

Serena Guarracino

TRAPPOLE E DIROTTAMENTI:
TRADURRE DA FEMMINISTA

La breve pièce *Seven Jewish Children*, scritta nel 2009 da Caryl Churchill in risposta all'operazione militare israeliana "Piombo fuso" nella striscia di Gaza, non presenta una lista di *dramatis personae*; i sette quadri possono essere articolati sia come monologhi che come dialoghi tra parlanti adulti, indifferentemente uomini o donne. Ogni battuta è introdotta dal refrain *tell her/don't tell her*, che identifica nello stesso movimento una bambina fuori scena come oggetto del discorso, e un* o più destinatari* dell'imperativo, che può essere tradotto in italiano secondo due diverse direttive, a seconda che ci si rivolga ad un/a destinatario/a singolare (*dille/non dirle*) oppure plurale (*ditele/non le dite*). La scelta di chi traduce prende inevitabilmente forma dall'azione scenica: e infatti la traduzione di Masolino d'Amico, messa in scena da Francesco Randazzo come una serie di monologhi in cui sette attrici (una per ogni scena) si rivolgono direttamente al pubblico, legge *ditele/non le dite*; mentre sceglie *dille/non dirle* Paola Bono, che traduce il testo durante un laboratorio tenutosi al Teatro Valle Occupato che ha prodotto una *mise en espace* con la regia di Marta Gilmore e una ventina tra attrici e attori. La struttura dialogica di questo allestimento crea una vera e propria drammaturgia parallela, introducendo scene senza dialogo e trasformando (si potrebbe dire, secondo la terminologia che discuterò più avanti, "dirottando") il monologo finale in uno scambio di battute tra un'attrice e un attore. In questo come in altre istanze, la traduzione di Bono e la messa in scena di Gilmore lavorano in sinergia per evitare la trappola del maschile (o, più raramente, femminile) universale, e per mettere esplicitamente a

tema le politiche di genere che si intersecano con il messaggio antibellico di questo lavoro¹.

Nelle pagine che precedono questo contributo, Bono racconta più nel dettaglio in che modo l'esperienza laboratoriale abbia dato forma alla sua pratica traduttiva; pratica che, per il suo modo di intrecciare indissolubilmente attivismo e questioni di genere, si potrebbe senza dubbio definire femminista, dove per traduzione femminista si intende un approccio teorico alle questioni traduttive e allo stesso tempo un insieme di pratiche e strumenti ormai riconoscibili e condivisi, nonché oggetto di un dibattito che riflette le questioni più complesse affrontate dai femminismi nel panorama internazionale². E tuttavia, cosa vuol dire tradurre da femminista per il teatro? Ossia, esiste un modo di tradurre che sia anche pratica femminista, che si intersechi con il testo drammatico e l'ineludibile – anche se a volte fantasmatica – corporeità della pratica teatrale? Me lo sono chiesto, prima come appassionata e studiosa, e poi anche come traduttrice, sentendo la necessità di posizionarmi non solo rispetto a un'eventuale identificazione sessuale o di genere, ma soprattutto all'interno della scrittura e della traduzione come pratica politica. Studiare e tradurre da femminista vuol dire infatti marcare la differenza critica dalle forme egemoniche di linguaggio e potere, come argomenta la studiosa e traduttrice Gayatri Chakravorty Spivak: «the task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency»³.

In questo percorso inevitabilmente accidentato, non lineare dal-

¹ Per un'analisi complessiva delle due traduzioni e delle rispettive messe in scena vedi il capitolo dedicato a *Sette bambine ebreë* nel mio *La traduzione messa in scena. Due rappresentazioni di Caryl Churchill in Italia*, Perugia, Morlacchi, 2017, pp. 143-185.

² A questo proposito si veda il lavoro recente di Laura Fontanella, *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*, Milano, Asterisco, 2019; nonché il lavoro di Stefania Arcara, in particolar modo *Quale femminismo nella "traduzione femminista"? Dagli anni '70 a Manifesto SCUM (2018): la traduzione come atto politico*, «de genere. Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere», vol. 5, 2019, pp. 13-26.

