

# Tradurre la linea del colore nella performance queer

## Il caso di *Porci e cani* di Caryl Churchill

SERENA GUARRACINO

**ABSTRACT (English):** This contribution investigates the role of translation for the theatre as a form of feminist and queer activism through the analysis of *Porci e cani* (2017), the Italian translation of *Pigs and Dogs* (2016) by British playwright Caryl Churchill. This translation and its dramatic reading are part of a wider research in the staging of queer bodies as a practice of political resistance in Italy. Compared to other experiences, however, this text also confronts the positionality of the queer body across the colour line, and its role in the elaboration of national and transnational discourses on civil rights. Translation – both on the page and on stage – thus allows to explore difference on multiple and intersecting levels (linguistic, corporeal, performative); hence the space and time of performance allow to imagine alternatives to colonial hetero-patriarchy, making civil theatre one of the most significant forms of political activism in contemporary Italy.

**KEYWORDS:** Caryl Churchill; translation for the theatre; drama, English feminist; theatre and activism; race in performance

**ABSTRACT (italiano):** Questo contributo esplora il ruolo della traduzione per il teatro nell'attivismo femminista e queer attraverso l'analisi di *Porci e cani* (2017), traduzione italiana di *Pigs and Dogs* (2016) della drammaturga britannica Caryl Churchill. La traduzione e messa in scena di questa pièce si inseriscono in una più ampia ricerca sulla rappresentazione teatrale di corpi queer come pratica di resistenza politica in Italia: rispetto ad altre esperienze, *Porci e cani* sollecita però anche una riflessione sul corpo queer e la linea del colore, e sul loro ruolo nell'elaborazione del discorso nazionale e transnazionale sui diritti civili. La traduzione – sia sulla pagina che sulla scena – apre quindi uno spazio che permette di interrogare la differenza su diversi livelli (linguistico, corporeo, performativo), mettendo lo spazio e il tempo della performance al centro della ricerca di immaginari alternativi all'etero-patriarcato di marca coloniale, e mostrando come il teatro civile resti una delle forme di attivismo politico più significative nell'Italia contemporanea.

**PAROLE chiave:** Caryl Churchill; traduzione teatrale; teatro femminista inglese; teatro e attivismo; razza e performance

Tre personagg\*,<sup>1</sup> due donne e un uomo, due afrodiscendent\* e una caucasica, si schierano davanti ai microfoni disposti sul palco del piccolo Teatro delle Moline di Bologna. Ognun\* tiene in mano un plico di manifesti con foto a colori rivolte verso il pubblico: alcune di personagg\* riconoscibili, come Winnie Mandela e Robert Mugabe, altre di soggetti queer afrodiscendenti e bandiere arcobaleno, simbolo internazionale del movimento LGBTQ+. Così comincia la lettura dramatizzata di *Porci e cani*, traduzione italiana di *Pigs and Dogs* della drammaturga britannica Caryl Churchill:<sup>2</sup> e mentre l\* performer procedono nella lettura del testo sul retro delle immagini, i fogli vengono lasciati cadere disordinatamente sul pavimento, l'uno dopo l'altro, mescolando alla rinfusa tracce di lotte passate, presenti e future. Alla fine, durante la discussione che segue la lettura, le immagini restano lì, a rendere materiale la persistenza della memoria mentre si lavora per immaginare il futuro.



FIGURA 1: *Porci e cani*, di Caryl Churchill. Prodotto da Bluemotion, regia di Giorgina Pi. Foto: Serena Guarracino

<sup>1</sup> Questa dizione è contigua al neologismo “personaggia”, nato in seno al lavoro critico della Società Italiana delle Letterate per indicare personaggi (per lo più designati da una marca di genere femminile) che “nascono da narrazioni che lasciano apparire gli effetti innumerevoli della fine degli stereotipi di genere e dei cambiamenti sociali e culturali di cui sono protagonisti donne e uomini” (SETTI 2014: 205). Di conseguenza si utilizza la dizione asteriscata “personagg\*” quando si faccia riferimento a soggetti di sessuazione differente, come in altri casi linguisticamente affini.

<sup>2</sup> Qui e in seguito, i testi di Churchill saranno menzionati con il titolo in inglese quando si faccia riferimento all’opera originale, e in italiano quando si faccia riferimento alla traduzione.

Nella sua essenzialità, la lettura prodotta da Bluemotion per la regia di Giorgina Pi testimonia la rilevanza del teatro negli spazi dedicati all'attivismo e alle lotte per i diritti civili in Italia. *Porci e cani* viene infatti tradotto e messo in scena a meno di un anno dalla prima inglese: e se ciò accade grazie al recente interesse per la produzione di Churchill (drammaturga finora ben poco nota in Italia), questo lavoro in particolare sottolinea il ruolo giocato dal teatro come forma di resistenza culturale in diverse realtà italiane. La ricerca centrata sulla rappresentazione dei soggetti 'diversamente sessuati', spesso portata avanti da piccole compagnie con sede in luoghi di militanza e cittadinanza attiva, è infatti in molti casi il punto di partenza per una critica profonda a strutture di potere operanti a livello transnazionale: *Porci e cani* si innesta in queste lotte politiche, mettendo in opera la traduzione – del testo e sulla scena – come modalità di attivismo radicale e queer.

## 1. SPAZI DIFFERENTI: CARYL CHURCHILL IN ITALIA

Ormai ottantenne, Churchill resta una delle voci più sperimentali del teatro europeo. La sua lunga carriera si può dividere in tre fasi distinte: mentre la prima include soprattutto testi per la radio e la televisione, fino alla messa in scena del suo primo dramma di successo, *Owners* (1972), nella seconda la drammaturga collabora con compagnie di punta nella scena londinese come *Monstrous Regiment* e *Joint Stock*, con cui scrive e produce quelle che oggi sono due pietre miliari del teatro femminista britannico, *Cloud Nine* (1979) e *Top Girls* (1982). La terza fase, che continua fino ai giorni nostri, è sicuramente la più eterogenea dal punto di vista formale nonché sempre più protesa verso la disgregazione della forma-teatro, scelta che però non ha ridotto l'impatto politico della sua scrittura.<sup>3</sup> Dalla satira in versi di *Serious Money* (1987) alle collaborazioni con il compositore Orlando Gough (ad esempio in *Hotel*, 1997, e *A Ring a Lamp a Thing*, 2010) che creano forme ibride tra la prosa e il teatro musicale, gli ultimi trent'anni di attività di Churchill offrono un corpus in cui, come scrive Paola Bono, "la sperimentazione formale si accompagna all'attenzione a temi centrali e controversi dell'attualità"<sup>4</sup> (2017: 289).

