

Doppiaggio e ideologia: (ri)rappresentazioni della queerness nell'edizione italiana di *Will & Grace*

Anna Belladelli

Nell'ambito dei *Translation Studies*, la nota svolta "culturale" promossa da Susan Bassnett e André Lefevere alla fine degli anni Ottanta contribuì a riconoscere che l'efficacia di qualsiasi traduzione risiede nella sua capacità di adeguarsi e rispondere alle necessità della cultura di arrivo.¹ In altre parole, accanto al macro-pubblico (che può arrivare a corrispondere all'intera popolazione che si esprime in una stessa lingua) ha assunto sempre più rilevanza il micro-pubblico, destinatario immaginario o designato di un testo specifico. Se, come sostengono Lefevere e Bassnett, la cultura del fruitore d'arrivo è al centro dei pensieri del traduttore e se ogni traduzione porta con sé l'ideologia di quest'ultimo e soprattutto della committenza,² studiare il prodotto finale di tale pratica significa gettare luce sulle dinamiche sociali e gli effetti culturali che caratterizzano ogni mediazione linguistica. Riprendendo un loro esempio, chi traduce i *Viaggi di Gulliver* per un'edizione semplificata per bambini può scegliere di censurare la scena in cui il "gigante" spegne un incendio a Lilliput con la propria urina e preferire una riformulazione della vicenda secondo cui Gulliver, forte della sua statura, corre a grandi passi verso la spiaggia per ritornare al villaggio carico di acqua di mare. Fin qui, tutto chiaro. Tuttavia, il fatto che in questo caso il pubblico di arrivo siano bambini e che la scelta traduttiva miri a rispettare una certa impressionabilità in tema di funzioni corporee, rischia di banalizzare la potenza dell'atto censorio in sé, riducendolo a un mero aggiustamento del testo in virtù di una presunta sensibilità del fruitore. È quindi d'obbligo problematizzare il concetto di "cultura del fruitore d'arrivo". Prima di chiedersi come la traduzione risponda o meno alle esigenze della cultura di arrivo, occorre chiedersi chi sia nelle condizioni di fare ipotesi sul destinatario e la sua cultura, sulla sua interpretazione del mondo e i limiti entro cui trova spazio il suo senso del pudore. Successivamente, occorre spingersi oltre e rendersi conto che formulare tali

* Anna Belladelli è dottoranda in Anglistica presso l'Università degli Studi di Verona. Si occupa di slang americano, traduzione e *magazine writing*; ha tradotto alcuni saggi e il volume di C.R.L. James, *Marinai, rinnegati e reietti. La vita di Herman Melville e il mondo in cui viviamo* (ombre corte, Verona 2003). Collabora con "Ácoma" e con la rivista online "Iperstoria". Le citazioni delle puntate si daranno con il numero della stagione (S) seguito da quello dell'episodio (E).

1. André Lefevere e Susan Bassnett, *Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies*, in *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London-New York 1990, pp. 1-13.

2. Si veda Maria Calzada Pérez, *Apropos of Ideology: Ideology in Translation Studies*, St. Jerome, Manchester 2003.

ipotesi e imporre di conseguenza la propria mediazione sul pubblico attraverso la traduzione equivale a *decidere* quale debba essere tale cultura d'arrivo e influenzarne l'evoluzione.

La svolta culturale nella teoria della traduzione aveva come obiettivo ribadire, sotto nuovi auspici, la necessità di nuove traduzioni per nuovi fruitori in ambito sia interlinguistico, colmando il divario culturale da un idioma all'altro, sia intralinguistico, aggiornando le traduzioni esistenti in base all'evoluzione del pubblico di arrivo. Mentre la proposta di Lefevere e Bassnett è applicabile nella pratica al testo scritto (per quanto le nuove traduzioni di vecchi originali siano quasi sempre riservate alle opere letterarie), i testi audiovisivi raramente godono dello stesso trattamento. Le opere cinematografiche e televisive, per esempio, giungono al pubblico di arrivo per mezzo di un'unica mediazione linguistica – il doppiaggio, la sottotitolazione, il *voiceover* – che rimane invariata nel tempo e si impone come traduzione unica per tutto il macro-pubblico. Le motivazioni principali sono due: da una parte, ovviamente, i costi elevati che nessuna casa di distribuzione o nessuna rete desidera accollarsi in assenza di una forte necessità di mercato;³ dall'altra – e questo vale esclusivamente per il doppiaggio – la presunta e in parte reale affezione del pubblico verso la voce e la recitazione degli attori doppiatori.

Se, quindi, la traduzione per lo schermo è in genere una soltanto, il suo studio si fa ancora più importante e auspicabile per comprendere quale cultura d'arrivo sia ipotizzata, riprodotta e imposta sul pubblico. È molto probabile che tale mediazione linguistica, sapendo in partenza di essere l'unica disponibile e di doversi adattare a ogni tipologia di spettatore, offra all'analisi un numero maggiore di negoziazioni e di vincoli culturali, sociali e politici. Infatti, è naturale aspettarsi che tale traduzione, muovendo da un unico sistema di idee e riversando quest'ultimo su chiunque fruisca del testo in una certa lingua, abbia un potere maggiore nel (ri)definire la cultura d'arrivo e vada per questo motivo indagata e criticata.