³ Gayatri C. Spivak, *The Politics of Translation*, in *Outside in the Teaching Machine*, London and New York, Routledge, 1993, p. 179.

la teoria alla prassi e viceversa, i *feminist translation studies* mi hanno offerto un approccio grazie al quale l'“invisibilità” tradizionalmente richiesta alla traduttrice viene ribaltata a favore di una messa a tema del tradurre come agire politico. Oggi il consistente corpus critico dedicato alla traduzione femminista ribadisce non solo come ogni testo metta in opera dinamiche di potere in cui il discorso sulla sessualità ha un ruolo fondamentale, ma anche che non è possibile ignorare la soggettività agente di chi traduce, inclusa la sua appartenenza di genere. Il corpo, così spesso sottratto al lavoro intellettuale, ne torna invece al centro; un movimento che ripercorre quello della pratica teatrale, dove la corporeità attoriale e la materialità della messa in scena sono sempre un dato ineludibile, anche quando ci si confronta con il solo testo drammatico.

Nell'ampio panorama di terminologia critica elaborata dagli studi femministi sulla traduzione, mi soffermerò qui solo sulle tre strategie principali identificate da Luise von Flotow nel 1997, nonostante siano state oggetto di critiche e rivalutazioni in particolare modo per quanto riguarda il concetto di “dirottamento” (*hijacking*), ossia un volontario allontanamento dal testo fonte per esplicitare il lavoro che in esso opera il linguaggio sessualmente normato⁴. Tuttavia, proprio quest'ultimo mi sembra particolarmente utile per comprendere alcuni processi che hanno caratterizzato la mia esperienza di traduttrice, insieme alle altre due strategie, ossia l'uso mirato del paratesto (*prefacing and footnoting*), e la parafrasi o ampliamento (*supplementing*)⁵. Tra queste, l'uso di prefazioni, commenti e note è certo la modalità più immediatamente riconoscibile: all'interno di questi spazi paratestuali la traduttrice può esprimersi con la propria voce, al fianco ma distinta da quella autoriale, intrecciando il lavoro di traduzione a quello di esegesi e spiegando le proprie politiche traduttive. Anche definita «commentary»⁶, è questa una forma visibile

⁴ Vedi Arcara, *Quale femminismo nella “traduzione femminista”?*, cit., pp. 15-16.

⁵ Luise von Flotow, *Translation and Gender. Translating in the Era of Feminism*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1997, pp. 35-39.

⁶ Cfr. Françoise Massardier-Kenney, *Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice*, «The Translator», vol. 3, n. 1, 1997, pp. 55-69.

ma anche discreta, dato che distingue lo spazio della traduzione da quello dell'interpretazione e lascia a chi legge la scelta su fino a che punto, e con quale tempistica, farsi coinvolgere nello scambio tra testo e paratesto.

Il progetto "Non normale, non rassicurante", che include la mia traduzione di *Trappole* di Caryl Churchill, fa ampio uso di questa strategia: tutte le traduzioni dei testi drammatici pubblicate nei volumi editi da Editoria & Spettacolo, pur avendo sollecitato un buon numero di messe in scena, si presentano anche come un'introduzione all'opera della drammaturga inglese, da fruire indipendentemente dall'esperienza teatrale. I testi sono forniti di ampie prefazioni, a volte ad opera di chi traduce (come nel mio caso), nonché di una teatrografia e bibliografia sempre in aggiornamento. L'operazione editoriale offre quindi non solo i testi in traduzione ma anche un apparato critico che permette di approfondire i temi di una produzione che si estende su diversi decenni. Il fatto che Churchill fosse prima di questo lavoro ben poco letta e rappresentata in Italia permette di tracciare in questa operazione anche quella che Massardier-Kenney definisce «recovery»⁷, la scelta di testi poco noti o non canonici, sia che questo valga solo per il contesto d'arrivo o anche per quello d'origine. Traduzioni di questo genere non lavorano solo a livello testuale, ma abbracciano autrici e *corpora* marginali per dare visibilità al lavoro intellettuale delle donne in uno spirito di collaborazione; un approccio che decostruisce la tradizionale opposizione tra autrici e traduttrici a favore di un senso collettivo dell'agire culturale e politico. La scelta infatti non fa sempre parte dell'esperienza traduttiva, spesso costretta da esigenze materiali ed editoriali: la traduzione femminista, con la sua connotazione di attivismo culturale, sceglie testi di cui «ridestare l'eco» dell'intenzione del testo fonte, secondo la nota espressione di Benjamin⁸.

