

INSTABILITÀ DEL CORPO

Tradurre la donna araba negli alfabeti dell'occidente

NICOLETTA VALLORANI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Abstract – This essay ties together different notions of translation exploiting the theoretical and practical nexus of translation and migration. Drawing on previous researches on dislocation and relocation, and studying the cultural forms of translation through a line of thinking that connects a very diverse network of scholars, I am proposing an approach to the translation of images, applying it to two documentary films (*I Am the Revolution*, by Benedetta Argentieri, and *Queens of Syria*, by Yasmine Fedda), both focused on the figure of the Arab woman through the gaze of Western artists/activists. My purpose consists in trying to identify two strategies of cultural translation as an attempt to articulate a possible grammar of contact in the black Mediterranean of mass migrations.

Keywords: cultural translation, documentary film, activism, Black Mediterranean, Arab woman.

1. Gli alfabeti della traduzione visuale

Photographs are unstable. Volatile. Meanings leaks out of them. They are textures. Fertile. Multilayered. Open and available to uses the photographer may not have intended. They can be recoded (Sentilles 2017, pp. 47).

Nell'insolito volume *Draw Your Weapons* (2017), Sarah Sentilles espone in questi termini una caratteristica della rappresentazione visuale – e di quella fotografica in particolare – che sfugge alla consapevolezza del pubblico e, spesso, anche della critica. Percepita come “naturalmente” mimetica, essa è intesa come depositaria di un rapporto lineare e diretto col reale, mentre di fatto essa è un testo, dunque una *rappresentazione* filtrata attraverso un codice e realizzata per il tramite di uno sguardo (Berger 2008, pp. 15–18). Come ogni forma di testualità, essa risponde a un sistema di segni, che transcodifica il reale e che viene rimodulato nel passaggio da una cultura all'altra. Decodifica e risignificazione sono rese più complesse dal fatto che la rappresentazione visuale viaggia, specie oggi, a una velocità imprevedibile e produce esiti interpretativi non calcolabili. Per essa si pone, quindi, il problema di un processo di traduzione poco codificato e per ciò stesso sdruciolevole, che necessita di strumenti ibridi per essere studiato. Baer, ad

esempio, propone di affiancare i *Translation Studies* ai *Cultural Studies*, i *Postcolonial Studies* e i *Migration Studies* (Baer 2020, pp. 139–63). Sentilles si muove in una direzione simile, con una maggiore enfasi sulle ricerche storica e antropologica (Sentilles 2017, pp. 271–74). Entrambi sono utili in questa mia analisi, che si applica alla rappresentazione occidentale della donna araba e che necessita di due considerazioni preliminari.

La prima è il “presupposto mimetico” di cui si diceva, ovvero la tacita convinzione che la fotografia sia un sistema di rappresentazione più immediato e auto-evidente delle parole; questo assunto evita di considerare il fatto che anche il testo visivo è imbrigliato in una cultura che lo legge alla luce del suo apparato conoscitivo e delle dinamiche implicite del pubblico che riceve il messaggio. Ad esempio, nel progetto fotografico che Mario Badagliacca ha dedicato alle migrazioni sul confine balcanico e intitolato *The Game*, è inclusa l’immagine di un rifugiato in piedi, con il capo coperto da un telo grigio scuro e che guarda nell’obiettivo mentre tende in avanti una mano che tiene stretto un cellulare¹. La citazione di un famosissimo quadro di Antonello da Messina, l’Annunciata di Palermo (1475, esposto a Palermo, nel Palazzo Altabellis), è un riferimento probabilmente evidente per una porzione del pubblico (europeo e/o italiano, o comunque competente di arte rinascimentale italiana) e produce un impatto sulla lettura dell’immagine, mentre è improbabile che questo percorso di decodifica sia accessibile per chi non ha, per ragioni geografiche e/o culturali, la medesima familiarità col dipinto (Bertacco & Vallorani 2021, pp. 98). Il significato della rappresentazione – indipendentemente dalle intenzioni del fotografo (Bertacco & Vallorani 2021, pp. 95) – cambierà sensibilmente, nonostante la grammatica dei segni sia sempre la medesima.