<sup>3</sup> Per una panoramica aggiornata della scrittura di Churchill nonché della critica (femminista e non) alla sua opera, vedi Goodman (1993: 87-88) e Luckhurst (2014: 1-15).

<sup>4</sup> Dalla nota biografica, a cura di Paola Bono, ripubblicata aggiornata in ognuno dei volumi editi da Editoria & Spettacolo: qui si cita dalla versione del volume che include *Porci e cani* (CHURCHILL 2017: 283-291).

*Pigs and Dogs*, scritto e messo in scena nel 2016, fa parte di un filone specifico di questa fase, che include altri lavori dello stesso periodo come *Love and Information* (2012) e *Seven Jewish Children* (2009). La caratteristica drammaturgica principale di questi lavori è la mancanza di un elenco di *dramatis personae* e di un'esplicita distribuzione delle battute: ciò offre la possibilità ad ogni compagnia teatrale di decidere quanti corpi attorici mettere in scena e come individuarli in termini di genere e di altre caratteristiche possibili, come l'età o la linea del colore. Queste drammaturgie lavorano su temi costanti della produzione di Churchill, ossia l'identità sessuata e i rapporti di potere che la intersecano con altre forme di soggettivazione, come l'appartenenza etnica o di classe. Tuttavia, la necessità di operare scelte distinte per ogni produzione ha come conseguenza una interpellazione diretta di performer e pubblico rispetto alle condizioni materiali e simboliche della messa in scena;<sup>5</sup> e ciò assume ancor più rilevanza nel caso di una traduzione non solo 'drammaturgica' (dal testo alla scena), ma anche linguistica, laddove alla lingua d'arrivo è richiesto di registrare il dato politico del testo churchilliano rispetto al proprio contesto.

A sua volta, *Porci e cani* viene pubblicato nel 2017 nel quarto degli ormai cinque volumi dedicati alle opere di Churchill dalla casa editrice Editoria & Spettacolo, come parte della pubblicazione in italiano dell'*opera omnia* della drammaturga britannica.<sup>6</sup> Questo impegno editoriale fa parte di un progetto più ampio dal titolo *Non normale, non rassicurante. Il teatro di Caryl Churchill*, sempre a cura di Bono;<sup>7</sup> oltre alle traduzioni, il progetto include laboratori teatrali, *mise en espace* e spettacoli a cura di compagnie indipendenti come l'Accademia degli Artefatti, Bluemotion, lacasadargilla e Isola teatro. A partire dal 2013 ad oggi, queste compagnie hanno portato in scena diversi spettacoli, da *Settimo cielo* a *Sette bambine ebreo* fino appunto a *Porci e cani*, messo in scena per la prima volta nel marzo 2017 a La Spezia (nell'ambito della rassegna *Fisiko!*), e a Bologna il 25 ottobre 2018 all'interno di *Gender Bender*, festival che ormai dal 2003 rappresenta una

<sup>5</sup> Per il ruolo della marca di genere in *Seven Jewish Children* nonché nelle due traduzioni italiane, vedi GUARRACINO 2017: 143-185.

<sup>6</sup> Vedi CHURCHILL 2013, 2015, 2016, 2017 e 2018. Il sesto volume della collana, che includerà tra gli altri *Traps* e *Lives of the Great Poisoners*, è in lavorazione.

<sup>7</sup> Il progetto prende il nome dal saggio "Not Ordinary, Not Safe. A Direction for Drama?", pubblicato nel 1960 in un numero monografico della rivista *The Twentieth Century* che raccoglie contributi di autrici e autori sotto i 25 anni attivi sulla scena culturale britannica, ad oggi una delle pochissime scritture in cui Churchill discute della propria visione creativa (vedi CHURCHILL 1960).

delle realtà italiane più impegnate nelle rappresentazioni del corpo, dell'identità di genere e dell'orientamento sessuale.

La traduzione e messa in scena delle opere di Churchill registra diverse esigenze all'interno della scena teatrale italiana. Da una parte, rileva con ritardo la consacrazione dell'autrice in Gran Bretagna e non solo: se nel 2001 Churchill riceve l'OBIE (Off-Broadway Theater Award) alla carriera, e nel 2010 il Royal Holloway College le intitola il suo nuovo teatro, in Italia fino agli anni 2000 era stato messo in scena solo *Top Girls* (nel 1988, con la regia di Marina Bianchi), e solo quest'ultimo e *Settimo cielo* pubblicati in traduzione, in un pionieristico volumetto a cura di Laura Caretti (vedi CHURCHILL 1990). È solo con il progetto *Non normale, non assicurante* che Churchill diventa una presenza costante sulle scene italiane, anche se delle molte opere finora prodotte solo *Three more sleepless nights* (2017) e *Settimo cielo* (2018) hanno visto l'impegno di un teatro nazionale (il Teatro di Roma), mentre la maggior parte è emersa in spazi occupati come il Teatro Valle, la Casa Internazionale delle Donne e l'Angelo Mai: spazi che, è importante sottolineare, sono o stati sgomberati (il Teatro Valle, nel 2014), oppure sono attualmente sotto minaccia di sgombero.

Nell'Angelo Mai ha anche sede la formazione artistica Bluemotion, che ha prodotto e messo in scena *Porci e cani* insieme ad altri testi di Churchill (in particolar modo *Caffettiera blu* e *Settimo cielo*) e della scena britannica contemporanea.<sup>8</sup> Il percorso di questa formazione artistica mostra chiaramente l'effetto di 'contaminazione' che la traduzione come pratica queer può esercitare rispetto agli spazi istituzionali della produzione culturale. Se infatti la compagnia si è confrontata con teatri nazionali come il Teatro di Roma e ha ricevuto importanti riconoscimenti per il proprio lavoro sul teatro britannico (tra cui la candidatura al premio Ubu 2018 come Migliore nuovo testo straniero e Miglior progetto sonoro per *Settimo cielo*), le sue modalità di produzione restano ancorate a forme di agire politico 'dal basso', sia nella selezione dei testi e delle collaborazioni che nella sovrapposizione tra spazi performativi e spazi di militanza.

