

VOTAZIONE COMPLESSIVA: 25 (27 – 2 PER FRASI COPIATE)

TRADUZIONE: più che buona (10,5 punti). Il verbo sgrammaticato di p. 8 è eccessivo.

Alcune scelte in italiano poco chiare.

COMMENTO: ottimo (11). Manca qualche esempio. Distrazione house/eyes.

INTRODUZIONE: discreta (1,5). C'è molto materiale, ma organizzato in modo incerto e con alcuni concetti poco chiari. Fonti non sempre segnalate.

BIBLIOGRAFIA: ottima (3).

INGLESE: discreto (0,5). Una serie di cadute su lessico e grammatica.

APPARATI: 0,5 (Note e Bibliografia finale non sempre corrette).

(Autore: omissis)

Roadkill

INTRODUCTION

The present work will focus on the translation of a passage taken from the theatre piece “*Roadkill*”, conceived and directed by Cora Bissett and written by Stef Smith. The play was first published in 2011 by Oberon Books Ltd.

Cora Bissett is a Scottish theatre director, playwright, musician and actor. She is renowned for her incredibly eclectic theatre styles by which it is possible to create innovative cross-form work rooted in collaboration. Her plays frequently bring to light ‘real life’ stories which feel urgent and untold, her purpose is to give voice to that part of the wider society who always sets aside.

The text was written by the hand of Stef Smith, who studied Drama and Theatre Arts at Queen Margaret University in Edinburgh. Her work is predominately political seeking to unearth unheard stories and she always tends to examine both the lightness and darkness of life.

Their work *Roadkill* – a multi-award-winning production – was described by the *The Guardian* newspaper as “a powerful exploration of the sex trade staged in an Edinburgh apartment”¹. *Roadkill* is a *magnus opus* whose inspiration came from the meeting between the work’s director Cora Bissett and a young African girl, who was trafficked to Scotland from her country.

Commentato [a1]: Grammar, frase non chiara

Commentato [a2]: Fonti?

Commentato [a3]: Nota 1: dati mancanti

Commentato [a4]: Perché questa definizione?

¹ <https://www.theguardian.com/culture/2010/aug/27/cora-bissett-roadkill-edinburgh-interview>

The multifariousness of theatre productions dealing with refugee issues is enormous and, in recent years, the growing number of such plays emphasizes public concern and it encourages audience's discussions about several themes as racism and politics.² Even if it may be an ethically complicated matter to make art out of other people's misery and tragedy - by describing the degrading and shameful situation of human smuggling - this kind of theatre literature is a benign ground for awaking the conscience of readers and theatregoers. Moreover, recent observations concerning contemporary British literature and the representation of the society have argued that the **performance of illegal life in contemporary multicultural Britain draw on, or rather re-evoke, new dimensions of post-racial selfhood away from any clearly demarcated surrounding citizenship and belonging.**³

Commentato [a5]: S (grammar: perché copiato male)

Commentato [a6]: Frase incompleta e non chiara (perché copiato male: manca la parola 'ideas')

Commentato [a7]: Due pezzi di frasi copiate parola per parola da Helff

Indeed, the postcolonial literature is a direct consequence of the period of colonization, and subsequent decolonization, which affected the world starting from the end of the XIX century. This phenomenon, and the cruelty through which it took place, caused a sort of annulment for those countries which were put under the domain of the mother countries. This annulment covered many aspects, such as culture and language: indeed, the apex of colonization was the imposition of the colonizers' language, a process which allowed the birth and affirmation of hybrid languages, a result of the combination between the colonizer's language and the mother-tongue of the colonized people, the so-called creole languages or pidgins.

Commentato [a8]: Perché Indeed? Non c'è un nesso con il capoverso precedente...

Commentato [a9]: (the) anche più avanti

Commentato [a10]: 19th

Commentato [a11]: lessico

The process of decolonization led to the development of the so-called *Postcolonial Studies*, an area of studies typical of those countries which had been colonized and then came back to their independence. These countries started to feel the need to express themselves and tell their stories, creating the postcolonial literature, that literature attributable to authors coming from the colonized areas but who choose to express themselves in the colonizer's language.

Commentato [a12]: fonte

Commentato [a13]: fonte?

As a text which may be considered as belonging to the postcolonial literature, *Roadkill* provided the translators some of those typical issues of translating a postcolonial text. In particular, these issues were identified in some of the dialogues between the two characters Martha and Mary in their own native language or by mixing their native language with English; in addition, the characters often mention some Nigerian cultural elements (such typical dishes), or even peculiarities related to their homeland religion (such as Obatalo). These cases, among the hardest to solve, required the search

Commentato [a14]: Fonte?

Commentato [a15]: Perché?

² Helff, S., "In the name of the Other? Refugee theatre and the value of "illegal" life in Britain", *Journal of Postcolonial Writing*, 52:1, (2016), p. 102.

³ Helff, op. cit., p. 110.

of some expedients to translate a particular pidgin, or creole, or a kind of English which somehow differs from the standard one. The translator's aim is that of making the target language sound unfamiliar to the reader just like the source text does for its own reader, for example by adopting some particular choices in the use of Italian, such as the use of a variation of spoken Italian.⁴

Commentato [a16]: Fuori tema: questo va nel Commento

The absurd nature of a refugee reality is a relevant and delicate theme of the so-called *Postcolonial Literature*. With the term postcolonial literature are described literary works from colonised countries or from authors, who emigrated from a colonised country in searching of a better life in the motherland. However "post" does not refer to the overcoming colonialism, it intends to underline how the new millennium is still highly influenced by such political, economic and social phenomenon that have characterised the colonialism itself.⁵

Commentato [a17]: Già detto (filo del discorso molto confuso...)

The debate of the postcolonial theory have turned the hierarchy *centre-borders* by placing people of the colony and their status in a prominent position, in order to give voice and evidences of a complex system and its cruel consequences.⁶

Commentato [PD18]: Nota: troppi refusi

On the same route, *Roadkill's* purpose is to educate and enlighten on the extent of the sex trafficking industry, not just in Scotland, but around the world.

