

**Tradurre uno spettacolo senza confini
Lo sguardo *queer* nella sovratitolazione teatrale di
Passing the Bechdel Test di Jan Martens**

Martina Lanese
(Università di Padova)

Abstract

Nel presente articolo si analizza la sovratitolazione dello spettacolo teatrale contemporaneo *Passing the Bechdel Test* (2018) ideato dal coreografo e regista belga Jan Martens. Vengono esaminate le problematiche della traduzione tramite sovratitoli di temi complessi affrontati nell'opera, quali la discriminazione di genere, di identità o etnica.

Parole chiave: Jan Martens, spettacolo teatrale, sovratitolazione, femminismo, minoranze

Abstract

The following article analyzes the surtitling of the contemporary theatrical representation *Passing the Bechdel Test* (2018), created by the Belgian choreographer and playwright Jan Martens. The difficulties related to the translation of complex themes, such as gender, identity or ethnic discrimination, are examined.

Keywords: Jan Martens, Stage Production, Surtitling, Feminism, Minorities

§

Martina Lanese, *Tradurre uno spettacolo senza confini. Lo sguardo queer nella sovratitolazione teatrale di Passing the Bechdel Test di Jan Martens*, «NuBE», 1 (2020), pp. 133-156.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/830> ISSN: 2724-4202

NL Ik bedoel, hij is een blanke man. Hij vraagt aan een persoon uit de marge:

EN I mean he's a white male. He's asking a marginal person:

NL «Wanneer kom je naar het midden, wanneer ga je schrijven over blanke mensen?»

EN «When are you going to get to the centre and write about whites?»

[...]

NL En ik zeg: «Nou, ja, ik blijf hier liever aan de rand zitten en laat het midden zoeken naar mij».

EN I'm saying: «Well, I'll stay out there and let the centre look for me».¹

Le parole di Toni Morrison, che reagisce così all'emarginazione e all'esclusione di chi si trova fuori dal centro, oltre i confini stabiliti, sono inserite nel testo del copione di *Passing the Bechdel Test* e possono dare un'idea chiara dei contenuti e delle finalità di questo spettacolo teatrale, ospitato a Bologna in occasione del Gender Bender Festival del 2019.² L'opera, che ho avuto l'opportunità di tradurre insieme ad altri tre studenti di neerlandese dell'Università di Bologna, si presenta come un'innovativa rappresentazione eterolingue che vuole far riflettere sull'importanza della comprensione, l'accettazione e l'inclusione di ogni categoria marginalizzata, su base sessuale o etnica.

Il titolo dello spettacolo, che noi abbiamo tradotto *Passare il Test di Bechdel*, prende il nome dall'omonimo Test di Bechdel, anche detto Test di

¹ «**IT** E con ciò intendo dire che lui è un maschio bianco che chiede ad una persona che sta ai margini: / **IT** “Quando verrai al centro, quando scriverai di persone bianche?” / [...] **IT** E io dico: “Beh, preferisco restare marginale e lasciare che sia il centro a venirmi a cercare”». Frammento ripreso dal copione dello spettacolo di Jan Martens *Passing the Bechdel Test* (2018) *Deel 3 – TABLEAU*. Tr. it. a cura di Ernesto Badalamenti, Giulia Campi, Martina Lanese, Angel Perazzetta. Lo spettacolo è un'opera palinsesto, nella quale frammenti di testi letterari e altri scritti di personalità femminili del passato e del presente, la cui provenienza viene per lo più celata allo spettatore, costituiscono

Bechdel/Wallace o *The Rule*. Questa prova si prefigge di analizzare se un'opera, un film, un testo teatrale, un libro o altre forme d'arte rappresentino in modo adeguato le donne senza incorrere in differenze di genere o sessismo attraverso tre semplici criteri:³ 1. Ci sono almeno due donne (non anonime) 2. Che parlano tra di loro 3. Di qualcosa che non sia un uomo.

Non è ben chiara la motivazione della scelta di un titolo che richiama questo test in particolare, anche perché lo spettacolo in sé non supera il Test di Bechdel nonostante si presenti come una rappresentazione in cui si ritrova la tematica femminista, tra gli altri temi, e dove le donne vengono raccontate a pieno. Le attrici non dialogano mai tra di loro, come si accennerà in seguito; inoltre, in alcune parti dello spettacolo si fa riferimento anche a delle figure maschili. Un simile risultato, tuttavia, potrebbe essere considerato una dimostrazione di quanto sia difficile superare il Test di Bechdel seguendo i suddetti criteri; se però ci si sofferma sull'obiettivo di un'opera teatrale come questa, allora non bisogna considerare i tre parametri del test (o almeno, non solo), ma l'orientamento complessivo della rappresentazione.

una parte essenziale del testo. Il tema dell'intertestualità in *Passing the Bechdel Test* meriterebbe un'analisi specifica, in questa sede mi limiterò a fare riferimento al copione dello spettacolo.

² Il *Gender Bender Festival* è una rassegna annuale incentrata sulla rappresentazione di nuovi immaginari collettivi e contemporanei riguardo la sessualità, la rappresentazione di genere e identitaria, a cui la città di Bologna fa da sfondo. Il festival si rivolge a un pubblico vasto ed eterogeneo al quale si vogliono far conoscere nuove sfumature dell'individuo, molto spesso ridotto, categorizzato e riconosciuto solo in base a un genere sessuale. L'edizione del 2019 si è tenuta dal 23 ottobre al 3 novembre.

³ Dalla definizione ufficiale nel dizionario Merriam-Webster: «a set of criteria used as a test to evaluate a work of fiction (such as a film) on the basis of its inclusion and representation of female characters» (*Il "Bechdel Test" è stato inserito nel dizionario Merriam-Webster 2019*).