Si tratta di un approccio molto risonante della visione politica di Churchill che, da femminista ma anche da socialista militante, innesta la questione del genere sessuale in ogni piega dell'agire politico: i suoi lavori includono

<sup>8</sup> La compagnia ha di recente lavorato su *Wasted* di Kate Tempest, che ha visto una prima drammatizzazione nel marzo 2019 al MAST Auditorium di Bologna, in una produzione congiunta Emilia Romagna Teatro Fondazione / Angelo Mai / Bluemotion.

soggetti sessuati queer in una critica non solo alla norma etero-patriarcale, ma attraverso di essa anche alle forme del capitalismo contemporaneo e alle dinamiche razziali dei vecchi e nuovi imperialismi euro-americani. La questione della ‘messa in scena’ del genere sessuale, già emersa in opere ormai canoniche come *Cloud Nine*,<sup>9</sup> permane infatti nei testi successivi, anche se in maniera meno esplicitamente tematizzata (vedi LUCKHURST 2014: 18). Questo però non porta ad una marginalizzazione delle problematiche legate alla sessuazione rispetto ad esempio all’anti-militarismo o alle preoccupazioni ecologiste; al contrario, l’uso militante della marca di genere persiste a sottolineare che ogni abuso, ogni prevaricazione, si esercita su un corpo già iscritto nella sessuazione eteronormativa, che quindi è la violenza primaria a cui ogni corpo – in particolare, ogni corpo attorico in scena – è soggetto.<sup>10</sup>

Non stupisce quindi che il nuovo interesse per il teatro di Churchill (dopo anni in cui è stata ignorata a favore di altri drammaturghi come Mark Ravenhill o Martin Crimp<sup>11</sup>) emerga in un momento di profonda sperimentazione sulla scena italiana, in cui la riflessione sul genere sessuale è un tema non secondario e di fondamentale rilevanza politica. Non mi è possibile qui dare una panoramica completa delle diverse esperienze che contribuiscono a questo scenario molto diversificato (e di cui ancora manca una mappatura sistematica); certo vanno ricordati spettacoli ed esperienze di risonanza nazionale e internazionale che negli ultimi anni hanno messo la sessuazione in scena al centro di lavori di forte militanza politica. È paradigmatico il successo di *MDLSX*, prodotto da Motus e scritto da Daniela Nicolò e Silvia Calderoni, che ha visto quest’ultima, performer icona del movimento queer italiano, mietere successi sui palchi italiani e internazionali (vedi MENNA 2016); ma resta significativo anche il caso di *Fa’afafine. Mi chiamo Alex e sono un dinosauro*, scritto e diretto da Giuliano Scarpinato e vincitore del Premio Scenario Infanzia 2014, boicottato in alcune scuole

<sup>9</sup> La questione dell’uso politico del *cross-casting* *Cloud Nine* è troppo complessa per essere esplorata in questa sede: per una panoramica sulla sua ricezione critica vedi LUCKHURST 2014: 79-81.

<sup>10</sup> È questo il senso della performatività del genere sessuale che elabora Judith Butler e che il lavoro di Churchill, come ha notato Paola Bono, per certi versi prefigura: “[P]erformativity is neither free play nor theatrical self-presentation [and] cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject” (BUTLER 2004: 95; vedi anche BONO 2016: 15-16).

<sup>11</sup> Per la ricezione di Churchill in Italia prima del progetto *Non normale, non rassicurante*, vedi CAVECCHI e ROSE 2012.

perché narra di un bambino alla ricerca della propria identità di genere.<sup>12</sup> Ma anche progetti come *Don't Panic, BI PAN!* di Primavera Contu,<sup>13</sup> e la recente *Trilogia sull'identità* di Liv Serracchiani, prodotto dalla compagnia The Baby Walk insieme al Teatro Stabile dell'Umbria,<sup>14</sup> raccontano di una realtà sensibile alle questioni di genere, e di un pubblico ricettivo a queste tematiche. Questo terreno fertile spiegherebbe come mai, a differenza ad esempio di *Settimo cielo* che ha dovuto attendere quasi trent'anni per vedere una prima italiana, i testi più recenti di Churchill siano stati tradotti e messi in scena a ridosso della prima britannica. Oltre a *Porci e cani*, è questo il caso ad esempio di *Seven Jewish Children* (2009), scritto e messo in scena in meno di un mese nel 2009 per rispondere all'ennesimo attacco di Israele nella striscia di Gaza,<sup>15</sup> che ha trovato terreno fertile nell'attivismo pacifista e pro-palestinese ed è stato messo in scena nello stesso anno in diversi spazi performativi in tutto il mondo e anche in Italia, al Teatro Lo Spazio di Torino nella traduzione di Masolino D'Amico. L'immediata rilevanza politica di queste ultime sperimentazioni drammaturgiche ha quindi favorito la riscoperta di Churchill in Italia; e questo a sua volta ha sollecitato un'attenzione più continuativa sia per la sua produzione passata che per quella più recente, come dimostrano anche la tempestiva traduzione e messa in scena di *Pigs and Dogs*.

## 2. LA DIFFERENZA LINGUISTICA IN *PIGS AND DOGS*

È in particolare *Seven Jewish Children* a mostrare un'evidente contiguità, politica oltre che formale, con *Pigs and Dogs*, di cui si configura chiaramente come precursore. Come il testo precedente, la scrittura di *Pigs and Dogs*

<sup>12</sup> Vedi <http://www.cssudine.it/stagione-tig/2016/1410/fa-afafinemi-chiamo-alex-e-sono-un-dinosaurio> (ultimo accesso: 31 ottobre 2018) per una presentazione dello spettacolo corredata di ampia rassegna stampa.

<sup>13</sup> Vedi <https://primaveracontu.com/portfolio/dont-panic-bi-pan/> (ultimo accesso: 14 marzo 2019). Nel 2018 Contu ha tenuto una lezione presso la Stony Brook University dal titolo *Who's Afraid of Unicorns? Queer Culture in Italian Contemporary Theatre*, allo stato uno dei pochi tentativi di tracciare una mappa del teatro queer in Italia.

<sup>14</sup> Vedi <http://www.thebabywalk.com/> (ultimo accesso: 18 marzo 2019).