La seconda considerazione preliminare è l’“interpretazione eterodiretta”, un processo di cui Sentilles stessa fornisce un caso esemplare. All’inizio del XIX secolo, i francesi arrivano in un territorio che non conoscono, accompagnati da fotografi che dovrebbero fornire una documentazione obbiettiva (perché questo si pensa che faccia la fotografia) di abitanti e paesaggi. Si attendono di trovare harem popolati di donne discinte e dissolute e invece, in Algeria, si imbattono soltanto in figure femminili velate e in corpi accuratamente celati. Spiazzati dalla delusione delle loro aspettative di occidentali, invece di prendere atto dell’errore, i colonizzatori fanno realizzare foto in studio, con modelle retribuite e sfondi da harem, e poi le presentano all’Europa come un documento (Sentilles 2017, pp. 47–48). La

¹ Il progetto è disponibile qui: https://www.mariobadagliacca.com/the_game_preface-r9918. La foto di riferimento è la numero 16, del Chapter 3, “The Jungle” (https://www.mariobadagliacca.com/chapter_four_the_jungle-r9915#inslide ; ultimo accesso: 17/03/20229).

narrazione riporta un reale deformato, ma le cartoline coloniali così concepite circolano moltissimo e sono vendute come la riproduzione neutra di uno stato di fatto. Peccato che il fatto non esista. Esiste piuttosto un processo di “traduzione” delle donne algerine in uno stereotipo inventato, ma che il consenso collettivo (europeo) trasforma in storia. È evidente che in questo caso la mistificazione è consapevole e ben fondata sul presupposto mimetico della fotografia e poi del cinema, come strumenti che rappresentano fedelmente il reale (Aufderheide 2007, pp. 2–3). Essa è anche strumentale: diffonde cioè anche il malinteso di una conoscenza occidentale dell’oriente, che in verità non ha realmente conosciuto, ma reinventato secondo i canoni e le aspettative dell’occidente medesimo (Said 2003). La trasposizione inattendibile è un falso con conseguenze rilevanti: esso rappresenta la traduzione di un originale che non c’è. Ancora verso la fine degli anni ’80 del ‘900, il critico e poeta algerino Malek Alloula torna su questa vicenda, identificando nelle fotografie degli harem uno strumento molto efficace di “pseudo-knowledge of the colony”, capace di produrre e mantenere “stereotypes in the same manner of great seabirds producing guano. It is the fertilizer of the colonial vision” (Alloula 1986, p. 4).

La riflessione critica sulla “traduzione” delle rappresentazioni visuali parte da questi due presupposti – uno tacito e l’altro consapevole – per cercare di introdurre un terzo, che parrebbe presente nei testi oggetto di analisi, entrambi collocati su un confine – quello tra oriente e occidente – e sviluppati intorno a un soggetto subalterno. Il concetto centrale in essi sta nella proposta di immagini di donna araba consolidati e sostenuti da una vasta iconografia tradizionale, che tuttavia vengono risemantizzati attraverso il documentario come luogo di una auto-rappresentazione problematizzata (in *I Am the Revolution*, di Benedetta Argentieri, 2018) e la messa in scena teatrale terapia del trauma (documentata in *Queens of Syria*, di Yasmin Fadda, 2014).

Da un punto di vista metodologico, oltre a muovermi nell’alveo degli studi culturali soprattutto anglofoni, farò riferimento alle teorie della traduzione come processo che, nelle teorizzazioni di Loredana Polezzi (2012) e Moira Inghilleri (2017), non può prescindere dai molti modi in cui lingua e cultura si contaminano e intrecciano, soprattutto ora, in un orizzonte di migrazioni diffuse e di universi simbolici globalizzati². È illuminante in questo senso la riflessione che B. Baer propone nel suo “From Cultural Translation to Untranslatability” a proposito della nozione stessa di “cultural translation” e delle ambiguità che essa contiene, rilevando che la circolazione dei testi culturali attraverso confini linguistici, geografici e simbolici

² Si adotta qui, cioè, la medesima impostazione seguita da me e S. Bertacco in *The Relocation of Culture* (2020).

determina la necessità di considerare la fenomenologia del discorso più della sua ontologia (Damrosch 2009, p. 6). Nel suo ragionamento, Baer affianca “cultural translation” e “untranslatability”, e rileva come entrambi i concetti contengano una considerazione imperfetta di quello che potrebbe essere definito “the fact of translation”, ovvero la precisa integrazione del fatto traduttivo in un contesto cronologico, geografico e culturale che viene eluso e aggirato nella definizione corrente di “cultural translation” e impoverito nella pura identificazione di un sistema di “untraslatables” considerati astrattamente (Baer 2020, p. 140 ss). “The fact of translation” diventa centrale in determinati contesti³, fra i quali includerei la rappresentazione della donna araba e mediorientale in alcuni testi visuali, cinematografici e performativi di concezione occidentale: “discorsi” nei quali la traduzione linguistica si intreccia con altri tipi di traduzione, meno stabili e rassicuranti, e più fluidi, come le fotografie di cui dice Sentilles. Le decodifiche egemoniche, spesso automatiche, di questi testi risentono di un fatale arrestarsi sulla soglia di ciò che non si comprende, ed è un passo che spesso prelude a una normalizzazione del corpo della donna araba come vittima da liberare. È possibile creare invece, a partire da quella soglia, una traduzione contro-egemonica, nella quale la scelta e la combinazione dei codici rimoduli il potere che viaggia necessariamente fianco a fianco con la produzione di qualunque testo (Foucault 1982, pp. 417–32)? Possiamo pensare un linguaggio – inteso nel senso ampio del termine – che offra maggiori opportunità di favorire la comprensione reciproca? A giudicare da alcune esperienze artistiche recenti, parrebbe possibile essere ottimisti. Le più recenti rappresentazioni della donna islamica (ammesso che si possa proporla come una entità monologicamente identificabile) attraverso lo sguardo di artisti/attivisti occidentali mostrano una tensione attiva verso la decostruzione di un discorso coloniale preconfezionato e mortificante (Bhabha 1994, p. 101) , ma anche la consapevolezza della persistenza e irriducibilità di uno squilibrio di potere che il “le pratiche discorsive” sono in grado di restituire (Hall e Open University 1997, p. 111).