Nel presente articolo mi soffermerò su alcuni aspetti legati alla traduzione teatrale e alle tematiche del genere e delle minoranze sessuali, descrivendo nella prima parte lo spettacolo *Passing the Bechdel Test*, per poi affrontare successivamente il tema della sovratitolazione legata alla prospettiva di genere, prendendo in considerazione la traduzione dei confini identitari.

Lo spettacolo teatrale

Passing the Bechdel Test è nato nella stagione 2018/2019 da un'idea del coreografo e ballerino belga Jan Martens (1984)⁴ ed è stato prodotto dalle organizzazioni *fABULEUS* e GRIP.⁵ Del progetto d'ideazione e creazione dello spettacolo fanno parte anche le attrici stesse, tutte adolescenti dai quattordici ai diciannove anni, che così si presentano:

Wij zijn met dertien.
Wij zijn tussen veertien en negentien jaar oud
En voelen ons (g)een meisje of vrouw.
Wij praten.
Wij spreken de woorden van schrijvers en denkers, van Virginia Woolf tot Susan Sontag.
Zij vinden vorm in ons.
Wij vinden vorm in elkaar.

⁴ La formazione professionale di Martens avviene in accademie dei Paesi Bassi e del Belgio. Tutta la sua produzione artistica è caratterizzata dalla volontà di porre lo spettatore davanti nuove domande e questioni o semplicemente punti di vista diversi cercando ogni volta il modo di ridisegnare la relazione tra pubblico e artista (GRIP s.d.).

⁵ *fABULEUS* è una casa di produzione per danza e teatro fondata a Lovanio che si propone di favorire collaborazioni tra giovani emergenti e artisti professionisti già conosciuti, mentre GRIP è la piattaforma coreografica creata nel 2014 da Jan Martens tra Anversa e Rotterdam, attraverso la quale sono prodotti e distribuiti i suoi lavori personali e le opere realizzate in collaborazione con altri artisti (GRIP s.d.).

Wij maken onszelf tot wie we zijn en wat we willen worden,
Wat we kunnen worden,
Omdat de mogelijkheden oneindig zijn.
Wij zijn een momentopname.
Een stand van zaken.
Een manifest voor de toekomst.⁶

Passing the Bechdel Test è una rappresentazione in cui le voci delle attrici, ragazze del giorno d'oggi, s'intrecciano con quelle di personalità femminili del passato, da quello più remoto a quello più vicino, ma anche del presente, con uno sguardo rivolto al futuro. I testi, le opere, le interviste, i discorsi di donne più o meno celebri sono stati scelti dalle attrici, che li hanno selezionati in base al proprio interesse personale, al desiderio di riconoscere se stesse nelle parole altrui, con lo scopo di presentare una realtà e un'interiorità sconosciute a molti. Durante lo spettacolo l'attenzione viene posta principalmente sulla parola: è la parola libera (in neerlandese *het vrije woord*) che consente appunto di liberarsi, di poter parlare ed esprimersi apertamente.

Una centralità verbale, che è resa possibile grazie alla gestualità ridotta al minimo, alla scenografia pressoché inesistente – a eccezione dello schermo dove vengono proiettati i sovratitoli, attraverso il quale si esalta ancora di più la parola, scritta e pronunciata allo stesso tempo – e all'utilizzo marcato e consapevole della lingua parlata. I frammenti di testi, let-

⁶ «Abbiamo tra i quattordici e i diciannove anni / E (non) ci sentiamo ragazze o donne. / Parliamo. / Parliamo attraverso le parole di scrittrici e pensatrici, da Virginia Woolf a Susan Sontag. / Loro prendono forma in noi. / Noi prendiamo forma a vicenda. / Noi creiamo chi siamo e cosa vogliamo diventare, / cosa possiamo diventare, / perché le possibilità sono infinite. / Siamo un'istantanea. / Uno stato di cose. / Un manifesto per il futuro». Presentazione dello spettacolo in neerlandese ripresa dal sito web della casa coreografica di produzione (GRIP 2018). Ove non diversamente indicato, ed eccezion fatta per il copione di Martens (cfr. nota 1), la traduzione è di chi scrive.

tere, interviste, canzoni e diari creano così una cornice nella quale s’inseriscono le storie delle giovani *performers*, con un impatto notevole sullo spettatore, che spesso viene colto alla sprovvista ed è invitato a concentrarsi sulle parole e a riflettere.

I parallelismi che si vengono a creare tra i racconti delle storie personali delle *performers* e quelli di scrittrici o donne celebri sono spesso chiari, nonostante le personalità citate non vengano quasi mai nominate, se non nella parte dello spettacolo intitolata *PRAYERS*, durante la quale il nome delle autrici dei testi appare sullo schermo della scenografia, e alla fine della rappresentazione, quando le attrici si dispongono vicino alle uscite del teatro per consegnare una «*mini bible*» (come loro stesse la definiscono) contenente tutti i riferimenti e le citazioni tratte dalle opere di altre donne.

L’importanza della parola si traduce anche nell’uso di lingue diverse, come a voler creare una connessione tra di esse affinché si riesca a comprendere meglio ciò di cui si parla. Lo spettacolo si può definire, infatti, eterolingue. Il termine *heterolingualism*, equivalente a *plurilingualism* o *multilingualism*, è stato introdotto per la prima volta nel 1997 da Rainier Grutman per designare l’uso di due o più lingue straniere o varietà linguistiche all’interno di testi letterari. Perché un testo possa essere definito tale, è necessario che il fenomeno di commutazione di codice (*code-switching*) giochi un ruolo fondamentale nell’opera nella sua interezza (Vermeulen 2012).