Unfortunately this is a widespread phenomenon - as stated by the *United States Department of States* - particularly among Nigerian women who are forced into prostitution.⁷ The wish to be trafficked for sexual purposes is linked with a desire to improve one's situation: unemployment and poverty are generally advantageous to sex traffickers because girls and women who become victims of sex trafficking are desperate to earn a living. In his article about sex trafficking in Edo State, Braimah underlines that **particularly in Benin City, prostitution abroad has been normalized by portraying prostitution as glamorous and as a way to make a lot of money.**⁸

Commentato [a19]: Copiato parola per parola da Braimah

Commentato [a20]: Note: qualche refuso

Commentato [a21]: Lessico e grammatica inappropriati

This phenomenon entirely reproduce what happened to Mary, the main character of the play: a 14 years old Nigerian girl who has been trafficked for sexual purposes from Benin City to Edinburgh by her mentor Martha and her 'master' Djall. Dealing with such a relevant topic as child sex

⁴ Tchernicova, Viktoria, "Tradursi all'altra riva: il viaggio verso le letterature postcoloniali" in Bassi, S., Sirotti, A. *Gli Studi Postcoloniali. Un'introduzione*. Florence, Le Lettere, 2010, p. 208.

⁵ Bassi, Shaul, Sirotti, Andrea, *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Le lettere, Firenze, 2010, p.16.

⁶ Cimitile, Anna Maria, "Attraversamenti: il linguaggio della teoria postcoloniale" in Bassi, S., Sirotti, A., *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Le lettere, Firenze, 2010, p.39

⁷ United States Department of States "Trafficking in Persons Report – Nigeria", 2015, (<http://www.refworld.org/docid/55b73bb915.html>)

⁸ Braimah, Tim, "Sex Trafficking in Edo States, Nigeria: Causes and Solutions", *Global Journal Of Human Social Science: Sociology and culture*, 13:3 (2013), p. 28.

trafficking, *Roadkill* places the reader and the playgoer in a languishing atmosphere full of pain and suffering.

As declared by the director of the play, the story is based on true events; in spite of this, the storyline and the details represent the fusion of case studies about girls who have been trafficked to European countries, so character names are figment of the imagination of the writers.

Since time began, literature and art, by and large, often deal with social, political and cultural issues. As a great mirror, writings, plays and paintings reproduce what the reality of the world is. Taking into consideration these characteristics, the play belongs to the so-called style of Verbatim Theatre, a branch of the Documentary Theatre:

Verbatim theatre is a style of documentary theatre and/or research which is developed from the transcripts and recordings of people interviewed normally centering on the interviewers observations, insights and experiences about a topic, event or theme. It often involves a writer, researcher and/or actors and directors interviewing a person or people about an event, experience or topic and selectively using parts of the transcripts of those interviews to construct a performed piece. Documentary and Verbatim Theatre can be seen as a theatre primarily of social and political change since they often seek to present both an entire picture and individual perspective on issues while trying also to give emotional insights into a theme or issue.⁹

Roadkill is composed by 20 scenes and at the end there are the *deleted scenses*. Focusing on the title, the definition of the term “*Roadkill*” taken from the Cambridge dictionary is: “animals that are killed on roads by cars or other vehicles”.¹⁰ This is the first metaphor that comes to light and it refers to the victims of sex-trafficking, since they are often traumatised and treated in an inhuman manner. Even in the above-mentioned play appears the theme of nightmare in order to describe Mary’s trauma after the rape. The extensive application of metaphors is common when it is important to reproduce some events, as Lakoff and Johnson underlines: “metaphors create realities for us, especially social realities. A metaphor may thus be a guide for future action” (Lakoff & Johnson 1980: 156).¹¹

In the opening scene of the play, the story takes place on a bus that transports the audience and the actresses to the performance flat. The context of such performances, the bus physically, on the one hand, it takes spectators out from their comfort zone and, on the other, it highlights **the agitating action of international border regimes, the illegal systems of human trafficking as well as the**

Commentato [a22]: Decisamente no. In 'Roadkill' c'è una profonda rielaborazione del materiale raccolto.

Commentato [a23]: grammar

⁹ <http://theatrestyles.blogspot.com/2015/01/verbatim-theatre.html>

¹⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/road-kill>

¹¹ Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live by*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, p.156.

failure of international and national human rights legislations.¹² Moreover, the context of the bus is a metaphor: the ‘trip’ may call to mind the human trafficking and the feeling directly connected to those circumstances. *Roadkill* explores “the centrality of traumas in new slaveries through a non-naturalistic disruption of stage co-ordinates.”¹³ This technique of fusing the stage and the auditorium suggests Pirandello’s approach: by reducing the distance between actors and audience, the spectator is exposed to the danger which brings the audience into direct contact.¹⁴ Furthermore, such performances tend to capture the audience’s attention by raising the spectator’s empathy. Hence, De Andrea delves into this point of view by underlining that “*Roadkill* is not after a passively emphatic inclusion of the audience into the story, but it tries to instil an ethically feeling of responsibility”.¹⁵ Empathy was one of the main point discussed in 2016 during the roundtable organized by the Office of the High Commissioner for Human Rights (OHCHR). The aim was that of “Changing the public narrative on migration” by providing suggestions and recommendations, for instance:

“Focus on story-telling through the stories, testimonies and images of migrants as well as of people who have not migrated but are impacted by migration (e.g. families of migrants in countries of origin, classmates of migrant children, migrants’ employers, neighbours ...) in order to build empathy and confront prejudice and discrimination against migrants. Ensure also that these stories go beyond just ‘victim’ stories or those that see migrants only as economic contributors, and try and ensure in the telling of the stories that they are accessible to a lay audience.”¹⁶

By and large, Salusso has analysed the language of migration and she has stated that:

“the narrative of migration is actually changing by showing, respectively, that roots are common to all humanity, real dialogue is possible only through mutual understanding and the need has emerged to give voice and narrate also subjects which, like suspension, live by definition in a perpetual limbo and are impossible to narrate.”¹⁷

Dealing with a theatre play - in order to render the scene more credible and empathic - the ‘Performance Note’ and the stage directions recommend adapting these scenes to the town where

¹² Helff, Sissy, “In the name of the Other? Refugee theatre and the value of “illegal” life in Britain”, *Journal of Postcolonial Writing*, 52:1, (2016), p. 104.