In questo senso il progetto di Bono di curare e tradurre i testi drammatici di Caryl Churchill rappresenta un caso evidente di traduzione femminista, sia per la scelta dell'autrice e dei testi che per

⁷ *Ivi*, p. 62.

⁸ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1921), trad. it. Antonello Sciacchitano, «Aut Aut», n. 334, 2007, pp. 7-20: 14.

l'ampio uso degli apparati paratestuali. Tuttavia, il paratesto mantiene la sua valenza solo nella traduzione per la stampa; sulla scena non ci sono note o prefazioni, e tutto deve funzionare nel contesto della performance come testualità autosufficiente⁹. Assume quindi particolare rilevanza nella traduzione per il teatro la seconda strategia identificata da Flotow: il *supplementing*, ossia la parafrasi o ampliamento del testo d'origine per esplicitarne l'ambivalenza riguardo le politiche di genere¹⁰. Si tratta di una strategia non estranea alla "classica" compensazione di Vinay e Darbelnet, che descrive l'introduzione di varianti stilistiche per preservare quanto più possibile il senso del testo originale evitando però soluzioni goffe o poco fluide¹¹. Tuttavia, la compensazione si basa su un'idea solida di "significato" o "messaggio" che le recenti teorie sulla traduzione hanno inteso smantellare, mettendo pratiche traduttive esistenti al servizio di una posizionalità critica differente, che mostri la coscienza delle politiche di genere di un dato testo.

Uno degli elementi linguistici che più si presta ad una strategia supplementare è la marca di genere, in particolar modo nel passaggio da una lingua priva di genere grammaticale come l'inglese ad una con genere grammaticale esplicito, come l'italiano e molte lingue romanze. Tradurre in una lingua come l'italiano richiede un'operazione interpretativa: qualsiasi scelta risolve l'eventuale ambiguità in una netta suddivisione binaria del genere grammaticale, con il rischio di cadere nella trappola del maschile universale, uno degli elementi più macroscopici delle potenzialità sessiste della lingua italiana. Questo elemento emerge con particolare rilevanza sulla scena, dove il corpo sessuato è a sua volta segno teatrale, rispetto al quale il linguaggio si pone in una relazione deittica ma mai completamente trasparente.

⁹ Cfr. Terry Hale, Carole-Anne Upton, *Introduction*, in *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, a cura di Carole-Anne Upton, Oxon-New York, Routledge, 2014 [2000], pp. 1-13: 2.

¹⁰ Luise von Flotow, *Translation and Gender*, cit., p. 24.

¹¹ Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*, trad. a cura di Juan C. Sager e Marie-Josée Hamel, Amsterdam, John Benjamins, 1995, p. 199.

L'ambivalenza del testo non riduce l'importanza delle scelte traduttive; al contrario, alcune di esse possono addomesticare o nascondere l'aporia della rappresentazione linguistica del genere sessuale, mentre altre possono renderla uno strumento critico. Di conseguenza, l'assegnazione di una marca di genere può avvenire secondo una strategia tesa a supplementare, ma anche a deviare il testo d'origine verso una differente visione del mondo. È questo il caso del dirottamento (*hijacking*), l'ultima delle strategie di traduzione femminista identificate da Flotow e forse quella che mostra più chiaramente come la traduzione può manipolare il testo fonte e insieme la lingua d'arrivo per creare un testo nuovo con un forte potenziale trasformativo. Nella mia traduzione di *Trappole* ho fatto uso di diverse forme di supplemento, ma ho preferito non operare nessun dirottamento del testo, nello spirito della curatrice delle traduzioni (che ne parla più ampiamente nel suo contributo) di praticare una forma non di fedeltà, ma di "lealtà" dei confronti del testo e della sua autrice.