È chiaro che in Paesi multilingui come il Belgio la coesistenza di diverse lingue influenza anche la produzione di opere come film, spettacoli e libri. Inoltre, per varietà linguistiche si intendono anche quelle socioculturali, vale a dire anche gli slang, i linguaggi appartenenti a un determinato gruppo sociale (socioletti), i dialetti, ecc.⁷

⁷ Molto spesso le varianti socioculturali vengono appiattite in traduzione per concentrarsi maggiormente sul significato (Vermeulen 2012), ma *Passing the Bechdel Test* a tratti

La lingua principale di *Passing The Bechdel Test* è il neerlandese, ma molti passaggi sono recitati in inglese, che può essere considerata la seconda lingua principale, con un unico piccolo frammento in francese. Si può ipotizzare che l'inglese giochi un ruolo maggiore rispetto al francese, nonostante lo spettacolo sia ideato e recitato principalmente da persone provenienti dal Belgio, perché vi si toccano temi che hanno avuto maggiori pubblicazioni e maggiore attenzione nei Paesi di lingua anglosassone piuttosto che in Belgio o Francia, dove è sì radicato il pensiero critico del femminismo o legato alle minoranze etniche, ma ha trovato meno spazio invece quello della *queer theory* e della transessualità.⁸ Inoltre, va osservato come l'inglese da un lato abbia un *appeal* ben superiore rispetto al francese per le nuove generazioni fiamminghe, dall'altro abbia consentito anche una più semplice esportabilità dello spettacolo nei Paesi Bassi, dove la conoscenza del francese è limitata. Nell'opera si riscontrano infatti fenomeni di *code-switching* verso l'inglese anche all'interno di passaggi in neerlandese perché l'inglese ha avuto e ha tutt'ora una forte influenza sul neerlandese che riguarda molti campi, da quello musicale a quello cinematografico, ed è molto comune usare parole inglesi in una normale conversazione tra persone di madrelingua neerlandese, soprattutto nella generazione più giovane di cui fanno parte le *performers*.

è caratterizzato da una lingua molto giovanile che noi traduttori abbiamo tentato di rendere perché l'abbiamo ritenuta di grande importanza per lo spettacolo, che alterna opere di scrittrici a *statements* giovanili.

⁸ Non a caso il passaggio in francese si concentra sulla visione della letteratura femminile di Monique Wittig: «**FR** Il n'y a pas de littérature féminine pour moi, ça n'existe pas. / **NL** Voor mij bestaat er niet zoiets als vrouwenliteratuur. / **EN** Women's literature simply doesn't exist for me. / **IT** Per me non c'è alcuna letteratura femminile, non esiste». Frammento ripreso dal copione dello spettacolo *Deel 3 – TABLEAU*.

Alle tre lingue parlate bisogna poi aggiungere, nel caso della messin-scena a Bologna, anche l'italiano come lingua scritta e di comprensione per il pubblico. L'obiettivo è certamente quello di portare oltre i confini temi, pensieri, lingue, situazioni socioculturali per cercare di "mescolare" e arricchire la visione di ciascun Paese su temi delicati, attraverso una riflessione a mente aperta, che vada al di là dei margini prestabiliti.⁹

La particolare struttura di *Passing the Bechdel Test*

Lo spettacolo è suddiviso in diverse parti che si susseguono senza intervalli veri e propri, scandite solamente dalle pause delle *performers*, più o meno brevi, e dai minimi cambiamenti di posa e impostazione sul palcoscenico.

La rappresentazione inizia con un'INTRO, in cui regna il silenzio e l'unica protagonista è la parola scritta e tradotta: l'unica cosa visibile sul palcoscenico è un computer posto su un tavolo, vicino al quale si trovano delle sedie. Le giovani entrano in scena una alla volta: la prima, nel silenzio del pubblico, accende il computer, apre una pagina di Word, scrive una frase e va a sedersi. A mano a mano ogni attrice entra, scrive una frase e va a sedersi sul bordo del palco, fissando il pubblico. Scrivono *statements*, frasi normalissime che potrebbero venir fuori in ogni conversazione soprattutto tra adolescenti, come ad esempio:

⁹ Questa caratteristica, che viene chiamata *acculturation* (Millán & Bartrina 2013), si manifesta quando la traduzione delle opere ha lo scopo di diffondere e importare idee, autori, discorsi che provengono da culture diverse rispetto alla cultura di arrivo, aspetto importantissimo e attuale, ora che le culture sono globalmente intrecciate tra loro. Si sviluppa così una traduzione interculturale attraverso la quale il teatro e lo spettacolo consentono a modi di pensare diversi di farsi strada nel paese di arrivo, per stimolare la discussione e la circolazione di idee, innestandosi nei dibattiti già presenti.

NL Ik heb me keihard overslapen.

EN I slept for far too long.¹⁰

Appena le attrici sono entrate tutte in scena, inizia la sezione denominata *TRUTHS AND LIES*: le *performers* – sempre sedute, fissando il pubblico – continuano a pronunciare degli *statements*, delle dichiarazioni, questa volta a voce alta, nelle quali si alternano, come il titolo stesso suggerisce, verità e bugie:

NL Ik ben 16.

EN I'm 16.

[...]

NL Ik ben 48.

EN I'm 48.

[...]

NL Ik ben al 2 keer opgepakt.

EN I've been arrested twice.

NL Ik ben al 2 keer ontmaagd.