Un oggetto di analisi molto popolare negli ultimi anni è la traduzione delle serie TV importate dall'estero:⁴ lo studio del doppiaggio o della sottotitolazione dei telefilm, infatti, permette di indagare come queste pratiche traduttive si misurino sul pubblico d'arrivo, come lo influenzino a livello culturale e come tale influenza si consolidi nel tempo, favorita dalla struttura episodica e dalla relativa stabilità dei personaggi principali, delle ambientazioni e dei contesti. Mi concentrerò sul telefilm *Will and Grace*, andato in onda dal 1998 al 2006 sull'emittente televisiva statunitense NBC, ma rimasto sconosciuto in Italia fino al 2001, anno in cui cominciò a essere trasmesso a pagamento con il titolo *Will & Grace* su Tele+ Bianco e successivamente su Fox e Fox Life. Tuttavia, nel nostro paese raggiunse il grande pubblico soltanto nel 2003, quando Mediaset ne acquistò i diritti per trasmetterlo in chiaro

3. In tempi recenti, un numero non cospicuo ma interessante di film sono stati ridoppiati in italiano per varie esigenze legate al mercato cinematografico in formato DVD. La conversione del sonoro verso il digitale e l'aggiunta di scene originariamente tagliate o censurate hanno motivato la scelta di ridoppiare ex no-

vo il sonoro delle opere in questione, lasciando tuttavia invariata la traduzione.

4. Tra le pubblicazioni più recenti, si vedano per esempio Maria Pavesi, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci, Roma 2006; Elisa Perego, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma 2005.

su Italia 1 nella fascia oraria preserale. Perché parlare di un telefilm già terminato? Forse perché, in fondo, un telefilm non termina mai. Una volta importato oltre oceano, infatti, abbandona per sempre la sua forma di sequenza ordinata di episodi organizzati in serie: *Will and Grace* cessa di essere tale e diventa *Will & Grace*, una serie italiana che parla in italiano e che arriva al pubblico in anni diversi, a orari del giorno e della notte diversi, gratis o a pagamento ma, come abbiamo visto, per mezzo dello stesso doppiaggio. Nella logica della TV satellitare, delle repliche tappabuchi e del taglia e cuci *customer-friendly* dei programmi *on demand*, una serie conclusa può restare nella quotidianità del pubblico per anni a venire, così come la traduzione che la rende accessibile e l'ideologia che ne motiva le scelte. Ideologia che intendo fare emergere attraverso un'analisi testuale critica delle prime due stagioni. Sebbene il telefilm ne conti complessivamente otto, la traduzione di quelle iniziali permetterà di studiarne meglio l'impostazione culturale, le modalità di (ri)rap-presentazione linguistica dei personaggi e la gestione dell'elemento più innovativo portato dalla serie in Italia, vale a dire l'apertura alla *queerness*⁵ nella televisione preserale.

La serie TV *Will and Grace* è stata la prima sitcom importata in Italia il cui coprotagonista, Will Truman, viene presentato come omosessuale dal primo episodio. L'unico precedente era stato il telefilm *Ellen* (prodotto dal 1994 al 1998 per l'emittente statunitense ABC e trasmesso a partire dal 1997 su Raitre e successivamente su Raidue) in cui la protagonista si era rivelata lesbica nella terza stagione, in corrispondenza con il *coming out* reale della sua interprete, l'attrice Ellen DeGeneres. Will, avvocato, divide un appartamento a Manhattan con Grace Adler, la sua migliore amica, ex compagna di università che era stata innamorata di lui prima che quest'ultimo rivelasse a lei e alla propria famiglia di essere gay. Oltre ai protagonisti, i personaggi principali comprendono Jack McFarland, un aspirante attore amico di Will e gay dichiarato fin dall'adolescenza, e Karen Walker, sposata con un milionario, che per starsene lontana dal marito erotomane lavora come segretaria nello studio di design di Grace.

Il telefilm ha riscosso un successo notevole di pubblico e di critica negli Stati Uniti, godendo pure del benessere della GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation), il cui presidente commentò, dopo la fine della serie: "*Will and Grace* [...] ha aperto agli spettatori una finestra per comprendere meglio le nostre vite".⁶ La serie è stata oggetto di alcuni studi critici e, in particolare, di un'analisi sociologica riguardante l'impiego efficace della comicità *outsider* (gay ma non solo) nel mezzo televisivo in generale e nel formato della sitcom in particolare.⁷ Tuttavia, al-

5. Il concetto di *queerness* non si intende qui come semplice etichetta generica che riunisce identità gay, lesbiche e bisessuali, bensì come termine inclusivo che indica "una qualità propria di qualsiasi espressione che si possa definire contro-, non-, o anti-eterosessuale". Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1993, p. xv (traduzione mia).

