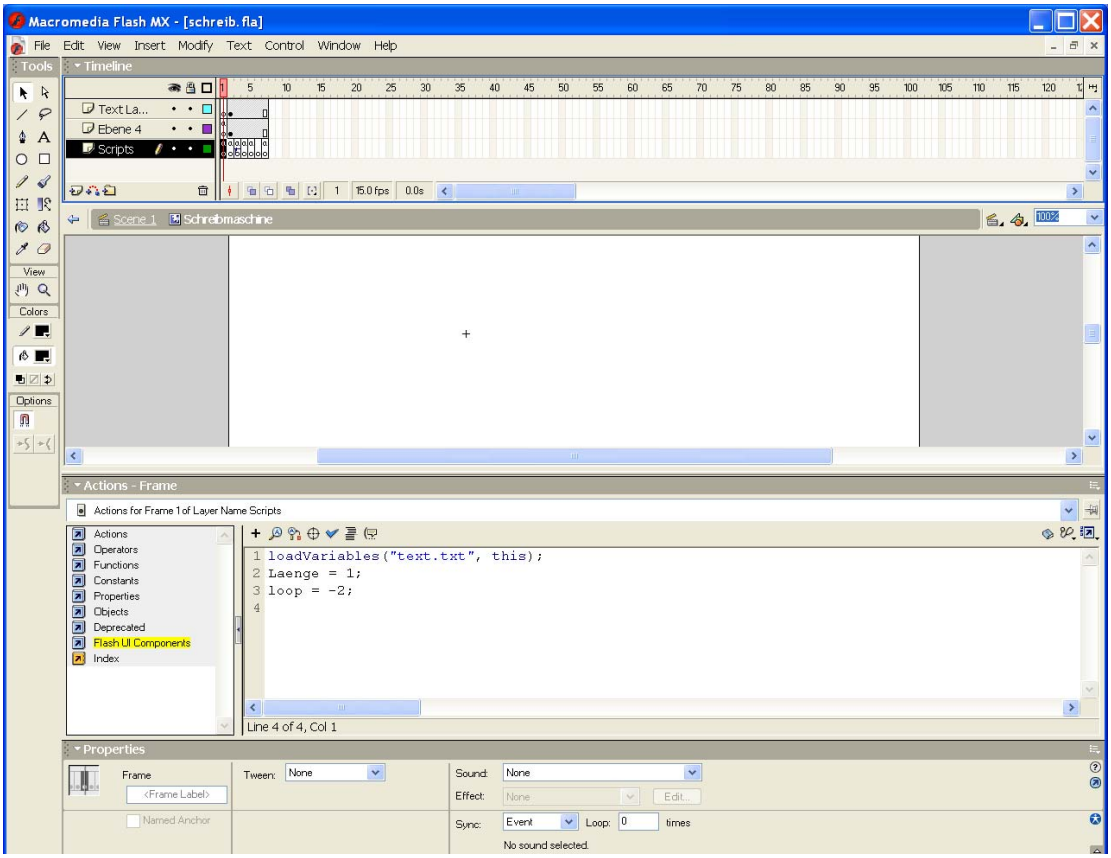


L'editor incontra una prima difficoltà. Il filmato che si cerca di aprire contiene un oggetto grafico formattato con un particolare font (carattere) non presente sul suo sistema. Il programma di editing propone due alternative per poter proseguire nell'azione: sostituire il font originale con un altro che si ritenga opportuno, oppure utilizzare il font di default previsto dal programma e più vicino allo stile dell'originale.

A questo punto è necessario introdurre una breve nota sull'utilizzo dei fonts.

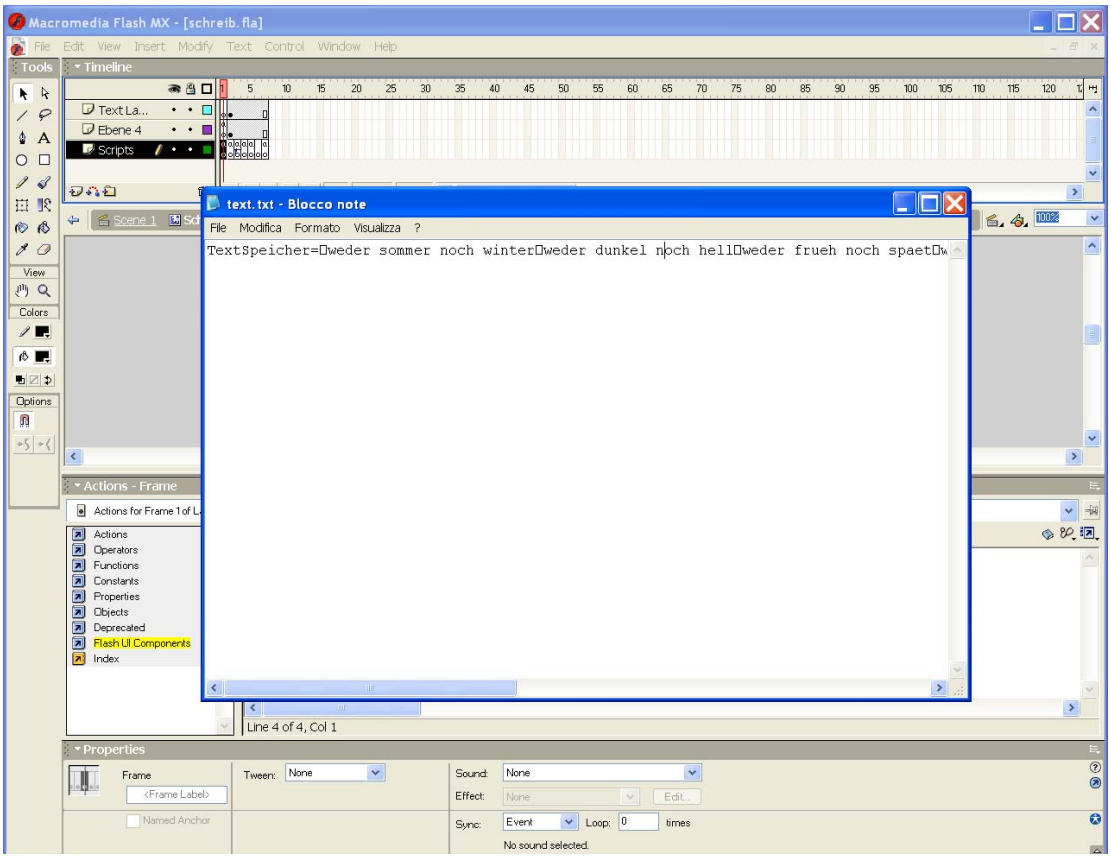
Trattandosi di un'opera che utilizza fonts di stile piuttosto comune, l'editor ha ritenuto opportuno utilizzare il font di default proposto dal programma. I fonts utilizzati dagli autori dell'opera grafica si rifanno infatti ad altri più noti e di uso più comune presenti su ogni sistema Windows o Mac.

Scegliamo di utilizzare il font di default proposto dal programma e proseguiamo nell'esaminare il filmato schreib.fla.



Notiamo che anche questo filmato è composto da una parte programmata in ActionScript: il suo scopo è individuare all'interno di un file (text.txt), esterno al filmato, il testo visualizzato nella prima sequenza del filmato (*"weder sommer noch winter/ weder dunkel noch hell/.."*).

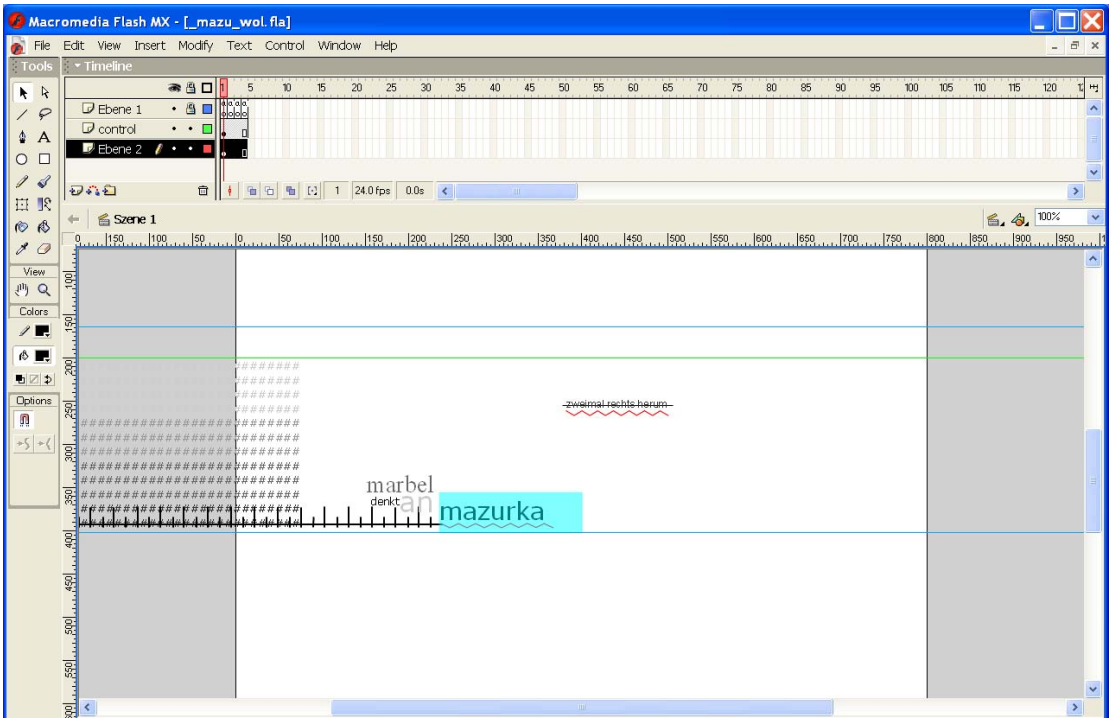
Questo accorgimento facilita il lavoro dell'editor il quale, anziché dover individuare il testo all'interno di oggetti grafici, può comodamente sostituirlo nel file di testo richiamato dall'azione.



La sostituzione del testo avviene come descritto in fase 1 attraverso selezione e copia del testo tradotto, selezione del testo da sostituire e incolla del testo tradotto.

L'effetto finale sarà la visualizzazione del testo, come in origine, carattere per carattere come fosse una macchina da scrivere.

4. Quando si tratta invece di modificare oggetti grafici, il procedimento risulta differente.



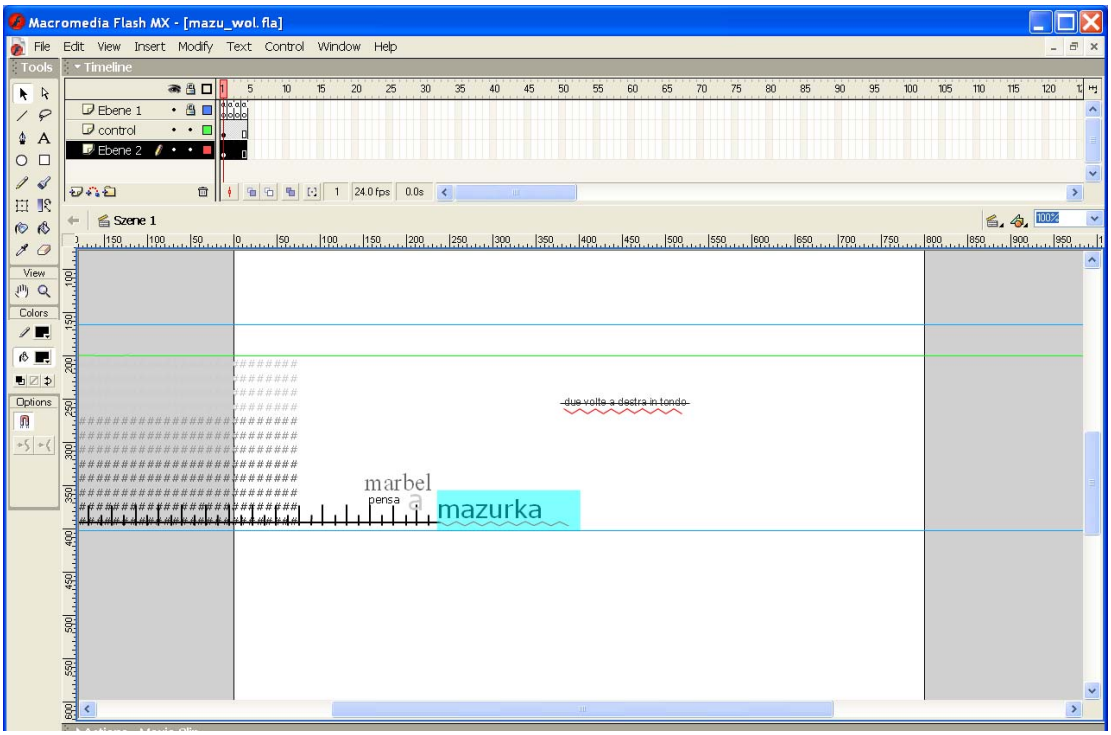
Vediamo la struttura della parte centrale della stazione “marbel pensa a mazurca”.

Questo caso presenta un aspetto interessante del lavoro dell’editor ossia la differenza di numero di caratteri impiegati in tedesco prima, in italiano poi, per scrivere la stessa frase. Incontriamo in questo primo filmato i due casi opposti in cui il testo originale (*“marbel denkt an mazurka”*) risulta più lungo di quello tradotto e l’esatto contrario (*“zweimal rechts herum”*). Questa disparità di caratteri risulta in una disparità nell’effetto grafico conseguente:

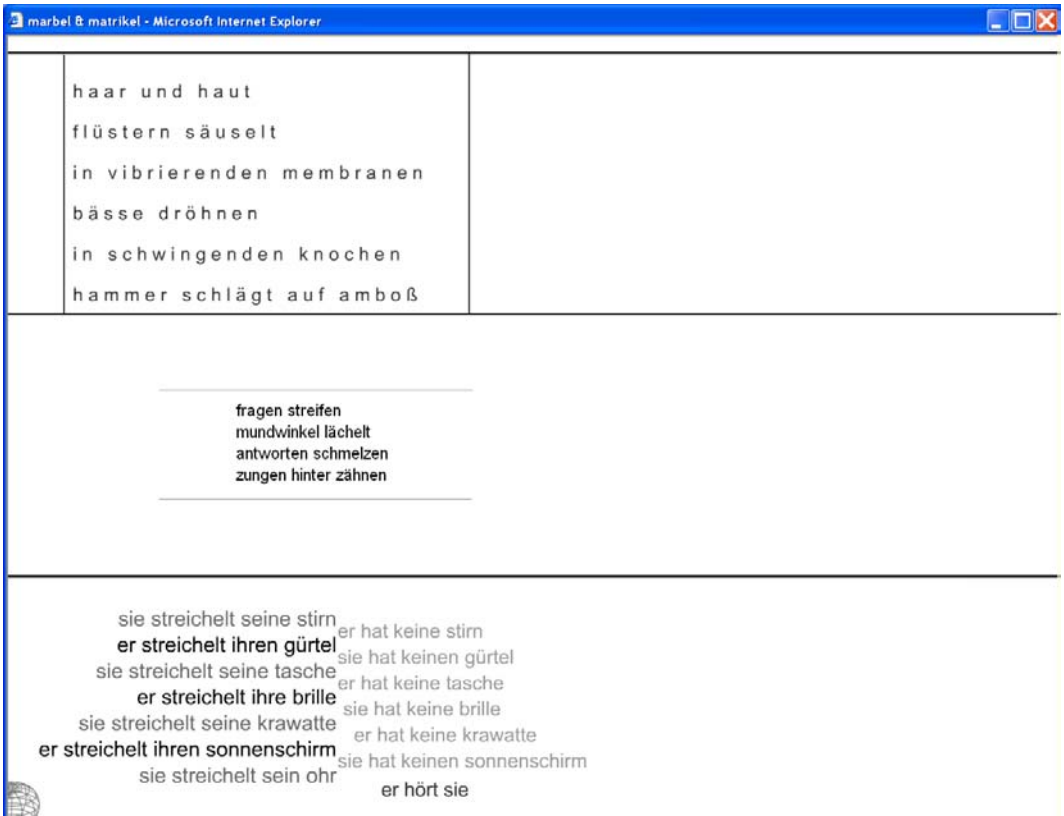
marbel denkt an mazurka	23
marbel pensa a mazurka	22

zweimal rechts herum	20
due volte a destra in tondo	27

Pertanto l’editor non si può più limitare a sostituire il testo come visto in precedenza, ma deve intervenire anche a livello grafico. Nel caso descritto l’editor deve agire sul posizionamento della parola “a”, spostandola per mantenere lo stesso equilibrio di distanze, e sugli elementi grafici che arricchiscono il testo “zweimal rechts herum” (linea orizzontale nera e zigzag rosso) allungandoli fino a coprire il testo tradotto.

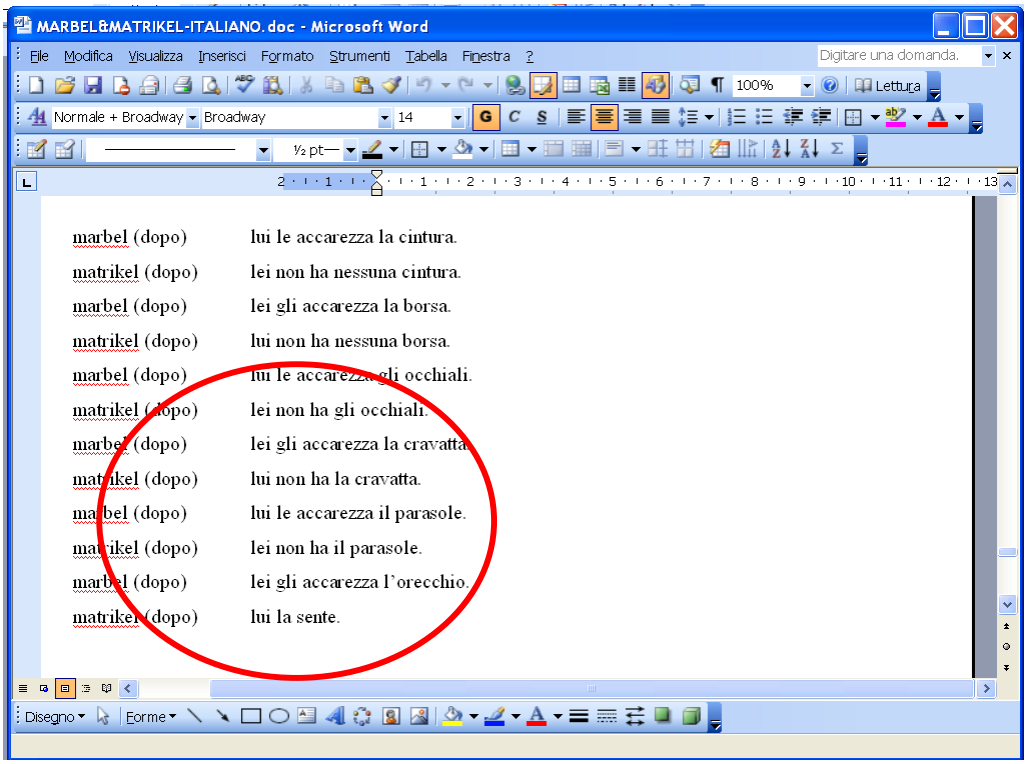


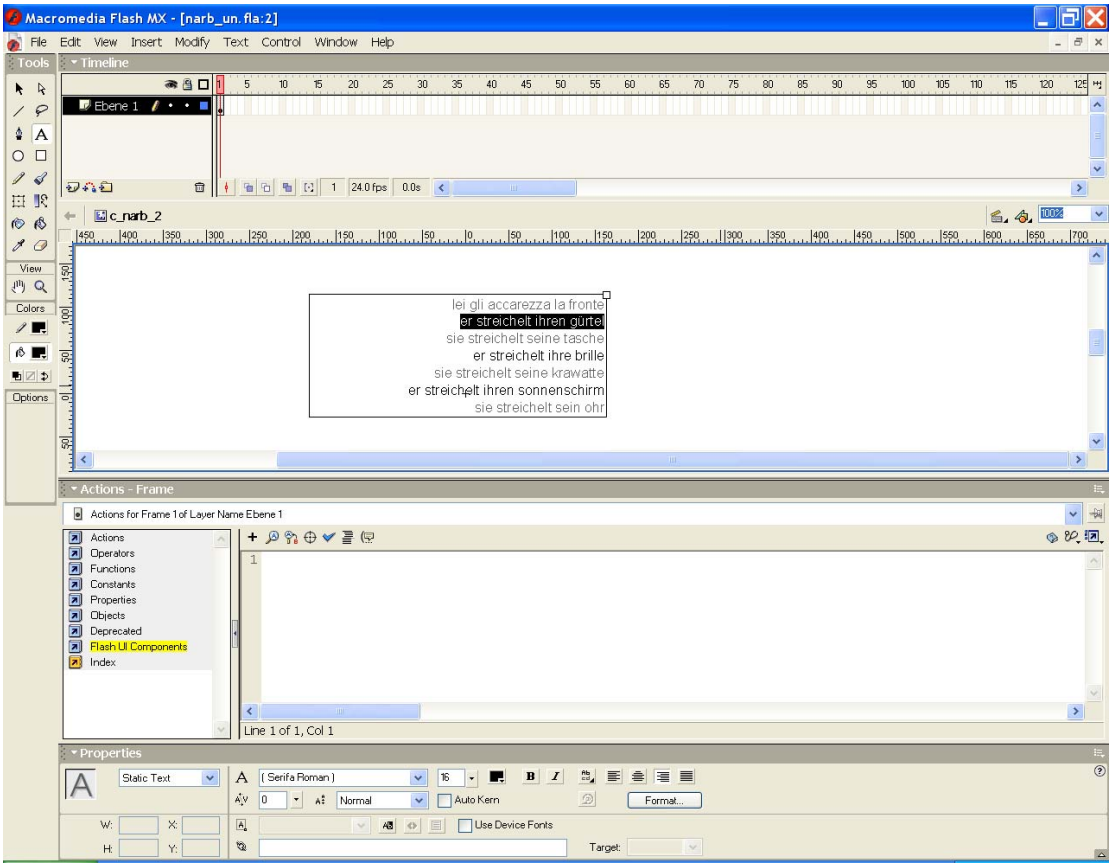
Passiamo invece alla sostituzione semplice di testo. Tra le toolbars che il programma mette a disposizione troviamo “Movie Explorer” che riassume in una struttura ad albero tutta la struttura del filmato con oggetti grafici, simboli e caselle di testo. Questo strumento facilita il lavoro dell’editor che in questo modo può facilmente individuare il testo presente nel filmato [*nota: non tutto il testo che si vede nel filmato è immediatamente visibile in modifica della struttura perché spesso il testo che scorre e che viene visualizzato dopo un movimento del mouse è nascosto in una parte del filmato non visibile. Non sarebbe sufficiente cercare “a vista” il testo da sostituire.*]



Prendiamo ad esempio la parte in basso che presenta una formattazione particolare: il testo è scritto a righe alternate in grigio più chiaro e più scuro. Questa particolare formattazione costringe l'editor a sostituire il testo riga per riga, in modo da non intaccare la formattazione originale.