EN I've been deflowered twice.¹¹

Oltre a queste dichiarazioni, le giovani iniziano a presentarsi e a farsi conoscere, parlando di aspetti della propria vita quotidiana.

Successivamente si passa alla scena dei *TABLEAUX*, in cui a turno le tredici *performers* prendono la parola, ogni volta presentate brevemente e a volte con ironia da una delle colleghe. Ogni attrice recita un breve frammento di testo, tratto da opere o discorsi delle personalità femminili più

¹⁰ «**IT** Ho dormito come un sasso fino a tardi». Frammento ripreso dal copione dello spettacolo, prima parte: *Deel 1 – INTRO*.

¹¹ «**IT** Ho 16 anni. / [...] Ho 48 anni. / [...] Sono stata arrestata già due volte / Ho perso la verginità già due volte». Frammenti ripresi dal copione dello spettacolo, seconda parte: *Deel 2 – TRUTHS AND LIES*.

disparate,¹² il tutto all'oscuro del pubblico che, senza sapere se le parole pronunciate siano pensieri delle *performers* o citazioni di testi altrui, può solamente ascoltare¹³ e prestare attenzione a ciò che viene detto per comprenderne il significato.

Verso la metà dei *TABLEAUX* vengono inseriti dei *BUTTONS*, slogan su vari temi,¹⁴ che sono ripresi anche alla fine dello spettacolo. Qui l'impatto sullo spettatore è maggiore: gli slogan, ripresi per lo più da manifestazioni, vengono traslati nello spazio teatrale e recitati ad alta voce, quasi gridando, uno di seguito all'altro.

La parte successiva della rappresentazione si intitola *PRAYERS*: l'idea di base è quella di rimandare ai salmi responsoriali che vengono letti durante il servizio religioso, leggendo però al loro posto citazioni e aforismi di Margaret Atwood, Charlotte Brontë, Connie Palmen e altre scrittrici e filosofe. Ogni aforisma è poi seguito dall'esclamazione «*A WOMAN!*»¹⁵ ripetuta da tutte e tredici le attrici in coro. In questo frangente il pubblico viene messo di fronte a una sorta di denuncia pacifica nei confronti della Chiesa, accusata di predicare l'uguaglianza e il bene verso il prossimo, escludendo però dalla sua visione ancora troppo patriarcale le minoranze

¹² Vengono citate parole e opere di Lieke Marsman, Vita Sackville West, Herta Müller, Connie Palmen, Vivian Gornick, Dorothy Parker, Ali Smith, Monique Wittig, Toni Morrison, Selm Wenselaers, Virginia Woolf, Margaret Atwood, Harper Nielsen, Rachida Lamrabet e Niña Weijers.

¹³ O, nel caso della sovratitolazione in italiano, leggere.

¹⁴ Ad esempio: «PIZZA ROLLS, NOT GENDER ROLES / I'M CALLED 'SIR' / MY BODY, MY CHOICE / I'M A FUCKING QUEER / IF YOU WANNA BE MY LOVER, YOU GOTTA GET MY CONSENSE / BETTER GAY THAN GRUMPY / IF YOU'RE NOT ANGRY, YOU'RE NOT PAYING ATTENTION» e così via.

¹⁵ Probabilmente giocando con l'affermazione latina AMEN che, se letta in inglese, può avere lo stesso suono di *A MAN*, cioè *UN UOMO*.

e le donne. Le *performers* esprimono la propria protesta in modo audace riprendendo la battuta del film femminista *The Misandrists* di Bruce LaBruce:

EN In the name of the mother, the daughter and the holy cunt.

NL In de naam van de moeder, de dochter en de heilige kut.¹⁶

La quinta parte dello spettacolo, invece, ha un carattere più monologico: è interamente dedicata a Catherine Opie, fotografa americana contemporanea, lesbica, molto influente e conosciuta per i suoi studi attraverso la fotografia sulla società in rapporto con quella non tradizionale. Viene ripreso e recitato interamente un suo intervento a una conferenza in cui l'artista spiega com'è nata la sua passione per la fotografia, il motivo per il quale ha deciso di intraprendere una carriera che mostra una parte della società troppo spesso denigrata o tenuta ai margini. Opie commenta anche alcune proprie opere, spiegandone i dettagli e la creazione, facendo riferimento alle tante sofferenze, spesso taciute, vissute dalle persone appartenenti alla comunità LGBTQIA+.

Lo spettacolo continua con la ripresa di frammenti di testo di diverse personalità femminili, ognuno recitato da una *performer* diversa, anche in questo caso senza spiegare al pubblico chi sia l'autrice delle parole, puntando solamente a far arrivare allo spettatore il loro significato. Questo è l'unico momento in cui il corpo, mentre recita, viene portato in primo piano: ogni attrice, al momento della propria parte, si ritrova da sola al centro del palcoscenico, con i riflettori puntati su di sé, e assume una posa¹⁷ che mantiene per tutta la durata del frammento che recita.

¹⁶ «**IT** Nel nome della madre, della figlia e della figa santa». Citazione ripresa dal copione dello spettacolo, quarta parte: *Deel 4 – PRAYERS*.

¹⁷ Per lo più particolare, ad esempio stesa a terra su di un fianco, oppure stesa a pancia in giù.

Non a caso il corpo diventa protagonista proprio negli ultimi sei interventi, che sono orientati alla condivisione con il pubblico del dolore: del parto, dell'obbligo di dover nascondere chi si è davvero per non essere allontanato o discriminato, di vedere un futuro che non è promettente, della morte. Un dolore che alla fine di ogni frammento trova realizzazione attraverso la condivisione della esperienza individuale:

NL Ik heb mezelf geleerd op eigen benen te staan, maar ik heb mezelf niet kunnen leren hoe ik moet liefhebben.