<sup>15</sup> Il testo viene scritto di getto sull'onda dell'operazione "Piombo fuso", che tra il 27 dicembre 2008 e il 18 gennaio 2009 vede l'esercito israeliano intervenire pesantemente nella striscia di Gaza: l'operazione procede con bombardamenti aerei e poi con l'impiego di truppe di terra, concludendosi con una stima di oltre mille morti e cinquemila feriti tra i palestinesi. L'uso sproporzionato della forza e il coinvolgimento di civili negli scontri è stato unanimemente condannato da parte di molte associazioni umanitarie e del Consiglio delle Nazioni Unite per i Diritti Umani (vedi Amnesty International 2009).

viene infatti sollecitata da eventi della politica internazionale, in particolar modo dall'ondata di provvedimenti contro gli omosessuali introdotti negli anni immediatamente precedenti in alcuni paesi dell'Africa sub-sahariana. Nel dicembre 2013 il parlamento ugandese guidato da Yoweri Museveni approva l'Anti-Homosexuality Bill, che punisce sia le relazioni consensuali che chiunque 'promuova' l'omosessualità, mentre nel gennaio 2014 in Nigeria si inaspriscono le condanne per le persone coinvolte in relazioni omosessuali. Questi due provvedimenti si innestano in uno stato di cose già decisamente problematico per i diritti LGBTQ, dato che l'omosessualità resta illegale in molti paesi subsahariani (vedi Amnesty International UK 2018): questi ulteriori sviluppi hanno sollecitato reazioni critiche da parte della Gran Bretagna e degli Stati Uniti (allora sotto l'amministrazione Obama), incluse minacce di tagliare i fondi per gli aiuti umanitari.

Per quanto meritorie, queste politiche sono tuttavia sostenute da una visione delle politiche sessuali globali in cui l'Occidente si autorappresenta come difensore dei diritti umani contro le politiche retrograde degli stati in via di sviluppo. E ciò nonostante le leggi che puniscono comportamenti non eteronormati siano state introdotte per la maggior parte durante il dominio britannico, come ha dovuto riconoscere di recente anche l'attuale Prima Ministra britannica Theresa May. Anche la dichiarazione di May non si smarca da una narrativa di progresso che si espande dalla madrepatria alle (ormai ex) colonie: "The UK stands ready to support any Commonwealth nation wanting to reform outdated legislation that makes such discrimination possible" (Theresa May, cit. in BBC 2018). La presa di coscienza delle colpe storiche dell'amministrazione britannica nei confronti delle soggettività non-eteronormate non comporta quindi un'assunzione di responsabilità, ma si risolve nell'uso spregiudicato di una retorica neo-imperiale, in cui la più illuminata Gran Bretagna si offre di accompagnare le nazioni sotto la propria ala protettrice (il Commonwealth) nella loro strada verso il modello europeo di liberalismo. Prospettiva contraria rispetto a quella che offre *Pigs and Dogs* che, come *Seven Jewish Children*, si sofferma sull'attualità politica per operare una vera e propria archeologia dell'ingerenza culturale (oltre che materiale) dell'Europa oltre i proprio confini.

Tale archeologia si incarna nelle stratificazioni di significato che investono i tre corpi sul palco che, come segnala l'unica direzione di scena, devono essere caratterizzati non individualmente bensì tra loro, in una relazione di diversità: "Three actors, any gender or race but not all the

same. Each can play any character, regardless of the character's race or gender" (CHURCHILL 2019: 184; in seguito nel testo). Il testo quindi prevede necessariamente più personagg\*: a differenza di *Seven Jewish Children*, che può essere messo in scena come una serie di monologhi oppure come sette scene in cui interagisca un numero variabile di interpreti, *Pigs and Dogs* richiede alla messa in scena di interrogare la differenza iscritta nel testo, che è esplicitamente differenza di corpo, di genere e di razza. Il testo è strutturato in una serie di scambi, in genere tripartiti, in cui l\* prim\* personagg\* apre lo scambio, l\* second\* identifica l\* parlante, e l\* terz\* ne indossa i panni. Questa struttura è soggetta a diverse varianti, ma viene esposta nella sua forma base in apertura del testo, nello stesso scambio che cita l'origine del titolo alla pièce:

- Somebody says
- President Mugabe
- If dogs and pigs don't do it  
why must human beings? (185)

È questa una delle molte prese di posizione omofobe che Churchill riprende nel testo, mutuando la tecnica della citazione diretta dal *verbatim theatre*<sup>16</sup> per testimoniare la diffusione dei movimenti d'opinione fondamentalisti nel continente africano a partire da alcuni suoi leader contemporanei (Mugabe e Zuma, insieme ai già citati Museveni e Winnie Mandela). Queste voci sono tuttavia affiancate ad altre, sia passate che contemporanee, di origine europea, come ad esempio E. E. Evans-Pritchard (188), fondatore dell'antropologia sociale e autore di *The Nuer* (1940), uno dei testi novecenteschi più influenti sull'Africa orientale,<sup>17</sup> oppure il missionario Padre Cavazzi (193), autore della *Istorica descrizione de' tre' regni Congo, Matamba et Angola* durante la sua permanenza nel continente tra il 1654 and 1677.<sup>18</sup>

Questo riferimento esplicito a fonti contigue alla visione imperialista dell'Africa disinnescava la possibilità di rintracciare nell'intenzione di *Pigs and Dogs* lo sguardo paternalista dell'Occidente liberale verso le più oscurantiste

<sup>16</sup> Il *verbatim theatre* utilizza in modo preponderante se non esclusivo materiale documentario con citazioni dirette, intrecciando il teatro civile con la storia orale (vedi HAMMOND e STUART 2008).

<sup>17</sup> Il lavoro di Evans-Pritchard, anche se tuttora alla base di molta antropologia sul continente africano, è stato di recente soggetto a revisione per quanto riguarda le sue basi teoriche e metodologiche (vedi MCKINNON 2000).

<sup>18</sup> Il testo è stato di recente tradotto in inglese dallo studioso John Thornton (THORNTON 2018).

nazioni del “Terzo mondo”. Al contrario, il testo svela la filiazione diretta della sovrapposizione tra nazionalismo e omofobia da una certa retorica europea, di cui riproduce la definizione dell’Altro come elemento abietto che contamina il corpo ‘sano’ della nazione. Le voci degli antropologi e missionari del passato impongono l’eterosessualità normativa come passo necessario verso la civilizzazione; a loro volta, politici come Museveni e Mugabe utilizzano la stessa retorica all’interno della lotta per l’indipendenza contro l’ingerenza dell’Occidente:

- Museveni says
- President of Uganda
- Ugandan independence in the face of western pressure.
- Mugabe says
- President of Zimbabwe
- We have our own culture. (186)