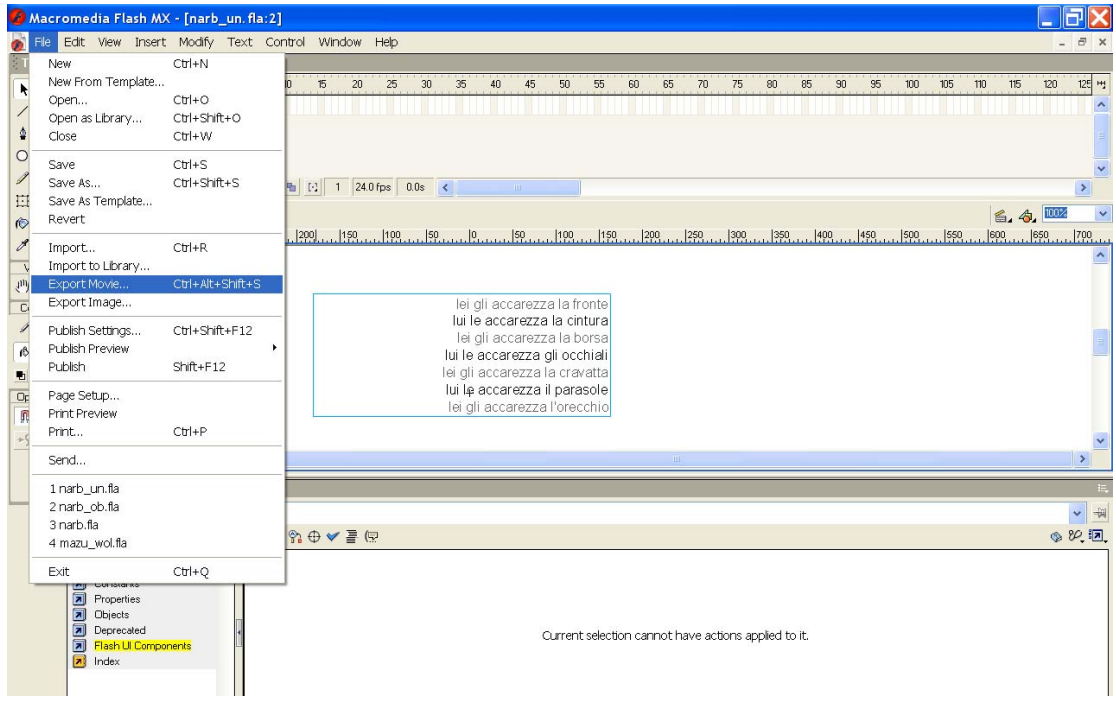
L'editor individua il testo tradotto all'interno della traduzione fornita

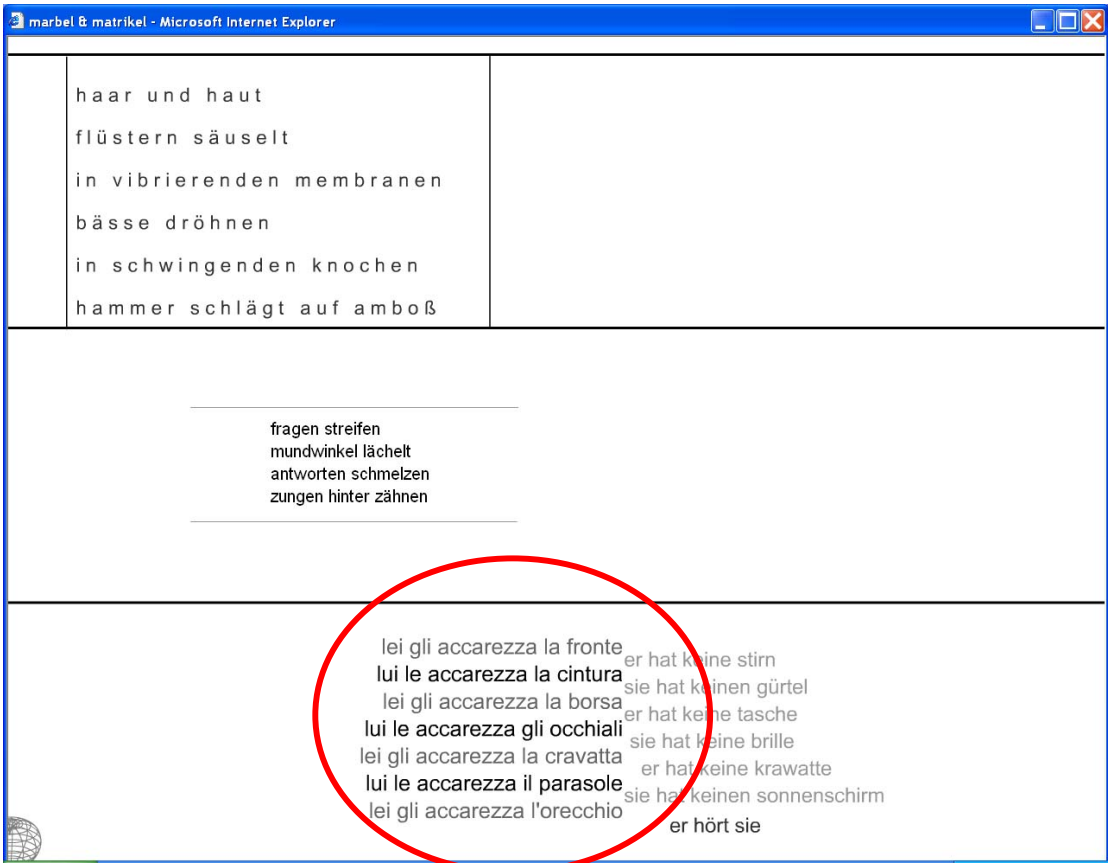




L’editor sostituisce riga per riga il testo originale selezionato con quello tradotto, facendo attenzione a non modificare la struttura e la formattazione dell’oggetto grafico.

Terminata la sostituzione l’editor pubblica il file sorgente, creando il nuovo filmato in formato non editabile che verrà poi richiamato all’interno dell’opera, e lo testa per verificare che la modifica sia stata apportata correttamente.





La modifica è stata apportata correttamente.

3. IMPLICAZIONI TRADUTTOLOGICHE

3.1. QUESTIONI APERTE

La prima, immediata e ovvia questione che viene a porsi a margine del processo testé descritto concerne, appunto, la catalogazione/definizione di questo stesso processo. Di che cosa si tratta esattamente? Di traduzione letteraria, seppur di nuovo tipo, poiché è indubbio che una parte del processo non si discosta da ciò che avviene nella traduzione letteraria?

E se di traduzione letteraria si tratta, una definizione come quella di Friedmar Apel, a cui si deve non poco rispetto, non necessiterebbe di un'integrazione proprio là dove si parla di "distanza dall'originale", venendo questa distanza se non altro accorciata dalla condivisione parziale di elementi del *tecnologema* [cfr. anche Nadiani 2003: online]?

> Übersetzung ist eine zugleich verstehende und gestaltende Form der Erfahrung von Werken einer anderen Sprache. Gegenstand dieser Erfahrung ist die dialektische Einheit von Form und Inhalt als jeweiliges Verhältnis des einzelnen Werks zum gegebenen Rezeptionshorizont (Stand der Sprache und Poetik, literarische Tradition, geschichtliche, gesellschaftliche, soziale und individuelle Situation). Diese Konstellation wird in der Gestaltung als Abstand zum Original spezifisch erfahrbar [Apel; Kopetzki 2003[2]: 9][22]

Si tratta allora di localizzazione?

Certe procedure messe in atto potrebbero far pensare a questa particolare operazione di traduzione seppure al di fuori dei contesti commerciali in cui essa è solitamente praticata. Ma non è, questa, forse soltanto una definizione di comodo più alla moda rispetto al tradizionale termine "traduzione", sentito quasi come obsoleto per il colpevole ritardo di molti studi teorici [cfr. Soffritti 2006] per fenomeni, tutto sommato rientranti a pieno titolo in esso [cfr. Pym 2004: XV; Zabalbeascoa 2005: 6]?

Abbiamo a che fare, invece, con una sorta di traduzione audiovisiva vista l'importanza ricoperta dallo schermo nella produzione, ri-produzione e fruizione dell'Opera, rientrante a tutti gli effetti nel "modo" autonomo della comunicazione audiovisiva, divenuto nel frattempo il "modo" ideale e prototipico della comunicazione (essendo gli altri "modi" fondamentali della

[22] "La traduzione è una forma dell'esperienza di opere di un'altra lingua, che comprende e che plasma. Oggetto di quest'esperienza è l'unità dialettica di forma e contenuto come essa si manifesta ogni volta nel rapporto intrattenuto da ogni singola opera con l'orizzonte di ricezione dato (lo stato della lingua e della poetica, la tradizione letteraria, la situazione storica, sociale, collettiva e individuale). Tale costellazione si rende specificamente esperibile nella realizzazione come distanza dall'originale".

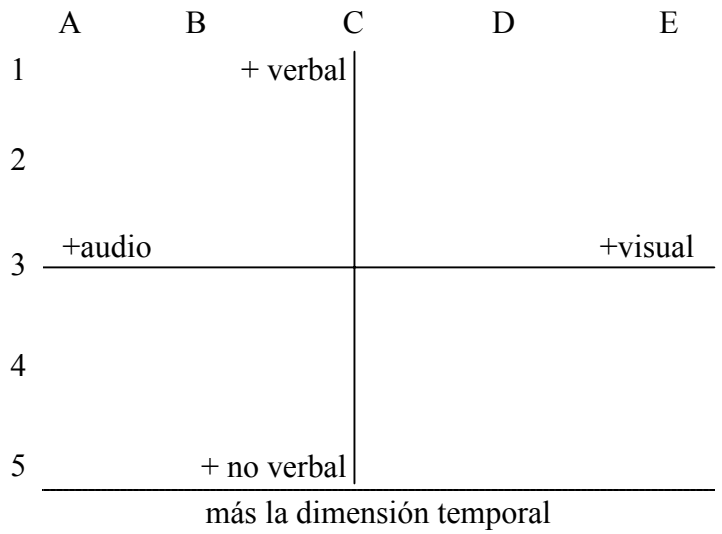
comunicazione l'oralità e la scrittura) secondo lo schema, per altro convincente, dello studioso spagnolo Zabalbeascoa [2005: 5]?

Figura 1: los cuatro componentes básicos del texto audiovisual [Zabalbeascoa 2005: 10]

	Audio	**Visual**
Verbal	**palabras que se oyen**	**palabras que se leen**
No verbal	**música y efectos especiales**	**la imagen la fotografía**

más la dimensión temporal

Figura 2: el doble eje audiovisual de canales y sistemas de signos [Zabalbeascoa 2005: 11]



Clave para las posiciones 1-5 del eje vertical, y A-E del eje horizontal.

Eje vertical	Eje horizontal
1: sobre todo verbal	A: sólo audio
2: más verbal que no verbal	B: más audio que visual
3: verbal y no verbal a partes iguales	C: audio y visual a partes iguales
4: menos verbal que no verbal	D: menos audio que visual
5: sólo no verbal	E: sólo visual

E dove dovremmo situare esattamente la nostra traduzione nella presunta "Total Taxonomy of Translation" proposta da Gottlieb, nella quale non si fa menzione dei fenomeni di localizzazione e affini, benché egli col suo studio "intends to provide conceptual tools for dealing systematically

with any type of translation encountered in today's media landscape, by establishing a semiotically based taxonomy of translation" [2005: s.i.p. Enfasi mia]?

TOTAL TAXONOMY of TRANSLATION
as PERCEIVED by the INTENDED TARGET TEXT AUDIENCE

Table 1	INTERSEMIOTIC TYPES					
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	Nonverbal	Deverbalizing	Verbalizing	Nonverbal	Deverba-lizing	Verbalizing
Isosemiotic (same channels as original)	[0. Not possible: contradiction in terms]					
Diasemiotic (different channels)	1. Music based on sculpture	4. Poem into painting	7. Ball game on radio	10. Written music	13. Pictograms	16. Morse code decryp-tion
Supersemiotic (more channels)	2. Animation film based on music	5. Screen adaptation of novel	8. Ball game on TV	11. Statistical pie charts	14. Acted stage directions	17. Interpreted sign language user
Hyposemiotic (fewer channels)	3. Sketch of bee dance	6. Play turned mime	9. Audio de-scription on DVD	12. Notation of ballet	15. Manual in Braille	18. Charts mediated to the blind

Table 2	INTRASEMIOTIC TYPES					
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	Nonverbal	Interlingual	Intralingual	Nonverbal	Interlingual	Intralingual
Isosemiotic (same channels as original)	19. New musical arrangement of standard tune	20. Remake of foreign film	21. Contemporary adaptation of 'classic' film	22. Sign inter-preting	23. Dubbed film	27. Transliteration
Diasemiotic (different channels)	[None known to the author]				24. Subtitled 'exotic' film	28. Audiobook on CD
Supersemiotic (more channels)					25. Subtitled familiar-language film	29. Captioned commercials for hearing audiences
Hyposemiotic (fewer channels)					26. Live radio interpreting	30. Subtitling for the Deaf

Dovremmo, dunque, nel nostro tentativo di catalogazione limitarci ai fenomeni di "superficie", della "rappresentazione", come sembrano suggerire i sopra-citati modelli tassonomici, lasciando da parte gran parte dell'effettivo lavoro svolto "in profondità" con le relative implicazioni già suggerite, e dunque vanificando gli spunti trascrittivi fin qui elaborati nel tentativo di capire la nostra operatività?

Constatiamo innanzitutto come la buona vecchia definizione a maglie larghe (e dunque piuttosto capienti e generiche) di Holz-Mäntäri di *Translatorische Handlung*, ovviamente

ricontestualizzata adeguatamente, possa servire a *coprire* anche il nostro lavoro al pari di altri[23]: "Die translatorische Handlung ist in ein System anderer Handlungen eingebunden und wird von Aktoren gesteuert, die außerhal ihrer selbst liegen"[24] [Holz-Mäntäri 1984: 177].

Dopodiché, però, a prescindere da qualsiasi altra ipotesi di carattere definitorio, dal valore tutto sommato abbastanza relativo, sarà probabilmente più produttivo, partendo dall'operatività e processualità più sopra descritte, concentrarsi su alcuni spunti di riflessione direttamente discendenti da esse che possono contribuire minimamente a integrare nel dibattito invalso in varie correnti teoriche, troppo spesso ancora avulse dall' "empirischen Dimensionen der Daten", diversi fenomeni e possibilità, trascurati dai teorici della traduzione e, con non poco snobismo, lasciati agli specialisti "praticoni" dei vari settori [cfr. Soffritti 2006: 93; 96].

Nel tentativo di "arpionare" in qualche modo la materia, che per la vastità, la portata e la poliedricità meriterebbe una pubblicazione a sé stante, tali spunti di riflessione che si sottopongono qui alla discussione, *in nuce* già presagiti in precedenza [cfr. Nadiani 2003: online], precisando che essi non sono organicamente strutturati secondo una logica ferrea, che presupporrebbe delle conoscenze e un pensiero maturati adeguatamente di cui chi scrive ancora non dispone, e procedendo piuttosto per grumi tematici in un dialogo continuo con quanto elaborato da "compagni di strada" ben maggiori, affidandosi piuttosto una frammentaria e saltellante serendipidità, si pensa che possano concernere almeno questi fattori:

- *la figura del traduttore*
- *il processo traduttivo*
- *il contesto traduttivo*
- *lo statuto di Originale e di Traduzione nel loro rapporto col retrotesto*
- *la "distanza accorciata" tra Originale Traduzione*
- *il rapporto tra tecnologema e habitat di significato*
- *la distribuzione di Originale e Traduzione*
- *il quadro della ricezione: percezione-comprensione, interattività immanente alla Traduzione ma guidata, compartecipazione performativa (spazio di creatività personalizzato) ecc. del ricevente*

[23] Come ha fatto notare Snell-Hornby nel suo libro riepilogativo sui *Translation Studies* – detto di passata – forse il primo a larga diffusione che almeno nelle intenzioni cerca di superare (parzialmente) una visione anglo-centrica degli studi di settori – il concetto di "azione translazionale" introdotto nei primi anni Ottanta da Holz-Mäntäri è stato (e viene) adattato con successo a diversi processi traduttivi al di fuori dell'ambiente di studio in cui fu originalmente coniato [Snell-Hornby 2006: 59-60].

[24] "L'azione translazionale è integrata in un sistema di altre azioni ed è guidata da fattori che risiedono al di fuori di essa".

3. 2. LA FIGURA DEL TRADUTTORE, IL CONTESTO E IL PROCESSO TRADUTTIVI

> Technology is not an option in today's professional world; it is a necessity. […] Virtually all translating is aided by computers. Further, the most revolutionary tools are quite probably the everyday ones that are not specific to translation: Internet search engines, spell checkers, search and replace functions, and revision tools have had a huge impact on all forms of written communication [Biau Gil; Pym s.d. online: 17].

Questa semplice verità, che tra l'altro non entra neppure nei dettagli impressionanti della presenza massiccia e invasiva della tecnologia nel lavoro quotidiano del traduttore, sembra venir ancora, se non negata, mal tollerata allorquando si parla di traduzione letteraria, quasi fosse questa area professionale una sorta di terreno sacro ancora incontaminato dalle leggi e dai processi dominanti il grande mercato della traduzione, di cui quella letteraria rappresenta soltanto un'esigua percentuale, quasi i suoi operatori fossero mosche bianche "indenni" dalle diavolerie tecnologiche, mentre essi tranquillamente ne fanno uso per sveltire e migliorare il loro "prodotto"[25]. Eppure, stante una realtà traduttiva che cresce in volume di affari e in ritmi di lavoro a livello esponenziale [cfr. Cronin 2003], grazie o a causa proprio della strumentazione a disposizione dell'industria della comunicazione e, dunque, anche della traduzione, ancora troppo spesso si prendono come parametri di riflessione teorica generale pratiche numericamente poco significativi nel contesto generale misconoscendo l'effettivo ruolo ricoperto dalle "macchine" nel reale processo traduttivo e quanto questo ruolo influisca sulle strategie e le opzioni messe in atto dal traduttore, fino addirittura a ridurre quest'ultimo a semplice, alienato esecutore di un segmento operativo (il linguistico) in una catena lavorativa imperscrutabile ai più [cfr. Biau Gil; Pym s.d.: online]. Lo stesso Eco, nel suo volume internazionalmente popolare, *Dire quasi la stessa cosa*, pur premettendo di non aver scritto un libro di teoria della traduzione, basa le sue osservazioni teoriche generali su esperienze solo di traduzione letteraria e, pur consapevole delle problematiche sollevate da varie operazioni traduttive o diverse linee di pensiero (traduzione intersemiotica, studi di genere e post-coloniali), non affronta questa questione, forse dandola per scontata [2003: 12-17], arrivando a sostenere che "quando userò il termine *traduzione* intenderò sempre la traduzione da una lingua naturale all'altra, ovvero la traduzione propriamente detta". Siamo proprio sicuri che oggi la traduzione coinvolga soltanto lingue naturali? E che dire, per arrivare al punto estremo della traduzione letteraria, cioè quella poetica, di una teoria – per altro per certi versi plausibile e messa in pratica – attinente quasi il numinoso dell'intoccabile soggettività creatrice operante

[25] Uno studio molto dettagliato e appassionato di come sia cambiato negli ultimi anni il ruolo del traduttore (anche letterario) si trova in Cronin 2003.

dinamicamente in un "incontro di poetiche", che sembra non tenere nel dovuto conto il "fare artigianale" della creazione, cioè anche di tutti quegli strumenti tecnologici, oltre a quelli retorici, oggi a disposizione del poeta-traduttore, relegando di fatto la traduzione poetica nell'insondabile campo dell'ispirazione geniale, retrocedendola di alcuni secoli? Ad esempio il noto poeta e traduttore Gianni D'Elia parla di "adesione simpatetica, non tanto al testo finito e compiuto, quanto alla miriade di cellule emotive che lo hanno reso possibile. Come tentare di ripercorrerne la trama germinativa, con una fiducia che nessun linguista ammetterebbe, perché essa non precede soltanto il soggetto ma il linguaggio: l'esperienza di un sentire che è appunto la fiducia in un dono di 'contagio' controllato, inoculato giorno per giorno, fino a interagire con le ragioni profonde del proprio fare" [cit. in Buffoni 2004: 18].