¹³ De Andrea, Pietro, *New slaveries in contemporary British literature and visual arts*, Manchester University Press, Manchester, 2015, p.120.

¹⁴ Jameson, Lee, *Antonin Artaud: From Theory to Practice*, Greenwich Exchange, London, 2007, p.23.

¹⁵ De Andrea, Pietro, *New slaveries in contemporary British literature and visual arts*, Manchester University Press, Manchester, 2015, p.119.

¹⁶ <https://www.ohchr.org/EN/Issues/Migration/Pages/Shapingthepublicnarrativeonmigration.aspx>.

¹⁷ Salusso, Daniela, “Hostile Country, Hospitable Language: Telling Stories to Survive History. Contemporary Attempts in British Literature and Theatre to Reshape the Language of Migration.” *Le Simplegadi*, Vol. XVI-No, (2018), p.103.

Commentato [a24]: copiato

Commentato [a25]: questo Hence non ha un senso logico

Commentato [a26]: s

the play is performed.¹⁸ As reported in the *Bus Dialogue* scene: “[...] the remark about outside are adapted to whichever city the production takes place in.”

As already mentioned above, the play deals with the story of Mary, a young Nigerian girl who is deported from her country to Britain. Over the whole work, there is always the *usher* that leads the audience into the rooms where the scenes take place. The play switches through characters’ dialogue, usher’s directions and the voice-over descriptions of the story development. ‘Auntie’ Martha – a Nigerian woman as well – has described Edinburgh as the promised land where the young girl may be educated, sending money to her family and living a better life than in her homeland, hence, in the opening scenes Mary shows all her enthusiasm for the new experience. However, it all too soon becomes clear what is going to happen to her.

The texts that are going to be analysed and translated in the following pages are taken from *scene 1, 2, 3, 4 and 6 of Roadkill*. These pivotal scenes describe the moment when Mary has been raped by the Albanian boss Djall – the ‘pimp’ of the given apartment - and the ‘odd sense of comfort’ of Martha towards Mary.

By reading the piece, other characters mentioned are Peter, a ‘client’ of the apartment, as long as he starts showing care for the young Adeola (Mary’s Nigerian name). The policeman is another character that appears in **the play, his role is not apparently relevant since he enters the apartment “just to a complaint about noise”,** however, he starts asking questions, as if he has effectively figured out what is going on there. Mary does not reveal anything to the policeman, actually her character is starting to evolve when she realizes what is going on within her body: she is pregnant and so this baby gives the young girl the power to react to the awful and degrading system where she has been involved for such a long time. On account of that, the protagonist - after a long dialogue with her mentor Martha, who tries to dissuade her from going away – will leave in order to look for a more appropriate world for her and her baby. The story has an open ending and the reader is left with many doubts and conjectures about what will occur to Mary. As a matter of fact, the aim of the authors comes to light: each reader or spectator is called **to reflect upon why the smuggling of human beings into Europe is so dramatically** widespread and what is the future of those victims.

Commentato [a27]: punteggiatura da rivedere

Commentato [a28]: copiato

¹⁸ De Andrea, Pietro, *New slaveries in contemporary British literature and visual arts*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p.119.

TRANSLATION

<p>SCENE 1 <i>Martha and Mary arrive into the flat, Mary is excited, and revealing her youthful playfulness. Martha is also seemingly excited.</i></p> <p>MARTHA: Come in, come in. See how big this flat is? Eh. Look, you can leave the tap on for ever. Lot of money is spent making this place look nice. We want you to feel comfortable here. Now, there are other girls here. Roommates to make sure you never get lonely. That's Crystal's room, she is from Poland.</p> <p>MARY: So far away Auntie!</p> <p>MARTHA: Yes my dear. But none as far away as us! That is Sophia's room, she's been in the UK for a long time, originally from Italy. And guess whose room is downstairs?</p> <p>MARY: Mine Auntie?</p> <p>MARTHA: Yes my dear, but all in good time.</p> <p>MARY: Wow! A room just for me. Just for me!</p> <p>MARTHA: And this is the parlour, where we shall receive our guests.</p>	<p>SCENA 1 <i>Martha e Mary arrivano nell'appartamento, Mary è euforica e mostra la sua allegria giovanile. Anche Martha sembra esaltata.</i></p> <p>MARTHA: Vieni, vieni. Vedi quant'è grande questo appartamento? Eh. Guarda, puoi lasciare sempre il rubinetto aperto. Sono stati spesi un sacco di soldi per rendere carino questo posto. Vogliamo che qui ti senti a tuo agio. Dunque, ci sono altre ragazze. Coinquiline, per assicurarci che non rimani mai da sola. Quella è la camera di Crystal, che viene dalla Polonia.</p> <p>MARY: È lontanissimo zietta!</p> <p>MARTHA: Sì mia cara. Ma nessuno viene da tanto lontano come noi! Quella è la stanza di Sophia, vive nel Regno Unito da tanto tempo, ed è originaria dell'Italia. Indovina di chi è la stanza di sotto?</p> <p>MARY: La mia, zietta?</p> <p>MARTHA: Sì tesoro, ma a tempo debito.</p> <p>MARY: Wow! Una stanza soltanto per me. Solo per me!</p> <p>MARTHA: E questo è il salotto, dove riceviamo i nostri ospiti.</p>
---	--