I comportamenti sessuali non eteronormati vengono definiti dai leader nazionalisti come risultato del colonialismo e della conseguente corruzione di una ‘sessualità africana’ incontaminata (e per questo esclusivamente eterosessuale). Tuttavia, il lavoro culturale che *Pigs and Dogs* indaga racconta una storia ben diversa, dove quello che viene esportato lungo le rotte della colonizzazione non sono le pratiche sessuali bensì le leggi che le reprimono:

- English law says 1533
- Forasmuch as there is not yet sufficient  
and condign punishment  
for the detestable and abominable  
vice of buggery,  
it may please the King’s Highness  
with the assent of the Lords Spiritual  
and the Commons of this Present Parliament  
that the same offence be henceforth judged  
a felony
- Hang them. (192)

Questo passo esplicita il corto circuito tra passato e presente nell’istituzione di pratiche etero normative. Alla legge inglese del 1533 fa eco infatti una delle frasi più iconiche e citate degli eventi a cui il testo fa riferimento:

l'articolo di un giornale di Kampala che, a seguito dell'emanazione dell'Anti-Homosexuality Bill, pubblica foto e indirizzi di cento persone identificate come omosessuali in un articolo dal titolo, appunto, "Hang them" (see RICE 2010). Allo stesso modo, al fianco dei già menzionati Evans-Pritchard e Cavazzi vengono citati anche una serie di personaggi contemporanei, come un "member of a rap group" (186), oppure un "American evangelist" che orgogliosamente dichiara: "We are losing in America. / We are winning in Africa" (196).<sup>19</sup>

L'obiettivo di questa struttura drammaturgica è quello di mostrare la contiguità discorsiva tra retoriche omofobiche passate e presenti; rispetto ad esse *Pigs and Dogs* elabora però un immaginario resistente, dando voce alle storie delle identità sessuali praticate in Africa e improvvisamente diventate dissidenti con l'imposizione del modello eteronormativo. Ne emerge, come scrive Mattia Cinquegrani nell'introduzione alla traduzione italiana, una "felice ricchezza culturale" schiacciata dall'affermarsi di "brutali stereotipi sessuali" (2017: 69) funzionali all'emergere di regimi politici oppressivi, siano essi l'imperialismo britannico o il nazionalismo dittatoriale post-indipendentista. Il controcanto a Museveni, Mugabe, e agli evangelisti statunitensi può quindi prendere corpo, ad esempio, in un\* yan daudu<sup>20</sup> della popolazione hausa, che può vestirsi da donna ma avere moglie e figli (6), oppure in Nzinga, regina del Ndongo nel diciassettesimo secolo:

- I am the king, I dress as a man.  
I have a harem of men dressed as women.  
I raised an army to fight the Portuguese  
And kept Ndongo free for forty years. (189)

<sup>19</sup> Anche se non mi è possibile espandere la questione in questa sede, è interessante notare che le due voci contemporanee omofobe non africane sono esplicitamente localizzate negli Stati Uniti. Questo potrebbe indicare una sorta di proiezione oltreoceano delle argomentazioni omofobe più revansciste. Dei due personaggi citati, uno è un rapper africano-americano (Professor Griff, leader dei Public Enemy; vedi CINQUEGRANI 2017: 63); la menzione dell'evangelista statunitense, invece, sottolinea l'influenza di alcuni movimenti religiosi fondamentalisti che, attraverso l'invio di missionari e di ingenti capitali nei paesi sub-sahariani sotto l'egida di missioni umanitarie, a partire degli anni '80 hanno fortemente contribuito alla diffusione dell'omofobia, come ha denunciato ad esempio lo scrittore e attivista per i diritti LGBTQ Binyavanga Wainaina (vedi ADAMS 2014).

<sup>20</sup> Va notato che l'edizione inglese di *Pigs and Dogs* non utilizza il corsivo per i termini non inglesi: questo articolo rispetta questa scelta e per questo presenta i termini africani in tondo quando citati dall'edizione originale.

Quello che emerge da queste voci dissidenti è che non si tratta solo di modalità di esercizio del desiderio sessuale, ma di identità sociali a vario titolo anormative rispetto alla concezione binaria del genere, che legano le definizioni di maschile e femminile a determinate funzioni e alla distribuzione del potere all'interno della collettività.

Per dare voce a \* personagg\* antagonist\* rispetto al discorso eteronormativo occidentale, Churchill si affida a sua volta ad una fonte antropologica, *Boy-Wives and Female Husbands* di Stephen O. Murray e Will Roscoe. Pubblicato nel 1998, il volume è stato accolto positivamente dalla comunità scientifica non solo per l'ampiezza e l'accuratezza dei dati, ma anche per lo sforzo di non imporre le categorie sessuologiche occidentali sulle storie raccolte e riportate spesso in prima persona (vedi PHILLIPS 2001: 196). *Pigs and Dogs* riecheggia questa scelta nell'uso del monologo, ma anche nel mantenere i termini che descrivono le diverse identità e relazioni nelle lingue africane. Ciò sollecita il pubblico (che si può immaginare prevalentemente europeo) a comprendere il senso di queste identità sessuali e sociali attraverso le storie de\* personagg\* che di volta in volta si incarnano nei tre corpi attorici sulla scena:

- If I had been a man  
I could have taken a wife and begat children.
- If I had been a woman  
I could have taken a husband and borne children.
- But I am neither. I am wobo. (187)

L'uso dei termini provenienti dalle lingue africane parlate nei contesti di riferimento, in alcuni casi affiancati da una parafrasi in inglese, è particolarmente significativa. L'uso o meno della glossa, che sia nel continuum del testo oppure in un elemento paratestuale, è infatti sempre una scelta politica: può mettere in scena la distanza culturale tra chi legge e la cultura rappresentata, oppure chiuderla postulando l'equivalenza tra la parola straniera e la definizione offerta. La glossa, come notano Ashcroft, Griffiths e Tiffin nel fondamentale *The Empire Writes Back*, serve infatti a mettere in primo piano la distanza tra la lingua del testo (nel caso di *Pigs and Dogs*, l'inglese) e la parola 'straniera', ma anche a rendere quest'ultima portatrice metonimica della differenza: un segno non più solo linguistico, quindi, ma culturale, che rappresenta la presenza latente della cultura 'altra' nel

testo e quindi, paradossalmente, assegna alla parola inglese uno status più ‘reale’. Al contrario, le parole presentate senza nessun immediato supporto alla comprensione rivendicano il diritto all’opacità di forme sociali e culturali che si sono volute ‘a disposizione’ dello sguardo indagatore dell’auto-rità coloniale. Tuttavia, questa scelta radicalizza la differenza, rendendola incommensurabile e incapace di appellarsi ad un’esperienza umana condivisa. In entrambi i casi, Ashcroft, Griffiths e Tiffin sottolineano l’importanza del contesto nell’interpretazione del dato culturale, perché chi legge è sollecitato a mettere in relazione il significato della parola al contesto, oppure a documentarsi altrove: “Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act” (2002: 65; vedi anche 61-63).