Se questa impostazione traduttiva "da contagio autoriale" in linea di principio può continuare a valere per determinati generi, come continua a valere la possibilità di tradurre testi impiegando solo carta e penna, per altri generi e sottogeneri (di nicchia come nel caso della **LD** o popolari come nel caso della narrativa di consumo ma non solo) essa dovrà comunque concedere il giusto, effettivo spazio teorico ricoperto dall'artigianalità del processo traduttivo comprendente anche il ruolo delle macchine e il loro contributo nell'accrescere anche qualitativamente tale artigianalità.

Sull'altra sponda della teoria alla base della prassi traduttiva dei grandi numeri, in sostanza della localizzazione, sembrano esserci invece delle preclusioni verso il ruolo della traduzione: il termine stesso di "traduzione" non ricorre generalmente nei testi teorici di riferimento [cfr. Esselink 2000] e ha pochissmo spazio nella bibliografia della LISA. L'industria della localizzazione sembra intendere la traduzione fondamentalmente soltanto come la sostituzione di stringhe di linguaggio naturale in modo abbastanza letterale, una sorta di sotto-processo quasi automatico all'interno della ben più vasta impresa di localizzazione [cfr. Sprung 2000], riducendola a un mero problema di lingua. Ironicamente, come ha fatto osservare Pym [2004: 52], proprio quando la teoria della traduzione nel giro di un quarto di secolo sulla spinta proveniente dalla linguistica testuale, dall'analisi del discorso, dalla *Skopostheorie*, dai Descriptive Translation Studies e da studi etico-culturali ha superato la concezione della traduzione come mero esercizio di sostituzione linguistica a livello frastico vedendo nel traduttore un esperto di gestione delle differenze culturali, ecco che il sopravvento della localizzazione minaccia di ricacciarla indietro agli esercizi di equivalenza linguistica degli anni Sessanta impiegando il traduttore – ai giorni della *gestione di contenuti* in cui più che parlare di "progetti di traduzione" si fa riferimento a "programmi di traduzione" sul modello dei "programmi di mantenimento" facendo procedere le cose giorno dopo giorno, anno dopo anno – su programmi a cicli piuttosto che su testi (de)finiti [Pym; Biau Gil s.d. online: 12-13].

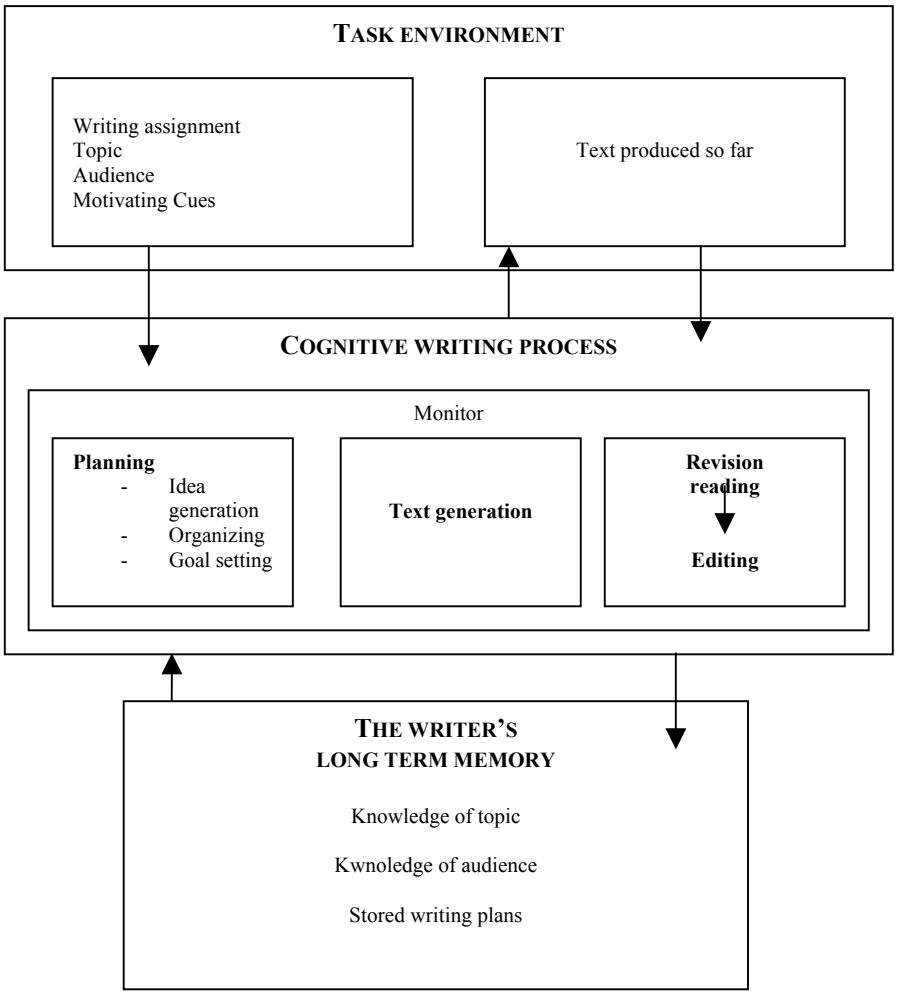
Insomma, in questo sommario, articolato e movimentato scenario si situa il lavoro del "nostro" traduttore di letteratura digitale. Questi sarà una "figura plurale", un *traduttore plurale*[26] incorporante diverse conoscenze, abilità, competenze e mansioni integrantesi a vicenda, che superano la normale competenza traduttiva[27].

Se da un lato postulando con Englund Dimitrova [2005: 4] che i tre principali processi inerenti la scrittura monolinguistica di *pianificazione*, *produzione testuale* e *revisione* secondo i modelli invalsi [cfr. Hayes 1996] possano valere anche per la traduzione, anch'egli al pari di qualsiasi altro traduttore di letteratura (ma anche di altre tipologie testuali, di script per il doppiaggio-sottotitolaggio ad es.) si vedrà confrontato innanzitutto col materiale linguistico (e poi culturale-enciclopedico) della storia gestendolo nei processi citati; dall'altra egli però sa che questa stessa storia scritta è inserita in un contesto multimediale (pluri- e intersemiotico) che la mette in scena e che la rende tale, a sua volta determinato da altri codici (il citato *retrotesto*), e che dunque i citati processi andranno assolutamente e contemporaneamente adattati e tarati su quest'altra dimensione.

In sostanza, le voci principali (*task environment*; *cognitive writing process; long term memory*) del seguente modello del processo di scrittura elaborato da Hayes e adattabile alla scrittura in traduzione dovranno integrare i processi da noi fin qui descritti secondo la citata visione-azione d'insieme, estendendo nel contempo il concetto di *writing* fino a comprendere tutte le operazione effettivamente svolte da parte del *writer*, cioè nel nostro caso del *traduttore plurale*.

[26] Come sappiamo, "il traduttore" così com'è studiato in traduttologia è un mero costrutto ipotetico [Toury 1995: 183], un'entità testuale dedotta dalle decisioni concretamente prese da altri agenti (altri traduttori, revisori, lettori di bozze, redattori editoriali, editore ecc.). Ovviamente qui col termine di *traduttore plurale* non si intende questa molteplicità di funzioni, bensì un ben precisa fisica entità (équipe) traducente.

[27] Per una rassegna bibliografica concernente le abilità, la competenza e la perizia traduttive si veda Englund-Dimitrova 2005.



[Hayes 1996]

Per cui egli, indossati i panni di una sorta di *gestore di progetto*, esaminerà sotto i vari aspetti l'Opera per distribuire le diverse mansioni[28].

Senza tornare su quanto è già stato descritto, si vuole qui soltanto sottolineare che questo *traduttore plurale*, soprattutto nella componente su cui ricadono le mansioni di carattere più linguistico, pur intervenendo a livello di sostituzione di stringhe di linguaggio naturale al pari di altri processi di localizzazione, a nostro avviso non può essere ridotto a mera "figura segmentata", come essa è rinvenibile nel mondo dell'industria dei servizi linguistici.

> This broadening of language services, combined with the unequal distribution of technical competence, gives a highly segmented labor market. […] A mode of segmentation is also inscribed in the organization of localization projectes themselves. We find that translation tasks are mostly separated from reengineering or management

[28] Nella fattispecie tali mansioni sono state assolte dallo scrivente e dalla figura sopracitata dell'editor, in uno stretto e continuo dialogo.

> tasks, with the effect that traslators are left with the most boring work and the slimmery paychecks. This "leveraging" is wholly justified in terms of efficiency and use of technical skills: *the IT engineers work on the codes, the language specialists do the translations, and neither side need know about the other* […]. *Thanks to this separation, the place of the project manager becomes the sole means of communication between the two sides, thus maintaining centralized power of the project* (localization has no reason to be a democratic process). […] In sum, this layout tells us that *the translator's task is to change the words and nothing else*. There is no clear view of what the text formatting look like; there is no easy view of what the web site design look like. Translators are not supposed to be interested in such things; *they are certainly not supposed to know about the cultural values and effects involved* [Pym 2004: 161-163. Enfasi mia].

Nel caso di **LD** proprio per l'intrinseca esteticità del prodotto oggetto della traduzione, che richiede da parte del "traduttore plurale" come esperto di complessità intersemiotica e interculturale una visione-azione d'insieme, olistica, dell'Opera e un massimo di collaborazione tra le diverse componenti per cogliere appieno le sfumature, le più sottili diffrazioni di ordine segnico date dall'interazione dei diversi codici e, dunque, anche di come tale interazione venga tecnicamente attivata, probabilmente la citata, alienante separazione tra i diversi agenti tenderà a sfumarsi, e il "potere", prerogativa in molti fenomeni di localizzazione del *gestore di progetto*, sarà diluito tra le varie componenti della "figura plurale". E se da un punto di vista pratico, una volta pianificato il lavoro e distribuite le mansioni, nelle prime fasi della traduzione determinati processi (una pre-traduzione del testo-base scritto, l'analisi del software ed eventuali pre-adattamenti ecc.) possono essere svolti autonomamente dalle diverse componenti, ben presto esse dovranno strettamente raccordarsi nella citata visione-azione d'insieme per rispondere appieno al compito-incarico traduttivo verificandone l'adeguatezza, o la lealtà se si preferisce un approccio più funzionalistico, a livello linguistico-intersemiotico contrastivamente con l'Originale, che in sostanza significa verificarla all'interno di ciascuna delle potenzialmente infinite traiettorie di lettura con le relative integrazioni di risorse semiotiche nel loro specifico rapporto col *retrotesto*.

Tuttavia, come si era già presagito [cfr. Nadiani 2003], sulla base di alcuni processi descritti nel capitolo 2, potrebbe essere ipotizzabile per determinate opere **LD** a basso tasso estetico (come del resto avviene a livello cartaceo per certi generi letterari ad alto consumo, "pensati", scritti e tradotti quasi in tempo reale per i maggiori mercati linguistici) inscrivere l'incarico traduttivo in un contesto di internazionalizzazione.

> *Internationalization* is the process of generalizing a product so that it can handle multiple languages and cultural conventions without the need for redesign. Internationalization takes place at the level of program design [in the case of software] and document development [LISA 2003].

In sostanza, a differenza del nostro specifico caso, si tratterebbe al pari di qualsiasi altro prodotto di largo consumo pensato per essere distribuito in modo massiccio di intervenire pesantemente a livello di "leveraging", cioè riducendo al minimo le specificità linguistico-culturali, staccandole quasi dal resto dell'opera, e pre-adattando parte del *retrotesto* in modo che i vari processi di localizzazione avvengano solo su questi fattori al minor costo possibile. In tal caso il *traduttore plurale* potrebbe effettivamente correre i rischi di un'alienante segmentazione descritti in precedenza venendo incorporato nel flusso inesorabile di una produzione linguistica assolutamente imprescrutabile, rischi tipici di ogni info-lavoratore come presagito all'inizio di millennio da Franco Berardi:

> La rete telematica costituisce la sfera entro cui è possibile la globalizzazione spazio-temporale del lavoro: il lavoro globale è la ricombinazione continua di una miriade di frammenti di produzione, elaborazione, smistamento e decodifica di segni, e di unità informazionali di ogni tipo. Il lavoro è attività cellularizzata su cui la rete opera un'incessante ricombinazione.[…] Ogni infolavoratore è portatore della capacità di elaborazione di uno specifico segmento semiotico che deve incontrare e integrarsi con innumerevoli altri frammenti semiotici per comporre il quadro di una combinatoria che è l'info-merce, il semiocapitale [Berardi 2001: 69].

In ogni caso, l'esempio di traduzione di **LD** ci insegna che d'ora in poi sarà sempre più difficile parlare del traduttore letterario come figura *sui generis* nel panorama dell'industria linguistica, quasi avulsa o romanticamente "incontaminata" dalla tecnologia. Anzi, al di fuori del nostro specifico sottogenere, sarà necessario considerarlo sempre più un professionista che "naturalmente" coadiuva le sue tradizionali conoscenze, abilità e competenze con tutto quanto la tecnologia gli mette già a disposizione per assolvere al meglio il compito-incarico traduttivo assegnatogli[29].

[29] Pederzoli ha dimostrato con l'ausilio di programmi concepiti per l'analisi testuale come eventualmente anche il *traduttore* possa servirsene per migliorare la propria prestazione combinando l'analisi qualitativa con un'analisi quantitativa semi-automatica cercando "di trovare traccia nella materia linguistica e in qualche modo 'tangibile' dei romanzi, di manipolazioni rivelatrici di precise strategie traduttive" [Pederzoli 2006: 343], prendendo coscienza di certi fenomeni della propria operatività in modo per così dire oggettivo e superando certo "soggettivismo intuitivo".

3. 3. LO STATUTO DI ORIGINALE E TRADUZIONE NEL LORO RAPPORTO COL *RETROTESTO*

Ormai da tempo, dall'avvento della scrittura elettronica si è soliti parlare della mobilità, dell'instabilità cui è soggetto il testo scritto, cioè in sostanza della possibilità data a molti utenti di intervenire e modificare a piacere determinati testi; possibilità che nel corso del tempo ha prodotto diverse manifestazioni [cfr. Nadiani 2001 e 2004a] di ciò che oggi viene definito *wikizzazione*, e anche la letteratura "tradizionale" ha conosciuto la sua fase di infatuazione per la scrittura collettiva e mobile in Rete. Nella società letteraria tedesca, dal punto di vista editoriale e mediatico particolarmente attenta e generosa verso le novità, è passato alla storia il corposo progetto *Null* che, una volta esauritasi la spinta creativa dei partecipanti, ironicamente è stato documentato, dunque reso stabile e immodificabile, in un'eponima voluminosa pubblicazione cartacea [Hettche; Hensel 2000]. Ma, tutto sommato, in una prospettiva diacronica di lunga gittata, l'esistenza di fonti stabili è legata unicamente all'epoca della stampa, essendo ad esempio anche i testi medievali costantemente riscritti, glossati, integrati, espunti ecc., comprese le traduzioni, spesso percepite come uno stadio temporaneo in una serie di riscritture, molto spesso parallele e in competizione tra loro. E dunque fonti instabili ed evolutive sono da considerarsi piuttosto la norma che l'eccezione.

Tuttavia, nella realtà dei fatti nell'ambito della traduzione letteraria, generalmente ci troviamo di fronte a un testo di partenza [TP] e a un testo d'arrivo [TA], instabili e modificati quanto si vuole nelle varie fasi di redazione, ma considerati assolutamente intangibili nella loro autorialità una volta pubblicati.

Per quanto riguarda il TP, Buffoni cita criticamente la posizione di Eco, uno tra i tanti, che ad es. "contrappone con sicurezza 'il fatto, acclarato, che le traduzioni invecchiano' all'inglese di Shakespeare, che 'rimane sempre lo stesso'" [Buffoni: 2004: 19]. Confutando Eco, Buffoni si rifà al fondamentale saggio di Friedmar Apel sul "movimento del linguaggio"[30] che sottintende il "movimento" del TP:

> Il concetto di "movimento" del linguaggio nasce proprio dalla necessità di guardare nelle profondità della lingua cosiddetta di partenza prima di accingersi a tradurre un testo letterario. L'idea è comunemente accettata per la cosiddetta lingua d'arrivo. Nessuno

[30] L'imponente lavoro di Friedmar Apel *Sprachbewegung* è del 1982, e stante l'interesse che stava maturando internazionalmente attorno alla traduzione seconda logica avrebbe dovuto essere recepito dagli studiosi del settore. Purtroppo non è stato così, a causa forse della lingua in cui è stato scritto, il tedesco, al pari dell'italiano scientificamente minoritario, e sostanzialmente anche oggi si può dire che esso abbia influenzato la riflessione traduttologica solo nel nostro paese nella versione italiana di Mattioli e Novello del 1997. Detto di passata, questo fatto la dice lunga su certo "imperialismo linguistico" proprio in un campo di studi che ha fatto della comunicazione tra le diversità il proprio oggetto di ricerca.
.

> infatti mette in dubbio la necessità di ritradurre costantemente i classici per adeguarli alle trasformazioni che la lingua continua a subire. Il testo cosiddetto di partenza, invece, viene solitamente considerato come un monumento immobile nel tempo, marmoreo, inossidabile. Eppure anch'esso è in movimento nel tempo, perché in movimento nel tempo sono – semanticamente – le parole di cui è composto; in costante mutamento sono le strutture sintattiche e grammaticali, e così via. In sostanza si propone di considerare il testo letterario classico o moderno da tradurre non come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell'opera, ma l'opera stessa è in costante trasformazione o, per l'appunto, in movimento [Buffoni 2004: 17].

Testo come piattaforma in movimento sui marosi della malleabilità delle lingue, delle differenti modalità di ricezione attraverso le epoche, i gusti, i parametri di giudizio e di valore in perenne trasformazione ecc. Ma se si prescinde da questo particolare tipo di movimento a cui il TP è soggetto nel senso di Apel, esso tuttavia nella sua *materialità distributiva* per principio non può essere alterato. Ad esempio, a proposito del dibattito se un testo fonte errato ma autorevole possa essere migliorato, Pym scrive:

> From the perspective of distribution, source texts cannot be improved because they are not available: *they are back there, at the source*. The intermediary only gets to work on a distributed text, the one that has been moved in order to carry out a new task. In fact, a text only has to be transformed (translated or otherwise) when it is to reach locales where it no longer has an adequately performative function or no longer facilitates cooperation. If you like, the text is moved to a place where it cannot be properly functional (it is in the wrong language, or makes the wrong cultural assumptions). So the text is transformed. And the transformation, be it localization or bilateral translation, is thus always an improvement [Pym 2004: 178-179. Enfasi mia].

È lo spostamento, il movimento primario dovuto alla necessità della distribuzione di un testo, a rendere questo mobile, modificabile, adattabile per poter svolgere nuovi compiti. Ma anche in questo caso, quanto cambia effettivamente l'originale nella sua materialità distribuita nell'***habitat di stimolo***[31]?