<p><i>The usher leads the audience into Room 1 and they all take seats or stand where possible, keeping a clear view for the TV.</i></p>	<p><i>L'usciera accompagna il pubblico nella Stanza, e tutti prendono posto a sedere o restano in piedi laddove possibile, in modo da avere una visuale chiara per la TV.</i></p>
<p>MARY: It's so beautiful and tidy, I never want to leave Auntie!</p>	<p>MARY: È così bello e pulito, zietta non voglio più andare via!</p>
<p>MARTHA: Oh my dear from now on you call me Martha okay? None of that auntie business. They do not understand it over here. They will think that I am older than I am! Eh! No woman wants that. Now let's do the Scottish thing and have a cup of tea!</p>	<p>MARTHA: Oh mia cara da questo momento in poi chiamami Martha, d'accordo? Basta con questa storia della zietta. Qui non lo capirebbero. Penserebbero che sono più grande dell'età che ho. Eh! Nessuna donna lo vorrebbe. Adesso facciamo un po' di cose scozzesi e prendiamo un tè!</p>
<p>MARY: Oh thank you Martha.</p>	<p>MARY: Oh grazie Martha.</p>
<p>MARTHA: Good girl... Sugar and milk?</p>	<p>MARTHA: brava signorina... Zucchero e latte?</p>
<p>MARY: Yes Martha.</p>	<p>MARY: Sì Martha.</p>
<p>MARTHA: Now you put the TV on, watch whatever you like. Oh hold on. Before we get wrapped up in all this excitement. Give me your passport and papers eh. I'll put them away in a safe place. So they don't get lost</p>	<p>MARTHA: Adesso accendi pure la TV, guarda qualcosa che ti piace. Aspetta. Prima che ci lasciamo prendere da tutto questo entusiasmo. Dammi il passaporto e i documenti eh. Li conserverò al sicuro. Così non si perdono.</p>
<p>MARY: Oh, yes. Thank you Martha! I don't want to lose them!</p>	<p>MARY: Oh, sì. Grazie Martha! Non voglio perderli!</p>
<p>MARTHA: Oh no. We wouldn't want that. Now relax, I'll make tea.</p>	<p>MARTHA: Oh no. Non sarebbe il caso. Adesso rilassati, faccio il tè.</p>
<p><i>MARTHA exits while MARY stays in the room, dancing to the Beyoncé DVD on the TV. DJALL emerges to stand in the doorway. MARY is momentarily embarrassed by being caught; he has been watching a while. DJALL is Eastern European, he is "The Boss" and here to "break" MARY... His demeanour is calm, yet chilling, charming, yet foreboding.</i></p>	<p><i>MARTHA esce mentre Mary resta nella stanza, ballando sulle note del DVD di Beyoncé in TV. DJALL appare all'entrata in piedi. MARY è per un attimo imbarazzata per essere stata sorpresa; lui la stava osservando da un po'. DJALL è dell'est Europa, è 'il Boss' ed è qui per "spezzare" MARY... Appare calmo, a tratti agghiacciante, affascinante, e ancora</i></p>

Commentato [a30]: 1

Commentato [a31]: della

Commentato [a32]: yet (ST incompreso)

	<i>inquietante.</i>
MARY: Oh hello... Sorry I didn't know you were...	MARY: Oh ciao... scusa, non sapevo che eri qui...
DJALL: No, no, don't worry. I was just watching you dance.	DJALL: No, no, non preoccuparti. Ti stavo solo guardando mentre ballavi.
MARY: Are you a friend of Martha's?	MARY: Sei un amico di Martha?
DJALL: Yes, I am a friend of Martha's. My name is Djall. You are a beautiful dancer.	DJALL: Sì, sono un suo amico. Mi chiamo Djall. Sei una bellissima ballerina.
MARY: Thank you... How bodi?	MARY: Grazie... Come bodi?
DJALL: Pardon?	DJALL: Scusa?
MARY: Sorry... sorry. I am still learning Scottish. How are you?	MARY: Scusa... scusa. Sto ancora imparando la vostra lingua. Come va?
DJALL: Do not worry my dear. We will teach you lots here... I am fine... And you like Beyoncé?	DJALL: Tranquilla piccola. Ti insegneremo tante cose qui... Sto bene... A te piace Beyoncé?
MARY: Yes, yes I do.	MARY: Sì Sì.
DJALL: I have more of her CDs in here if you want to see.	DJALL: Ho molti sui CD qui dentro se vuoi vederli.
MARY: Even the songs with Destiny's Child?	MARY: Anche con le canzoni delle Destiny's Child?
DJALL: Yes, yes and more besides.	DJALL: Sì, e tanto altro.
<i>MARY exits the room with DJALL; after a few moments we hear noises, possible shouting in a foreign language, laughing meanwhile MARTHA runs a bath, occasionally coming into the room, looking a little agitated. The TV which was playing Beyoncé fades to an animation; it is MARY, recognisable, the little girl in the white dress; she is breathing heavily, figures loom towards her; men's faces morph into wolves ripping a ragdoll that is MARY apart. We see</i>	<i>MARY esce dalla stanza con Djall; poco dopo si sentono dei rumori, come delle urla in una lingua straniera, risate e intanto Martha riempie la vasca da bagno, di tanto in tanto entra in camera, e sembra un po' agitata. La Tv, che stava trasmettendo Beyoncé, si dissolve in un'animazione; si tratta di Mary, inconfondibile, la piccola ragazzina in bianco; ha un respiro pesante, delle figure incombono verso di lei; delle facce di uomini si trasformano</i>

Commentato [a33]: perché sgrammaticare il tempo verbale?

Commentato [a34]: Il lettore italiano non capirebbe...