6. Natalie Finn, *Racy 'Grace' Made Mark by Creating Laughter*, "Television Week" (31 luglio 2006), p. 34.

7. Evan Cooper, *Decoding "Will and Grace": Mass Audience Reception of a popular Network Situation Comedy*, "Sociological Perspectives", XLVI, 4 (2003), pp. 513-33.

meno due critiche sono state mosse riguardo all'impostazione del telefilm: da un lato, la scarsa rappresentazione di minoranze etniche, come a sottintendere che, a livello sociale, l'omosessualità sia tollerabile soltanto all'interno del contesto metropolitano e bianco; dall'altro, la rappresentazione di un modello di maschio gay a uso e consumo del pubblico femminile, un "surrogato della migliore amica" che completa la donna senza imporle pressioni erotiche né esercitare la propria sessualità con la sua stessa frequenza.⁸

La mia analisi si concentra sulla rappresentazione linguistica della *queerness* nel testo originale e sulla sua ri-rappresentazione nel doppiaggio italiano, con l'intento di svelare come la traduzione, muovendo dal sistema di valori degli adattatori e della committenza, alteri il sistema di valori originale e, pur mantenendo un apparente rispetto del testo di partenza, in realtà finisca per cavalcare l'omofobia di fondo del pubblico di arrivo e ricondurlo costantemente all'interno dei confini rassicuranti dell'eterosessualità e della famiglia tradizionale.

Il personaggio di Karen Walker e la sua rappresentazione nella traduzione italiana sono centrali per il mantenimento del modello rassicurante di famiglia. Karen è una *socialite* che spende migliaia di dollari al mese in abiti e gioielli ma anche alcol e barbiturici, di cui fa uso apertamente da sola o in pubblico. È sposata con un milionario, Stan, il quale ha già due figli da un precedente matrimonio. Né i bambini, né il marito appaiono in nessun episodio delle otto stagioni di *Will and Grace*. Stan, in particolare, è un'entità misteriosa che elargisce denaro alla moglie o le blocca le carte di credito, le telefona in cerca di favori sessuali, finisce in carcere per evasione fiscale e a un certo punto muore, per poi riapparire nella stagione successiva con la fedina penale pulita, recuperando così il cliché della finta morte tipico delle soap opera. Poiché la famiglia di Karen non esiste se non a livello linguistico, spetta a lei riconfermarne ogni volta l'esistenza e definire a parole il proprio ruolo di moglie e matrigna, dal momento che non lo svolge in alcun modo sullo schermo. Karen è spesso descritta come il personaggio che meglio incarna l'identità *queer* (forse più dei personaggi maschili) poiché i confini della sua identità sessuale e affettiva sono flessibili, ridefiniti di episodio in episodio. Infatti, nel tempo si sommano riferimenti più o meno velati alla sua passata e presente bisessualità, per esempio, e al suo rapporto giocosamente erotizzato con Jack (che al contrario non viene rappresentato come bisessuale), contribuendo a fare di lei la figura più "contro-eterosessuale" del telefilm, seguendo la definizione di Doty.⁹

Dall'analisi contrastiva del testo originale e tradotto emerge un dato alquanto chiaro, ovvero la soppressione del campo semantico della maternità quando la rap-

8. Si vedano Ron Becker, *Gay Material and Prime-Time Network Television in the 1990s*, in *Gay TV and Straight America*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ-London 2006, pp. 136-88; Stephen McCauley, *He's Gay, She's Straight, They're a Trend*,

"The New York Times" (20 settembre 1998), p. AR 31.

9. Alexander Doty, *I Love Laverne and Shirley: Lesbian Narratives, Queer Pleasures, and Television Sitcoms*, in *Making Things Perfectly Queer*, cit., pp. 39-62.

presentazione linguistica che Karen fa di sé compromette la sua immagine positiva di fondo. Nell'episodio *Le bugie hanno le gambe corte* (*I never promised you an Olive Garden*, S2) Karen viene convocata dal preside della scuola dove studiano i suoi figliastri. Con sé porta Jack, figura maschile che compensa in molte attività sociali l'assenza del marito, impegnato a farsi aggiustare "la Mercedes, o i reni, non stavo molto attenta". A colloquio scolastico terminato, Karen si rivolge all'amico, sbottando: "Listen, Jack, all this *maternal crap* is making me thirsty", tradotto come "Senti, Jack, tutte queste *sciocchezze irrilevanti* mi hanno messo sete". Come si può notare, il testo italiano interviene per arginare, almeno sul piano linguistico, il rifiuto del ruolo materno che già è evidente sul piano extra-linguistico attraverso la recitazione. La tecnica della soppressione di questo campo semantico pare essere utilizzata anche quando la maternità è associata all'abuso di farmaci o droghe, come in *Il compleanno di Will* (*Will on Ice*, S1):

GRACE: Karen, you brought champagne? What are you doing? You don't drink at Champions on Ice. KAREN: Honey, don't think of it as drinking. Think of it as *mommy's little cotton candy*. / GRACE: Karen, tu hai portato lo champagne! Non si beve ai campionati di pattinaggio sul ghiaccio. Cosa stai facendo? KAREN: Tesoro, non vedi che qui è tutto ghiacciato? *Dovrò pure riscaldarmi in qualche modo*, non credi?