[31] In analogia con le altre metafore biologiche introdotte, al posto dei vulgati concetti di L/CP (Lingua e Cultura di Partenza) e L/CA (Lingua e Cultura di Arrivo), che ricordano pacchetti a tenuta stagna, si riprende e si adatta qui per la sua porosità a vari livelli il concetto di cultura come *habitat di significato*, così come inteso dall'antropologo svedese Hannerz, che rende conto di tutta l'intersemiocità, la pluri- e interlinguisticità e la virtualità che l'attraversa: "La vena relativistica seguita nell'analisi culturale ci ha frequentemente indotti a perifrasi come "mondi di significato", ma ciò porta ancora un'idea di autonomia e chiusura. Invece gli habitat possono espandersi e contrarsi; possono combaciare del

Preso atto dello spostamento e della trasformazione citati che, nel caso della traduzione, costituiscono la base delle dispute che hanno accompagnato la sua storia, cioè del rapporto che il *prodotto trasformato* intrattiene con la *materia prima* ovvero della misura in cui questa si rispecchi allo specchio del *trasformatore*, la realtà fisica della materia prima nel suo *habitat di stimolo* non sembra mutare più di tanto, se si prescinde da certi possibili, lontani bagliori rilanciati dallo specchio (reazioni della critica e del pubblico, fiasco o successo anche economico del trasformato) che possono raggiungerla mettendola in una luce diversa. La materia prima (il testo, il libro, l'Orginale) continua sì a spostarsi attraverso fasi diverse di ricezione, a subire fisicamente interventi cosmetici nell'"imballaggio" e immaterialmente nel gusto e nella considerazione, ma nella sua sostanza di oggetto scritturale-autoriale rimane immodificato e immodificabile, a meno che il suo autore non vi metta mano in qualche modo. Nel caso di un'opera **LD,** nel suo insieme di rappresentazione e *retrotesto*, quanto appena affermato sembra non valere più. Infatti nel momento in cui noi per poterla distribuire in un nuovo ***habitat di reazione*** non creiamo *ex novo* un trasformato, ma lasciamo la materia prima intatta. Ci troviamo confrontati col fatto che la pre-condizione per conseguire un trasformato è di intervenire direttamente nella fisicità della materia prima[32], modificandone alcune caratteristiche [cfr. cap. 2], seppure soltanto nella sua serialità, proprietà consustanziale alla materia prima digitale (cosa, questa, affatto nuova nella storia della pubblicazione). A differenza della materia prima "tradizionale", considerata per la sua autorialità intangibile e nella sua fisicità effettivamente tale, ora la materia prima digitale, pur continuando a circolare nel suo *habitat di stimolo* intatta, così com'è *ab origine*, per la sua stessa essenza può e deve essere intaccata nelle sue copie identiche al fine di generare dei trasformati in grado di essere distribuiti alla bisogna. In linea di principio la sacra intangibibilità dell'originale viene, nella serialità delle sue copie, fisicamente

---

tutto, parzialmente o per niente, e quindi possono essere identificati o in singoli individui o in collettività. In quest'ultimo caso, però, è l'analisi del processo culturale nelle relazioni sociali, anziché un'asserzione assiomatica, a poter stabilire quanto sia davvero condiviso un habitat di significato: nella maggior parte dei casi il processo culturale viene modellato dall'intersecarsi di habitat di significato piuttosto differenti fra loro. […] I luoghi dove siamo stati e la gente che vi abbiamo incontrato, i libri e i giornali che leggiamo, i canali televisivi cui approdiamo, tutto ciò segna la differenza. […] Tuttavia il nostro habitat di significato non dipende soltanto dalla misura in cui vi siamo fisicamente esposti, ma anche dalle nostre capacità di confrontarci con esso: i linguaggi che capiamo, scriviamo o parliamo, i nostri livelli di alfabetizzazione in rapporto ad altre forme simboliche, e così via" [Hannerz 2001: 28-29]. Di conseguenza si preferisce parlare di un ***habitat*** – in riferimento agli esseri umani questo concetto implicitamente include la *techne*, l'artificiale, cioè il naturale peculiare dell'uomo – che per vari fattori ***stimola*** la nascita di un certo prodotto (culturale). In natura ogni fenomeno di risposta a uno stimolo si definisce *reazione*. Ovviamente le prime reazioni si hanno all'interno dello stesso *habitat* e quindi già incluse in questo termine, ma per la tipicità della risposta costituita dalla traduzione in un nuovo habitat, si definirà quest'ultimo ***habitat di reazione***. Se volessimo essere coerenti, si dovrà di conseguenza parlare anche di ***testo di stimolo*** e ***testo di reazione***. Essendo quest'ultimo, la traduzione, *una* delle varie forme di reazione a un dato stimolo e potendo esso venire predisposto, come nel caso dell'internazionalizzazione, all'interno dello stesso *habitat,* e potendo comunque mantenere una relazione vitale con l'*habitat di stimolo*, la terminologia introdotta sembra avere una sua logica.

[32] Per quanto possa sembrare strano usare queste metafore ossimoriche in relazione a prodotti digitali, per comodità di comprensione si fa propria l'impostazione di Pym: "If localizations are all around us, it is because texts are always in movement around us. By this we mean that *texts are material objects that are constantly being distributed in time e space*, just as material subjects (people) are" [Pym 2004: 5. Enfasi mia].

violata in quanto i fattori che vengono modificati per poter adattare il piano della rappresentazione ai relativi nuovi *habitat di reazione* attengono al *retrotesto*, il quale è costituente essenziale dell'originale nella sua totalità.

Tali trasformati, a loro volta, per loro stessa essenza circolano nei rispettivi *habitat* portando in sé, in forme e misure diverse (seppur molto simili) corrispondenti alle esigenze di questi, parte della materia prima [cfr. cap. 2]. Per la prima volta nella storia, la traduzione, il trasformato digitale, incorpora fisicamente l'originale, che a sua volta *in fieri* contiene n° x trasformati, ovvero può essere predisposto per contenerne.

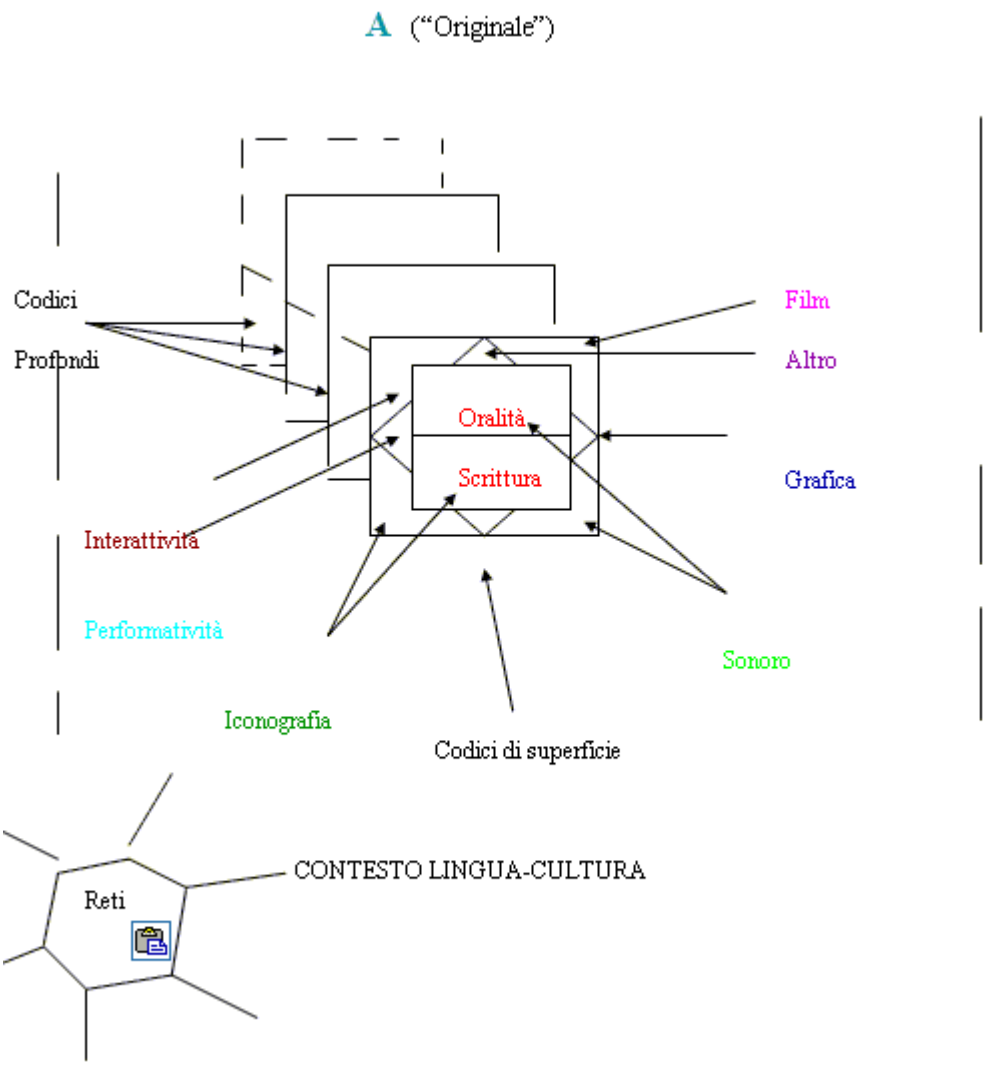
In ogni caso, la *distanza* tra originale e traduzione, almeno da questo punto di vista, è se non del tutto colmata, parzialmente accorciata e, per le ripercussioni di carattere "sociale, collettivo, individuale ecc." che ciò può avere sulla distribuzione ovvero sull'orizzonte della ricezione. Queste ripercussioni sono rafforzate, inoltre, dall'influenza del *tecnologema* [cfr. 3.5.], così come la *distanza* nel senso di Apel [Apel; Kopetzki 2003[2]: 9]. Ed anche tutto il discorso vulgato a livello planetario del *foreignizing* ovvero *domesticating* clonato sulla scia di Schleiemacher da Venuti andrà adeguatamente attenuato [cfr. Venuti 1995].

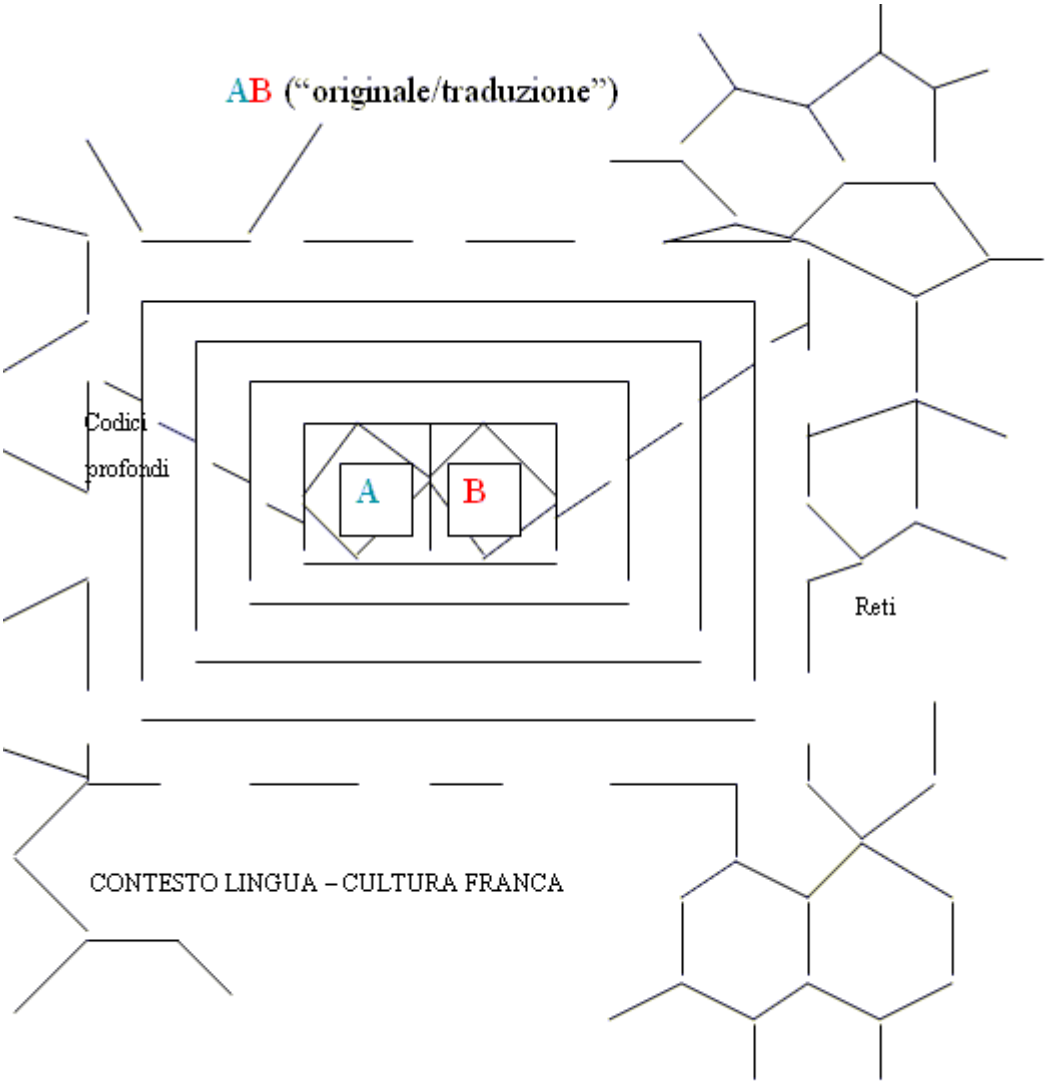
Vi è inoltre da tenere in considerazione una sorta di movimento secondario parallelo della materia prima e del trasformato che, nell'avvicinarli ulteriormente, ne rivela la fragile stabilità e la tangibilità: è il caso del loro possibile aggiornamento dovuto all'essenza intrinseca del *tecnologema* dipendente dalla costante progressione della *narrazione tecnologica*. Un aggiornamento indispensabile affinché il livello rappresentativo-performativo possa continuare a manifestarsi nella sua esteticità. Il teorema del movimento del linguaggio attraverso le epoche di Apel sembra trovare proprio qui, nel continuo adeguarsi dei linguaggi e di chi li usa per rispondere al meglio alle pretese della *techne* una sua dimostrazione pratica.

A questo punto, in analogia al concetto di ***letteratura digitale*****,** si potrebbe riformulare la definizione data altrove di ***traduzione digitale*** [cfr. Nadiani 2003: online] in questi termini:

> Per *traduzione digitale* si intende la preparazione e il trattamento di un testo proveniente da un certo *habitat* da parte di un traduttore attraverso strumenti esclusivamente digitali per un ricevente di un altro *habitat* in grado di fruire di un nuovo testo, potenzialmente denotante tracce del testo da cui è stato gemmato, esclusivamente attraverso strumenti digitali, nella consapevolezza che tali strumenti possono sovradeterminare la natura e la ricezione dei testi stessi in quanto partecipi in forme e misure diverse del loro costituirsi.

A proposito del succitato accorciamento della *distanza*, sia concessa un'autocitazione che presagiva tale evoluzione e ne tracciava graficamente lo svolgimento.





Consideriamo "A" come "Originale" (immagine 1), cioè come testo digitale nella sua natura sincretica pensato per un ricevente in movimento primariamente dentro un determinato contesto linguistico-culturale, seppure all'interno di interconnessioni reticolari potenzialmente infinite ma per forza di cose con enfasi su quelle più locali. Saltando la scontata (ma non meno complessa) opera di traduzione raffigurabile in un grafico rispecchiato, dove ad "A" va a integrare "B" […], "AB" può vedersi come realizzazione di un simultaneo processo generativo di "A" e di sua localizzazione-internazionalizzazione ovvero di *traduzione digitale* ("B"). In questo secondo grafico – una sorta di piramide maya – si vede come il traduttore, nel senso dato, compartecipi fin dall'inizio all'atto creativo, che si dà in una interconnessione reticolare, dominata – detto in modo grossolano – dal flusso di una fascicolata *lingua-cultura franca*[33] […], identificabile con un preciso sovra-

[33] Altri parlano di *Referenzsystem*: "Immer mehr Menschen beziehen sich heute auf eine wachsende Anzahl universeller Kategorien, Konzepte und Standards sowie überall verfügbarer Waren und Geschichten" [Breidenbach-Zukrigl 2000:

sistema economico, che non essendo fondato su alcuna significazione simbolica particolare ed essendo capace, al contrario, di appropriarsi indifferentemente di ogni simbolo, lo ricodifica secondo le sue finalità e le sue procedure di semiotizzazione[34]. Tale lingua-cultura franca, tuttavia, implica *ex ante* operazioni di traduzione poiché, come reazione naturale, al suo interno si manifestano dinamicamente e tenacemente quei "set[s] of factors creating resistance to the movement of information, sets of factors that alter the status of information as it is moved" [Pym 2001: 278] che concorrono a definire le singole culture[35]. Questa compartecipazione del traduttore sembra spostare la sua posizione, nella realtà dei fatti per la stragrande maggioranza dei generi testuali *target oriented*, sul "ponte" della comunicazione in modo significativo verso "A" accrescendo nel contempo la sua responsabilità in qualità di intermediario culturale, che *mit-denkt* in partenza le specificità di "A" e quelle di "B". Questi testi, pur consci delle loro peculiarità, si attraggono reciprocamente nelle loro individualità come mai prima: "A" si muove all'interno di uno spazio generativo, che sa già diventare condiviso con "B", venendo probabilmente in qualche modo condizionato dalla vicinanza di questi. "B", a sua volta, sarà attratto naturalmente da "A" senza mai confluire in esso perché "programmato" dal traduttore per mantenere la sua alterità [Nadiani 2003: online].

I grafici e il relativo commento della citazione sembrano preservare ancora una loro validità per cogliere la questione della distanza di cui si parlava, e sono ora suffragati dal nostro esperimento. Essi, inoltre, introducono parzialmente alcune problematiche che si affacciano sulla LD (ma ovviamente anche in altri settori economicamente ben più importanti e dunque in grado di influenzare non poco lingue, culture, identità) concernenti ciò che abbiamo definito il *tecnologema*, la sua ideazione, la sua produzione, la sua gestione e la sua distribuzione, e che amplificano a dismisura e con sfaccettature di immensa portata i margini tratteggiati dei grafici riportati.

206]. ["Sempre più persone oggigiorno fanno riferimento a un crescente numero di categorie universali, concetti e standard e di merci e storie disponibili ovunque"].

[34] "Le tecnologie di comunicazione istantanea hanno prodotto una circolazione estremamente rapida e pervasiva dei flussi immaginari che modellano la psiche sociale […]. Ma questo non significa che nel mediascope globale l'omologazione prevalga. Il capitalismo non funziona essenzialmente come omologazione, ma funziona come potenza di sovradeterminazione semiotica […]. Il capitalismo realizza il suo dominio non solo omologando i bisogni e le attese di consumo, ma soprattutto attraverso la risemiotizzazione delle forme culturali identitarie" [Berardi 2001: 151-152].

[35] "Die Globalkultur ist kein machtfreier Raum, in dem jeder höflich um seine Meinung gebeten wird. Jede Differenz muß ausgehandelt, die eigene Position verteidigt werden, und wer nicht laut genug schreit geht unter. Globalkultur ist nicht unter gleicher Partezipation aller Kulturen entstanden und fördert auch nicht automatisch die Entwicklung hin zu einer faireren Welt" [Breidenbach-Zukrigl 2000: 207]. ["La cultura globale non è uno spazio senza rapporti di forza, in cui ciascuno viene gentilmente invitato a dire la sua opinione. Ogni differenza deve essere contrattata e la propria posizione difesa, e chi non urla abbastanza forte, soccombe. La cultura globale non è sorta con la partecipazione equanime di tutte le culture e perciò non promuove automaticamente lo sviluppo di un mondo più leale"].

3.4. *TECNOLOGEMA* E *HABITAT DI SIGNIFICATO*

3.4.1. *TECNOLOGEMA* E (IN)DIPENDENZA AUTORIALE-TRADUTTIVA

Senz'altro una molla che tra gli anni Ottanta e i Novanta aveva originato in molti l'entusiasmo per le prospettive indotte dalla nuove tecnologie di poter continuare l'inestinguibile *racconto* della letteratura era stata la possibilità di scardinare non solo i margini della scrittura sequenziale con l'ipertestualità, integrata successivamente dalla ipermedialità, ma in qualche modo anche quelli posti dai condizionamenti del mercato editoriale verso generi considerati minori e comunque ininfluenti dal punto di vista economico, ritagliandosi così una nicchia di creatività assolutamente indipendente da tutto e da tutti, possibilità concessa dal *digitale*. In questo contesto si può tracciare una sorta di parallelo con quanto sta accadendo in altri campi "minoritari".

Da più parti, ad esempio, si sentono voci sostenere l'importanza della strumentazione digitale e la sua applicazione in campo linguistico e traduttivo per la salvaguardia e promozione delle lingue-culture minoritarie, ovvero la necessità vitale per queste di sfruttare al meglio la traduzione e le relative tecnologie [cfr. anche Cronin 2003: 142-152; Cronin 2006: 129]. Ecco alcuni esempi significativi.

> - Crediamo che la diversità culturale sia un valore da difendere.
> - Crediamo che una delle strategie concrete per la difesa delle culture tradizionali, minoritarie, indigene, sia quella di modernizzarle, tentando anche di salvarne alcune specificità.
> - Crediamo che il *folklorismo*, e la *laudatio temporis acti*, così come i progetti che mirano soltanto al recupero degli aspetti della cultura tradizionale - allo scopo di esporla in qualche forma di museo - senza contemporaneamente dotare queste culture e queste comunità di strumenti propri per affrontare la modernità, siano, in realtà, nemici (magari involontari e in buona fede) di queste culture minori.
> - Crediamo che ogni progetto serio di difesa culturale debba partire dalla difesa della lingua; e che la modernizzazione debba passare attraverso una forma scritta, il più possibile coerente e condivisa.
> - Crediamo che le tecnologie digitali possano contribuire in modo decisivo al processo di modernizzazione linguistica e a quello della promozione e diffusione presso le generazioni più giovani.
> - Crediamo che da un punto di vista tecnologico sia necessario il più alto grado possibile di uniformità negli standard di memorizzazione, salvataggio di testi, formati di banche-

dati. Questo per garantire una "lunga vita elettronica" alle risorse linguistiche e per permettere un reale e facile scambio di informazioni, risorse, tecnologie.
- Crediamo che le conoscenze debbano avere la più ampia circolazione possibile, e che in in nessun senso si debba limitare l'accesso al patrimonio culturale dell'umanità; e questo in particolare per le risorse linguistiche, essendo forse proprio il linguaggio la caratteristica più distintiva dell'essere umano. [Zoli 2006: 3].