Commentato [a35]: variare

<p><i>their faces from her point of view, aggressive, morphing, melting, one becomes a melted clown's face, another is growling down upon her; effectively we witness MARY's rape through the medium of a child's animation.</i></p>	<p><i>in lupi che sbranano una bambola di pezza, MARY. Riusciamo a vedere le loro facce dal suo punto di vista, violenti, deformati, fusi, uno diventa una faccia da clown fusa, un altro le ringhia addosso; assistiamo di fatto allo stupro di Mary attraverso un cartone animato per bambini.</i></p>
<p>DJALL: (Albanian, written phonetically.) T'i qifsha trut, Ti qifsha byth, shkerdhat e qelbur, To qifsha to bardhot e syve [Fuck your brains out, fuck you in the ass, dirty slut, fuck your white house].</p>	<p>DJALL: (Albanese, trascritto foneticamente) T'i qifsha trut, Ti qifsha byth, shkerdhat e qelbur, To qifsha to bardhot e syve [mi scopo il tuo cervello, te lo metto in culo, sporca puttana, mi scopo pure i tuoi occhi].</p>
<p><i>...Screen cuts out and turns to white noise.</i></p>	<p><i>La schermata s'interrompe e resta un rumore di sottofondo.</i></p>
<p>SCENE 2</p>	<p>SCENA 2</p>
<p><i>MARTHA returns to the room we are in, and waits for DJALL.</i></p>	<p><i>MARTHA ritorna nella stanza in cui ci troviamo noi, e attende DJALL.</i></p>
<p><i>DJALL enters, he is gathering his things, redoing his belt. MARTHA waits and watches diligently.</i></p>	<p><i>Entra DJALL, raccoglie le sue cose, si sistema la cintura. MARTHA lo aspetta e lo guarda con diligenza.</i></p>
<p>DJALL: I'm done in there... She's good. Tight.</p>	<p>DJALL: A posto... è buona! Stretta.</p>
<p>MARTHA: I think she will be very valuable.</p>	<p>MARTHA: Penso che diventerà molto brava.</p>
<p>DJALL: You better hope so.</p>	<p>DJALL: Faresti bene a sperarlo.</p>
<p>MARTHA: Well, there aren't a lot of African girls on the market at the moment.</p>	<p>MARTHA: Beh, in questo momento non ci sono tante ragazze africane nel mercato.</p>
<p>DJALL: None as good as you eh... She is young. She will be popular. Make the money Martha. Then no problems.</p>	<p>DJALL: Nessuna brava come te eh... Lei è molto giovane. Diventerà famosa. Facci i soldi Martha. Dopodiché nessun problema.</p>
<p>MARTHA: Yes Djall. Of course. I'll look after things for you. I will look after her.</p>	<p>MARTHA: Certo Djall. Sicuro. Me ne occuperò io per te. Ci penso io per lei.</p>
<p>DJALL: Make me money, Martha. Money, money, money, money!</p>	<p>DJALL: Fammi fare soldi, Martha. Soldi, soldi, soldi, soldi!</p>

Commentato [a36]: ambiguo (anche dopo)

Commentato [a37]: corsivo

Commentato [a29]: refuso

<p><i>DJALL kisses her and leaves.</i></p> <p>SCENE 3</p> <p><i>MARY exits the bedroom and stumbles through the hallway. MARTHA comes from the kitchen and comforts her.</i></p> <p>MARTHA: Haba! Haba! [Good grief! Good grief!] Oh child. Look...let me clean up your legs. Oh your dress got ripped. Don't worry child I'll get you another. Come, come. We will get you cleaned up.</p> <p><i>MARY makes a feeble attempt to walk to the door.</i></p> <p>MARTHA: Aw now, now. Do not go out there. Djall always waits outside you hear. Lots of men wait out there. Don't go out. It is not safe out there without me. Okay? I know it hurts. But you must be strong and brave. Do you hear? Come, we'll get you cleaned up.</p> <p><i>MARY looks at MARTHA with horror, realising what just happened. MARTHA has an odd sense of comfort in her voice – she can take her time in between holding her silently and whispering to her.</i></p> <p>MARTHA: It has to happen. Dekka! [Quiet] This is how it works here. But it will never be as sore, or as bad as that. I promise. You must trust me and I will look after you. You are part of our family now. We have your passport. We have your papers. You have nowhere else to go. You are one of us now. Now come, we'll get you cleaned up.</p> <p><i>The usher moves the audience into the main room.</i></p>	<p><i>DJALL la bacia e se ne va.</i></p> <p>SCENA 3</p> <p><i>MARY esce dalla camera da letto e inciampa nel corridoio. MARTHA arriva dalla cucina e la aiuta.</i></p> <p>MARTHA: Haba! Haba! [Oddio! Oddio!] Oh piccola. Guarda... lascia che ti pulisca le gambe. Oh il tuo vestito si è strappato. Non preoccuparti piccola te ne prenderò un altro. Su, vieni. Puliamoci.</p> <p><i>MARY accenna un debole tentativo per camminare verso la porta.</i></p> <p>MARTHA: Aw aspetta, aspetta. Non uscire là fuori. Ascoltami Djall aspetta sempre fuori. Ci sono molti uomini che aspettano là fuori. Non uscire. Là fuori non sei al sicuro senza di me. Intesi? So che fa male. Ma devi essere forte e coraggiosa. Mi hai sentita? Dai su, laviamoci.</p> <p><i>MARY guarda MARTHA con orrore, si rende conto di ciò che è appena accaduto. Nella voce di MARTHA c'è un bizzarro senso di conforto – riesce allo stesso tempo a stringerla in silenzio e a sussurrarle qualcosa.</i></p> <p>MARTHA: Doveva accadere. Dekka! [Calmati] Qui è così che funziona. Ma non sarà sempre così doloroso, o così terribile come prima. Promesso. Fidati di me e mi prenderò cura di te. Fai parte della nostra famiglia ormai. Abbiamo il tuo passaporto. Abbiamo i tuoi documenti. Non puoi andare in nessun posto. Ormai sei una di noi. Su, andiamo a pulirci.</p> <p><i>L'usciera guida il pubblico nella stanza principale</i></p>
---	---

Commentato [a38]: ST incompreso

Commentato [a39]: Perché prima?