2. Il documentario e i codici intermedi

Nel TedTalk tenuto in ottobre, 2018⁴, Benedetta Argentieri esordisce chiedendo al pubblico di immaginare una donna siriana, o irachena, o

³ Nel saggio cui mi riferisco, Brian Baer dichiara in modo esplicito di riferirsi al contesto delle migrazioni di massa (Baer 2020, p. 141 ss).

⁴ Video e trascrizione sono disponibili qui: https://www.ted.com/talks/benedetta_argentieri_women_at_war/transcript (ultimo accesso: 17/03/2020)

mediorientale, e identifica tre stereotipi correnti: la donna velata, rifugiata e vittima; la danzatrice del ventre, truccata e seduttiva; la donna combattente, sempre soprattutto bella piuttosto che coraggiosa. La grammatica traduttiva che viene individuata in questo modo è comunque, al tempo stesso, fuorviante e rassicurante. Essa fornisce tre parametri conoscibili e assimilabili dalla cultura occidentale, ma tutti e tre ottenuti forzandone la decodifica attraverso il filtro di una precisa aspettativa, costruita sul modello più tradizionale di pensiero coloniale. Il *vulnus* sta nell'adozione di una "traduzione" predeterminata che, come rileva Alloula, risponde alle necessità di uno sguardo colonizzatore tenacemente agganciato al corpo delle donne (Alloula 1986, 5). Di questo sguardo, Argentieri cerca di liberarsi, o quanto meno di acquisirne consapevolezza. La realizzazione cinematografica di un documento filmico, esito di una lunga consuetudine con le realtà femminili di alcuni stati del Medioriente sembra emergere non solo da un preciso impegno di attivista, ma anche dalla volontà di riscrivere la grammatica fin qui usata nella rappresentazione del corpo "altro" per pervenire a un resoconto più onesto e attendibile sulle forme e sulle modalità della battaglia delle donne in Siria, Afghanistan e Iraq.

I Am the Revolution esce nel 2018. L'autrice e regista è una giornalista italiana, che si è formata in Italia e negli USA e ha passato lunghi periodi in Medioriente. Questa genealogia mista è importante, poiché ibrida il corredo linguistico e culturale di chi rappresenta, facendone un soggetto interstiziale, dotato di uno sguardo intermedio di difficile catalogazione. In parte, è avvenuto qualcosa di analogo con Nilüfer Demir, l'autrice della foto famosissima di Aylan Kurdi, il bambino migrante annegato nei pressi di Bodrum. Turca di origini, occidentale come formazione e nomade per mestiere, la fotografa ha realizzato un documento subito trasformato in simbolo tragico delle migrazioni di massa proprio perché connesso a iconografie ibridate e capace di evocare accanto alla morte pietosa di un bambino migrante il sacrificio dell'agnello nella tradizione religiosa occidentale.⁵ Come nel caso di Badagliacca, non ha importanza che la fotografa sia consapevole dei riferimenti impliciti nel testo: codifica e decodifica sono entrambi processi di semantizzazione, e non vi sono ragioni per cui le intenzioni consapevoli dell'autore di un testo debbano essere le uniche componenti nel modellamento del suo significato (Hall 1993, pp. 90–103). Il ruolo attivo del ricevente nei processi di significazione è un problema centrale nella produzione di testi sul tema che Argentieri sceglie di affrontare e che per certo richiede una documentazione attenta e l'uso di codici "alleggeriti" del fardello di un pensiero coloniale sedimentato nel tempo e

⁵ Ho già affrontato la questione in *The Relocation of Culture*, in maggiore dettaglio ((Bertacco & Vallorani 2021, pp. 101–2).