EN I could stand on my own two feet, but I couldn't teach myself love.

NL We hebben taalvermogen. We hebben een vermogen tot liefhebben.

EN We have a capacity for language. We have a capacity for love.

NL Maar we hebben andere mensen nodig om die vermogens op te wekken.

EN But we need other people to release those capacities.¹⁸

Proprio a causa del particolare rapporto tra esperienza soggettiva, qui enfatizzata anche tramite il corpo delle *performers*, e testo letterario – le citazioni recitate dalle attrici – risulta difficile la categorizzazione stessa dello spettacolo teatrale: *Passing the Bechdel Test* si distacca dai criteri “classici” di teatro: non è classificabile né come commedia, né come tragedia, non rispetta (e non vuole farlo) le tre unità aristoteliche di luogo, tempo e azione, non si basa su una narrazione precisa e lineare, non ha trama. Sarebbe quasi impossibile assimilarlo a un determinato tipo di teatro, se non all'influsso derivante dall'avvento delle avanguardie e delle postavanguardie a

¹⁸ «**IT** Ho imparato da sola a stare in piedi sulle mie gambe, ma non sono riuscita a imparare come si ama. / **IT** Possediamo la capacità linguistica. Possediamo la capacità d'amare. / **IT** Ma abbiamo bisogno di altre persone per far affiorare tali capacità». Frammento ripreso dal copione dello spettacolo, parte sesta: *Deel 6*.

partire dai primi anni Settanta che hanno dato spazio ad un nuovo tipo di rappresentazione, definito poi da Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater*, teatro postdrammatico, caratterizzato da una riduzione al minimo di dialoghi e dall'assenza di un filo logico che connette l'intero spettacolo. Lehman descrive il cambio della modalità di percezione di un'opera come «a simultaneous and multi-perspectival form of perceiving [that] is replacing the linear-successive» (Lehmann 2006, 16). Di conseguenza, è riservata meno attenzione alla narrazione e alla dimensione prettamente drammatica del teatro, che diventa invece luogo dove non esistono ruoli in cui l'attore si deve calare, ma solamente *performers* che puntano ad arrivare al pubblico senza il bisogno di costruire una storia fittizia. Sulla base di questa descrizione si può affermare che *Passing the Bechdel Test* appartenga a questo tipo di teatro in cui «gli attori semplicemente parlano, a volte tra loro, altre rivolgendosi al pubblico in una condizione poetica, anche politica, narrativa o monologante» (Menin 2014, 325).

Bisogna, quindi, partire dal presupposto che lo spettacolo non è composto da un susseguirsi di veri e propri dialoghi che pongono le basi per lo sviluppo della narrazione di una vicenda: chi è sul palco si rivolge costantemente al pubblico. Lo si può considerare un dialogo con lo spettatore ma allo stesso tempo anche una sorta di monologo, poiché il pubblico, nonostante sia parte integrante e attiva di questo spettacolo,¹⁹ non viene mai invitato a interagire direttamente nello svolgimento dello spettacolo, ma solo esortato ad ascoltare e capire.

Simili caratteristiche contribuiscono a rendere particolarmente complesso portare un'opera come *Passing the Bechdel Test* al di fuori dei suoi confini linguistici di partenza. Eppure, spettacoli di questo genere sono

¹⁹ Perché legge, ascolta, elabora e comprende.

sempre più spesso ospitati da festival internazionali durante i quali le rappresentazioni avvengono in lingua originale e necessitano quindi di una particolare traduzione.

Tradurre oltre i confini attraverso una modalità “al confine”

La traduzione teatrale può essere definita un’attività per certi versi paradossale perché si basa su un testo scritto, ma allo stesso tempo deve considerare la dimensione non verbale che circonda la rappresentazione teatrale nella sua totalità,²⁰ e che culmina infine con un altro testo scritto, creato dal traduttore e poi portato in scena, sotto forma di sovratitoli oppure recitato nella lingua di arrivo. In questi casi, parlando di testo di partenza o *source text*, bisogna considerare necessariamente l’intera produzione dello spettacolo, che comprende quindi non solo il copione ma tutto ciò che crea lo spettacolo in sé, la *performance* di cui fanno parte tutti gli aspetti non verbali intrinseci al teatro.²¹

Nonostante la traduzione teatrale sia ormai divenuta di grande importanza e nonostante differisca sia dalla traduzione letteraria, sia da quella audiovisiva, non esiste ancora una disciplina o un *training* specifico per questo tipo di traduzione che si sta sviluppando e che ha quindi bisogno di nuove modalità specifiche che la perfezionino sempre di più.

²⁰ Nel copione possono essere presenti delle indicazioni di regia o di attorialità, ma il risultato finale definitivo si ha solamente durante la rappresentazione vera e propria sul palcoscenico.

²¹ Gli stessi aspetti che valgono per la comunicazione non verbale, ovvero cinesica, prossemica, sistema paralinguistico, sistema gestuale. Gli elementi visivi e uditivi sono entrambi fondamentali nel teatro e per la sua ricezione, infatti ci si interroga spesso anche sulle modalità di accesso alla ricezione teatrale da parte di tutti (audio descrizione per non vedenti, sottotitoli intralinguistici o interpretazione in lingua dei segni per non udenti).