<p><i>MARTHA washes a seated MARY; tenderly, intimately MARY's dress is removed, and the silky slip replaces it.</i></p>	<p><i>MARTHA lava una Mary immobile; il vestito le viene tolto in maniera dolce, intima, sostituendolo con la sottoveste in seta.</i></p>
<p>You look so pretty.</p>	<p>Sei molto carina.</p>
<p>SCENE 4</p>	<p>SCENA 4</p>
<p><i>MARTHA and MARY kneel on the floor. MARTHA brings out a knife and cuts her own hand and MARY's, then merges their blood together.</i></p>	<p><i>MARTHA e MARY s'inginocchiano sul pavimento. MARTHA tira fuori un coltello e taglia la sua stessa mano e quella di MARY, dopo mescola insieme il loro sangue.</i></p>
<p>MARTHA: Now my dear. We must make a pact of protection. My blood was let over this deal, before I even got on the plane to get you. This is what is destined. I bled for you, now you must bleed for me. I know you are a good girl and would not want to anger those spirits. I know you would not want harm to fall on your family, you want to send them money, yes? Now stay with me and I'll make sure that happens. This pain right now, I never want this to happen again. All we have is each other. So do as I say. Promise?</p>	<p>MARTHA: Adesso tesoro. Facciamo un patto di protezione. Il mio sangue è stato fatto per questo accordo ancora prima che salissi sull'aereo per venire a prenderti. Questo è ciò a cui è destinato. Ho dato il mio sangue per te, adesso tu dai il tuo per me. So che sei una ragazza in gamba e non vorresti mai indispettare quegli spiriti. So che non vuoi gravare sulla tua famiglia, vuoi inviargli dei soldi, no? Allora stai con me e farò sì che accada. La sofferenza di questo momento, non voglio più che si ripeta. Tutto ciò che abbiamo siamo l'un l'altra. Quindi fai come ti ho detto. Me lo prometti?</p>
<p><i>MARY nods.</i></p>	<p><i>MARY annuisce.</i></p>
<p>True to God.</p>	<p>Su Dio</p>
<p>MARY: True to God.</p>	<p>MARY: Su Dio</p>
<p>MARTHA: True to Obatalo.</p>	<p>MARTHA: Su Obatalo.</p>
<p>MARY: True to Obatalo.</p>	<p>MARY: Su Obatalo.</p>
<p>MARTHA: True to the life of your family.</p>	<p>MARTHA: Sulla vita della tua famiglia.</p>
<p>MARY: True to the life of my family.</p>	<p>MARY: Sulla vita della mia famiglia.</p>
<p>MARTHA: Good girl. You know, I think I will call you Mary. Now get some rest.</p>	<p>MARTHA: Brava ragazza. Penso ti chiamerò Mary. Adesso riposati un po'.</p>

Commentato [a40]: Paratassi riprodotta un po' letteralmente.

Commentato [a41]: 'fatto'?

<p>SCENE 6</p> <p><i>MARY lies asleep in the bed.</i></p> <p>MARTHA: Oh child, what a pretty face. Why are you dressed in rags? Do you want a pretty dress? I can get you a pretty dress and some shoes to make sure your feet never hurt again. It is so hot out isn't it? Come with me. Come with me and I will buy you a cold pepsi.</p> <p><i>MARTHA meets MARY's family, MARTHA moves into the bed and lies beside MARY, MARY is still asleep.</i></p> <p>MARTHA: Why hello Mister and Mrs Oroko. I met your beautiful daughter in the market place. I can promise you many things if you let me take her back to Britain with me. Yes, that's right like where the Queen lives. Here I brought gifts. A whole bag of rice, ten metres of Swiss white lace, and a drum of kerosene for your lamps so you'll never be in the dark again. There is plenty more where that came from if you let me bring your little girl to Britain. Where she can become a lady. A proper lady with a job. An education. You can go to college and university, become a lawyer, or even better a doctor! She can even work for the UN, cure all of Nigeria's problems. And send all the money back to you! No, really, you don't have to thank me! It's alright.</p> <p><i>A MAN appears through the hole in the bed; spreads MARY's legs and begins having sex with her aggressively; his thrusts are in time with MARTHA's laughter, growing in manicness... They both keep going to a climax. Huge video projections, of others men's faces in orgasmic frenzy are projected onto the scene</i></p>	<p>SCENA 6</p> <p><i>MARY si è addormentata a letto.</i></p> <p>MARTHA: Oh piccola, che bel visino. Perché vesti con degli stracci? Vuoi un abito carino? Posso prenderti un bel vestito e delle scarpe per assicurarmi che non ti facciano più male i piedi. Fa tanto caldo fuori, vero? Vieni con me. Vieni con me e ti compro una pepsi fredda.</p> <p>MARTHA incontra la famiglia di MARY, MARTHA si sposta a letto e si corica accanto a MARY, MARY sta ancora dormendo.</p> <p>MARTHA: Ma ciao Signori Oroko. Ho incontrato la vostra bellissima figlia al supermercato. Potrei promettervi tante cose se lasciate che la riporti in Gran Bretagna con me. Sì, proprio così, dove vive la Regina. Ho portato dei regali. Un'intera busta con riso, dieci metri di pizzo bianco della Svizzera e un barile di cherosene per le vostre lampade così non resterete più al buio. Ce n'è in abbondanza se lasciate che porti la vostra piccola fanciulla in Gran Bretagna. Un posto dove lei può diventare una signora. Una signora vera e propria con un lavoro. Un'istruzione. Potrai frequentare il college e andare all'università, diventare un avvocato, o ancora meglio un medico! Potrebbe anche lavorare per l'ONU e risolvere tutte le questioni della Nigeria. E mandare a voi i soldi. No, davvero, non dovete ringraziarmi! È tutto a posto.</p> <p><i>Un UOMO appare dal buco del letto, allarga le gambe di MARY e comincia a fare sesso con lei in modo violento; le sue spinte sono a tempo con le risate di MARTHA, via via con più eccitazione... entrambi stanno raggiungendo il culmine. Un'enorme videoproiezione, di altre facce di uomini in preda alla frenesia</i></p>
---	--

Commentato [a42]: Frase un po' innaturale

Commentato [a43]: Buongiorno / Salve

<p><i>and the wall behind the bed; loud, aggressive, pounding rock music screeches over the scenes, MARTHA and the MAN disappear. MARY slides through the hole as if escaping from her body...to under the bed.</i></p>	<p><i>dell'orgasmo vengono riportati in scena e nel muro dietro al letto; una musica rock forte, violenta, aggressiva e martellante stride durante la scena. MARTHA e MARY si dileguano. MARY scivola nel buco come se stesse fuggendo dal suo corpo... sotto il letto.</i></p>
---	---

COMMENT

Nel rapporto comunicativo che investe la traduzione, il parametro fondamentale che guida il traduttore nella formulazione linguistica è fornito dal vincolo interpretativo e dalla sua intenzione di riprodurre, in maniera più o meno rigida, l'attività interpretativa dell'autore del testo di partenza. A tal proposito, colui che si presta a tradurre deve, prima di tutto, individuare la tipologia del testo e le sue principali caratteristiche.