Trappole, opera che si potrebbe definire "minore" di Churchill, composta in un periodo ricco di testi che hanno poi avuto maggiore fortuna critica e scenica, non ha infatti ancora visto le scene italiane. Anche il testo fonte è stato messo in scena solo due volte: la prima nel 1977 al Royal Court Theatre, e una seconda ad opera del New York Theatre Workshop del 1993, in una produzione in cui gli stessi attori interpretavano una versione ridotta del testo insieme a *Possesso* (1972), lavorando sull'eco tra i due lavori¹². Una delle caratteristiche principali di *Trappole*, che vede sei personaggi (quattro uomini e due donne, Syl e Christie) legati da un insieme variabile di relazioni, è una demolizione sottile dei codici di verosimiglianza. Si passa da dettagli che creano piccoli effetti di sfasatura che potrebbero passare inosservati nel flusso dell'azione, come una porta

¹² Non restano molte tracce di questa sperimentale messa in scena: si rimanda alla recensione coeva di Mel Gussow, *Review/Theater: Caryl Churchill's Early View of Life*, «The New York Times», 12 aprile 1993, <<https://www.nytimes.com/1993/04/12/theater/review-theater-caryl-churchill-s-early-view-of-life.html>>. Vedi anche R. Darren Gobert, *The Theatre of Caryl Churchill*, London and New York, Bloomsbury, 2014, p. 167.

chiusa e poi aperta senza che nessuno l'abbia sbloccata, a situazioni paradossali: Syl nel primo atto prima ha e poi *non* ha una bambina con Albert, mentre nel secondo atto è incinta per la prima volta, ma di Jack; oppure Albert, morto suicida prima dell'inizio del secondo atto, entra tranquillamente in scena sporco di terra per aver lavorato nell'orto di casa, accolto serenamente dagli amici che poco prima ne piangevano la scomparsa prematura.

Insomma, Syl ha, non ha o avrà un figlio – con Albert, oppure con Jack? Albert si è suicidato o si dedica al giardinaggio? La trappola sarebbe credere che la risposta a queste domande sia univoca perché, come l'autrice spiega nella nota al testo, *Trappole* è un «oggetto impossibile», in cui i personaggi stanno «vivendo molte possibilità nello stesso momento»¹³. La coesistenza di elementi contraddittori si rispecchia in un linguaggio grammaticalmente e formalmente corretto, ma ricco di impossibilità logiche; e questo sta alla base delle mie scelte traduttive nella resa del genere sessuale del* *bambin** che di volta in volta appare sulla scena e nei discorsi del* *personagg**. La *baby* di cui Syl si prende cura nel primo atto infatti è esplicitamente di sesso femminile, come si evince dall'uso dei pronomi: «*She* kept waking up all afternoon»¹⁴. Nessuno però può dire se questa bambina sia *the babe* a cui Albert si riferisce quando parla del triangolo amoroso tra se stesso, Jack e Syl («Think of the babe»; p. 97), o *the baby* di cui Syl chiede notizie a Christie nelle ultime battute del primo atto («Christie, where is the baby?»; p. 101). Potenzialmente sia maschio che femmina è invece *the baby* che Syl porta in grembo nel secondo atto, che «finché nasce non è né dell'uno né dell'altro sesso» (p. 326); mentre il *baby* di cui Syl, Albert e Del discutono alla fine del secondo atto è identificato con il pronome maschile: «*He* cried a bit this afternoon, but no, *he's* fine» (p. 122; corsivi miei).

In una modalità che ricorda le bambine fuori scena di *Sette*

¹³ Caryl Churchill, *Trappole*, in *Teatro VI*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2020, pp. 275-349: 277; in seguito nel testo.

¹⁴ Caryl Churchill, *Traps*, in *Plays: 1*, London and New York, Bloomsbury, 1985, pp. 69-125: 74; corsivo mio; in seguito nel testo.

bambine ebre, anche qui l* *bambin**, a differenza del resto de* *personagg**, si “ingenera”¹⁵ esclusivamente attraverso il linguaggio; e l’attribuzione del genere, volutamente ambivalente nel testo fonte, va invece definita nel passaggio all’italiano. Una volta tradotto il genere in maniera congruente con quello definito dall’uso pronominale nel primo e nell’ultimo caso, resta infatti aperta la questione di come tradurre *baby/babe* laddove il testo non offra una specificazione di genere. Ho deciso di procedere traducendo al maschile “neutrale” i casi in cui si parla di bambini/e in senso generale (ad esempio: «Lo fanno anche i bambini»; p. 323) e nel dialogo tra Jack, Del e la Syl incinta del secondo atto, in cui la contrapposizione maschile/femminile si sviluppa nel corso dello scambio:

Syl Jack, ho deciso che voglio chiamare il *bambino* Albert. Per Albert. Ti dispiacerebbe?

Jack Solo se è una *bambina*. [...]