spesso in modo inconsapevole. Perciò Argentieri arriva al suo film attraverso percorsi molteplici, che comprendono un addestramento alla comunicazione giornalistica e alle tecniche del documentario come reportage,⁶ e la conoscenza diretta delle situazioni che sono oggetto di rappresentazione.⁷ Questo lavoro produce una costellazione di testi tutti organicamente costruiti sul desiderio di modificare lo sguardo occidentale sulle donne arabe senza violarne l'iconografia reale. Il velo, i capelli nascosti o le divise mimetiche e le lunghe trecce sulla schiena non sono posti alternativamente come segni di resa o accessori di una bellezza guerriera. Essi, al contrario, "risignificano" una battaglia antica attraverso strategie riadattate ai contesti di oggi. Nel suo percorso ancora in progress attraverso le culture delle donne in Medioriente, Argentieri raccoglie molti materiali diversi e li mette a disposizione, combinando linguaggi consueti in modi poco familiari. Nel suo sito (<https://www.benedetta-argentieri.com/>), sono affiancati resoconti giornalistici e reportage fotografici che costituiscono un corollario illuminante al ragionamento ben informato che si sviluppa, per Argentieri, attraverso diverse modalità di narrazione. Reportage, interviste, discorsi pubblici, film, post veloci e riflessioni articolate completano rappresentazioni visuali nelle quali il pubblico riconosce elementi di familiarità – i segni usuali, cioè, identificati come caratterizzanti della donna araba – ma ne individua anche una diversa "traduzione", tesa a rimuovere alcune frettolose equivalenze.

Questo lavoro di riformulazione del codice, in una narrazione di immagini e di parole che agevoli la comprensione in luogo di appiattirla su un significato preconfezionato, trova un momento particolarmente felice nel film *I Am the Revolution*, che è appunto la storia di tre donne, combattenti in modo diverso, tutte integrate nei loro contesti arabi di appartenenza. L'irachena Yanar Mohamed, l'afghana Selay Ghaffar e la siriana Rojda Felat si presentano come profili differenti ma affini; le loro battaglie hanno una qualità inedita rispetto al paradigma di donna mediorientale deliberatamente diffuso dall'occidente e ancora in buona parte accettato. L'alfabeto dei loro corpi (ovvero il modo in cui si presentano come pure quello in cui si vestono) è una lingua nuova rispetto al codice che abbiamo fin qui usato e produce un'immagine femminile contestualizzata in situazioni specifiche e molto lontana dalla vittimizzazione riduttiva proposta da buona parte dell'occidente.

Per Argentieri e soprattutto in questo film, appaiono importanti alcuni dati centrali nel processo di rappresentazione. Il primo è la costruzione di un

⁶ Dettagli su questo sono disponibili qui: <https://www.benedetta-argentieri.com/category/films/> (ultimo accesso: 17/03/2022).

⁷ Dettagli su precedenti reportages giornalistici nella stessa area sono disponibili qui: <https://www.benedetta-argentieri.com/portfolio/> (ultimo accesso: 17/03/2022).

contesto il più possibile mostrato invece che raccontato. Tutte e tre le storie sono *situate* nel senso più completo del termine. Yanar Mohamed viene mostrata nelle sue relazioni di attivista che affianca alle campagne politiche l'assistenza pratica e costante a donne in ambienti domestici difficili, spesso abusate, e vittime inconsapevoli delle loro stesse tradizioni. Selay Ghaffar – in quella che forse è una delle sezioni più riuscite del film – viaggia nelle zone rurali dell'Afghanistan per incontrare le donne dei villaggi e cercare di impostare un nuovo modello di pensiero, che non esclude la relazione con gli uomini, ma la riformula sulla base di una maggiore equità. La medesima condivisione, articolata secondo i principi del confederalismo democratico, definisce la prassi quotidiana di Rojda Felat, combattente nell'esercito democratico siriano, ma anche membro attivo della comunità di uguali che si sta cercando di costruire in Rojava.

Dal punto di vista degli alfabeti visuali, Argentieri consegna allo spettatore una chiave poetica per il film, inserita a due minuti dall'inizio, ed estremamente efficace: la sequenza in primo piano di un viso femminile, giovane e determinato, e un velo che le mani della ragazza drappeggiano intorno al viso, per scelta e non per costrizione, e con i movimenti sicuri di chi ripete un rituale di abbigliamento praticato a lungo. La voce fuori campo (che è di Rojda Felat, ma questo è irrilevante) dice in arabo: “Sono le persone che scelgono i loro leader (...) Se mi volessero come leader, sarei una di loro”. La frase è recitata in inglese (dunque esplicitamente rivolta all'intervistatrice e indirettamente al pubblico non arabo) e sottotitolata in italiano. Di fatto, essa si configura come un incoraggiamento a riscrivere l'alfabeto, e considerare che il velo si sceglie come si sceglie l'appartenenza.⁸