La parola, anche di un testo in prosa, non è mai solo scritta, perché codifica al suo interno le modalità della sua realizzazione sonora.¹⁹ In particolar modo tale accuratezza vale per il brano analizzato poiché, come già precedentemente specificato, *Roadkill* è un'opera teatrale, pertanto pensata per essere messa in scena e recitata da degli attori. Per questo particolare testo occorre avere degli accorgimenti sul piano pragmatico: è fondamentale rispettare, in maniera peculiare, quello che è il registro adottato nella lingua di partenza (LS) per non alterarne la funzione. In *Roadkill*, nella maggior parte dei casi, l'interlocutore è una ragazzina dunque ci si rivolge a lei con un lessico a lei adatto e prediligendo la paratassi. Morini afferma:

“ in qualsiasi traduzione, è necessario capire la funzione, la sostanza, la struttura profonda di quel che si traduce. Questa struttura profonda è sempre pragmatica – ciò che stanno cercando di dire fare con le parole i personaggi che dialogano”.

Di conseguenza, pur restando fedeli al contenuto – che, talvolta, serve anche a fornire indicazioni sul comportamento fisico dei personaggi - Morini consiglia di distogliere il più possibile lo sguardo

Commentato [a44]: Quale saggio della rivista?

¹⁹ Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti <https://rivistatradurre.it>

dal testo di partenza, per scrivere un testo di arrivo che funzioni allo stesso modo e, inoltre, afferma che per verificare se un testo teatrale è recitabile, si può tentare di recitarlo a mente.²⁰

Commentato [a45]: Esempi dal suo paper?

I brani analizzati hanno fatto emergere una serie di problematiche traduttive legate, in generale, alla natura della tipologia del testo e al lessico impiegato, pertanto, in particolar modo, vanno tenute in considerazione delle specificità sul piano lessicale. Le principali strategie traduttive adottate sono: la semplificazione, l'esplicitazione, l'adattamento, alla traduzione è stata applicata l'inversione sintattica per rendere un italiano più fluente. Un esempio di esplicitazione è “un cartone animato per bambini” tradotto dall'inglese “a child's animation”.

Commentato [a46]: punteggiatura

Commentato [a47]: e per le altre strategie?

Data la sua natura orale, per l'opera è impiegata la lingua inglese nella sua forma più semplice e lineare, che non crea alcuna ambiguità nella comprensione. Tuttavia, i dialoghi presentano una *commutazione di codice* – con tale definizione Paola Faini identifica la presenza di varietà linguistiche volte a individuare un gruppo etnico specifico²¹ - battute in lingua albanese (poiché il paese d'origine di Djall è l'Albania) e battute in pidgin nigeriano. Il pidgin è quel codice linguistico che nasce dal contatto fra lingue diverse, in cui la base è di solito una lingua europea - nel caso del pidgin nigeriano la base è l'inglese – e le lingue delle comunità colonizzate.²²

La scelta traduttiva è stata quella di lasciare in lingua originale tali espressioni poiché esse sono sempre seguite nel testo da una traduzione; un esempio è l'espressione pronunciata da Mary “How bodi?” che – dopo averne verificato il significato sul dizionario online dedicato al pidgin nigeriano²³ - in italiano è stato reso con “Come bodi?” poiché si tratta di una ragazzina che non ha ancora piena padronanza della lingua del luogo e dunque crea un *code mixing*, ossia una mescolanza tra i due codici dovuta a incertezze del parlante.²⁴

La medesima situazione potrebbe venirsi a creare in qualsiasi contesto linguistico in cui l'opera viene ambientata.

In linea generale, si è optato per mantenere nella lingua d'arrivo frasi brevi e spezzettate, al fine di non modificare lo stile “fotografico” delle scene, in quanto:

²⁰ Morini, Massimiliano, *Tradurre l'inglese. Manuale pratico e teorico*, Il Mulino, Bologna, 2016, p.52

²¹ Faini, Paola, *Tradurre. Manuale pratico e teorico*, Carocci editore, Roma, 2008, p. 151.

²² https://www.treccani.it/enciclopedia/pidgin-e-creole-lingue_%28Enciclopedia-Italiana%29/

²³ <http://naijalingo.com/words/how-bodi>

²⁴ D'Achille, Paolo, *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 208.

“Aderire allo stile di un autore [...] significa non modificare il ritmo della scena, eliminando per esempio le frasi ellittiche o unendo le frasi in un unico periodo o in una successione di periodi più articolati per rendere più chiara la lettura.”²⁵

Commentato [a48]: A volte avrebbe potuto essere meno fedele, secondo me.

Al fine di rendere fruibile il testo di arrivo, adattandolo pertanto alle locuzioni tipiche della lingua italiana, è stato adottato il procedimento della sostituzione nel caso dell'espressione inglese “all in good time” che, tenendo conto del contesto a cui si riferisce, ho preferito rendere con la locuzione italiana “a tempo debito”, adottando così la strategia dell'adattamento che prevede la completa sostituzione di una data espressione con un'altra che rende esattamente lo stesso significato nella lingua d'arrivo.