Per tradurre *Passing the Bechdel Test* abbiamo adottato, in accordo con la committenza del festival, la tecnica della sovratitolazione, una forma di traduzione teatrale audiovisiva ibrida, come la definisce Yvonne Griesel, perché presenta alcune caratteristiche di una traduzione scritta e, allo stesso tempo, altre più vicine all'interpretariato:

It is a very complex interlingual transfer between different cultures, different theatre cultures, between interpretation and translation, between intercultural and international theatre, between oral and written words, between a divided audience, and intermedial and multimedial theatre. These facts make the transfer amazing, but at the same time difficult (Griesel 2009, 122).

Per questo motivo è un tipo di traduzione che può risultare assai problematica. Contemporaneamente, però, grazie a queste particolarità, diventa un modo efficace di offrire qualcosa in più allo spettatore, allo spettacolo che viene messo in scena e, più in generale, alla visione di teatro contemporaneo²² che si sta man mano sviluppando come un mondo di apertura globale senza confini, attraverso cui è possibile trasmettere idee provenienti da Paesi con una lingua e cultura di partenza anche molto lontana da quella di arrivo.

Il testo che deve essere tradotto ha come principio una comunicazione bilaterale, ovvero gli attori interagiscono, come accennato, con il pubblico, il quale dà riscontri immediati e diretti agli attori tramite le proprie reazioni. Peculiare è il fatto che la traduzione di uno spettacolo teatrale può essere esperita solamente una volta da ogni spettatore,²³ analogamente

²² E quindi postdrammatico, nel senso di andare oltre il dramma, come analizzato in precedenza.

²³ A meno che la traduzione non sia destinata a una pubblicazione.

a ogni messa in scena di uno stesso spettacolo che è sempre unica e irripetibile.²⁴

Per questo, la sovratitolazione rientra nell'insieme di modalità traduttiva denominato *theatre translation on stage*, traduzione fatta per rimanere scritta e non recitata, e quindi solamente per essere letta al momento della performance, per rendere accessibile al pubblico di arrivo uno spettacolo recitato in un'altra lingua. Questa modalità di traduzione deve tenere conto di ulteriori parametri fondamentali, che sono il tempo e lo spazio: lo spazio dove saranno proiettati (o mostrati) i sovratitoli; il tempo di lettura da parte del pubblico, ma anche quello di dizione dell'attore di ogni battuta o frase e, infine, la durata della pausa che intercorre fra due battute o fra una sezione di spettacolo e l'altra. Il tutto dev'essere bilanciato nel migliore dei modi per far sì che lo spettatore non sia costretto a uno sforzo troppo gravoso,²⁵ e che non si perda parte di una frase, di un racconto, di una scena: il testo teatrale tradotto dev'essere, difatti, compreso velocemente e chiaramente dal pubblico.

Nel caso di *Passing the Bechdel Test* si può parlare solo in parte di *performability*,²⁶ e più propriamente invece di *speakability*,²⁷ essenziale in un'opera come questa che esalta appunto la parola pronunciata in scena.

²⁴ In base a variabili tecniche (funzionamento di tutte le attrezzature di scena, uso delle luci, delle musiche, ecc.) e variabili umane (improvvisazione degli attori, reazione del pubblico, errore degli attori, ricezione da parte del pubblico parziale, ecc.).

²⁵ Lo spettatore deve ascoltare l'attore, guardare la scena e/o gli attori, leggere i sovratitoli, elaborarli, collegare il tutto.

²⁶ Il concetto, tradotto da Menin (2014) con «teatralità», tiene conto di tutti i codici teatrali (scenografici, attoriali...) in relazione al testo della traduzione, che deve essere coerente con ogni aspetto di cui si compone lo spettacolo.

²⁷ Il termine *speakability* pone maggiore importanza su una traduzione fatta per essere capita e pronunciata chiaramente dall'attore ed è tradotto da Menin (2014) con «dici-bilità».

È la parola, infatti, a essere protagonista assoluta, più ancora della recitazione e dei movimenti, spesso ridotti al minimo, delle *performers*. Pertanto, non avendo alla base un dialogo teatrale, si può affermare che *Passing the Bechdel Test* condivide molte delle caratteristiche di un testo letterario, pur essendo in ogni caso una rappresentazione teatrale,²⁸ questo perché è composto da frammenti di testi ed è equiparabile a una sorta di “flusso di coscienza” delle *performers*. La sua componente performativa non è essenziale tanto quanto la modalità di scrittura delle parole e delle frasi che vengono riportate a voce. Tuttavia, non potrebbe rimanere in vita solamente come un testo scritto perché è uno spettacolo in cui si lasciano momenti di silenzio e spazi liberi (pochi ma significativi), durante i quali risuona solamente la musica e le attrici si perdono in movimenti del corpo che non sono definibili come vere e proprie danze, bensì come un modo per lasciarsi andare e seguire la musica, per entrare in una situazione di comunicazione che prescinde dalla lingua o la oltrepassa.

Questo carattere intrinseco allo spettacolo non è ovviamente trasferibile in traduzione ma deve semplicemente essere osservato e sentito dal pubblico.

In molti casi la traduzione in sovratitoli può diventare un elemento di disturbo, perché distrae lo spettatore da ciò che effettivamente succede sul palco e dalle *skills* dell'attore, che si serve del suo corpo per migliorare, aggiungere, modificare impercettibilmente qualcosa nella sua recitazione. I sovratitoli possono comportare un'attività cognitivamente dispendiosa da parte del pubblico che si ritrova a svolgere un lavoro di ascolto in un'altra lingua, di osservazione, e infine di lettura nella propria; inoltre, se non

²⁸ Menin (2014) riporta l'esempio dell'opera *Insulti al pubblico* di Peter Handke, considerato uno spettacolo metateatrale, il quale si basa allo stesso modo su un dialogo silenzioso tra attori e pubblico.

ben coordinati con l'azione scenica, i sovratitoli possono creare problemi nella comprensione, qualora lo spettatore non riesca a leggere la traduzione in contemporanea alla battuta dell'attore, perdendo così la loro funzione di aiuto alla comprensione.