Riassumendo, quindi, l'aspetto interessante del documentario di Argentieri risiede nella presentazione di una grammatica di corpi femminili e vestiti non troppo diversa da quella stereotipica identificata nel suo TedTalk, risemantizzandone però i segni in modo da capovolgerne, e soprattutto arricchirne, i significati. Nella costruzione del profilo di queste tre combattenti e nei gesti della loro resistenza quotidiana prende forma il contesto effettivo di un sistema politico, sociale e culturale poco sovrapponibile non solo alle consuetudini dell'occidente, ma anche al quadro familiare e coloniale che coltiviamo del mondo arabo di oggi (Boehmer 2005, pp. 67–69). Nella decodifica, *I Am the Revolution* richiede la revisione di una “visual literacy” in uso e che risponde alle grammatiche occidentali consolidate (Sentilles 2017, 187–89). È uno sforzo necessario, ad esempio, nella sequenza del talk televisivo tra Selay Ghaffar e Abdul Jabbar Sholgari, membro di Hizb-e-Islami, spiazzato dal fatto di affrontare una donna non occidentale né occidentalizzata che però mostra determinazione, chiarezza di

⁸ Minutaggio: 0:02:53-0:03:30

idea, lucidità e nessuna intenzione di cedere.⁹ In tutto il film, l'incongruenza percepita nel vedere donne che si uniformano del tutto o quasi al linguaggio del corpo richiesto dalla tradizione e che tuttavia di questa tradizione rifiutano pubblicamente gli aspetti più mortificanti richiede una ricodifica, ovvero la formulazione di un sistema traduttivo in grado di rendere giustizia a un documento al di fuori delle aspettative occidentali e, in generale, maschili. Quasi in chiusura della sequenza citata, Abdul Jabbar Sholgari urla alla sua interlocutrice: "Sei una donna. Comportati come tale".

L'intera sequenza, come diverse parti del film dedicate a interazioni dirette tra le protagoniste e i loro contesti di appartenenza, è in arabo, sottotitolata in italiano (nella versione disponibile su RaiPlay). Il ruolo della componente strettamente linguistica nel testo è anch'esso non trascurabile. Contestualizzando la narrazione in tre paesi diversi di lingua araba, Argentieri deve affrontare il problema di scegliere in quale lingua interagire con le sue protagoniste. Si opta per l'inglese, che non è la lingua madre né per le donne intervistate né per la giornalista. Questo linguaggio condiviso, tuttavia, consente di evitare l'uso di un/una interprete nel rapporto primario tra testimoni e autrice. L'inglese costringe entrambe le parti coinvolte nel dialogo a tradurre un pensiero complesso in un codice non del tutto familiare, imponendo un rimodellamento dei contenuti che, seppure parziale, è inevitabile: esso produce le "aporias of translation" di cui pascriverla Vicente Rafael nel suo *Motherless Tongue* (Rafael 2016, p. 18). Sono invece lasciate in arabo le interazioni dirette tra donne e uomini dei singoli paesi. Nella versione caricata su RaiPlay, non vi è doppiaggio, ma solo sottotitolaggio¹⁰. Viene mantenuta una distanza linguistica – interrotta solo dai sottotitoli che si muove parallela alla non familiarità dei luoghi e la sostiene, non per nascondere i significati, ma per calibrarli nel giusto modo, tentando di evitare (e in parte riuscendoci) ogni forzatura del significato nella direzione di una omologazione sulla base delle aspettative del pubblico.

E la questione di come e se tradurre la lingua in un testo visivo è centrale nell'esperimento teatrale e cinematografico di *Queens of Syria*.

3. Corpi nascosti tra teatro e cinema

Nel "Mediterraneo nero" di cui dice Alessandra di Maio (Di Maio 2012, pp. 143-163), mescolanze e meticcianti si incrociano con lo sforzo di mantenere specificità culturali spesso meno prossime di quanto non appaia a prima vista.

⁹ Minutaggio: 0:03:41-0:04:31

¹⁰ Il film è disponibile qui: <https://www.raipplay.it/programmi/iamtherevolution> (ultimo accesso: 17/03/2022).

In questa prospettiva, nelle parole di Moira Inghilleri, “Re-voicing a refugee or asylum seeker’s motivation to flee famine, war or persecution, for example, often requires more than linguistic and cultural skills, as deliberation regarding whether universal hospitality should be denied or granted are habitually fused with social, political and discursive instruments of power” (Inghilleri 2017, p. 31). L’operazione appare collocata all’origine stessa del progetto realizzato da Refuge Productions e si sdoppia in almeno due voci: quella di un testo classico nella tradizione narrativa del Mediterraneo e quella di un gruppo di rifugiate di oggi, poco oltre il confine siriano.