Seguendo un'altra strategia, il rafforzamento del modello positivo si ottiene anche modificando il contenuto del testo originale per esprimere un giudizio morale su comportamenti alternativi a quello di madre responsabile che nutre e cura i figli. Nell'episodio *Il grande fratello* (*The big vent*, S1), Karen telefona alla governante salvadoriana Rosario mentre sorseggia un Martini seduta alla scrivania dello studio di Grace.

KAREN: Rosario. Hi, honey, listen, I'm running a little late. Yeah, things are muy loco at the oficina. Mmm, listen, I'm gonna need you to feed the kids and read 'em something before bedtime. Well, I don't know, honey. Why don't you read them that book they love, "Green Eggs and I'm Hammered"? No, Rosario, now why would I want to speak to them? / KAREN: Rosario, ciao tesoro. Senti, farò un po' tardi, c'è mucho trabajo qui nella oficina. Sì, devi dare da mangiare ai bambini e leggergli una favola prima di metterli a letto. Ah, non so tesoro, prova con quel libro che adorano, "Grande carenza di amore materno". No, Rosario, perché mai vorrei parlare con i miei figli?

Il libro consigliato da Karen è un gioco di parole tra *Green Eggs and Ham*, uno dei libri per bambini più venduti negli USA, creato dal disegnatore e scrittore Theodor Seuss nel 1960 e l'espressione slang *to be hammered* che significa "essere ubriachi". In questo caso, la necessità principale del traduttore è la creazione di un nuovo gioco di parole oppure di una battuta che giustifichi la risata del pubblico in quel punto preciso del dialogo. Benché la soluzione traduttiva sia efficace da un punto di vista comico, la connotazione moralistica del titolo italiano lascia trasparire l'interferenza del sistema di valori del traduttore, il quale contribuisce più o meno vo-

lontaneamente a etichettare il comportamento di Karen come deviante o deficitario rispetto allo stereotipo.

Nelle prime due stagioni vengono introdotte altre figure materne (prime fra tutte le madri dei personaggi principali), sia mediante rappresentazioni linguistiche e descrizioni, sia attraverso la loro partecipazione in carne e ossa. Anche in questo caso ho rilevato una tendenza a rafforzare l'idealizzazione del rapporto madre-figlio. Per esempio, nell'episodio pilota della serie, intitolato *Will e Grace* (*Pilot*, S1), Will tira una frecciata a Karen, la quale reagisce dicendo: "Grace, tell Will to redirect his anger at his mother where it belongs. Whoops!", ma viene tradotta come "Grace, di' a Will di riversare la sua rabbia in quel posto dove lui sa. Oops!". Oppure, in *Cuore di mamma* (*Whose Mom is it, anyway?*, S2) Grace è preoccupata che sua madre Bobbi abbia rinunciato per sempre a trovarle un marito, mentre quest'ultima sostiene di avere semplicemente seguito l'invito della figlia a non interferire.

GRACE: Mom, I've been saying that ever since you snuck falsies into my band uniform. What's different now? BOBBI: *I listen*. GRACE: You're a mother. *You're not supposed to listen*. / GRACE: Mamma, te lo dico da quando mi mettevi il reggiseno imbottito sotto la divisa delle scuole medie. Qual è la differenza adesso? BOBBI: *Ho origliato*. GRACE: Tu sei una mamma, non dovrei stare ad origliare!

Agendo sul piano lessicale (ascoltare / origliare), l'adattamento finisce per sopprimere una rappresentazione di maternità deficitaria, colpevole di non ascoltare o di disinteressarsi dei figli, e ri-rappresentarla in termini di eccesso momentaneo di attenzione o di interesse nei loro confronti, ribadendo implicitamente il modello di madre che ascolta.