Nonostante queste piccole criticità, la sovratitolazione diventa fondamentale per trasportare e far circolare spettacoli e idee da una cultura all'altra, per far apprezzare allo spettatore una rappresentazione in versione originale, rendendola allo stesso tempo comprensibile e per favorire nello spettatore spunti inediti di riflessione. La sovratitolazione è quindi un ottimo mezzo per riuscire a trasmettere tutto questo, e anche un modo per arricchire ulteriormente uno spettacolo attraverso la trasposizione di elementi culturali propri della lingua di partenza nella lingua di arrivo.²⁹

Il confine delle identità e le identità al confine

È ormai noto come l'atto del tradurre porti con sé un'inevitabile manipolazione, anche minima, del testo di partenza, poiché passa attraverso un filtro deformante e un'interpretazione (Eco 2010). Il concetto di fedeltà è quindi relativo. La traduzione, pur continuando ad ambire a fedeltà e accuratezza, crea un testo di arrivo che diventa a sua volta una fonte che si adegua a varie realtà e/o identità per racchiudere in sé bisogni ideologici consapevoli.

Attraverso la prospettiva dei sempre più diffusi *feminist, gender e sex studies* la traduzione e gli studi di traduzione di genere diventano atti per

²⁹ Come, ad esempio, il riferimento a *Zwarte Piet* (Pietro il moro), l'aiutante di *Sinterklaas* (San Nicola) su cui negli ultimi anni nei Paesi Bassi si è aperta una discussione molto vivace riguardo la sua accezione razzista, che rimanda al discorso coloniale e della tratta degli schiavi.

poter combattere attacchi alla libertà di parola, di pensiero, di espressione e di modo di vivere: la traduzione è «one of the most privileged loci for the (re)production and (re)negotiation of identities» (Santaemilia 2014, 6).

È infatti tramite la circolazione di testi provenienti da altre culture e sistemi sociali che si può creare, diffondere e rafforzare un'energia attiva che riesca a battersi per ogni opzione di genere, sessuale e per minoranze di qualsiasi tipo, realizzando presentazioni e versioni in varie lingue. Sia gli studi sulla traduzione che gli studi su genere e sessualità, nella loro natura necessariamente interdisciplinare,³⁰ possono renderci più consapevoli della mutabilità del concetto di identità e dell'influenza di complessi, invisibili meccanismi di lingua e linguaggio, cultura e potere, sulla nostra visione d'insieme.

Poiché si muove in un universo che ha confini così poco definiti, sfuggenti e “nebulosi”, la traduzione aiuta ad articolare e presentare la diversità, e colui o colei che è diverso o diversa da noi. È ovvio che quindi l'identità entra ancora più in gioco quando il traduttore trasforma la questione di genere in un progetto letterario e socioculturale (Simon 2005).

Le teorie femministe, i *gender, sex e queer studies* s'intersecano così in modo fertile con i *translation studies*, contribuendo alla trasformazione dei testi, della pratica traduttiva e degli studi sulla traduzione, che si stanno evolvendo nella direzione di un'attenzione al non sessismo e all'uso, e quindi alla diffusione, di un linguaggio non androcentrico.

³⁰ La ricerca di un'interdisciplinarietà degli studi di traduzione può essere produttivamente ampliata fino a comprendere anche questioni di identità postcoloniale e il concetto di *queer*, quindi di identità varie e disparate che trascendono la norma di ciò che è comunemente accettato (Godayol 2013). *Passing the Bechdel Test* è riuscito a farlo nella pratica teatrale, comprendendo nello spettacolo esperienze di minoranze etniche con quelle di persone che si definiscono *queer*.

I testi che hanno come oggetto il conflitto, le difficoltà e le esperienze omosessuali sono raggruppate in un nuovo genere letterario definito da Harvey *gay writing* (2000). La traduzione di queste opere solleva questioni complesse, come abbiamo potuto notare affrontando *Passing the Bechdel Test*, soprattutto perché questi testi proiettano nella scrittura la prospettiva interiore di identità discriminate, che hanno vissuto traumi e che sono emarginate perché “diverse” agli occhi dei gruppi egemoni, e quindi la loro traduzione ha anche l’obiettivo di far arrivare in una cultura ricevente una rappresentazione di tali identità e comunità positiva, che crei empatia.

Passing the Bechdel Test non può, però, essere inserito solo all’interno del *gay writing* perché è uno spettacolo che comprende punti di vista diversi, descritti e presentati insieme: si parla di minoranze etniche; si riprendono le parole di femministe o teoriche di femminismo; si esplorano le sensazioni e i pensieri di persone comuni che hanno iniziato la transizione da donna a uomo (o viceversa) e di chi è stato escluso, maltrattato o considerato diverso solamente a causa del proprio orientamento sessuale.

Un simile approccio ci riporta alla sempre più riconosciuta teoria *queer*, il cui scopo è quello di decostruire determinate categorie, strutture e ideologie egemoniche che contribuiscono alla perpetuazione della visione di genere, sesso e identità sessuali come fisse e inalterabili, per fare spazio alla nozione di identità *fluide* e non etero-normative, per creare una comunità dinamica tra individui che riconoscono le differenze e le diversità accettandole:

EN So in 1990 through 1995, I started a portrait series

NL Tussen 1990 en 1995 begon ik een reeks portretten te maken,

EN of mainly my friends in the LGBTQ community.