Il progetto di *Queens of Syria* ha una caratteristica rizomatica. L’idea originaria, che portava il nome di *Syria: The Trojan Women*, nasce dall’intenzione di lavorare a una messa in scena della tragedia Euripide, proposta a una cinquantina di donne siriane, di varie età ed estrazione sociale e senza alcuna esperienza teatrale, ospitate in un campo per rifugiati in Giordania. L’iniziativa doveva avere soprattutto una funzione terapeutica e poggiava su una generale analogia di destino tra le profughe e le troiane radunate intorno a Ecuba e descritte nel dramma classico. Del gruppo iniziale restano alla fine solo 13 donne, che, dirette da Zoe Lafferty, porteranno in effetti in tour la rappresentazione teatrale nel 2016. Il progetto, tuttavia produce anche un altro testo estremamente significativo: un documentario, diretto da Yasmin Fedda, che riferisce, con poetici dettagli, i passi di lavorazione e adattamento alla scena fino alla sera della prima, a Raqqa. Il film esce nel 2014 e rappresenta uno straordinario percorso attraverso le culture del mediterraneo, di ieri e di oggi. La grammatica testuale che vi si costruisce ha caratteristiche di unicità per l’interazione che determina tra lingue, codici, e culture profondamente diverse.

La questione del linguaggio in senso stretto è già uno spunto carico di implicazioni. Per poter essere compreso, il testo di Euripide viene tradotto dal greco all’arabo e distribuito in forma scritta alle donne inizialmente coinvolte nel lavoro, non tutte alfabetizzate (dunque il lavoro consiste anche nel passaggio dalla forma scritta a quella orale). La recitazione avviene in arabo siriano, una lingua che viene mantenuta sia nella rappresentazione teatrale che nel documentario. In entrambi i casi, l’arabo è tradotto da sottotitoli o soprattitoli in inglese: dunque l’oralità viene mantenuta intatta, mentre l’accessibilità dei significati, per il pubblico occidentale, è realizzata attraverso la lingua scritta. Accanto, prima e dopo questo processo esplicito di traduzione linguistica, compare una costellazione di altri fenomeni traduttivi – la fenomenologia del testo di cui parla Mignolo – che confluiscono nella semantizzazione di una esperienza (quella delle donne

profughe di guerra) e di un profilo sociale e culturale (quello femminile e islamico).¹¹

È chiaro che l'intera operazione poggia su una, pur generale anche se non generica, analogia tra le donne troiane rese schiave dopo la caduta della loro città e le rifugiate nel centro di accoglienza giordano. Di questa analogia, le siriane coinvolte nell'esperienza sono consapevoli. Nel documentario come nel trailer, Fatima, una delle rifugiate, esplicita con chiarezza questa analogia:

“Hecuba is so close to me...she lost everything she owned. She lost her children and her family... It's like us. She was a queen in her house. Her house was her kingdom, she ran it as she pleased. Hecuba says ‘I used to run this place but now I am nothing.’ That's us now.”¹²

Un'altra donna, col viso coperto, spiega in modo articolato la sua esperienza sotto il regime di Assad, e poi conclude: “The character of Cassandra is similar to me. This is because I want to avenge what happened to me.”¹³

Entrambi i parallelismi sono verbalizzati in termini non ambigui e in strutture espressive semplici e dirette. Le donne parlano in arabo, che è sottotitolato in inglese. La prima è in cucina, impegnata a occuparsi di mansioni quotidiane mentre racconta una sorte tragica. La seconda è inquadrata in primo piano e guarda direttamente in camera mentre racconta senza battere ciglio uno scenario di oppressione. Tutte e due traducono la loro condizione attraverso il riferimento a profili della letteratura greca antica, che per molti motivi risultano analoghi.

Alle parole, si affianca un codice visivo molto specifico, che è quello considerato consueto delle donne arabe. La grammatica dei vestiti – il velo, i capelli coperti, il viso sintetizzato a un semplice ovale privo di ornamenti – richiama un immaginario occidentale di privazione di libertà, oppressione, incapacità di pensiero autonomo. Questi significati evocati discendono dallo stereotipo occidentale e creano un contrasto stridente ad almeno due livelli.

Il primo livello, che concerne le attrici coinvolte nella performance, risiede nell'indubbio coraggio e nell'autodeterminazione esibita da queste donne nel rendersi protagoniste di un esperimento teatrale difficile e doloroso, in un contesto non necessariamente amico e spesso sfidando anche divieti familiari. Del gruppo iniziale, molte si sottraggono al proseguimento dell'esperienza per timore che essa comporti dei rischi per loro stesse o per i loro parenti rimasti. Parecchie impongono, o tentano di imporre, il loro

¹¹ Un'analisi illuminante del testo, dal punto di vista linguistico, compare in un saggio di Alessandra Rizzo centrato primariamente sulla rappresentazione teatrale, ma tangenzialmente anche sul film (Rizzo 2018, pp. 150-179).