L'analisi dell'adattamento italiano ha rilevato aspetti interessanti anche circa la ri-rappresentazione della coppia quando questa viene rievocata nel testo originale. Nell'episodio pilota della serie, l'attrazione fisica di Will verso i maschi (senza tuttavia escludere una sua possibile bisessualità) è resa nota dalla prima scena in cui lui e Grace fanno commenti piccanti sul cast del telefilm *E.R.* e, in particolare, sul fatto che purtroppo George Clooney "non gioca per la squadra [di Will]". Nella scena seguente, Will sta giocando a poker con alcuni amici e annuncia che ospiterà Jack – presente alla partita – perché il suo appartamento è temporaneamente inagibile. Dato che uno degli amici reagisce con un'occhiata maliziosa e un mugolio di approvazione, Will precisa: "that's just a straight guy's way of thinking that [Jack] and I could ever be a couple", che l'adattamento italiano traduce come "stava solo cercando di insinuare che noi due potremmo essere una coppia gay". La scelta dell'ipertraduzione, ovvero una manipolazione per eccesso del testo con lo scopo di ridurne l'opacità, non costituisce un atto innocente dal punto di vista ideologico. Aggiungere l'aggettivo "gay", non giustificato dal sincrono labiale, ha due esiti. Da un lato, presuppone l'insufficienza semantica del sostantivo "coppia" quando utilizzato al di fuori del contesto etero – mentre dire "coppia eterosessuale" sarebbe tautologico. Dall'altro, affretta la risoluzione dell'ambiguità circa l'identità dei personaggi, inscrivendoli entro limiti precisi (gay e non bisessuali, per esempio). Il bisogno di classificare i personaggi nella traduzione prima di quanto

non avvenga nel testo originale potrebbe essere spiegato ricorrendo allo studio di Joyrich sulla costruzione della sessualità nei programmi televisivi.¹⁰ Come ricorda l'autrice, la divisione tra omosessualità ed eterosessualità rappresenterebbe, insieme ai binomi dentro/fuori, pubblico/privato, salute/malattia e vita/morte, uno dei parametri cardine (per quanto discutibili e discussi) del nostro universo concettuale. Le serie televisive a episodi, di per sé, tendono a localizzare la *gayness* in personaggi ben precisi, con riferimenti espliciti di puntata in puntata, in modo da riconfermare l'eterosessualità di "tutto il resto" ed evitare che "pervada la totalità dello spazio omosociale".¹¹

Lo stesso problema epistemologico si propone quando il concetto di coppia viene associato all'omosessualità femminile. Nell'episodio *Halloween (Bum! Humbug, S1)* Will e Grace sono costretti a fare da baby sitter ai figli di Harlin, un grande cliente di Will impegnato in una riunione improvvisa. Grace, per nulla abituata a interagire con dei bambini, rompe il silenzio così:

GRACE: Hi. Just so you know, I'm Grace, and I live here, too, with Will. This is not a conventional arrangement, but... What is convention, really? WILL: Grace, what are you saying? GRACE: I don't know. I'm feeling very *Little Tommy Has Two Mommies*. / GRACE: Salve. Dunque, dovete sapere che io sono Grace e che abito qui con Will. La nostra non è una unione convenzionale. Ma cosa sono le convenzioni in realtà? WILL: Grace, che cosa stai dicendo? GRACE: Non lo so ma mi sento tanto *la madre delle due orfanelle*.

Little Tommy Has Two Mommies è un gioco di parole basato su due testi educativi per ragazzi proposti nelle scuole americane: *Tommy Stands Alone*, un romanzo sulla confusione sessuale adolescenziale, ma soprattutto *Heather Has Two Mommies*, una favola ormai celebre pubblicata da una casa editrice specializzata in letteratura *queer* e scritta, a detta dell'autrice, per dare alle coppie lesbiche con figli una storia con cui i bambini potessero identificarsi.¹² La traduzione di questa battuta, in cui Grace allude all'imbarazzo che si prova nel cercare le parole giuste, è alquanto illogica: in primo luogo, il riferimento a "due orfanelle" non regge perché i bambini sono un maschio e una femmina e, in secondo luogo, chi ha una madre solitamente non è orfano. Se superiamo l'apparente infelicità della soluzione proposta, noteremo come, ancora una volta, il campo semantico scelto in fase di traduzione lasci

10. Lynne Joyrich, *Epistemology of the Console*, "Critical Inquiry", XXVII, 3 (2001), pp. 439-67, in cui si rivisita il concetto di costruzione della conoscenza formulato da Eve Sedgwick nel suo saggio *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 1990.

11. Sasha Torres, *Television/Feminism: Heartbeat and Prime Time Lesbianism*, in Henry Abelove, Aina Barale e David M. Halperin, a cura di, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, New York 1993, p. 179.

12. Carol Ann Carroll, *Leslea Newman's Heather Has Two Mommies 15 Years Later: An Interview with the Author*, "Associated Content" (7 giugno 2006) http://www.associated-content.com/article/33284/leslea_newmans_heather_has_two_mommies.html; Gloria Velazquez, *Tommy Stands Alone*, Roosevelt High School Series, New York 1995; Leslea Newman, *Heather Has Two Mommies*, Alyson Books, Los Angeles-New York 1989.

trasparire l'interferenza di un sistema di valori diverso da quello degli autori. Utilizzando il concetto di mancanza (una famiglia orfana di padre), il traduttore pare interpretare l'idea di coppia formata da due donne come nucleo incompleto – ancor prima che alternativo – rispetto alla norma. Infine, è importante ricordare che anche il modello di coppia socialmente accettata, ovvero eterosessuale e sposata, può subire ridefinizioni in fase di traduzione. Nell'episodio *Insieme (A New Lease on Life, S1)* Grace si lamenta perché teme di non trovare un marito ma al contempo non cede alla proposta di Karen di cercare semplicemente uno scapolo ricco, affermando che sposerà “the one”, quello giusto. Al che Karen risponde: “And, well, you should, honey. How else are you gonna get to the two and the three?”. La battuta di Karen, che allude alle prime nozze come fase di transizione verso i matrimoni successivi, subisce l'interferenza di un giudizio morale in fase di traduzione, diventando “Non puoi pretendere di sposarne due o tre!”.