As long as commercial criteria apply, we cannot pretend to save the world's less-used languages. However, if those criteria are relaxed, if the models of internationalization and localization can come across into zones of altruistic zeal, there is no technical reason for any limit on the number of language varieties able to enter the fields concerned. The technologies can be used to bring those languages into the electronic sphere. That alone will not save languages from extinction (using a computer and surfing the web are still not major activities for social relation). But it should put paid to ideologies of English-the-killer-language working hand-in-hand with technology. Localization processes can help the survival of more languages, not fewer. And they can do so by abandoning the nationalism of the larger standardized languages [Pym, 2004: 39-40].

Dato ma non concesso[36] che il digitale possa effettivamente costituire il Cavallo di Troia che permette al minoritario di ritagliarsi e promuovere un suo spazio nel *discorso* egemonico della *language of the capital* [Pinter 1988], le lingue/i linguaggi del capitale e delle capitali economiche e dei grandi immaginari e relativi apparati, si è a chiedersi se questa operazione non sia una sorta di auto-illusione che attiene soltanto alla "superficie", alla "rappresentazione" degli specifici *habitat* (e quindi anche del "singolo" autore di un'opera LD ovvero del relativo traduttore), restando l'ideazione, la produzione e la distribuzione del *tecnologema* in grande misura appannaggio della citata *language*, dei grandi *habitat di stimolo* sovradeterminanti qualsiasi "rappresentazione" (anche in gradazioni diverse) concedendo ai diversi *habitat* esclusivamente una parziale autonomia di movimento all'interno di questa, confermando in realtà una nuova dipendenza tecnologicamente strategica del "minore" dal "maggiore".

Restando ad es. nel campo della localizzazione e dell'internazionalizzazione, già oggi ci troviamo di fronte a una realtà dell'industria delle lingue che, in un'inestricabile interconnessione di fattori (vicinanza ovvero lontananza delle lingue dalla creazione tecnologica, necessità del mercato, prestigio di certi *habitat* ovvero assenza di prestigio, ampiezza e allettamento di certi *habitat*-

[36] Al momento risulta ancora molto difficile verficarne e quantificarne l'impatto essendo il campo di studi dei media (anche digitali) e delle lingue-culture minoritarie ancora troppo recente per essere riuscito a sviluppare strumenti adeguati e attendibili allo scopo [cfr. Cormack 2007: 52-68].

mercati, misura in cui si è sviluppato in questi il discorso tecnologico ecc.) determina gerarchicamente quali *habitat* possano disporre di localizzazione integrale, di localizzazione integrata dalla traduzione, di localizzazione parziale, oppure di rimanere non localizzati [cfr. Brooks 2000]. E a questo punto la questione di come tale operazione avvenga tecnologicamente, cioè con quale strumentazione e da quali agenti essa sia stata sviluppata e distribuita, è appena sfiorata. Ma essa non è affatto di secondaria importanza per la produzione di un'opera LD (e, ovviamente, non solo per essa) e la sua ricezione (traduzione compresa). Come sostiene Thomas P. Hughes: "New technologies are becoming so complex that many are beyond the possibility of democracy playing a role in their development" [Zachary 2007: 1]. Da un lato osserviamo come l'avvento di un gruppo ristretto di tecnologie nel corso di pochi decenni e a ritmo esponenziale abbia cambiato le regole di ogni gioco e reso obsoleti i modelli tradizionali come quelli interpretativi dei rapporti capitale-lavoro, conoscenza-produzione, sviluppo-occupazione, globalizzazione-privatizzazione ecc.; dall'altro notiamo come la cosiddetta diseconomia di scala, tipica dei processi creativi di alto livello, associata alla necessità intrinseca di queste tecnologie di perenne e rapidissimo rinnovamento nonché all'accentuata economia di scala rispetto alla dimensione del mercato, ponga gravi problemi alla logistica produttiva già difficile per la moltitudine dei modelli e delle varianti, gli oneri finanziari dei magazzini, i bassi(ssimi) margini di profitto per unità di prodotto. Così nel campo della produzione di PC (un elemento del *tecnologema*) sono rimasti attivi pochissimi paesi. E in molti altri paesi del Terzo e Quarto mondo, ma anche in paesi altamente industrializzati come l'Italia, per diverse ragioni quasi tutto il software di base – sistemi operativi, linguaggi e compilatori, strumenti e ambienti di sviluppo – e la grande maggioranza del software applicativo sono importati dall'estero, come pure la quasi totalità del software *embedded*, incastonato, incorporato in una miriade di prodotti [cfr. Berra; Meo 2001: 45-66].

Ma, per ritornare al nostro più modesto prodotto LD, se questo deve la sua essenza, manifestantesi nel livello rappresentativo-performativo, al *tecnologema* nelle sue singole declinazioni retrotestuali, è lecito chiedersi in che misura aspetti di questo (sistema operativo, singoli software ecc.) possano influenzare, limitare o addirittura determinare lo spazio creativo autoriale e, di conseguenza, traduttivo. Infatti, utilizzando ad esempio software proprietario l'adeguamento alle diverse realtà e ai diversi bisogni passa solitamente attraverso l'acquisto di prodotti sempre nuovi, essendo la logica che guida questo sviluppo dei prodotti informatici una logica onnicomprensiva, aziendale, dove le preferenze dei consumatori-utenti vengono anticipate e previste dall'alto [cfr. Berra; Meo 2001: 171]. Tale dato di fatto potrebbe, dunque, in linea di principio andare a inficiare l'operatività creativa dell'*Autore plurale* instradandola, sia che egli ne

sia cosciente o no, verso percorsi subdolamente pre-determinati, a sua volta instradando il suo *pendant* traduttivo su percorsi obbligati.

Probabilmente una maggiore coscienza della problematica "ontologica" e una maggiore lungimiranza (libertà di scelta dei prodotti) da parte del *Produttore* di un'opera LD di raccordo con l'Autore potrebbero ovviare a questi inconvenienti optando per il software libero che – lasciando da parte la pur importante filosofia, incentrata su socializzazione, apertura e non centralizzazione, alla base della sua produzione – prevedendo un rapporto strettissimo, anzi reversibile tra produttore e utilizzatore[37], nelle sue caratteristiche pratiche di: *a)* funzionalità e basso costo; *b)* flessibilità e adattabilità; *c)* interattività fra produttore e utilizzatore; *d)* contestualità e accessibilità [cit.: 168] congiuntamente alla possibilità di preservare prerogative autoriali, anche economiche, ben si attaglierebbe (soprattutto in *b* e *c*) alla libertà e indipendenza creative. La trasparenza e gratuità operativa a livello retrotestuale potrebbero, come ricaduta, facilitare enormemente a diversi livelli il lavoro del *Traduttore plurale*[38].

La problematica della dipendenza da e della forzata passività del traduttore verso le tipologie tecnologiche che il mercato linguistico gli mette a disposizione, non sembra essere molto sentita tra gli interessati e non molto discussa nella letteratura specialistica. Si ha come l'impressione che, per un verso, le figure professionali impegnate come sono a svolgere al meglio le loro mansioni in tempi brevi (*time-to-market*) col massimo profitto non si pongano troppo il problema e che, dall'altro, gli studiosi del settore, pur occupandosi delle ricadute della tecnologia sui processi traduttivi e sulle figure traducenti [cfr ad es. Biau Gil; Pym s.d. online], diano come per scontata l'esistenza di certa strumentazione in quella certa forma senza porsi troppe questioni sul "come" e da "chi" essa sia stata sviluppata o se possano esistere alternative praticabili. Snell-Hornby nel suo libro riassuntivo degli ultimi 40 anni di *Translation Studies* si limita a constatare la forza del *tecnologese* di *superficie*: "the levelling of culture-specific differences within the technological 'lingua franca'" [Snell-Hornby 2006: 133]. Pym, molto sensibile alla problematica della "umanizzazione" del discorso traduttivo, cui ha dedicato un vasto capitolo nel suo fondamentale libro *The Moving Text* [2004: 181-198], pur sviscerando molti temi sui quali non si può non concordare, sembra al pari di una sterminata bibliografia sulla "traduzione multimediale" non

[37] "Il software libero è governato da una logica incrementale, che ne permette l'adattamento alle preferenze degli utenti e si ispira a un modello culturale pluralistico che facilita un rapporto attivi di interazione fra produttore e consumatore. Il software libero offre una pluralità di soluzioni che permettono di scegliere se affrancarsi completamente dal software proprietario o combinare soluzioni miste come un ambiente proprietario con utilità libere" [Berra; Meo 2001: 171].

[38] Comunque l'impiego di software libero di per sé non garantisce affatto l'immunità da forme concentrazionarie e omologanti da parte di produttori di componenti del *tecnologema*.

cogliere fino in fondo la portata della questione trattando anch'egli soltanto il livello di *superficie*, della *rappresentazione-performance*:

> Our interest in humanization should not be confused with general complaints about technology. We would broadly agree, with the Catalan anthropologist Eudald Carbonell [Carbonell; Sala 2002], that the use of technology is a key element of what makes human human. The more technology we use, the more human we become, transforming the world and our relations in ways that remain impossible for non-human beings. Electronic communication extends our senses, enabling us to cooperate ever more, and providing the increasing information we need for such relationships. The problems with our technologies concern how we use them, how their social distribution is restricted, how the interfaces direct thought, *but not what the technologies are in themselves*. Indeed, in the terms of Carbonell, these restrictions on technology are what still keep us from being fully human [Pym 2004: 183. Enfasi mia].

Persino la nota rete di traduttori e interpreti Babels, sorta in occasione del Forum Internazionale di Firenze e divenuta immediatamente (anche per i pratici servizi prestati) protagonista del dibattito altermondista e attiva a livello planetario in innumerevoli lingue, pur impiegando al massimo le funzioni del web e sviluppando propri strumenti informatici per la promozione della diversità linguistica e culturale, non tematizza direttamente nella sua "Carta costitutiva" e in nessun altro documento ufficiale la problematica citata, pur essendo questa molto sentita nel discorso altermondista:

- Affermare il diritto di ognuno a esprimersi nella lingua di propria scelta.
- Contribuire ad una riflessione sul ruolo delle lingue nei meccanismi di dominazione culturale e nella circolazione delle idee tra i movimenti sociali e cittadini.
- Essere una rete internazionale di interpreti e traduttori volontari desiderosi di mettere le proprie competenze linguistiche al servizio dei movimenti sociali e cittadini che aderiscono alla carta dei principi dei Forum Sociali, perché essi possano confrontare le loro analisi, le loro esperienze e coordinare la loro azione a livello mondiale.
- Proporre, in funzione delle risorse della rete e in base ai bisogni manifestati, una partecipazione diretta all'elaborazione dei Fori Sociali e ad avvenimenti internazionali collegati al movimento altermondista, anche a livello dei singoli coordinamenti nazionali. […]

- Babels è un laboratorio di riflessione sull'evoluzione delle lingue, sulle parole e le loro divergenze terminologiche in cui circolano proposte di traduzioni di termini tecnici o di concetti, basato sul principio della messa in comune dei vari patrimoni linguistici.
- Una forza propositiva nell'ambito dell'organizzazione degli avvenimenti internazionali ai quali partecipa: scelta delle lingue, organizzazione di seminari, conferenze o ateliers sul tema delle lingue e della diversità linguistica […] [Babels 2004: online]

Ma è qui, nello iato che si sta scavando tra l'Autore 1 del *tecnologema* e l'Autore 2 (nelle veci di esecutore/adattatore retrotestuale), in questa *distanza* sempre più ampia tra i vari attori, che forse si annida il "vizio di forma" primario della successiva segmentazione del Traduttore, che potrebbe essere parzialmente colmata dalle potenzialità del sofware libero, che permette di pensare alla tecnologia informatica come a un bene relazionale [cfr. Antonelli 1995], e dalla trasparenza:

> [l]o spazio aperto pervasivo delle reti telematiche è uno spazio trasparente che consente a livello astratto l'accesso a un sapere diffuso globale. La trasparenza del codice, a sua volta, permette una utilizzabilità e adattabilità locale. Si attua un processo di continuo *re-embedding* di un sapere diffuso e generale, che può attenuare i rischi di impoverimento e di colonizzazione culturale derivanti da un consumo passivo di tecnologia [Berra; Meo 2001: 174].

Come corollario della tematica fin qui discussa sia appena accennata la questione della proprietà intellettuale. Nel caso dell'Opera LD e della relativa Traduzione nella loro integrità, cioè nelle loro singolari attuazioni a livello retrotestuale, si potrebbe far valere al pari di un romanzo cartaceo o di una canzone, la loro autorialità e il relativo diritto d'autore. Ma è giusto salvaguardare questo diritto se alla base della loro esistenza vi sono prodotti che sono stati resi possibili dalla combinazione della conoscenza e dell'intelligenza collettiva e che non possono essere considerati il prodotto del lavoro di un singolo individuo?[39]

3.4.2. *TECNOLOGEMA* E SOVRADETERMINAZIONE FUNZIONALE E SEMIOTICA

L'ultima citazione ci immette immediatamente in un'altra questione connaturata alla precedente: la *sovradeterminazione funzionale e semiotica* del *tecnologema* (e delle singole manifestazioni del *retrotesto*) rispetto alla piano della rappresentazione. Se è vero, per restare al caso del sofware libero, che la possibilità di modificare direttamente il codice per adeguarlo alle

[39] Per questa dibattutissima questione si veda anche Aliprandi 2005 e Di Corinto; Tozzi 2002.

esigenze di chi lo usa e per riadattare il patrimonio di conoscenze (di cui il prodotto software è il risultato) ai bisogni dei diversi contesti locali, e che il software a sua volta viene anche arricchito dai contributi di relazioni e di cultura dei luoghi in cui è utilizzato e riprodotto e che questo scambio ha luogo nella Rete[40], si può affermare che già lo scambio in sé è sovradeterminato funzionalmente e semioticamente dal *tecnologema*. Ritornando al nostro caso, se il livello della rappresentazione è pensato per essere fruito inizialmente in un certo *habitat di significato*, pur potendo o essere predisposto per essere adattato anche ad altri o essere tradotto in altri, data la reticolarizzazione sovraculturale in cui il *tecnologema* (sia esso libero o proprietario), viene sviluppato o, almeno, fruito, e se esso è parte integrante dell'Opera, in una qual certa misura viene a restringersi anche la distanza tra gli habitat delle diverse rappresentazioni. Queste, più che essere pacchetti estetico-culturali irrelati, costituiscono una sorta di "insieme di variazioni sul tema". E la nostra Opera in traduzione a sua volta è soltanto una variazione, una piccola declinazione della *Globalkultur*[41] disseminata ovunque dai media (a livello di rappresentazione e di strumentazione "profonda"), ri-narrata sì in uno specifico habitat mantenendo però sempre dentro di sé le stimmate culturalmente e semioticamente sovradeterminate del *tecnologema*, che possono riferirsi facilmente alla citata *language* di certi *habitat di stimolo*.

È in questo contesto che si chiarisce l'aver optato per la porosità di un concetto quale *habitat di significato* perché è in questa porosità in cui la sovradeterminazione funzionale e semiotica del *tecnologema* mette in crisi l'architettura di normatività culturale delle impostazioni dei *Descriptive Translation Studies* di Toury e della *Skopostheorie* di Reiss e Vermeer e in generale l'impiego indiscriminato del concetto di "cultura" e varianti (*source and target culture*).

Toury mette prima al centro un concetto di norma sociale implicante "regularity of behaviour in recurrent situations of the same type" [Toury 1995: 55] per poi applicare il concetto di norma all'attività traduttiva coinvolgente due lingue e due tradizioni culturali e quindi "two sets of norm-systems" [1995: 56] con tutta la batteria susseguente di norme (*preliminary*, *operational*, *directness*, *matricial*, *text-linguistic*) fino all'idea di fondo secondo la quale esse determinerebbero il tipo e l'ampiezza dell'equivalenza nella traduzione [1995: 58-61]. D'altro canto anche l'idea di norme come prodotto socio-culturale rilevabile nell'impostazione dei fondatori della *Skopostheorie*

[40] La Rete può essere vista come quella struttura (mezzo) in grado – in una visione ottimistica – di "costruire un capitale sociale, cioè un patrimonio di informazioni e di relazioni che costruisce una risorsa disponibile alla comunità" [Berra; Meo 2001: 179]. In realtà anche Internet, "frutto esclusivo della Repubblica della scienza" [2001: 224] è da tempo oggetto di processi di privatizzazione da parte di diversi soggetti economici per non parlare di quelli di controllo economico-politici: "Oggi assistiamo ad una progressiva erosione e colonizzazione dei mondi vitali anche nel cyberspazio, tramite pratiche di commercializzazione selvaggia (ottenute pur estorcendo i dati personali dei *netsurfer*) e una drastica riduzione delle libertà civili" [Dell'Aquila 2005: 101].

[41] Un sistema mondiale a cui sempre più persone oggigiorno fanno riferimento attingendo a un crescente numero di categorie universali, concetti e standard, nonché a merci e a storie disponibili un po' ovunque [cfr. Breidenbach; Zukrigl 2000].

a proposito dei tipi testuali sembra vacillare o comunque necessiterebbe di un aggiornamento: "Normen sind Vorschriften für rekurrentes Verhalten (Handeln) in Situationstypen. *Normen sind kulturspezifisch*"[42] [Reiss; Vermeer 1984: 97. Enfasi mia]. Semmai sarà la citata sovradeterminazione a dettare delle norme socio-culturalmente e traduttivamente operative in quanto la trasmissione di determinati *memi*[43] non avviene più per eventuale semplice *imitazione*, come sostiene l'inventore del termine, ma per così dire per diretta *clonazione, gemmazione* ed è contemporaneamente invasiva e pervasiva di tutti gli *habitat* coinvolti: ci troviamo di fronte piuttosto a un grande *Superhabitat* che è ad un tempo contenitore e fonte di vita di tanti biotopi.

E il concetto di norma come *meme of translation* di Chesterman, che include "professional standards of integrity and thorougness" [Chesterman 1997: 68], andrà a toccare non solo più il traduttore, ma nelle sue implicazioni etiche anche e soprattutto i forti meccanismi e gli attori della menzionata sovradeterminazione, che riconfigura socio-tecnologicamente pure la *contact zone* di Pratt quale:

> social space where disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in higly asymmetrical relations of domination and subordination – like colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out across the globe today [Pratt 1992: 4, cit. Snell-Hornby 2006: 91].

E il suo spazio coloniale di incontri-scontri dovrà essere visto anche in questo nuovo contesto:

> the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving condition of coercion, radical inequality, and intractable conflict [1992: 6, cit. Snell-Hornby 2006: 91].

Schiere di traduttologi post-coloniali con le necessarie competenze tecnologiche avranno in futuro pane per i loro denti a volontà se, al di là delle splendide dichiarazioni di principio teoriche, riconoscendo quanto la tecnologia dell'informazione contribuisca a forgiare asimmetricamente gli

---

[42] "Le norme sono prescrizioni per un comportamento ricorrente (azione) in determinati tipi di situazione. Le norme sono specifiche di una cultura".

[43] Secondo Dawkins un *meme* è: "a unit of cultural transmission, or a unit of *imitation*. […] Exemples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes faschions, ways of making pots or building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperm or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation [Dawkins 1976: 206, cit. Chesterman 1997: 5].

habitat di significato, vorranno mettere in pratica quanto auspicato da Pettersson già alla fine degli anni Novanta:

> In short, what postcolonial translation studies now need is at least (a combination of) the following: theoretical eclecticism, so that, for instance, the polysystem, *Handlung* and *Skopos* schools could be made use of; case studies firmly grounded in sociocultural fieldwork; and an interdisciplinary openness to related work in ethnography, anthropology, sociology, history, linguistics (especially pragmatics) and literary studies (especially literary pragmatics) [Pettersson 1999: online].

A cui magari non sarebbe male aggiungere anche una reale apertura verso le scienze dell'informazione, della comunicazione e informatiche.

Insomma, se da tempo sono stati acquisiti i contributi teorico-pragmatici di molti cosidetti *turns* [cfr. Snell-Hornby 2006] nei *Translation Studies*, con sempre maggiore urgenza si affaccia la necessità di un altro *cultural turn*, di un *culture-technological turn* per cercare di cogliere la portata storica per la traduzione dello scenario tecnologico più sopra soltanto approssimativamente tratteggiato.

3.5. Diffusione e ricezione di Originale e Traduzione (alcuni aspetti)

3.5.1. Dalla diffusione alla ricezione

La forma più comune di diffusione della letteratura è legata alla forma-libro e alle relative forme di commercializzazione perfezionate dall'industria editoriale. La letteratura può comunque trovare altre vie per raggiungere il suo potenziale pubblico, come sta a dimostrare in certi paesi la sempre più popolare pratica della lettura pubblica. Questa in alcuni casi si avvicina a certe modalità della letteratura orale, in cui la narrazione è dispensatrice di un momentaneo senso della comunità, e l'esecuzione diventa un evento sociale creatore, atto pubblico di rifiuto della privatizzazione del linguaggio, in cui l'ascoltatore con la sua azione ricettiva – durante la quale egli ricrea a suo proprio uso, e secondo le sue proprie configurazioni interiori, l'universo significante che gli è trasmesso – può in qualche modo contribuire alla produzione dell'opera in esecuzione [cfr. Zumthor 1984]. In altri casi essa invece sembra richiamare modalità più "salottiere" tipiche del XVIII° e XIX° secolo seppure in ambiti sociali diversi. Questa "oralità sussidiaria" [Nadiani 2004: 20] curiosamente rinvenibile nell'attuale società dell'informazione ha trovato uno sfogo per la "letteratura tradizionale", oltre che nelle varie forme performative dal vivo, nella forma-audiolibro. In certi paesi il segmento di mercato interessante l'oralità sussidiaria nei suoi molteplici riusi (trasmissioni

radiofoniche, spettacoli di varia natura ecc.) è tutt'altro che marginale[44], tanto che in certi casi esso potrebbe far pensare a un uso consapevole e scaltro da parte di molti autori di una lingua scritta (anche) per essere detta, recitata[45].