¹² 0:10:32-0:11:14

¹³ 0:44:58-0:45:18

desiderio di partecipare a mariti che resistono e ostacolano la loro decisione di esibirsi su una scena teatrale. Tutte dichiarano di non avere alcuna esperienza di recitazione e di essere molto preoccupate di come riusciranno a realizzare la performance.

Il secondo livello, che invece riguarda il pubblico occidentale, rimanda agli strumenti di decodifica necessari a comprendere efficacemente l'operazione messa in atto. Nell'originale euripideo come pure nel serbatoio di leggende classiche, Ecuba è una donna forte, volitiva, indipendente e capace di farsi pilastro nella disgrazia. Questo modello femminile appare iconograficamente e psicologicamente agli antipodi rispetto allo stereotipo della donna islamica. Dobbiamo rivedere la grammatica occidentale di decodifica per acquisire, filtrare, interpretare un profilo femminile che tradisce le nostre aspettative e ricolloca e risemantizza la femminilità nel mondo arabo. Appare evidente come il paradigma tradizionale di oriente incarnato dall'identità della donna risulti in questo caso inapplicabile sia a livello di *encoding* – ovvero nel momento della codifica del messaggio, e in concreto nelle fasi di preparazione e di messa in scena del dramma – che a livello di *decoding* – quando il “discorso” teatrale o filmico viene consegnato al pubblico, di necessità occidentale, che dovrà trarne un significato (Hall 1993, pp. 90–103).

Entrambi i livelli individuati hanno ramificazioni che sono anche risemantizzazioni, e comportano una analisi strettamente linguistica capace di mettere a fuoco il processo di “transcreation” che ha luogo nelle varie fasi di impostazione, lavorazione e realizzazione di questa specifica messa in scena (Rizzo 2018, pp. 156–60). L'operazione è complessa, e altrettanto problematico ne è l'impatto, sia critico che di pubblico.

Inoltre, la codifica è codifica del testo teatrale come pure del documentario. Il testo teatrale risulta da una contaminazione tra la tragedia di Euripide e la concreta esperienza delle donne rifugiate. Il film contiene un girato che viene poi tagliato, montato e lavorato anche in relazione al desiderio di alcune delle donne di non mostrare il loro volto (che viene quindi sfumato nella versione pubblica del testo) o di modificare il loro nome. Infine, entrambi i testi richiedono anche un polilinguismo strumentale, essendo parlati in arabo ma tradotti in inglese per divenire accessibili al pubblico occidentale. Neanche questa operazione è inoffensiva: sappiamo che “language is a signifying practice” ((Hall e Open University 1997, p. 5), dunque il passaggio – o il movimento pendolare, in questo caso – da una lingua a un'altra produce un impatto sul modellamento dei significati, e, in modo consequenziale, sulla loro decodifica.

Quest'ultima è anch'essa un percorso a più piste. La familiarità del testo (*Le troiane* nella versione originale di Euripide) e la comprensibilità della lingua di sottotitoli (nel film) e soprattitoli (nella rappresentazione

teatrale) funzionano da “traduttori parziali” di una condizione che è, di fatto estranea per il pubblico europeo e che si esprime nella grammatica di corpi femminili coperti e solo parzialmente visibili e di storie che appartengono al contesto di una guerra e di una cultura che non conosciamo realmente.

Dunque torniamo alle donne algerine di cui si diceva in partenza, ma vi torniamo con una consapevolezza diversa, e per certi versi rovesciata, che mette radicalmente in discussione le differenze e le analogie in un contesto condiviso – i luoghi intorno al Mar Mediterraneo rivelando un atteggiamento traduttivo – culturalmente e linguisticamente parlando – orientato verso il tentativo di capire quale rappresentazione *diversa* sia possibile. La costellazione di stati e isole che circondano questo bacino chiuso sono definite da una consuetudine migratoria che risale all’antica Grecia (Malkin 1998, pp. 4–30), ma nel tempo esse hanno cambiato natura (Bertacco & Vallorani 2021, p. 15). Nell’analisi delle procedure rappresentative di oggi, occorre essere consapevoli non solo degli elementi di familiarità tra le aree caratterizzate da questa collocazione geografica, ma anche delle profonde differenze, spesso rimosse nella considerazione comune e sostenute da costanti ibridazioni (Horden e Purcell 2000, pp. 342–400). Bene le racconta, in un suo significativo articolo del 2016, Michele Albahari quando rileva il carattere semplificatorio di ogni “fratellanza mediterranea” edificata su una presunta storia comune. Essa esiste solo in parte ed è comunque ricapitolata e riscritta dalle situazioni recenti:

There is no common identity bringing together concerned people. There is, instead, a lived experimentation with the reconfiguration of Mediterranean membership, responsibility, and ownership. This does not negate the multiplicity of the stakes, affiliations, and vantage points of the various actors claiming the sea. On the contrary, the proximity of difference carries with it the potentiality of belonging to a community in which plurality and difference are the norm (Albahari 2016, p. 289).