Oltre alla ri-rappresentazione della maternità e della coppia in termini più rassicuranti e conservatori, la mia analisi ha rilevato anche una serie di scelte traduttive che sembrano rafforzare il prototipo di uomo come maschio eterosessuale e al contempo descrivere l'omosessualità come un orientamento “reversibile”. Per esempio, in *Cuore di mamma (Whose Mom is It, Anyway?, S2)* Grace e sua madre Bobbi, un'attrice di teatro dai modi moderni e progressisti, stanno rovistando tra i CD di Will, in attesa che lui rientri a casa dopo un appuntamento con un ragazzo. Bobbi ne prende in mano uno e chiede: “What do the boys make out to these days? Is it still Judy?”, alludendo all'attrice e cantante Judy Garland, nota icona della cultura cinematografica gay;¹³ il testo italiano dimentica che la madre di Grace sa benissimo che Will è gay (gli ha organizzato lei l'appuntamento al buio) e le fa dire: “Con chi se la fanno i ragazzi moderni? Con le belle ragazze?”. In un altro caso, Karen desidera scusarsi con Jack per avergli fatto scappare dalla gabbia il pappagallo Guapo, dicendo che gli darà l'unica cosa che ha veramente valore. Karen ha in mente una barca, mentre Jack le chiede con tono lusingato: “You mean, your love?”, che viene tradotto come “Vuoi dire, il tuo corpo?”, alludendo così a una sorta di reversibilità dell'orientamento sessuale di Jack. La tendenza del testo italiano a ri-rappresentare la *gayness* come alternativa temporanea va di pari passo con la ri-rappresentazione della eterosessualità maschile come condizione stabile e legittima. In *Qualcosa da dimenticare (An Affair to Forget, S2)* Jack, invitato a un addio al celibato, si presta per gioco a farsi sedurre da una spogliarellista, la quale si mette a ballare in modo sensuale sulle sue ginocchia; dopo qualche istante Jack fugge allarmato sulle scale antincendio perché sostiene di avere avvertito una certa attrazione (scoprirà poi che la spogliarellista è in realtà transgender). Quando Karen corre in suo soccorso, Jack le confessa la tragica scoperta:

JACK: I'm a freak! I'm an aberration. I'm a *man* that gets turned on by... women. /
 JACK: Sono fuori dalla norma, un fenomeno da baraccone. Sono un *gay* che si fa eccitare dalle... donne.

13. Doty, *Making Things Perfectly Queer*, cit., p. 6.

La sostituzione di *uomo* con *gay* (non giustificata da una necessità di sincrono labiale nella scena in questione) è sottile ed emblematica dell'intoccabilità del "corpo eterosessuale" anche in sede di battuta.

Tutti gli esempi finora presentati dimostrano come il sistema di valori del traduttore e della committenza si interponga – più o meno consapevolmente – tra quello degli autori e quello del pubblico, finendo per imporre a quest'ultimo una ri-rappresentazione delle identità dei personaggi. L'analisi contrastiva delle prime due stagioni ha fatto emergere, oltre a quelle riguardanti la famiglia, diverse manipolazioni della rappresentazione della *queerness* in generale e della *gayness* di Will e Jack in particolare. Benché le strategie traduttive siano simili a quelle illustrate in precedenza (soppressione o sostituzione del campo semantico originale e ipo- o ipertraduzione), il loro effetto sul sistema di valori del pubblico italiano è più sottile e, a volte, più pericoloso. In un numero elevato di scene, infatti, il doppiaggio crea una confusione alquanto grossolana tra omosessualità maschile, travestitismo e transessualità; in un numero minore di casi, ma con effetto assai più grave sul piano sociale ed etico, la traduzione riproduce l'equazione diffamante – non presente nell'originale – tra omosessualità maschile, perversione sessuale e contagio da HIV.