Del Pensavo che sarebbe stato il *bambino* della comunità.

Syl E allora lo chiamiamo Albert. Perché è il *bambino* della comunità. [...]

Jack Però sono abbastanza sicuro che sia una *bambina*. (pp. 325-26)

Ho optato invece per una caratterizzazione di genere femminile nei due casi summenzionati del primo atto: Albert quindi sollecita Syl a «pensa[re] alla bambina» (p. 312), e Syl chiede a Christie «dov’è la bambina» (p. 317). Questa scelta vuole costituire un senso di continuità con le altre strategie del testo che giocano con un registro naturalistico continuamente decostruito: così infatti si suggerisce che si tratti della stessa bambina che Syl ha in braccio all’inizio dell’atto (ma non è detto che lo sia).

Nei casi in cui manca una specificazione di genere Bono mi ha suggerito, durante il seminario da cui sono nati questi contributi, un “dirottamento”, ossia tradurre con la dizione «creature piccole» di

¹⁵ Espressione di Teresa de Lauretis, in *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Luisa Muraro¹⁶. Questo non solo avrebbe risolto il problema della marca di genere, ma avrebbe contribuito al senso generale di sfasamento rispetto a un registro linguistico improntato alla verosimiglianza e alla messa in scena di un linguaggio quotidiano. Avendo in mente lo stesso effetto, ho anche valutato di scegliere il genere femminile per il bambino di cui si parla alla fine del secondo atto, anche se definito da pronomi di genere maschile, per enfatizzare come il binarismo di genere funzioni da differenza primaria: dato il registro paradossale di alcuni scambi, che l* bambin* cambi genere sessuale all'interno dello stesso dialogo non sarebbe più assurdo di un suicida che lavora nell'orto. Pur avendo deciso alla fine di mantenere l'ingenerazione presente in Churchill, considero anche questa una possibilità alternativa in particolar modo nel caso di una messa in scena, dove l'effetto straniante di scelte traduttive di questo tipo può essere molto efficace.

Lo dimostra l'esempio su cui desidero chiudere, tratto da un altro testo di Churchill, *Settimo cielo*, scritto nel 1979 e messo in scena per la prima volta in Italia nel 2018. Nel secondo atto Vicky e Edward, fratello e sorella, si lamentano del rispettivo rapporto con gli uomini: Vicky è in crisi con il marito mentre Edward sta rompendo la relazione con Gerry. In chiusura di questo scambio, la desinenza maschile del predicato nominale crea uno sfasamento rispetto alle aspettative messe in gioco dalla dinamica di desiderio e identificazione che si instaura tra l* due personagg*:

Edward [...] Vorrei tanto essere una donna. Mi piacerebbe avere dei seni così: sono stupendi. Posso toccarli?

Victoria Cos'è, vuoi far finta che siano i tuoi?

Edward No, lo so che sei tu.

Victoria Attento che la cosa mi sta piacendo molto.

Edward Non ne posso più degli uomini!

Victoria A chi lo dici!

Edward Mi sa che sono *lesbico*¹⁷.

¹⁶ Luisa Muraro, *La folla nel cuore*, Parma, Pratiche, 2000.

¹⁷ Caryl Churchill, *Settimo cielo*, in *Teatro III*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2016, pp. 65-148: 133.

Alla necessità di supplementare la marca di genere dell'originale *lesbian*, il traduttore Riccardo Duranti ha sopperito accordando il sostantivo non con l'uso comune che identifica nel sostantivo italiano *lesbica* un soggetto biologicamente femminile di orientamento omosessuale, bensì in concordanza con il personaggio e soprattutto con il corpo attoriale in scena. Scelta possibile sarebbe stata di utilizzare invece la marca opposta, evidenziando così le caratteristiche femminili di Edward, personaggio che ama fare i lavori di casa e prendersi cura dei bambini. Ma se nel primo atto del testo lo stesso personaggio, nella sua incarnazione prepubere, è interpretato da un'attrice, in questo secondo atto è messo invece in scena da un corpo maschile che la traduzione italiana sceglie di mettere a tema: così, scegliendo la forma aggettivale, la traduzione perverte il sostantivo noto (*lesbica*) con una desinenza maschile che apre ad ulteriori posizionamenti al di là dei binarismi di genere, mettendo in opera una traduzione femminista che opera nel testo e sulla scena.