Quindi il problema, insiste Albahari, “is not about people belonging to the Mediterranean, but rather about the Mediterranean belonging to its citizens, or more precisely becoming a shared responsibility” (Albahari 2016, p. 289).

Alla luce di questa considerazione, si chiude il cerchio concettuale delineato in questo saggio: le rappresentazioni di cui si è proposta l’analisi costituiscono nei fatti una assunzione di responsabilità da parte dell’occidente europeo e delineano la volontà precisa di lasciare spazio all’espressione di una identità che, se presenta alcune contiguità con la nostra, se ne distacca anche, traducendo le storie che conosciamo in un alfabeto “altro”, fatalmente contaminato e straordinariamente interessante.

Author's bio: Nicoletta Vallorani è Professoressa Ordinaria di Letteratura inglese e Studi Culturali. Si occupa di Postcolonial Studies, con specifico riferimento all'Africa e al Medio Oriente (*Nessun Kurtz. Cuore di tenebra e le parole dell'Occidente*, 2017). Ha contribuito al *Routledge Companion to Crime Studies* (2019) e ha pubblicato, con Bloomsbury e in collaborazione con Simona Bertacco, il volume *The Relocation of Culture. Translations, Migrations, Borders* (2021).

Author's address: nicoletta.vallorani@unimi.it

References

- Albahari M. 2016, *After the Shipwreck: Mourning and Citizenship in the Mediterranean, Our Sea*, in "Social Research" 83 [2]: pp. 275–94.
- Alloula M. 1986, *The Colonial Harem. Theory and History of Literature*, v. 21, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Aufderheide P. 2007, *Documentary film: a very short introduction*, Oxford University Press, Oxford/New York.
- Baer B.J. 2020, *From Cultural Translation to Untranslatability: Theorizing Translation Outside Translation Studies*, in "Alif", 40: pp.139–63.
- Berger J. 2008. *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series Directed by Michael Dibb*. Reissued as part of the Penguin Design Series. Penguin on Design. British Broadcasting Corporation, London.
- Bertacco S. e Vallorani N. 2021, *Relocation of Culture: Translations, Migrations, Borders*. Bloomsbury Academic USA, New York.
- Bhabha H.K. 1994, *The location of culture*, Routledge, London/New York.
- Boehmer E. 2005, *Colonial and postcolonial literature: migrant metaphors*. 2nd ed., Oxford University Press, Oxford and New York.
- Damrosch D. 2009, *How to read world literature. How to study literature*. Wiley-Blackwell, Chichester, U.K./Malden, MA.
- Di Maio A. 2012, *Mediterraneo nero. Le rotte migranti nel millennio globale*, in *La città Cosmopolita. Altre narrazioni*, a cura di Giulia De Spuches, G.B. Palumbo Editore, Palermo, pp. 143–63.
- Foucault M. 1982, *The Subject and Power*, in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The Museum of Contemporary Art, New York, pp. 417–32.
- Hall S. 1993, *Encoding, Decoding*, in *The Cultural Studies Reader*, a cura di Simon During, Routledge, London/New York, 90–103.
- Hall S. e Open University, a c. di. 1997, *Representation: cultural representations and signifying practices. Culture, media, and identities*, Sage in association with the Open University, London/Thousand Oaks.
- Horden P. e Purcell, N. 2000, *The corrupting sea: a study of Mediterranean history*, Blackwell, Oxford/Malden, Mass.
- Inghilleri M. 2017, *Translation and migration. New Perspectives in Translation and Interpreting Studies*. Taylor & Francis Group, London / Routledge, New York.
- Malkin I. 1998. *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*, University of California Press, Berkeley: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=11693>.
- Polezzi L. 2012, *Translation and Migration*, in "Translation Studies", 5[3], pp. 345-356.
- Rafael V.L. 2016, *Motherless tongues: the insurgency of language amid wars of translation*, Duke University Press, Durham.
- Rizzo A. 2018, *Transcreating the myth. Voiceless voiced migrants in the 'Queens of Syria' Project*, in Spinzi C., Rizzo A., e Zummo M. L., a c. di, *Translation or Transcreation? Discourses, Texts and Visuals*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 150-179.
- Said E.W. 2003. *Orientalism*. Reprinted with a new preface. Penguin Classics. Penguin Books, London/New York.
- Sentilles S. 2017, *Draw your weapons*. First Edition, Random House, New York.