Cosa succede nel caso della LD, la quale unendo al suo interno modalità diverse (compreso il "sonoro") è per sua natura legata a supporti, a una strumentazione e, molto spesso al *medium* Internet in grado di garantirne l'esecuzione?

Agli inizi della sua breve storia vi sono stati tentativi di diffondere singole opere su supporti digitali (floppy disk; CD-Rom; DVD) esteriormente confezionati come libri per cercare di raggiungere per i soliti canali eventuali lettori, ovvero di distribuire il prodotto digitale off-line attraverso siti di editori tradizionali o siti specializzati nella vendita di prodotti editoriali di varia natura in Internet. Questo medium si è rivelato alla distanza, se non l'esclusivo, senz'altro il più pratico per la diffusione di opere LD[46].

In linea di principio potremmo quindi presumere che al pari di qualsiasi altro "prodotto" non eminentemente culturale diffuso via Internet nella lingua di un certo *habitat-stimolo* e relative localizzazioni, anche un'opera LD possa essere consultabile in varie versioni linguistiche: uno scenario assolutamente inedito per i generi letterari, non assolutamente paragonabile al lancio simultaneo di un potenziale libro "di largo consumo" nella sua versione in lingua originale e nelle traduzioni nelle lingue dei principali mercati editoriali. Come abbiamo visto, se la distanza tra l'Originale e la Traduzione viene a restringersi a livello generativo-traduttivo ad opera di elementi del *tecnologema*, l'altro suo elemento preposto alla diffusione sembra restringerla ulteriormente nella sua pretesa distributiva di fungere da *Superhabitat* con probabili ripercussioni sul formarsi del senso dell'Opera nelle sue varie versioni, sulla loro fruizione fino su certe posizioni traduttologiche a base letteraria sviluppate sullo sfondo di concezioni monolitiche di cultura.

Per Pym [2004] la diffusione materiale ["material distribution"], un insieme di effettivi movimenti attraverso il tempo e lo spazio, è un concetto chiave per comprendere come cambino gli oggetti e gli attori coinvolti nel processo produttivo-generativo non ancora adeguatamente riconosciuto nella sua importanza dagli studiosi del settore. A proposito di chi sostiene l'assoluta "inamovibilità" di un software di lingua inglese localizzato in un'altra lingua e sostiene al massimo

---

[44] Nei paesi nordeuropei e in quelli di lingua tedesca in particolare, a differenza dell'Italia, questo segmento di mercato ha una vastità impressionante: per restare agli audiolibri, in Germania la loro vendita corrispondeva nel 2006 al 6,5 % di tutto il mercato fonografico, poco meno della musica classica e il quadruplo del jazz o della popolare *Volksmusik* [fonte: Die Welt, 10./11. August 2007].

[45] Si vedano le ricorrenti polemiche in occasione del più rinomato e medialmente "coperto" concorso letterario a invito delle giornate letterarie "Klagenfurter Literaturtage" trasmesse integralmente in diretta televisiva satellitare.

[46] Questo vale anche nel nostro specifico caso di *marbel&matrikel*. Nel caso della versione in italiano si è dovuto tuttavia optare per questioni di diritti e di prerogative d'autore per un supporto offline.

la possibilità di un contatto tra i due mondi linguistici e che quello inglese possa o avere guadagnato in prestigio o essere stato suscettibile di revisione nel processo di localizzazione, egli scrive:

> instead of active distribution we only see passive reproduction or adaptation. As in traditional translation theory, the source stays still while the translation acts as a mere token representing it. That view is commonsensical and entirely valid, as far as it goes. Unfortunately it relies on an excessively idealist notion of cultural systems (such as languages, literatures, or even software markets). On that view, the source and target sytems are structured in terms of simple presence and absence. Once a text is in the system, it magically stays there for a long time so that its presence affects all other texts in the system (that, at least, is how systems are classically defined). The concept is well suited to Saussurean natural-language systems, to literary canons, and indeed to translation in its more representative modes, but it does not quite fit in with the rapid product cycles that concern the localization industry, publishing houses, or indeed anyone actively engaged in the marketing of cultural products. A localized text is not called on to represent any previous text; it is instead part of *one and the same process of constant material distribution*, which starts in one culture and may continue in many others. This is where translation theory has to learn to think differently. Rather than jumping between stable systems of mutual difference, distribution is for us more like massive firework display at night, where texts reach fleeting form in geography and history, they fade away [Pym 2004: 5-6].

È chiaro che dietro a un posizione simile può esservi soltanto una concezione di cultura meno granitica di quelle con cui ci troviamo solitamente confrontati. La posizione di Pym tiene nel dovuto conto la trasformazione, anzi la rivoluzione mediatica in atto che, oltre a permettere all'Originale e alla Traduzione di essere costantemente aggiornati alla bisogna e dunque costantemente presi in un movimento di potenziale manipolazione, ha al suo centro il formarsi della cosiddetta società in rete: "le reti costituiscono la nuova morfologia sociale delle nostre società e la diffusione della logica di rete modifica in modo sostanziale l'operare e i risultati dei processi di produzione, esperienza, potere, cultura" [Castells 2002: 535]. La logica delle reti, in particolare di quelle telematiche, si contraddistingue attraverso concetti quali: inclusione/non inclusione, flessibilità, apertura, dinamicità, riconfigurazione, malleabilità. Le reti telematiche segnano l'emergere e il diffondersi pervasivo di uno spazio dei flussi informativi definito ciberspazio caratterizzato da una logica inclusiva che, oltre a costringere a comunicare, permette di mettere qualcosa in comune e di creare legami "sociali". Secondo il mediologo Tursi questi legami sociali si formano sulla base di *emozioni*

connettive (la base empatica che sosterrebbe l'attuale elaborazione condivisa del ciberspazio)[47] [Tursi 2007: 13]. L'immenso ipertesto globale generato dal linguaggio digitale sembra tollerare una pluralità di forme espressive in continua metamorfosi, forme che si deformano e si riformano all'interno di reti prive di centri stabili e stabiliti una volta per sempre che tendono piuttosto a decentralizzare i flussi che vi transitano. Tutti questi elementi in cui viene a con-fluire, si propaga, si diffonde anche la LD concorrono, stando alla teoria della comunicazione multimodale, a produrne il senso, poiché la diffusione è in sé e per sé generatrice di senso.

> a multimodal theory of communication […] concentrates on two things: 1) the *semiotic resources* of communication, the modes and the media used, and 2) the communicative practices in which these resources are used. These communicative practices are seen as multi-layered and include, at the very least, discursive practices, production practices, while they may also include design practices and/or distribution practices. [Kress; Van Leeuwen 2001: 111].

> Speaking about 'distribution' *semiotically* means, in the first place, acknowledging that the technologies may be used in the service of preservation and transmission as well as in the service of transforming what is recorded or transmitted, of creating new representations and interactions [2001: 93].

Se ciò è vero questo elemento dinamico e mediale del *tecnologema* mentre avvicina originale e traduzione e relativi *habitat* mettendoli potenzialmente in un dialogo continuo nei fruitori, completa il loro senso, che verrebbe a mancare una volta esclusi dalla Rete, perché è questa a garantirne la *connettività emotiva* che sola li sostanzia, quel gesto reattivo, che solo li giustifica.

A proposito di questo atto a livello *rappresentativo-performativo*, che se dal punto di vista delle possibili traiettorie di lettura[48] potrebbe ricalcare in traduzione l'operatività trascritta in 1.2.4.2. e da quello *esperienziale-estetico* dovrebbe essere studiato cognitivamente, ergonomicamente ecc. su una vasta base di dati empirici, la cui metodologia magari necessita ancora di tempo per affrontare adeguatamente le domande che le nuove "tecniche di riproduzione" tipiche del ciberspazio[49] e del

[47] Egli ricalca quest sintagma sul concetto di "intelligenza connettiva" di de Kerckhove: "L'architettura connettiva è basata sulla nozione che esista qualcosa come le menti interconnesse e che le loro interconnessioni siano sostenute da tecnologie che permettono loro di riunirsi in momenti specifici per raggiungere obiettivi specifici" [de Kerckhove 2001: 18].

[48] Utile alla comprensione delle modalità di lettura risulta una attualizzazione del classico libro di Eco, *Opera aperta*, in particolare della cosidetta "apertura di secondo grado" appartenente specificatamente all'arte contemporanea e che si caratterizza per "una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere", e per l'invito al fruitore a collaborare con l'autore "a *fare* l'opera" [Eco 2000 (1962): 58-60].

[49] "Chiamiamo ciberspazio l'universo complessivo delle infinite relazioni possibili, in un sistema rizomatico che connette virtualmente ogni terminale umano a ogni altro terminale umano, simultaneamente in una forma che è quella

cibertempo sollevano: in che direzione queste tecniche approfondiscono la percezione? Come si percepiscono i loro prodotti? Che tipo di fruizione permettono? [cfr. Tursi 2007: 82]. Domande che già Walter Benjamin aveva individuato e inserito in una prospettiva storica:

> Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi, i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche in senso storico [Benjamin (1936) 1991: 24][50].

Per il momento ci si limiti qui a sottolineare la sostanzialmente differente modalità "pratica" di lettura connessa col *tecnologema* nella sua attuazione retrotestuale tra un "comune" fruitore dell'originale e il *traduttore plurale*, che non si riferisce ovviamente solo all'occhio professionalmente critico con cui egli guarda la superficie testuale. Come è stato mostrato nel cap. 2, egli per potere rispondere al suo incarico dovrà essere messo nelle condizioni di penetrare nel testo pluristrato, di leggerne, di analizzarne gli anfratti:

> Der Umstand, dass Computeroberflächen das Resultat mehrfacher Codierungsvorgänge darstellen, hat zur Folge, dass die Analyse ‚digitaler Literatur' auf verschiedenen Abstraktionsniveaus operieren kann. Die dazugehörigen Analyseebenen orientieren sich an der hierarchischen Struktur der Computerarchitektur und eröffnen den Blick auf die verschiedensten Textsorten, je nachdem ob man sich mit Grundvoraussetzungen der Computerlogik (Maschinensprache), mit den vielfältigen Formen ihrer Funktionalisierung (Programmiersprache) oder der noch bunteren Welt ihrer Anwendung (Oberflächensprache) einlässt[51] [Hiebler 2003b: online]

---

della rete. Chiamiamo cibertempo l'intensità dell'esperienza attraverso la quale l'organismo cosciente può elaborare i dati che lo circondano nel ciberspazio. Mentre la sfera oggettiva del ciberspazio si espande a una velocità che è quella delle tecnologie elettroniche, il nucleo soggettivo del cibertempo si evolve con i ritmi lenti della corporeità, del godimento e della sofferenza" [Berardi 1996: 121-123]. "Internet genera uno spazio globale di flussi informativi: […] lo chiamiamo *ciberspazio*. Se questo è il nome dello spazio percepito e perciò istituito all'inizio del XXI secolo e nel quale prendono forma le nostre percezioni, per il tempo possiamo usare il termine corrispondente: *cibertempo*" [Tursi 2007: 71].

[50] Per un approccio filosofico alle nuove forme di percezione sensoriale nell'era tecnologica con particolare riferimento alle forme artistiche si veda Tursi 2007: 70-93.

[51] "La circostanza che le interfacce dei calcolatori rappresentano il risultato di processi di codifica plurimi ha come conseguenza, che l'analisi della 'letteratura digitale' possa avvenire a dicersi livelli di astrazione. I rispettivi piani di analisi si orientano alla struttura gerarchica dell'architettura del calcolatore permettendo di consultare le più svariate tipologie testuali a seconda che ci si confronti coi presupposti fondamentali della logica informatica (linguaggio delle macchina), con le molteplice forme della sua funzionalità (linguaggio di programmazione), oppure con l'ancora più variopinto mondo del suo impiego (linguaggio dell'interfaccia)".

3.5.2. QUALE RICEZIONE PER QUALE CULTURA?

Discutendo sulla falsariga di Benjamin della *distrazione*[52], dello *sguardo occasionale*, come atteggiamento ricettivo del cibernauta-flâneur in grado di farlo abituare (abitare) alle nuove architetture che i media fondano, alle loro prospettive sempre cangianti, Tursi si chiede se lo spazio dei flussi possegga un'architettura, cioè quell'elemento imprescindibile di legame sociale, che cosa permetta ai cibernauti fluttuanti nello spazio dei flussi, configurato sui e solo sui propri *desiderata*, di riconoscere la presenza dell'altro, degli altri: "È un'illusione credere che una proliferazione dell'informazione costituisca di per sé spazio abitativo: invece essa costituisce solo uno spazio vuoto, indifferente, impossibile al senso. Il sovraccarico di segnali può essere l'opportunità di pertinentizzazioni multiple e rimodulabili solo se diviene spazio abitativo, architettura, progetto. Solo così si potrà passeggiare tra le sparse rovine ricche di senso del ciberspazio" [Tursi 2007: 84]. Cosa fa sì che un'opera di LD e la sua traduzione trovino un loro spazio abitativo, rientrino in un'architettura in cui scatti il clic, il legame sociale dell'incontro coi lettori? Non c'è il rischio della dispersione, dell'insignificanza? E se le traduzioni e i testi che le hanno originate, come spesso è stato fatto, possono essere "recognised as belonging to the 'cultural capital'[53] of a given culture, or even to the 'cultural capital' of something like 'world culture'" [Bassnett 1998: 5] e quindi *di per sé* destinate a imprimere il loro segno sulla cultura d'arrivo, poiché "it is in the domain of cultural capital that translation can most clearly be seen to construct cultures" [1998: 7], non ci troviamo di fronte ora all'assoluta polverizzazione di questa forza traduttiva? Ma chi è a determinare che cosa possa rientrare in un "capitale culturale" di un determinato paese, o addirittura del mondo? Insomma, se possiamo includervi ad esempio Mozart, siamo nel giusto se escludiamo il blues o i Beatles? Se vi includiamo Goethe e Shakespeare, possiamo escludervi del tutto Stephen King, in un'epoca che ha visto rivalutata, "sdoganata" dalla critica la *Trivialliteratur*, anzi in alcuni casi promossa al rango di modello e che, proprio per la nostalgia da fine di millennio per il cosiddetto canone e il relativo pullulare di proposte a ogni latitudine, ha certificato la morte di questo? E chi può proibire davvero a Topolino di intrufolarsi anch'egli in questo "culture capital", stanti da un lato la qualità, la quantità e il blasone di tanti studi accademici dedicati ai fumetti, e dall'altro dall'imporsi a livello planetario di una "cultura del capitale" che ha capito come l'industria culturale di tutto ciò che potremmo chiamare "pop" è uno dei maggiori business della storia e, in quanto tale,

[52] "L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività" [Benjamin 1991 (1936-1955): 45].

[53] Questa categorizzazione data da Bassnett parafrasando Bourdieu è perlomeno discutibile: "[…] texts that constitute cultural texts […] are the texts you need to be able to talk about, or at least bluff about convincingly enough in polite society [sic!]. [They] are the texts the bourgeoisie hastened to read from the seventh century onwards because the aristocracy had been reading them" [1998: 7].

riguardante le moltitudini? E allora perché escludere a priori la nicchia virtuale della LD? O non si tratterà piuttosto, a questo punto, di cercare di riconfigurare il concetto di "cultura" relativamente alla traduzione? E se da tempo la traduzione letteraria è stata vista come grande forza di cambiamento [cfr. Even-Zohar 1978] contribuendo al formarsi nei secoli scorsi dell'identità letteraria e linguistica di determinati movimenti [cfr. il monumentale lavoro di Friedmar Apel, 1997 (1982)], oppure dell'identità epica nazionale (in cui la lingua risulta a sua volta per forza di cose influenzata dalla traduzione) e quindi dell'identità nazionale *tout court*, essendo l'*epos* col *logos* due elementi di base formanti *l'ethnos*[54], di paesi con *lesser-known languages* (ad. es. finlandese, ceco, fiammingo, gaelico ecc.) [cfr. Levefre 1998], oppure di paesi emergenti, cosiddetti post-coloniali, ai nostri giorni, tutto questo nell'era tecnologica vale effettivamente ancora e in che misura? O non si tratterà piuttosto, senza sminuire il lavoro di fior di studiosi, di attenuare la generica presunta influenza di certe operazioni traduttive su una data cultura cercando, inoltre, di riconfigurare il concetto di "cultura" relativamente alla traduzione?

3.5.2.1. CULTURA COME INSIEME DI *KULTURSYSTEME*[55]

Probabilmente certi grandi affreschi dedicati all'influenza della traduzione di certe opere e di certi autori su una determinata cultura d'arrivo peccano di presunzione, nel senso che si estende l'influenza constatata in certi generi testuali o in certi autori "d'arrivo" a tutta una cultura "d'arrivo". Probabilmente non si tratta tanto di continuare a voler differenziare in modo valutativo tra cultura "alta" e cultura "bassa", tra l'assoluto, il classico universale, e il "popolare" o il "pop", quanto piuttosto ***di vedere i diversi fenomeni culturali inseriti in un insieme molteplice e stratificato di elementi eterogenei con scopi e funzioni diversi al cui interno può agire in modo***

---

[54] Secondo l'antropologo Tullio-Altan il tipo ideale dell'*ethnos*, inteso come complesso simbolico vissuto dai vari raggruppamenti umani come costitutivo della loro identità e come principio di aggregazione sociale, si rifà ai seguenti temi: a) l'*epos*, come trasfigurazione simbolica della memoria storica in quanto celebrazione del comune passato; b) l'*ethos*, come sacralizzazione dell'insieme di norme e di istituzioni, tanto di origine religiosa quanto civile, sulla base dei cui imperativi si costituisce e si regola la socialità del gruppo; c) il *logos*, attraverso il quale si realizza la comunicazione sociale; d) il *genos*, come trasfigurazione simbolica dei rapporti di parentela e dei lignaggi, nonché di quello dinastico, attraverso il quale si trasmette di generazione in generazione il potere; e) il *topos*, come immagine simbolica della madre-patria, e del territorio vissuto come valore in quanto matrice della stirpe e dei prodotti della natura, e come fonte di suggestione estetica e affettiva.
Le prime tre componenti risultano dalla trasfigurazione di elementi culturali, e le due seguenti di elementi naturali. Tutte queste forme simboliche hanno alla loro origine realtà concrete, socio-culturali, che non compaiono nell'*ethnos* in quanto tali, bensì come loro trasfigurazione di elementi culturali in simboli e valori che, singolarmente e unitamente presi, fungono da principi datori di senso e al tempo stesso sono promotori di aggregazione, in quanto i singoli vi si identificano e vi si riconoscono in una partecipazione che li accomuna [Altan 1995: 21].

[55] Nell'impossibilità di "coprire" tutte le diffrazioni concettuali tra il termine tedesco di *Kultur* e quello italiano di *cultura*, si è preferito mantenere nel titolo del paragrafo il termine tedesco. Tuttavia, per comodità di lettura e tenendo conto dell'impostazione generalizzante e assoluta di Mudersbach, nel prosieguo del discorso si è scelto di impiegare alternativamente anche il calco in italiano "sistemi culturali". Lo stesso dicasi per gli altri forestierismi.

più o meno significativo anche il tradurre. Ciò sarà possibile prendendo come base teorica un concetto di cultura meno monolitico, più articolato dinamico e possibilista, come quello proposto dallo studioso tedesco Mudersbach, che per certi versi dà conto, in modo molto più articolato, della porosità insita nel citato concetto di cultura come *habitat di significato* di Hannerz.

La concezione di cultura di Mudersbach si fonda su un sistema articolato in nr. x ambiti definiti *Kultursysteme* [sistemi culturali]. Un ***Kultursystem*** è contestualizzato in più modi:

1) come convenzione riferita a una certa sfera della vita, la quale a sua volta si riferisce sempre a una determinata comunità, in cui ogni sfera nella vita della comunità soddisfa uno scopo specifico. I sistemi culturali si possono intendere soltanto come convenzionalizzazioni di sfere di vita, intendendo una convenzione come una determinazione di processi di azioni congiuntamente ai ruoli ricoperti da cose e persone;

2) come sistema olistico (*Holon*), consistente di sottosistemi (*Subholemen*, "subolemi") articolati funzionalmente allo scopo di dare un senso alla comunità o all'individuo e di sostenerlo. In tal modo una comunità forma una comunità di interessi, in cui ogni "olema" adempie uno scopo parziale all'interno dello scopo generale dell'*Holon* e può essere ulteriormente scomposto. I "subolemi" così sorti adempiono a loro volta uno scopo parziale in relazione agli "olemi" e all'*Holon*. In tal modo viene a darsi un insieme articolato sistematicamente, che – detto in modo semplicistico – contiene sia le informazioni rilevanti per una certa sfera, sia le funzioni ricoperte dalle informazioni in relazione tra di loro e con l'insieme. I sistemi culturali sono, inoltre, caratterizzati dalle seguenti cinque componenti:

- *nome* dell'*Holon* e dell' "olema", cioè la denominazione concreta;

- *indicazione di uno scopo* come pure di uno scopo parziale per l'*Holon*, gli "olemi" e, eventualmente, i "subolemi", cioè dei ruoli o delle funzioni ricoperti dagli "olemi" ovvero "subolemi" in relazione all'insieme (*Holon*);

- *indicazione di una struttura* che espliciti le reciproche interrelazioni delle singole componenti di un *Holon*;

- *un campo di variazione* col quale si indicano tutte le possibilità di plasmare e dar forma individualmente ai sistemi culturali, in particolare dal punto di vista della realizzazione linguistica dei sistemi culturali;

- *la valutazione della qualità* delle sfere e delle sottosfere, che è determinata individualmente e che può essere espletata in modo diverso da ogni membro della comunità.