NL vooral van mijn vrienden in de LGBTQ-gemeenschap.

EN And it was really an homage, in a different way, in relationship

NL Het was echt een eerbetoon op een andere manier,

EN to creating a queer language that I felt wasn't necessarily present.

NL door een queer-taal te creëren die er volgens mij niet was.³¹

La teoria *queer*, pur ampiamente criticata,³² viene ormai considerata come un approccio inclusivo che comprende diverse possibili identità – lesbiche, gay, bisessuali, transgender, e anche tutte quelle situate nel mezzo di questi molteplici e sfaccettati insieme, oppure semplicemente emarginate, scorrevoli e incerte, che non possono essere comprese nei discorsi normativi – permettendo loro di sentirsi finalmente riconosciute come legittime alternative alle categorie tradizionali. L'identità è vista come un movimento interminabile che va oltre margini e limiti, attraversa i confini per culminare in uno spazio non sempre ben definito, unico per ognuno di noi.

Passing the Bechdel Test può quindi essere definito uno spettacolo *queer*, perché porta alla luce considerazioni e sentimenti appartenenti a femministe, gay, trans, lesbiche, minoranze etniche in un unico spettacolo unitario, senza ordini o gerarchie, unendo le diverse esperienze in un unico discorso a più voci – nel quale viene inserito anche il pubblico – orientato solamente in base ai concetti di umanità, uguaglianza e accettazione.

³¹«**IT** Tra il 1990 e il 1995, cominciai una serie di ritratti / **IT** raffiguranti soprattutto i miei amici della comunità LGBTQ. / **IT** Ed era un vero e proprio omaggio, eseguito in modo diverso, attraverso / **IT** la creazione di un linguaggio *queer* che non pensavo esistesse». Frammento ripreso dal copione dello spettacolo, parte 5: *Deel 5 – Catherine Opie*.

³² Ci sono stati vari dibattiti sul valore di questa teoria, la quale ha indubbiamente influenzato gli studi gay e lesbici e introdotto un concetto di identità progressista ma mentre alcuni studiosi la considerano un bene che possa riuscire ad abbattere gli stereotipi e dare voci a varianti sessuali più disparate, sradicando l'egemonia dell'uomo bianco eterosessuale, molti altri studiosi temono che questa teoria possa indebolire tutto ciò che i movimenti gay e lesbici sono riusciti a costruire fino ad ora, proprio perché la teoria *queer* rifiuta ogni tipo di raggruppamento specifico, e quindi anche raggruppamenti di gay, lesbiche, donne e così via (Piantato 2016).

Se opere come *Passing the Bechdel Test* sono esempi importanti di apertura nei confronti delle minoranze di ogni tipo, la loro traduzione, seppur complessa, può avere un ruolo altrettanto decisivo, contribuendo ulteriormente a rompere tabù e a diffondere sentimenti di comprensione, empatia, e inclusione, anche attraverso una ricerca di nuovi atteggiamenti linguistici che possano adattarsi a ogni tipo di identità e individualità senza escludere nessuno.

Bibliografia

Eco Umberto 2010, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Bompiani, Milano, 121-146.

Fuss Diana 1991, *Inside/Out – Lesbian Theories, Gay Theories*. Routledge, London-New York.

Godayol Pilar 2013, *Gender and Translation*, in Carmen Millán and Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Routledge, London-New York, 173-185.

Griesel Yvonne 2009, *Surtitling: Surtitles an Other Hybrid on a Hybrid Stage*. «TRANS. Revista de traductología», 13, 119-127.

GRIP 2018, *Passing the Bechdel Test*, <https://www.grip.house/en/productie/passing-the-bechdel-test/> [11/02/2020].

GRIP s.d., *Jan Martens*, <https://www.grip.house/en/maker/jan-martens/> [11/02/2020].

- Grutman Rainier 2006, *Refraction and Recognition: Literary Multilingualism in Translation*. «Target. International Journal of Translation Studies», 18, 1, 19-47.
- Harvey Keith 2000, *Gay Community, Gay Identity and the Translated Text*. «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction», 13, 1, 137-165.
- Il “Bechdel Test” è stato inserito nel dizionario Merriam-Webster 2019. «Fumettologica», 27 settembre, <https://www.fumettologica.it/2019/09/bechdel-test-dizionario-merriam-webster> [12/02/2020].
- Lehmann Hans-Thies 2006, *Postdramatic Theatre*, tr. eng. Karen Jürs-Munby. Routledge, London-New York.
- Menin Roberto 2014, *Tradurre per la scena. Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*. «Studi Germanici», 5, 303-328.
- Millán Carmen and Bartrina Francesca (eds.) 2013, *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Routledge, London-New York.
- Piantato Giulia 2016, *How Has Queer Theory Influenced The Ways We Think About Gender?* «Working Paper of Public Health», 5, 1, <https://www.pagepress.org/journals/index.php/wpph/article/view/6948> [08/11/2020]
- Santaemilia José 2014, *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Routledge, London-New York.
- Simon Sherry 2005, *Gender in Translation – Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, London-New York.
- Thienpont Eva 2004, *Recensie: Lesbian and Gay Studies. An Introductory, Interdisciplinary Approach*. (Edited by Theo Sandfort, Judith Schuyf, Jan Willem

Duyvendak, Jeffrey Weeks). «Tijdschrift voor Gender Studies», 7, 3, 55-57.

Vermeulen Anna 2012, *Heterolingualism in Audiovisual Translation: De Zaak Alzheimer/La memoria del asesino*, in Aline Remael, Pilar Orero, Mary Carroll (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*. Rodopi, Amsterdam-New York, 295-312.