L'adattamento italiano di *Will & Grace* offre molti esempi che dimostrano come, in sede di traduzione, l'omosessualità maschile sia stata associata con due realtà totalmente diverse, vale a dire il *cross-dressing* da un lato e la transessualità dall'altro. Per comprendere le modalità di questa equazione, è opportuno presentare qualche caso paradigmatico: nell'episodio *Gay per caso* (*Homo for the Holidays*, S2), per esempio, Jack litiga con Will perché sostiene di non avere con la propria madre lo stesso rapporto che l'amico ha con la sua. Grace interviene con la battuta "You never picked out her brassieres?" (trad. lett. "Non le hai mai scelto i reggiseni?"), riferendosi al fatto che i due amici si permettono sempre di giudicare il suo abbigliamento e selezionarle gli acquisti. Nella traduzione il campo semantico dell'abbigliamento viene mantenuto ma è associato a una pratica diversa: dicendo "Non ti sei mai messo i suoi vestiti?", la Grace italiana allude al fatto che Jack possa provare piacere nel vestirsi come una donna e, allo stesso tempo, mitiga l'erotizzazione della figura materna eliminando il riferimento esplicito a un articolo di biancheria intima. L'equivalenza con la pratica del travestitismo è riprodotta in una serie di scene, di cui forniamo alcuni esempi. Il primo è tratto da *L'avvocato del diavolo* (*Terms of Employment*, S2), in cui Jack annuncia di avere avuto una parte in un documentario sul mobbing e le molestie sessuali nell'ambiente di lavoro.

WILL: Ha ha ha! I'm sorry, Jack. Sexual harassment? Starring the guy that asked his coworker at Starbucks *if he had 2 nipples for a dime*. / WILL: Ah ah ah, scusa Jack. Molestie sessuali? Non ti sembra assurdo ingaggiare la persona che chiese al suo collega *se aveva un reggiseno imbottito da prestargli?*

Il gioco di parole originale si basa sull'assonanza tra *nickel* (una moneta) e *nipple*, che significa capezzolo. In sede di traduzione, l'avance sessuale fatta da Jack verso un collega maschio si trasforma in italiano in uno scambio di reggiseni imbot-

titi, innescando nel pubblico di arrivo l'associazione con il *travestitismo*. Oltre all'abbigliamento, nel testo doppiato sono presenti allusioni al trucco e ai cosmetici, come in *Il ritorno di fiamma* (*Hey la, hey la, My Ex-boyfriend's Back*, S2), in cui l'ex fidanzato di Will contatta Grace perché lo aiuti ad arredare il suo nuovo appartamento. Michael desidera che la *powder room*, la toilette, abbia un tocco virile, creando così un contrasto comico tra l'uso di un eufemismo raffinato e il tipo di richiesta. La traduzione opta per l'espressione "sala per il trucco": benché la resa sia efficace dal punto di vista semantico e mantenga il contrasto dell'originale, è da notare che, mentre il termine americano è uno dei vari eufemismi colloquiali per riferirsi ai servizi igienici, quello italiano non viene utilizzato nello stesso contesto ma indica esclusivamente gli ambienti riservati agli artisti in un teatro o in altri luoghi di spettacolo. Pensare che Michael abbia progettato nella sua casa una sala per il trucco, presupponendo quindi che abbigliarsi e truccarsi da donna sia per lui una pratica abituale, significa reinscrivere la sua identità sessuale entro limiti diversi da quelli originali e rafforzare nell'immaginario del pubblico un'equazione tanto diffusa quanto errata. Il fraintendimento si fa ancora più evidente e grossolano quando in *Fate la carità* (*Sweet – and Sour – Charity*, S2) un riferimento alla depilazione maschile, moda *metrosexual* che trascende l'orientamento sessuale, si trasforma in un'allusione alla chirurgia estetica e al mondo transgender:

JACK: This call better be important. I was talking Rory through a very tragic body wax that nearly cost him a teat. / JACK: Spero che sia importante. Stavo parlando con Rory di un tipo di silicone che gli è quasi costato una tetta.

Come abbiamo visto, quindi, l'analisi del testo italiano dimostra come la traduzione porti con sé una certa confusione epistemologica circa l'omosessualità maschile e altre identità sessuali o abitudini personali, provocando un passaggio osmotico di modelli mentali fuorvianti da traduttore a fruitore. Occorre precisare, tuttavia, che tale processo di trasmissione non è univoco: dal momento che il compito principale della mediazione linguistica è ottenere lo stesso effetto dell'originale, in un telefilm comico la risata del pubblico è il primo pensiero di chi si occupa dell'adattamento. Quindi, è molto probabile che, a prescindere dal proprio sistema di idee, sia il traduttore ad attivare volutamente i modelli mentali di un pubblico ancora largamente omofobo, per avere più possibilità di scelta nella resa italiana, potendo infatti contare su facili allusioni che scatenano una risata inconsapevole e superficiale ma, nella logica televisiva, più che sufficiente. Tuttavia, sono convinta che esista una responsabilità etica del traduttore che trascende le esigenze di mercato, soprattutto quando il destinatario del prodotto della traduzione è vasto come il pubblico televisivo. Nelle prime due stagioni di *Will & Grace*, infatti, il testo italiano crea dal nulla due associazioni mentali che potrebbero avere effetti diffamatori, accomunando l'omosessualità maschile con la violenza sessuale da un lato e l'AIDS dall'altro. Per quanto riguarda la prima, l'esempio più rappresentativo si trova nell'episodio *Gay per caso* (*Homo for the Holidays*, S2), in cui Grace descrive così l'umore di Jack:

GRACE: I know. I don't think I've seen him this upset since they *hired a female urologist* at the free clinic. / GRACE: Non l'ho più visto così da quando *licenziarono il suo amico urologo per molestie*.