Queste considerazioni di carattere teorico portano Mudersbach alla seguente definizione di *Kultursystem:*

> Ein Kultursystem wird aufgefasst als ein konventionelles holistisches System mit statischen und kinematischen KS-Holemen[56], die insgesamt das Handlungsmuster aufspannen, das im Lebensbereich LB benötigt wird, um vom defizitären Istzustand zum befriedigenderen Sollzustand zu gelangen[57] [2002: 175].

Sulla base dell'invarianza delle funzioni di tutte le sfere di vita di una comunità, Mudersbach definisce il concetto di cultura in questo modo:

> Die *Kultur* einer *Gemeinschaft* ist die gemeinsame invariante Funktion aller Kultursysteme in einer Gemeinschaft hinsichtlich der *Sinnbewährung* und *Sinn-Einheitlichkeit* [58] [2002: 186].

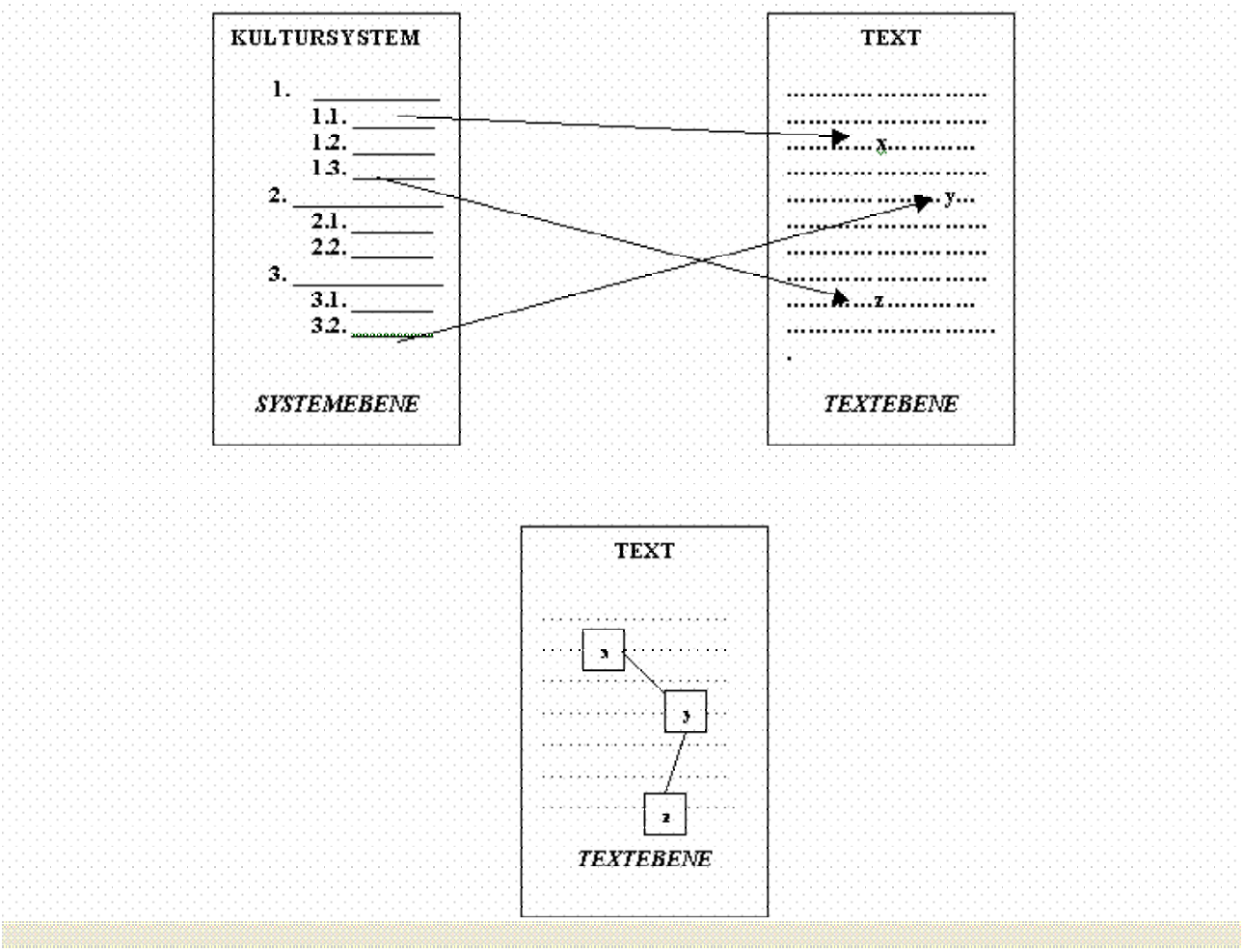
La complessa architettura teorica dello studioso tedesco a cui si rimanda – qui riportata per questioni di spazio soltanto per sommi capi e in modo semplicistico e che, pertanto, può risultare al lettore un po' oscura – è stata ripresa da Floros in qualità della sua "malleabilità" e come miglior modello in circolazione tra quelli impiegati negli studi sulla traduzione [si veda la lucida disamina di questi in Floros 2002: 76-79] per determinare in modo convincente il modo in cui la cultura si rappresenta, "si concretizza" nei singoli testi tradotti. Basandosi sull'apparato concettuale e sul metodo proposti da Mudersbach, egli sviluppa il concetto di "configurazione culturale" quale manifestazione della cultura in un dato testo. Egli dimostra pragmaticamente come le costellazioni culturali si lascino ricostruire attraverso l'alternanza di piano sistemico e piano testuale.

---

[56] Gli "olemi statici" del sistema culturale mettono a disposizione gli "ingredienti": i tipi delle persone e delle cose che ricoprono un ruolo specifico nella relativa sfera di vita. Gli "olemi dinamici" rappresentano le fasi del processo di un modello d'azione, che deve spostare la sfera di vita da uno "stato-in-essere" a uno "stato-in-dover-essere" [2002: 173-174].

[57] "Si concepisce un sistema culturale come sistema olistico convenzionale con SC-olemi statici e cinematici, che in toto distendono il modello d'azione necessario all'interno della sfera di vita-SV, per arrivare da uno *stato-è* deficitario a uno *stato-deve essere* più soddisfacente".

[58] "La *cultura di una comunità* è la comune funzione invariante di tutti i sistemi culturali all'interno di una comunità per quanto concerne la *conferma di senso* e l'*uniformità di senso*".



Questi tre grafici illustrano sommariamente l'articolatissimo ragionamento di Floros. L'allacciamento del piano sistemico-culturale [*Systemebene*] a precisi punti testuali (posti sul piano testuale, *Textebene*], come esplicitato dai due primi grafici in alto, viene definito *Konkretisierung* [concretizzazione]. Con essa si esplicita il riempimento linguistico che ottengono a livello testuale le singole unità dei sistemi culturali presenti sul piano sistemico, cioè il piano astratto delle informazioni extratestuali si rispecchia interamente o parzialmente in diversi punti del piano testuale. Il numero degli elementi di un determinato sistema culturale rispecchiantisi nel testo effettivo e i punti precisi della concretizzazione nel testo variano a seconda di ogni singolo testo. Può darsi che tutti gli elementi di un sistema culturale vengano concretizzati, ma anche che ne venga concretizzato soltanto uno. Le concretizzazioni appariranno allora nel testo "sparpagliate". Se alcuni elementi del testo (x, y, z), sulla base della comune appartenenza a un determinato sistema culturale, sono uniti tra di loro, essi non vengono più visti come a sé stanti, bensì come un insieme (in primo piano vi sarà esclusivamente la loro dimensione testuale). Questa struttura d'insieme, visibile nel grafico inferiore, viene definita da Floros ***kulturelle Konstellation*** [2002: 81-84]:

Eine kulturelle Konstellation ist ein Gefüge von Textsegmenten, das die Summe aller Konkretisierungen eines Kultursystems in einem Text darstellt[59] [2002: 84].

3.5.2.2. IL TESTO TRADOTTO COME ELEMENTO EFFETTIVO DI UN SISTEMA CULTURALE

Le proposte teoriche di Mudersbach e le relative applicazioni sul piano testuale di Floros possono aiutarci a relativizzare il discorso sui livelli qualitativi e quantitativi della cultura ovvero di come una cultura possa essere influenzata da un'altra attraverso la traduzione di determinati prodotti situando le questioni in una prospettiva più articolata e dinamica, che d'altro canto ci impedisce di adottare determinazioni assolute: probabilmente tutto ciò che ci è dato di fare è solamente di constatare con un lavoro minuziosissimo e paziente su effettive "concretizzazioni" testuali cosa, come e quanto di determinate "concretizzazioni" provenienti da un'altra cultura (o meglio da altri sistemi culturali di una data cultura) è stato trasferito nella cultura d'arrivo (o meglio in certi suoi sistemi culturali).

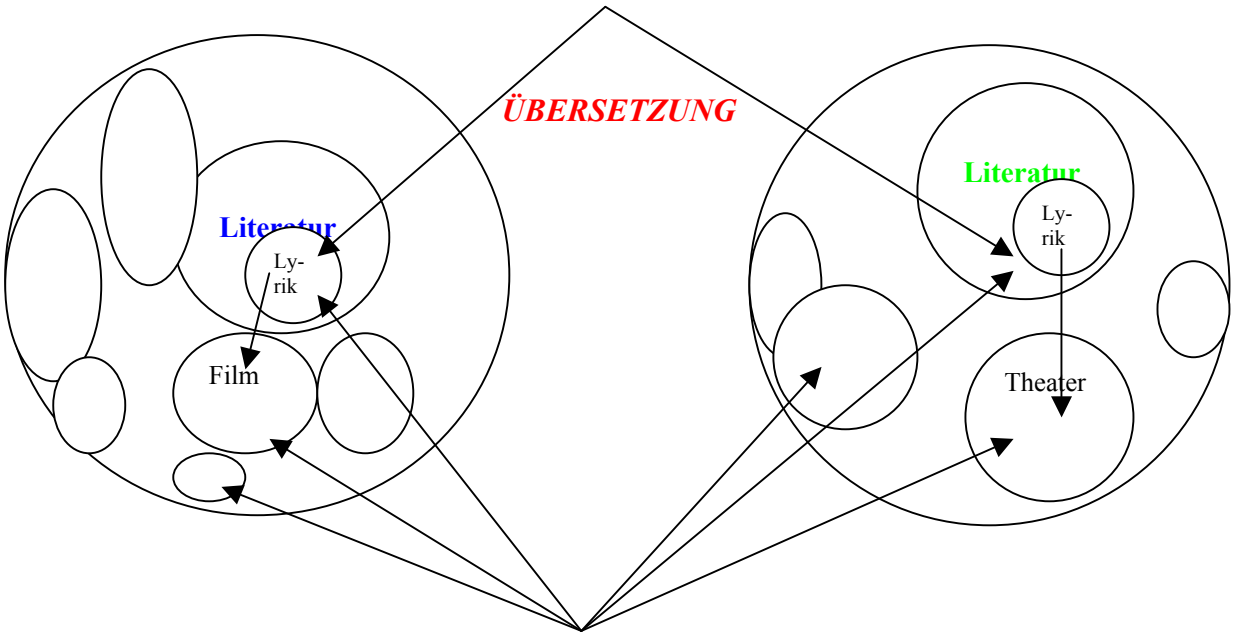
La ***ricezione*** può, dunque, essere intesa in un modo diverso da quello vulgato (senz'altro più tangibile, verificabile) e cioè ***come ampliamento di un dato sistema (sottosistema ecc.) culturale attraverso la cooptazione di olemi o subolemi entrati a tutti gli effetti nel sistema (sottosistema ecc.) con la traduzione.*** Come effetto collaterale questi nuovi olemi potenzialmente sono in grado di irradiare una forza altra, data dalla loro origine (***Ur***sprung) diversa, che in circostanze favorevoli (dipendenti da nr. x incognite e quindi difficilmente controllabili) può colpire favorevolmente gli olemi preesistenti, cioè scatenare una sorta di influenza su di loro. Sarà poi cura di minuziosissime indagini "intertestuali" in senso lato, da effettuarsi caso per caso, rilevare le possibili influenze su specifiche "concretizzazioni" e, in conclusione, verificare l'eventuale produttività della ricezione.

Il seguente grafico, per quanto approssimativo, può favorire la comprensione di quanto è stato appena affermato.

[59] "Una configurazione culturale è una struttura di segmenti testuali che rappresenta in un testo la somma di tutte le concretizzazioni di un sistema culturale".

KULTUR "A" ***KULTUR "B"***

Kultursystem in Texten



Kultursysteme

Dato a mo' d'esempio il sistema culturale "letteratura" incluso nella cultura "A" con al suo interno il sottosistema "poesia" [Lyrik], la traduzione [Übersetzung] di testi poetici di un certo autore [olemi statici e cinematici], appartenente a un sottosistema simile racchiuso in un sistema culturale analogo della cultura "B" o viceversa, ***non*** entrano primariamente nella cultura d'arrivo tout court, bensì in uno specifico sottosistema culturale, arricchendolo della loro novità/diversità, ma funzionando innanzitutto come olemi dello stesso sistema. Solo in un secondo tempo essi, ***forse***, potranno espandersi e contaminare altri sistemi o sottosistemi culturali della cultura "A" o vicevera "B".

Questo vale per tutte le forme di mediazione trasferenti olemi di certi sistemi culturali di date culture in altri sistemi culturali di altre culture, senza distinzioni di carattere valutativo o quantitativo. Dobbiamo infatti abbandonare un'idea di cultura granitica, monolitica, a compartimenti stagni, sia verso l'esterno, sia al suo interno, a favore di una concezione aperta che rende possibile una sorta di osmosi tra i diversi sistemi e sottosistemi culturali all'interno di una cultura e tra altri sistemi culturali di altre culture, tenendo sempre ben presente anche la singola componente attiva di ogni effettivo fruitore, in quanto l'elaborazione di cultura non si fonda soltanto sull'adesione a codici storicamente determinati, cioè da quanto filtrato dagli olemi, ma necessita sempre anche dell'intervento attivo dei soggetti, che introducono mutamenti e variazioni

dei medesimi. Sia nel caso dell'opera d'arte o di qualsiasi altro consumo simbolico bisogna considerare come il soggetto attivo possa ostacolare la semantica culturale trasmessagli, non accettandola, reinterpretandola e modificandola:

> La ricezione dell'arte significa un duplice atto, che comprende l'effetto che è prodotto dall'opera e il modo in cui il ricevente accoglie l'opera […]. In tutte queste attività il senso di un'opera si costituisce sempre di nuovo – come momento di un processo in cui devono venire mediati sempre due orizzonti: l'orizzonte dell'aspettazione (o codice primario) che l'opera prescrive, e l'orizzonte dell'esperienza (o codice secondario), che il ricevente introduce [Jauss 1988: 136].

E questo tanto più oggi nella società digitale in cui, contrariamente a tutte le altre epoche della storia delle comunicazioni umane che vedevano oligarchie emittenti intente a determinare – anche per le costrizioni di carattere funzionale – cosa pubblicare e trasmettere lasciando ai fruitori limitate opzioni di ricezione, tutto viene potenzialmente pubblicato da tutti. E solo in un secondo tempo da questo "tutto" viene spremuto, filtrato, selezionato da soggetti attivi ciò di cui essi abbisognano.

L'osmosi di cui si parlava, nell'era tecnologica della società delle reti subisce una forte accelerazione agendo sui singoli olemi, sulle varie costellazioni culturali, sui sottosistemi e sui sistemi culturali in modo centrifugo e centripeto a un tempo seppure in gradazioni diverse, tuttavia determinate in buona parte dal *superhabitat*, cioè dalla forza generativa del *tecnologema*, dei rispettivi media di diffusione e dal "controllo"[60] di ancora molti prodotti (informativi, culturali, d'intrattenimento ecc.) immessi nei flussi, riconfigurando in modo inedito i singoli *habitat* e accelerandone e permeabilizzandone instancabilmente l'interazione. La porosità e l'osmosi tecnologiche che tramite le reti, nel nostro caso Internet, attraversa pervasivamente gli *habitat* genera forme particolari di sottosistemi culturali, tra cui potremmo inserire quelli "volontari", cioè formantisi per adesione a determinati raggruppamenti secondo motivazioni di varia natura, ad es. le cosiddette *community*, definite anche come sorta di tribù telematiche, in cui i soggetti virtuali

[60] Questa affermazione sembra contraddire quanto appena più sopra scritto a proposito dei soggetti attivi. In realtà se è vero che Internet si autorganizza in modo orizzontale e che è il soggetto attivo a scegliere di cosa fruire ed eventualmente ridistribuire nelle sue "comunità di pratiche" contribuendo all'acrescimento culturale dell'intero sistema secondo la teoria dell'*emergenza* (nel senso di emergere) [cfr. Johnson 2004], è altrettanto vero che attori molto forti stanno invadendo pesantemente la Rete sfruttando sinergicamente anche altri media per certi versi ricalcando strutture economiche già invalse. Da questo punto di vista, chi scrive, pur apprezzando e godendo di innovazioni apportate dalla Rete, è leggermente scettico nei confronti dei toni apologetici di chi vede attraverso essa il delinearsi di "una società molto più attraente di tutte quelle che abbiamo mai avuto nella nostra storia […] non più concentrata sul possesso dei beni […] fondamentalmente un sistema più equo di quelli cui siamo abituati […] una società costruita a misura di individuo in cui le multinazionali si vedono costrette a discutere di comportamenti etici […] in cui l'individuo ha la possibilità, i canali e il supporto per discuterne l'organizzazione e per intervenire a modificarla." [Granieri 2006: 38].

sperimentano una condivisione di interessi (nel nostro caso per la particolare forma letteraria LD). Altre caratteristiche delle tribù telematiche, oltre a quella fondamentale della condivisione di interessi poiché senza argomenti in comune difficilmente sarebbe possibile aggregare soggetti, sono: la condivisione di valori comuni (il loro collante), la capacità di attenzione e di relazione interpersonale; la capacità di discussione (che rende le comunità anche degli spazi di confronto pubblico) secondo un codice di autodisciplina; una sorta di morale collettiva per il buon mantenimento della comunità e per perseguire scopi comuni. Tra le tipologie di comunità virtuali più diffuse, i gruppi di fantasia o di intrattenimento con finalità ludiche (i MUD, *Multi User Domain* o *Multi User Dangeons*; le chat line, i blog ecc.); le comunità nate a fini commerciali; le comunità di apprendimento; le comunità di interesse [cfr. Dell'Aquila 2006: 80-82]. Gli autori ovvero i produttori (cioè coloro che rendono praticamente possibili le opere col loro intervento economico, di sponsorizzazione ecc. quali enti di ricerca, emittenti, case della letteratura, università, per restare in particolare al mondo tedesco e statunitense) e i lettori di LD si raggruppano attorno a comunità che potremmo far rientrare in mancanza di meglio secondo la terminologia vulgata in *comunità di interesse*, pur non caratterizzando strettamente tale definizione un tipo di gruppo virtuale, dato che tutti sono uniti da qualche interesse comune).

Anche queste particolari forme di sottosistemi culturali, al pari di altre, sono a loro volta innervate reticolarmente in altri sottosistemi ramificantisi attraverso *habitat* diversi, in cui alla stregua di altri prodotti e manifestazioni anche la LD e relative traduzioni viene a circolare e a essere fruita. Quali tracce questa circolazione lasci effettivamente in un sottosistema per poi penetrare nel relativo *Kultursystem* e di qui nell'*habitat*, stante anche la rapidità e l'instabilità della potenziale fruizione (intrinseca al medium), l'aleatorietà delle comunità di operatori-fruitori e dell'usurabilità del *tecnologema*, andrà pazientemente e minuziosamente verificato a diversi livelli in una moltitudine sfuggente di *concretizzazioni digitali* e non. Un lavoro improbo che nella sua enormità sembra comunque relativizzare, magari limitatamente al nostro sottogenere, sempre più certe impostazioni teoriche di difficile verificabilità, come quella di Even-Zohar, che assegnano ben definiti ruoli alla letteratura tradotta all'interno del *polisistema letterario:*

> I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as most active system within it. […] To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it partecipates actively in shaping the centre of the polysystem [Even-Zohar 1998: 110-111].

Quant'è effettivamente integro questo sistema e come fare a dimostrarne addirittura la centralità? D'accordo che più avanti egli attenua considerevolmente tale posizione sostenendo che

nella realtà dei fatti di molte letterature la posizione "normale" della letteratura tradotta all'interno del *polisistema letterario* è abbastanza periferica [1998: 114], ma la sua teoria sembra ormai mostrare la corda per tutta una serie di fenomeni (riscontrabili anche all'interno del mondo editoriale "tradizionale") scatenati dalla società delle reti e dal *superhabitat* tecnologico che scavalcano qualsiasi logica consolidata, come nel caso della situazione governante il polisistema ricevente che stabilirebbe le direttive generali in base alle quali delle opere vengono scelte per essere tradotte[61].