*Pigs and Dogs* procede in maniera diversificata e graduale. In apertura si trova infatti un elenco di termini senza alcuna glossa: “yan daudu, umukonotsi, kifi, tongo, kitesha, chibadi, omasenge, wobo” (187). In seguito alcuni di questi termini ricorrono affiancati da una spiegazione del loro significato, come nel caso di kwazo e baja: “kwazo means work and that’s male. / Baja means goods and that’s female. /Two men can be kwazo and baja. /An old woman can be kwazo and her/ young husband is the baja /because she has the power” (188). In altri casi, la spiegazione non è così esplicita, ma va evinta all’interno di un’autonarrazione in cui è l\* personaggi\* a definirsi, come nel caso di wobo. In entrambi i casi, tuttavia, questo è tutto il materiale che chi legge, compresa la compagnia che intenda mettere in scena *Pigs and Dogs*, ha a disposizione: il testo infatti non è corredato da un glossario ma si affida alla sola nota bibliografica come ulteriore lettura per approfondire i termini che definiscono le diverse forme di socialità sessuata.

La traduzione italiana, al contrario, offre un glossario completo in appendice per il quale si rifà direttamente al testo di Murray e Roscoe. Questa scelta declina la differenza introdotta dalla traduzione: *Boy-Wives and Female Husbands* non è stato tradotto in Italia, e il glossario serve più a colmare questa distanza tra il materiale accessorio in inglese e quello disponibile ad un pubblico italiano, piuttosto che tra il testo italiano e i lemmi di origine africana. Inoltre, il testo inglese è stato prima pubblicato come ‘playscript’ e tre anni dopo la prima incluso nella raccolta *Plays 5*, in entrambi i casi corredato soltanto da brevi informazioni sul copyright e sull’autrice. La traduzione italiana, al contrario, si presenta come una vera e propria edizione critica, corredata dalla summenzionata prefazione di Cinquegrani oltre che da un ampio apparato critico sull’autrice. È in

questo spirito che va intesa anche l'aggiunta del glossario, volta a supplementare la fonte inglese in maniera non invasiva secondo le linee guida della traduzione femminista.<sup>21</sup>

Il testo drammatico tuttavia, a differenza delle testualità discusse da Ashcroft, Griffith e Tiffin, è pensato soprattutto per la fruizione orale in scena. E qui non ci sono note o prefazioni, come notano Terry Hale e Carol-Ann Upton:

A theatre translation has above all to function within the immediate context of performance – without annotation or editorial commentary – and alternative strategies must be developed for dealing with the seemingly untranslatable, unsaleable, or unspeakable (in all senses of the word). (HALE e UPTON 2014: 2)

Sarà quindi compito di ogni singola produzione, e in particolare delle sue scelte per quanto riguarda l'assegnazione delle battute e la strutturazione dei dialoghi, mettere in scena l'esplosione della dicotomia egemonica tra Occidente liberale e Africa oscurantista attraverso le narrazioni antagoniste intessute in *Pigs and Dogs*. In questo scenario, *Porci e cani* introduce un'ulteriore differenza: quella del pubblico e della scena teatrale italiana.

### 3. LA DIFFERENZA IN SCENA: *PORCI E CANI*

Una delle prime questioni che emergono nella messa in scena di *Porci e cani* è la difficoltà a effettuare il casting secondo le direttive del testo. Il teatro italiano, a differenza di quello inglese,<sup>22</sup> è infatti ancora molto povero di attrici e attori afrodiscendenti: una situazione che riflette un discorso pubblico più ampio che discrimina le soggettività non aderenti alla linea del colore normativa italiana. Tuttavia anche in questo campo si è assistito di recente ad una fioritura di studi, che da una parte hanno indagato le dinamiche dell'uso discorsivo della 'bianchezza' nel discorso nazionale italiano (vedi ad es. PETROVICH NJEGOSH e SCACCHI 2012; LOMBARDI-DIOP e ROMEO

<sup>21</sup> L'uso di apparati critici (in particolar modo prefazioni, postfazioni e note) è incluso da Luise von Flotow tra le strategie della traduzione femminista, sia perché mettono in scena il dialogo tra autrice, testo e traduttrice (non ridotta così all'invisibilità e alla trasparenza), ma perché forniscono a chi legge gli strumenti necessari per apprezzare l'intento politico del testo fonte (vedi FLOTOW 1991 e MASSARDIER-KENNEY 1997).

<sup>22</sup> Tuttavia va riscontrato che anche in Gran Bretagna la maggior presenza e visibilità di attrici e attori di diverse etnie è attraversata da una serie di tensioni che si esprimono, ad esempio, in una disponibilità limitata di ruoli spesso stereotipi, come ha denunciato nel 2016 la campagna #diversityinthedia.

2014; e GIULIANI 2015), e dall'altra hanno registrato e sollecitato la presenza nel cinema e nelle arti performative di corporeità attoriali non bianche, con l'obiettivo di scardinare il discorso normativo sulla razza. Particolarmente significativo in questo senso è il lavoro di Leonardo De Franceschi, non solo dal punto di vista teorico (vedi DE FRANCESCHI 2013), ma anche nella creazione di un archivio di lavoratori dello spettacolo in Italia – performer, ma anche registi e altre professionalità – di origine afrodiscendente.

In questo archivio si ritrova anche una delle interpreti di *Porci e cani*, Tezeta Abraham, attrice romana originaria della Repubblica del Gibuti e nota per aver interpretato la co-protagonista nella serie RAI *È arrivata la felicità*.<sup>23</sup> L'altra due performer, invece, vengono dal teatro: Federica Santoro è attrice e regista, mentre Aron Tewelde è un giovane prodotto dell'Accademia "Silvio D'Amico".<sup>24</sup> La drammatizzazione, come già accennato in apertura, è stata messa in scena su un palco spoglio, su cui i tre interpreti si sono disposti in fila, ognuno munito di un microfono ad asta e rivolto verso il pubblico. La scelta di non far muovere i tre interpreti nello spazio



FIGURA 2: (da sinistra) Federica Santoro, Tezeta Abraham e Aron Tewelde in *Porci e cani*, di Caryl Churchill. Prodotto da Bluemotion, regia di Giorgina Pi. Foto: Serena Guarracino.