La scelta traduttiva è denigratoria per due motivi: innanzitutto, perché inserisce con leggerezza il riferimento a un medico che si serve della propria professione per molestare sessualmente altri uomini (quando il testo originale, per quanto allusivamente volgare, è sostanzialmente innocente) e, in secondo luogo, perché implica che Jack, essendo sconvolto per il licenziamento dell'amico, ne giustifichi l'operato. Per quanto riguarda l'equivalenza tra omosessualità e AIDS, invece, sono due le scene in cui, almeno nel corpus di episodi analizzati qui, la traduzione italiana si rende responsabile di riprodurre modelli mentali omofobi. Il campo semantico del contagio viene proposto in *Ragazze a metà* (*Girls, Interrupted*, S2), episodio in cui Jack viene avvicinato da un giovane che si rivela il presidente dell'associazione "Welcome home", che si prefigge di convertire gli omosessuali. Ecco come appare il testo del volantino del gruppo:

JACK: "We noticed your homosexuality. Make the choice to be straight. Gay is not the way"? Jennifer Jason Leigh, these people are freaks! / JACK: "Rinuncia alla tua omosessualità, scegli l'eterosessualità. Gay è brutto e sbagliato. *Se il tuo vicino ha le mèches potrebbe contagiarti.*"

In questo caso, l'allusione al contagio è puramente lessicale e non sarebbe allarmante se isolata. La vera forzatura, immotivata e pericolosa, è in *Gay per caso* (*Ho-mo for the Holidays*, S2):

GRACE: I guess you believe what you choose to believe. One time, Judith caught him in bed with a guy, and Jack convinced her that *they were doing a school check for lice*. / GRACE: Io penso che ognuno veda ciò che vuole vedere. Un giorno Judith lo vide a letto con un ragazzo e Jack le disse *che quella era una ricerca di scuola sull'AIDS*.

Nel testo originale, un Jack adolescente fa credere alla madre di essersi spogliato con un ragazzo a causa di un'emergenza di pidocchi a scuola. La traduzione italiana è totalmente illogica: che tipo di ricerca sull'AIDS possono fare due ragazzi nudi a letto insieme? Sembra che, nell'ottica della funzionalità della traduzione, associare il sesso tra uomini al contagio da HIV basti a ottenere un esito comico. Il fatto che per i traduttori questo genere di battute 'funzionino' per il nostro pubblico è sintomatico di una società in cui l'omofobia è ancora radicata e la sua riproduzione linguistica non subisce un controllo sufficientemente attento in ambito mediatico. Esiste tuttavia un contesto specifico in cui l'(auto)censura è tangibile nel corpus di episodi analizzati: la religione. Ogni volta che Jack si riferisce a Dio parlando al femminile e chiamandolo "the big girl upstairs", il testo italiano sceglie di utilizzare il maschile. La revisione ideologica del testo viene operata anche in un'allusione al Papa. Nell'episodio *Gay per caso*, Jack sostiene che il matrimonio eterosessuale sia sbagliato perché "se Dio avesse voluto vedere uomo e donna insieme avrebbe dato un pene a entrambi". Il commento di Will, "I believe I heard *Pope Ru*

Paul II say that”, sottolinea in modo ironico la vaga blasfemia dell’amico fondendo il nome di Giovanni Paolo II con quello del cantante transgender Ru Paul; in fase di traduzione il riferimento al Papa viene omesso, sostituendolo con il nome di Boy George, musicista gay famoso negli anni Ottanta.

Questi ultimi esempi, sebbene non numerosi, ci dimostrano che il testo originale subisce anche modifiche non motivate da questioni contingenti (sincrono labiale o riferimenti culturali troppo ostici) ma giustificabili soltanto in virtù della presunta sensibilità – in questo caso religiosa – del pubblico italiano. Benché trasformare un pronome femminile in maschile quando si parla del Dio cristiano sia indubbiamente un atto ideologico, figurarsi un preciso disegno a monte della traduzione sarebbe semplicistico e poco onesto, oltre che estraneo allo scopo di questo studio. Tuttavia, credo sia importante riaffermare la necessità di una maggiore attenzione nel cavalcare la presunta (e purtroppo reale) omofobia del pubblico di arrivo per fare *funzionare* la traduzione, vale a dire, trattandosi di una sitcom, per suscitare il riso. Ancor più se si pensa che, dove non arriva la nostra risata vera, arriva quella registrata in sottofondo, a ricordarci pavlovianamente, di settimana in settimana, ciò di cui si può ed è lecito ridere.