3.6. CONCLUSIONI PROVVISORIE

Il *bisogno di narrazione* di molti cibernauti in questa prima decade di millennio sembra venir soddisfatto sempre più da forme di *intrattenimento* in fantastica evoluzione, cioè al momento da forme di interattività dominate da ambienti virtuali tridimensionali ovvero dalla condivisione di esperienze irriflesse in prima persona a base scritturale e iconica o di quanto gli anfratti del medium stesso mettono a disposizione dei navigatori. Queste *narrative* sembrano relegare in una nicchia di sperimentazione del Web ciò che qui si è definito *letteratura digitale*, il cui futuro sembra dipendere in modo non secondario con ogni probabilità dal problema dell'interfaccia comunicativa con una maggiore contiguità con il corpo (come ad es. l'oggetto libro nel caso della "letteratura tradizionale") rispetto agli strumenti al momento in uso. In tempi molto brevi tale problema tecnico sarà superato stante già la strumentazione di apparecchiature portatili integranti ogni sorta di *medium*. Forse il problema maggiore che questa forma espressiva dovrà affrontare sarà lo spazio che i cosiddetti *gate-keepers* commerciali, i custodi dei cancelli distributivo-economici, vorranno concederle, ovvero quali spiragli essa riuscirà a conquistarsi attraverso forme di mecenatismo pubblico o privato (al pari della letteratura di ricerca e di non grande consumo) o attraverso l'allargamento delle stesse comunità di interesse.

L'attuale assenza di un segmento di mercato "editoriale" per la *letteratura digitale* (da non confondere col mercato quasi soffocato sul nascere dei cosiddetti "e-books", rientranti nella forma attuale a tutti gli effetti nella *letteratura digitalizzata*) e, come ovvio corollario, l'assenza di un mercato della sua traduzione non può non influenzare negativamente la riflessione critica su quest'ultima; anzi gli studiosi del settore, a fronte della mole esistente di studi dettagliati sui vari

[61] "(a) When polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is 'young', that is in the process of being established; (b) When a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak", or both; and (c) When there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature" [Even-Zohar 1998: 111].

aspetti della traduzione multimediale, proprio non sembrano essersi ancora accorti di essa. Eppure per quanto si possa essere restii ad affrontare la materia, probabilmente vista come marginale o poco "sentita" in ambiti accademici, si è propensi a pensare che un certo sforzo debba comunque essere fatto, perché se da un lato il *racconto* della letteratura non si è mai lasciato sfuggire occasione alcuna per battere nuove strade, che hanno contribuito ad arricchire le vecchie (si pensi solamente al genere del *radio play* o *Hörspiel* e a quanto questo abbia di converso influenzato ai vari livelli i diversi generi per molti decenni del secolo scorso) trascinando con sé per forza di cose il *racconto* parallelo della traduzione; dall'altro il riflettere sugli esiti sempre nuovi di questo *racconto secondo* contribuisce alla sua continua riconfigurazione, e ciò è quanto qui si è cercato di mostrare minimamente.

La *letteratura digitale*, al pari di altre forme espressive rese possibili dalla tecnologia informatica, si manifesta in particolare attraverso le reti. Ma la tecnologia delle reti non si limita a fornirle una piattaforma espressiva essenziale: essa si fa scaturigine e motore di processi ben più ampi. Il *digitale*, la *digitalizzazione* (e relative forme mediali) investe come un secolo fa la riproducibilità tecnica in forme e misure diverse tutti i manufatti (la *techne* appunto) artistici, da quelli più tradizionali a quelli più recenti ancora in via di riconoscimento, comprese tutte le forme di traduzione. Però "tra la riproducibilità tecnica e la digitalizzazione corre una differenza non irrilevante: mentre della prima si può affermare che ha cambiato il concetto di opera d'arte con una specie di retroazione, dovuta al suo intervento *ex-post* rispetto alla produzione, della digitalizzazione si deve dire che trasforma nuovamente il concetto in questione intervenendo sin dal principio di ogni creazione, anzi più in profondità, fornendo il materiale stesso di ogni possibile creazione, i *bits*" [Tursi 2007: 95]. In questo contesto se prendiamo per buona la vecchia definizione di "artista" di McLuhan come "l'uomo che in qualunque campo, scientifico, afferra le implicazioni delle proprie azioni e della scienza del suo tempo. È l'uomo della consapevolezza integrale" [McLuhan 1995 (1964): 76] e stante la realtà dei fatti che ***non*** esiste traduzione senza tecnologia digitale in nessun settore (dai più tradizionali ai più innovativi), non si vede perché il *traduttore* (accompagnato dalla sua ombra, il teorico della traduzione, che si spera smetta di arrancargli ansimante alle spalle e cominci a proiettarglisi davanti) non possa essere un *artista* esemplare nella *consapevolezza integrale* di quanto la tecnologia digitale gli mette a disposizione. Una consapevolezza che per l'artista significa altresì sforzarsi di cogliere tutte le implicazioni della tecnologia (e della società) digitale per continuare a essere arte-*fice* della diversità propria e altrui e non semplice passivo e scattante esecutore agli ordini dei "signori dell'industria del linguaggio", affinché rimanga qualcosa da tradurre:

> If translation is proverbially a bridge-building exercise, and much is said about how it bridges gaps between cultures, it must not be forgotten that translation has as much a vested interest in distinctness as in connectedness. To put this another way, translation scholars must be to the forefront in campaigns to protect and promote the teaching of diverse languages as there is little point in being in the business of connection if nothing is left to connect. It is the existence of separate languages and cultures and skilled practioners in these languages that makes bridge-building a feasible and wothwhile exercise [Cronin 2006: 121].

E in questo scenario con questa coscienza emergerà una schiera di *traduttori plurali*, di esperti dell'*ingegneria traduttiva*, cioè di possessori delle necessarie conoscenze e abilità traduttive ovvero di ingegneria linguistica, compartecipanti autorialmente al coevo e interrelato farsi dei testi fluttuanti in un *Superhabitat*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aliprandi, S. (2005). *Copyleft & opencontent. L'altra faccia del copyright*. Cesena: Primaora

Antonelli, C. (1995). *Economia della innovazione. Cambiamento tecnologico e dinamica industriale*. Bari: Laterza.

Apel, F. (1997 [1982]). *Il movimento del linguaggio – Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli e R. Novello. Milano: Marcos y Marcos. [Titolo orig.: *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*].

Apel, F; Kopetzki A. (2003[2]). *Literarische Übersetzung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Baasner, R. (1996). *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Berlin : Erich Schmidt.

Babels (2004). *Carta costitutiva di Babels*. Online: www.babels.org [Consultato il 9.08.2007].

Baldry, A.; Thiebault, P.J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London-Oakville: Equinox.

Bassnett, S. (1998). "Where are we in Translation Studies". *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, edited by S. Bassnett and A. Lefevre. Clevedon: Multilingual Matters. 1-11.

Benjamin, W. (1991 [1936-1955]). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi. [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1955: Suhrkamp].

Benne, C. (1998). "Lesen, nicht klicken. Literatur im Internet? Eine irrige Vorstellung. Sprachkunst braucht Kritik". *Die Zeit*, 37 (3. September): 73.

Berardi, F. a cura di (1996). *Cibernauti. Tecnologia, comunicazione, democrazia.* Roma: Castelvecchi.

Berardi, F. (2001). *La fabbrica dell'infelicità – New Economy e movimento del cognitariato.* Roma: DeriveApprodi.

Berra, M; Meo A.R. (2001). *Informatica solidale. Storia e prospettiva del software libero.* Milano: Bollati-Boringhieri.

Biau Gil, J.R.; Pym, A. (s.d.). *Technology and Translation (A Pedagogical Overview).* Online:

http://isg.urv.es/library/papers/BiauPym_Technology.pdf

Breidenbach, J; Zukrigl, I. (2000). *Tanz der Kulturen – Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Buffoni, F. (2004). „La traduzione del testo poetico". *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni. Milano: Marcos y Marcos: 11-30.

Carbonell, E.; Sala, R. (2002). *Encara no som humanes*. Barcelona: Empúries.

Castells, M. (2002 [1996-2000]). *La nascita della società in rete.* Milano: Egea-Università Bocconi. [*The Rise of Network Society*. Oxford: Oxford University Press].

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

Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory.* Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Cormack, M. (2007). "The Media and Language Maintenance". *Minority Language Media. Concepts, Critiques and Case Studies*, ed. by M; Cormack and N. Hourigan. Clevedon-Buffalo-Toronto: Multilingual Matters. 52-68.

Cronin, M. (2003). *Translation and Globalization*. London – New York: Routledge.

Cronin, M (2006). *Translation and Identity.* London – New York: Routledge.

Davis, S; Meyer, C. (2001[2000]). *Il futuro della ricchezza. Capitale intellettuale e new economy: il salto dalle aziende ai singoli individui.* Milano 2001: Franco Angeli. [Titolo orig. *Future Wealth.* Boston 2000: Harvard Business School Press].

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.

dichtung-digital-journal für digitale ästhetik. Online: http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/ (Consultato il 6.09.2007).

De Kerckhove, D. (2001).*L'architettura dell'intelligenza.* Torino: Testo & Immagine.

Dell'Aquila, P. (2005). *NetTribe.it – Individualismo reticolare e comunità digitali*. Cesena: Il Ponte Vecchio.

Di Corinto, A; Tozzi, T. (2002). *Hacktivism.* Roma: Manifestolibri.

Dunne, K. J. (2006). *Perspectives on Localization*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Eco, U. (1998). "L'opinione di Umberto Eco". *Effe. La rivista delle librerie Feltrinelli*, 8 (primavera).

Eco, U. (2000 [1962]). *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa.* Milano: Bompiani.

Englund Dimitrova, B. (2005). *Expertise and Explicitation in the Translation Process.* Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Esselink, B. (2000). *A Practical Guide to Localization*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Even-Zohar, I. (1978). „The position of translated literature within the literary polyssystem". *Literature and Translation*, edited by J. Holmes, J. Lambert and R. van den Broek. Leuven: ACCO. 117-127.

Even-Zohar, I. (1998[2]). „The position of translated literature within the literary polysystem". *Translation Across Cultures*, edited by G. Toury. New Delhy. Bahri Publications. 109-117.

Floros, G. (2002). „Zur Repräsentation von Kultur in Texten". *Methodologische Probleme des Kulturtransfers*, hrsg. von G. Thome, C. Giehl und H. Gerzymisch-Arbogast. Tübingen: Gunter Narr. 75-94.

FNC (Federal Networking Council) (1995). *Definition of the Term 'Internet'* (25.10.1995). Online:

http://www.hpcc.gov/fnc/Internet_res.html

Gorlée, D.L. (2004). *On Translating Signs. Exploring Text and Semio-Translation.* Amsterdam – New York: Rodopi.

Gottlieb, H. (2005). "Translation beyond the Screen". [Presentation given at the "Between Text and Image" Conference in Forlì, Oct. 29] (In corso di stampa).

Granieri, G. (2006). *La società digitale*. Bari-Roma: Editori Laterza.

Halliday, M.A.K. (1989). "Part A". *Language, Context and Text: Aspects of Lnaguage in a social-semiotic perspective*, edited by M.A.K. Halliday and R. Hasan. Oxford: Oxford University Press. 1-49.

Hannerz, U. (2001). *La diversità culturale.* Bologna: Il Mulino. [Titolo orig. *Cultural Complexity, Studies in tne Social Organizaion of Meaning*, 1992, Columbia University Press]

Hayes, J.R. (1996) "A new Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing". *The Scienc of Writing, Theories, Methods, Individual Differences, and Applications*, edited by C.M. Levy and S. Ransdell. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Asoociates. 1-27.

Heibach, C. (2003). *Literatur im elektronischen Raum.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Mit CD-ROM].

Hettche, T.; Hensel, J. (2000). *Null. Literatur im Netz.* www.dumontverlag.de/null, hrsg. von T. Hettche und J. Hensel. Köln: DuMont Buchverlag.

Hiebler, H. (2003a). "Literaturwissenschaft als Medienkulturwissenschaft. Zur Profilierung der medieorientierten Literaturwissenschaft am Beispiel Hugo von Hofmannsthals". *Hugo von Hofmannstahl und die Medienkultur der Moderne,* H. Hiebler. Würzburg: Königshausen & Neumann. 11-68.

Hiebler, H. (2003b)."Von der Medienkulturgeschichte digitaler Codierungen zu einem Analysemodell 'digitaler Literatur'". Online: www.rrz.uni-hamburg.de/DigiLit/hiebler/digit_medienkulturgeschichte_druck.html

Hjelmslev, L. (1961 [1943]). *Prolegomena to a Theory of Language*. F. J. Whitfield (trans.). Revised English edition. Madison, Milwaukee and London: The University of Wisconsin Press.

Hodgson, R. (2000). "Peirce's semiotics for multimedia translators". *Semiotranslation: Peirceans approaches to translation*, articolo collettivo a cura di G. Goethals, R. Hodgson, G. Proni, D. Robinson e U. Stecconi. *Athanor*, 10: 139-150.

Holz-Mäntäri, J. (1984). "Sichtbarmachung und Beurteilung translatorischer Leistungen bei der Ausbildung von Berufstranslatoren". *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlusswert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik. Akten des Internationalen Kolloquiums der Association Internationale de Linguistique Appliqué (AILA). Saarbrücken, 25.-30. Juli 1983*, hrsg. von W. Wilss und G. Thome. Tübingen: Narr. 176-185.

Jauss, H.R. (1988). *Estetica della ricezione.* Napoli: Guida.

Johnson, S. (2004). *La nuova scienza dei sistemi emergenti. Dalle colonie di insetti al cervello umano, dalle città ai videogame e all'economia, dai movimenti di protesta ai network.* Milano: Garzanti.

Kress, G.; Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

Levefre, A. (1998). "The Gates of Analogy: The Kalevala in English". *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, edited by S. Bassnett and A. Lefevre. Clevedon: Multilingual Matters. 76-89.

LISA (2006). Website of the Education Initiative Taskforce of the Localization Industry Standards Association. Online: http://www.lisa.org/

Martin, B.; Decourt, N. (2003). *Littérature orale paroles vivantes et mouvantes.* Lyon: Presse Universistaire de Lyon.

McLuhan, M. (1995 [1964]). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore. [Titolo orig. *Understanding Media. The extension of man*. New York 1964: McGraw-Hill].

Mudersbach, K. (2002). „Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur (Modell und Methode)". *Methodologische Probleme des Kulturtransfers*, hrsg. von G. Thome, C. Giehl und H. Gerzymisch-Arbogast. Tübingen: Gunter Narr. 169-225.

Nadiani, G. (1997). *Ulteriori appunti e considerazioni per la realizzazione di un ipertesto applicato alla traduzione.* Elaborato conclusivo del seminario di "Informatica applicata" del IV anno del Dottorato di ricerca in Scienza della traduzione presso l'Università degli Studi di Bologna.

Nadiani, G. (1998). *Danke schön. Nichts zu danken. Grazie tante non c'è di che. Kürzestprosa/Prosa narrativa breve tedesca contemporanea – Michael Augustin – Klaus Johannes Thies – Ror Wolf: la dirompente corrosività dell'ironia (Approcci teorici e operativi alla realizzazione di un ipertesto elettronico applicato alla traduzione).* Tesi di dottorato in Scienza della Traduzione. Università di Bologna.

Nadiani, G (2000). "La critica della traduzione letteraria nell'epoca della letteratura digitale. Alcuni spunti a partire dal 'metodo' Berman". Online. www.intralinea.it vol. 3.

Nadiani, G. (2001). *Danke schön. Nichts zu danken. Grazie tante non c'è di che* – Kürzestprosa *ironica per un ipertesto traduttivo.* Bologna : CLUEB.

Nadiani, G. (2002). "La critica della traduzione letteraria nell'epoca della letteratura digitale. Alcuni spunti a partire dal 'metodo' Berman". *Testo a fronte*, 27 (II semestre): 5-27. Milano: Marcos Y Marcos.

Nadiani, G. (2003). "Letteratura elettronica e sua traducibilità". *InTRAlinea*, 6. Online: www.intralinea.it/

Nadiani, G. a cura di (2004a). *Prosa breve tedesca – Il movimento della traduzione*, [CD-Rom con libro]. Bologna: Gedit Editore. [In collaborazione con V. Preti e N. Pomilio].

Nadiani, G. (2004b). "Letteratura elettronica e sua traducibilità. Verso una teoria della traduzione digitale". *Testo a fronte*, 16. Milano: Marcos y Marcos: 65 – 86.

Nadiani, G. (2005). "*Transit-Text.* Oder wie Walter Benjamin bei der Entwicklung eines Übersetzungs-multimediaprodukts Pate stand und der Dialektpoesie zum Andersleben verhalf". Atti del convegno "Multimedia, Dialect, Translation", University of Helsinki at Kovuola 25-27 agosto 2005. (In corso di stampa).

Nadiani, G. (2006). "Doubling Transit Text – Toward a Multimodal Perception of 'Traditional' Literature in Translation". Proceedings of The Third International Conference on Multimodality, Pavia 25-27 May. [Forthcoming].

netztliteratur.net_Netzliteratur//Internetliteratur//Netzkunst, hrsg. von J. Auer, C. Heibach, B. Suter. Online: http://www.netzliteratur.net/ (Consultato il 6.09.2007).

O'Hagan, M.; Ashworth, D. (2002). *Translation-Mediated Communication in a Digital World. Facing the Challenges of Globalization and Localization.* Clevedon-Buffalo-Toronto-Sydney: Multilingual Matters.

Ortmann, S. (2001). *netz literatur projekt. Entwicklung einer neuen Literaturform von 1960 bis heute.* Berlin: berlinerzimmer.de.

Pederzoli, R. (2006). *La traduzione della letteratura per l'infanzia in Italia, Francia e Germania: problemi e strategie.* Tesi di dottorato in Comunicazione Interculturale (XVIII ciclo). Università di Bologna

Pettersson, B. (1999). *The Postcolonial Turn in Literary Translation Studies: Theoretical Frameworks Revisited*. Online: http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/petter.htm

Pinter, H. (1988). *Mountain Language*. London: Faber&Faber.

Pratt, M.L. (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation.* London/New York: Routledge.

Pym, A. (2001). „Four Remarks on Translatiobn Research and Multimedia“.*(Multi)Media Translation*, edited by Y. Gambier and H. Gottlieb. Amsterdam andPhiladelphia: Benjamins. 275-282.

Pym, A. (2004). *The Moving Text – Localization, translation, and distribution*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Reiss, K.; Vermeer H.J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Narr.

Schneider, J. (1998). *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, Bielefeld.

Seibt, G. (2006). „Das ertappte Kind“. *Süddeutsche Zeitung* (Samstag/Sonntag 19./20. August).

Segeberg, H; Winko, S. Hrsg. (s.d.). *Digitalität und Literalität. Zur Zukunft der Literatur im Netzzeitalter*. Online: http://www.rrz.uni-hamburg.de/DigLit/ (Consultato il 14.06.2005).

Simanowsky, R. Hrsg. (2001). *Digitale Literatur*. Text & Kritik, 152. München: edition text & kritik.

Simanowsky, R. Hrsg. (2002a). *Literatur.digital – Formen und Wege einer neuen Literatur.* München: dtv.

Simanowsky, R. (2002b). *Interfictions – Vom Schreiben im Netz*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Simanowsky, R. (2006). „Transmedialität als Zeichen moderner Kunst“. *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, hrsg. von U. Meyer, R. Simanowski und C. Zeller. Göttingen: Wallstein. 39-81.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies.* Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Soffritti, M: (2000). „Una finestra sulla traduzione“. *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, a cura di R.M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti e S. Bernardini. Bologna: CLUEB. 293-299.

Soffritti, M. (2006). “Modus in corporibus? Aktuelle Gedanken zum Stand der Übersetzung“. *Italia~Österreich, Sprache, Literatur, Kultur*, hrsg. von L. Reitani, K. Rossbacher und U. Tanzer. Udine: Forum. 93-102.

Sprung, R.C. (2000). *Translating into Success. Cutting-edge strategies for going multilingual in a global age.* Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Torop, P. (2000). *La traduzione totale – Total'nyj perevod*. Modena: Guaraldi Logos. [A cura di Bruno Osimo].

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Tullio-Altan, C. (1995). *Ethnos e civiltà. Identità etniche e valori democratici*. Milano: Feltrinelli

Tursi, A. (2007). *Estetica dei nuovi media. Forme espressive e network society.* Milano: Costa & Nolan.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: Routledge.

Zachary, G.P. „Whose Ideas Will Prevail, users or Makers of Technology“. *New York Times Weekly* [Articles selected for Süddeutsche Zeitung] (August 6.).

Zimmer, D.E. (1998). *Deutsch und anders – Die Sprache im Modernisierungsfiber*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Zabalbeascoa, P. (2005). „Protipismo textual, audiovisual y traductológico: una propuesta integradora“. *Travases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 4*, edited by R. Merino, J. Santamaría, E. Pajares. Universidad del País Vasco/EHU. 1-14.

Zoli, C. (2006). *Progetto Small Codes. Piattaforma d'eccellenza per il trattamento digitale delle lingue meno usate.* Firenze: Open lab.

Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale.* Bologna: Il Mulino.