<sup>23</sup> Vedi <http://www.cinemafrodiscendente.com/it/--abraham-tezeta/> (ultimo accesso 30/10/2018).

<sup>24</sup> Non credo sia di secondo piano il profilo professionale delle attrici e dell'attore coinvolti per questa drammatizzazione: uno degli spazi aperti dalla traduzione di questo testo è infatti anche quello di offrire uno o più ruoli a professionalità che hanno ancora difficoltà a trovare delle scritture sulla scena italiana.

scenico si differenzia dalla prima messa in scena italiana, in cui un'attrice e due attori si muovevano in uno spazio più piccolo (in compagnia di una gallina), ma anche da quella del testo originale al Royal Court, in cui ogni personaggi\* veniva avanti per parlare e poi lasciare il posto ad un altro, in una sorta di lenta coreografia. Nella resa bolognese, al contrario, l'immobilità del corpi mette in risalto il movimento delle voci e il passaggio di battuta da un\* personaggi\* all'altr\*, enfatizzando l'elemento sonoro e permettendo l'emergere del ritmo poetico del testo.

Come si è già accennato, la caratteristica distintiva di ogni produzione di *Pigs and Dogs*, e quindi anche di *Porci e cani*, è l'assegnazione delle battute in base alla composizione del cast. Qui le scelte registiche evitano strategicamente l'attribuzione automatica delle battute a seconda del genere del\* parlante; al contrario, si assiste ad un uso strumentale dell'identità di genere delle voci in scena, con l'obiettivo di decostruire i discorsi autoritari e repressivi da un lato, e di dare corpo alle narrazioni resistenti dall'altro. Molta di questa strategia si innesta sulla presenza di due attrici e un attore, un elemento di novità sia rispetto alla prima italiana sia a quella inglese, entrambe pensate per due attori e una sola attrice.<sup>25</sup> Questo permette lo sviluppo di dinamiche idiosincratiche, che impediscono la reizzazione della voce femminile come voce della differenza sessuale e utilizzano in modo efficace la posizione di minorità in cui viene a trovarsi l'unica voce maschile presente sul palco.

La dizione "voce maschile/femminile" viene utilizzata qui in senso lato per definire l'assegnazione di genere de\* interpreti coinvolt\* nella drammatizzazione in oggetto. Questa scelta non intende reificare la differenza sessuale rappresentata nella voce, ma tiene in considerazione due elementi niente affatto marginali: la staticità della messa in scena, che rendeva di fatto le voci protagoniste nello spazio buio del teatro; e i costumi, che pur non sessualizzando esplicitamente i corpi attorici in scena non avevano neppure la funzione di problematizzare la loro assegnazione biologica. Al contrario, quest'ultima ha interagito con le battute interpretate da ogni performer in maniera significativa, contribuendo di fatto alla costituzione delle soggettività queer a cui il testo dà voce. Ciò accade nel caso di assegnazioni che evidenziano una discrepanza tra la sessuazione testuale

<sup>25</sup> In questa occasione il testo era interpretato da Alex Hassell, Fisayo Akinade and Sharon D. Clarke (vedi <https://royalcourttheatre.com/whats-on/pigs-and-dogs/>, ultimo accesso 31/10/2018).

(quando esplicita) e quella corporea, ma anche quando il genere del corpo attorico coincide con quello del\* personagg\*, creando un effetto di eco o potenziamento di alcune narrazioni anormative. Visibilità specifica ai rapporti tra donne, ad esempio, viene data dall'esclusione della voce maschile in alcuni scambi, nonostante nella maggior parte del testo le tre voci fossero coinvolte in egual misura. Sono state infatti le sole voci di Abraham e Santoro a raccontare, in controcanto, delle donne del Dahomey, che vivono e combattono come uomini al punto di dichiarare "Non siamo più donne. /Siamo uomini" (267); delle donne del Ghana che "comprano letti molto grandi" (268) per confortarsi tra loro anche dopo sposate; e delle donne del Lesotho, che si scelgono per amiche e "amano baciarsi tra loro" (269). Le relazioni anormative tra donne trovano quindi una visibilità nuova, assente nel testo fonte di Churchill dove solo due capitoli su quindici dell'intero volume sono dedicati all'omosessualità femminile (vedi MURRAY e ROSCOE 1998: 223-242 e 255-266).<sup>26</sup>

La voce maschile, d'altro canto, è protagonista della decostruzione dell'autorità patriarcale, coloniale ed eteronormativa operata dal testo. Ad essa sono infatti attribuite molte (ma non tutte) delle battute omofobe del testo, tra cui quelle del Ministro della Morale ugandese (262), di Mugabe (263), del presidente Zuma ("Quando ero giovane un *ungqingili* /non si sarebbe mai permesso di venirmi davanti. /Lo avrei gettato a terra"; 261); nonché la prima legge inglese che condanna la sodomia (270). La stessa voce maschile, però, è anche quella di "un re dei Maale in Etiopia" (266) che passa la notte con il suo *ashtime*, nonché della già menzionata Nzinga di Ndongo e di Mujaiji, regina del Lovedu, a capo di un regno matriarcale nonché di un harem di "giovani donne" (267). Queste tre storie, presentate una di seguito all'altra nel testo, rappresentano un nucleo narrativo relativamente autonomo, in cui l'alternarsi delle battute si struttura in un ritmo ternario che qui si chiude, in tutti e tre i casi, sulla voce maschile. È quindi questa voce ad essere strategicamente caricata della significazione di una differenza potente e autorevole, decostruendo così le aspettative legate ad una visione binaria dei generi sessuali e al femminile biologico come luogo 'naturale' di resistenza. Al contrario, queste scelte sembrano avanzare la necessità di esplorare lo spettro delle possibilità anormative

<sup>26</sup> Gli stessi curatori sottolineano nell'introduzione che i rapporti erotici e affettivi tra donne sono meno documentati nelle loro fonti (MURRAY, ROSCOE 1998: xx).

della voce maschile: così è Tewelde ad impersonare l\* wobo, posizionalità intersessuale né uomo né donna, “né l’uno né l’altra” (264), oppure l’uomo Khoikhoi che in chiusura del testo offre ad un altro uomo l’acqua *sore* rituale per la richiesta in matrimonio: “Lo volevo perciò gli diedi una tazza di acqua *sore*. [...] /E lui ha preso la tazza in mano e ha bevuto /che vuol dire Sì” (278).

C’è da sperare che la drammatizzazione bolognese possa fornire la base per una messa in scena vera e propria di *Porci e cani*: questa traduzione risponde infatti ad un’attenzione specifica sulla performance sessuata che attraversa il teatro italiano in questi ultimi anni mettendo a tema un’altra questione, quella della linea del colore, che invece è ancora poco presente sulle scene. Nel suo intrecciare lotte allo stesso tempo locali e globali, *Porci e cani* rappresenta una pratica di attivismo queer in grado, pur nello specifico delle pratiche linguistiche e performative, di costituire immaginari resistenti transnazionali; e la sua esplorazione della differenza su diversi livelli (linguistico, corporeo, performativo) mostra che lo spazio e il tempo della performance possono offrire opportunità sempre nuove per la ricerca di immaginari alternativi all’etero-patriarcato di marca coloniale.

Serena Guarracino

Università degli Studi dell’Aquila  
serena.guarracino@univaq.it

## BIBLIOGRAFIA

- ADAMS T., 2014, “Binyavanga Wainaina. Interview: Coming out in Kenya”, in *The Observer*, February 14, <https://www.theguardian.com/books/2014/feb/16/binyavanga-wainaina-gay-rights-kenya-africa> (ultimo accesso 30 ottobre 2018).
- AMNESTY INTERNATIONAL, 2009, *Israel/Gaza. Operation ‘Cast Lead’: 22 Days of Death and Destruction*, Amnesty International Publications, London.
- AMNESTY INTERNATIONAL, *Mapping Anti-gay Laws in Africa*, <https://www.amnesty.org.uk/lgbti-lgbt-gay-human-rights-law-africa-uganda-kenya-nigeria-cameroon> (ultimo accesso 29 ottobre 2018).
- ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H., 2002 [1989], *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London & New York.
- BBC, 2018, *Theresa May ‘Deeply Regrets’ UK’s Colonial Anti-gay Laws*, <https://www.bbc.com/news/world-africa-43795440> (ultimo accesso 29 ottobre 2018).

- BONO P., 2016, "Introduzione", in CHURCHILL 2016: 5-63.
- BONO P., 2017, "Nota biografica", in CHURCHILL 2017: 283-291.
- BUTLER, Judith, 2004, *Undoing Gender*, Routledge, London.
- CAVECCHI M., ROSE M. (a cura di), 2012, *Caryl Churchill. Un teatro necessario*, ed.it., Firenze.
- CHURCHILL C., 1960, "Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?", in *The Twentieth Century*, 168, 1005: 443-51.
- CHURCHILL C., 1990, *Teatro*, a cura di L. Caretti, trad. R. Duranti e M. Rose, Costa&Nolan, Genova.
- CHURCHILL C., 2013, *Teatro I. Hotel. Cuore blu. Lontano lontano. Abbastanza sbronzo da dire ti amo? Sette bambine ebreo*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2015, *Teatro II. La malattia nervosa di Schreber. La moglie del giudice. Splende la luce nel Buckinghamshire*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2016, *Teatro III. Settimo cielo. Top Girls. Bei soldi. Skriker, lo spirito della vendetta*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2017, *Teatro IV. Questa è una sedia. Un bel numero. Amore e informazioni. Andiamo. Escaped Alone. Porci e cani*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2018, *Teatro V. Non non non non non abbastanza ossigeno. Gatto Vinagro. Ancora tre notti insonni. Il ritorno di Dioniso. Foresta folle. Ding dong*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C. 2019, "Pigs and Dogs", in *Plays: 5. Seven Jewish Children, Love and Information, Ding Dong the Wicked, Here We Go, Escaped Alone, Pigs and Dogs, War and Pace Gaza Piece, Tickets are Now on Sale, Beautiful Eyes*, Nick Hern Books, London: 180-198; prima ed. Nick Hern Books, London 2016.
- CINQUEGRANI M., 2017, "Porci e cani (2016)", in CHURCHILL 2017: 62-75.
- DE Franceschi L., 2013, *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma.
- VON FLOTOW L., 1991, "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", in *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*, 4, 2: 69-84.
- GIULIANI G., 2015, *Il colore della nazione*, Le Monnier-Mondadori, Firenze.
- GOODMAN L., 1993. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Routledge, London.
- GUARRACINO, S. 2017. *La traduzione messa in scena. Due rappresentazioni di Caryl Churchill in Italia*, Morlacchi, Perugia.

- HALE T., UPTON C.A., 2014 [2000], "Introduction", in Upton C.A (a cura di), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, Oxon-New York: 1-14.
- HAMMOND W., STEWARD D., 2008, *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books, London.
- LOMBARDI-DIOP C., ROMEO C., 2014, *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier-Mondadori, Firenze.
- LUCKHURST M., 2014, *Caryl Churchill*, Routledge, London.
- MASSARDIER-KENNEY F., 1997, "Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice", in *The Translator*, 3,1: 55-69.
- McKINNON S., 2000, "Domestic Exceptions: Evans-Pritchard and the Creation of Nuer Patrilineality and Equality", in *Cultural Anthropology*, 15, 1: 35-83.
- MENNA R., 2016, "MDLSX. Perché uno spettacolo diventa cult", in *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/materiali/mdlsx-perche-uno-spettacolo-diventa-cult> (ultimo accesso 29 ottobre 2018).
- MURRAY S. O., ROSCOE W., 1998, *Boy-Wives and Female Husbands. Studies in African Homosexualities*, Palgrave, New York.
- PETROVICH NJEGOSH T., SCACCHI A. (a cura di), 2012, *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Ombre Corte, Verona.
- PHILLIPS O., 2001, "Myths and Realities of African Sexuality. Review of *Boy-Wives and Female Husbands: Studies of African Homosexualities* by Stephen O. Murray and Will Roscoe", in *African Studies Review*, 44, 2: 195-201.
- RICE X., 2010, "Ugandan Paper Calls for Gay People to Be Hanged", in *The Guardian*, October 21, <https://www.theguardian.com/world/2010/oct/21/ugandan-paper-gay-people-hanged> (ultimo accesso 15 marzo 2019).
- SETTI N., 2014, "Personaggia, personagge", in *Altre Modernità*, 14: 204-13.
- THORNTON J., 2018 *Cavazzi, Missione Evangelica. General Introduction*, <http://www.bu.edu/afam/faculty/john-thornton/cavazzi-missione-evangelica-2/> (ultimo accesso 22 ottobre 2018).