Morini, nel suo manuale dedicato alla traduzione dall'inglese, sottolinea che nel tradurre dall'inglese all'italiano, spesso non occorre tradurre i verbi modali dal momento che la lingua inglese ne fa un impiego più ampio rispetto all'italiano.²⁶ Nella traduzione della frase “You must trust me” il verbo modale non è stato mantenuto poiché l'italiano offre un modo verbale la cui funzione è quella di dettare un imperativo, da qui “Fidati di me” o anche nell'enunciato “We must make a pact of protection” reso con “Facciamo un patto di protezione”.

A proposito di modi e tempi verbali, nel testo di arrivo ho propeso, generalmente, per l'utilizzo dell'indicativo presente poiché si tratta di un dialogo e pertanto il testo risulta fortemente legato all'oralità; anche nel caso delle parti affidate alla voce narrante si predilige l'uso del tempo presente poiché esso esprime attualità e fattualità.

L'italiano è una lingua *pro-drop*, vale a dire che non necessita che il verbo venga preceduto dal pronome soggetto, dal momento che il verbo è costituito da una morfologia tale per cui fornisce già l'informazione su chi compie l'azione; tuttavia nel caso della frase “he has been watching a while” il pronome soggetto è stato mantenuto nel testo d'arrivo poiché pone enfasi sia sul soggetto, sia, come verrà esplicitato in seguito, sul motivo per il quale Djall stesse osservando Mary con tale insistenza e in maniera inquietante.

Per operare un adattamento del contesto e, pertanto, sottolineare la mancata padronanza della lingua che Mary sta parlando, si è tentato di fare affidamento alle norme statistiche relative a coloro che apprendono l'italiano come L2, ossia la lingua appresa in un paese in cui è lingua d'uso. Ravelli

²⁵ Cavagnoli, Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2012, p.67.

²⁶ Morini, op. cit., p. 51.

definisce *sottoutilizzazione del sistema dei verbi* un tratto tipico degli apprendenti;²⁷ per tale motivo, l'espressione "I didn't know you were here" è stata tradotta "non sapevo che eri qui", nonostante sarebbe stato più corretto rendere la frase con "Non sapevo fossi qui", tuttavia bisogna sempre tenere in considerazione il registro del personaggio a cui è affidato un dato enunciato ed evitare di innalzarne il registro creando un ipercorrettismo nell'uso del congiuntivo. In questi casi è consigliabile sostituire il congiuntivo con l'indicativo.²⁸

Commentato [a49]: Ma la frase inglese è corretta...

Sul piano pragmatico, un caso peculiare che merita di essere menzionato è l'enunciato "I am still learning Scottish". In tal caso, ho optato per un iperonimo, adottando così la strategia della semplificazione. Seppur di immediata e facile comprensione, non avrebbe senso nel caso in cui l'opera venisse proiettata nel contesto italiano; tuttavia, traslare del tutto il significato cambiando la lingua "scozzese" con il codice "italiano" rischiava di apparire come un'interpretazione troppo libera rispetto al testo di partenza, pertanto – tenendo, altresì, in considerazione il fatto che spesso ci si serve di un testo già tradotto dalla lingua originale per tradurlo in un'altra lingua – la soluzione reputata più congrua è stata quella di non specificare il codice linguistico, bensì rendere l'espressione con "Sto ancora imparando la vostra lingua", sarà dunque il lettore - o nel caso della messa in scena dell'opera, lo spettatore – ad individuare il codice linguistico impiegato per i dialoghi.

Sul piano sintattico, al fine di operare anche consuetudini colloquiali di tipo pragmatiche, mi sono servita delle frasi marcate, con dislocazioni a destra e a sinistra, che caratterizzano l'italiano parlato. Un esempio è l'enunciato "I'll look after things for you" è stato reso con la comune espressione italiana "Me ne occuperò io per te". Inoltre, la parola "thing" è stata omessa per evitare ridondanze che la lingua italiana parlata non predilige.

Un altro aspetto sintattico cui si è prestata particolare attenzione, è la punteggiatura; fermo restando che la sintassi italiana predilige le forme ipotattiche, laddove il testo inglese non presenta segni di punteggiatura, nel testo di arrivo sono stati inseriti anche per indicare eventuali pause o evitare di rendere la frase ambigua. Un esempio di aggiunta della virgola è "La mia, zietta?" nella frase che segue:

MARTHA: Yes my dear. But none as far away **MARTHA:** Sì mia cara. Ma nessuno viene da as us! That is Sophia's room, she's been in the tanto lontano come noi! Quella è la stanza di

²⁷ Solarino, R., 2009, "Linguistica acquisizionale: tappe di apprendimento dell'italiano L2 in contesto naturale", in Ravelli L. (a cura di), *Italiano L2. Problemi scientifici, metodologici, didattici*, Milano, Angeli, pp. 85.

²⁸ Morini, op. cit., p. 78.

UK for a long time, originally from Italy. And guess whose room is downstairs? Sophia, vive nel Regno Unito da tanto tempo, ed è originaria dell'Italia. Indovina di chi è la stanza di sotto?

MARY: Mine Auntie?

MARY: La mia, zietta?

In inglese, l'uso del pronome "mine" non lascia spazio a nessun altro significato. Tuttavia senza l'aggiunta della virgola, la frase in italiano suonerebbe come "La mia zietta?", laddove il possessivo potrebbe apparire come riferito al nome "zietta" dal momento che l'italiano non gode di tale distinzione tra pronomi e aggettivi possessivi. Pertanto, onde evitare il rischio di alterare il significato, è stata introdotto il segno di punteggiatura a seguito del pronome.

Per quanto concerne il turpiloquio, Morini sottolinea che la presenza di parolacce e insulti e le loro rispettive ripetizioni all'interno del testo servono a creare il senso del parlato-pensato, ossia un flusso che, a differenza dello scritto, è meno controllato. Lo studioso mette inoltre in guardia da eventuali influenze:

"Nella traduzione dei dialoghi in generale, e del turpiloquio in particolare, bisogna fare attenzione all'influenza del doppiaggese. [...] Inoltre è importante tenere conto della collocazione delle parole, ovvero della compagnia in cui si trovano di solito."²⁹

Nonostante le indicazioni, rendere il turpiloquio presente nel testo ha creato delle difficoltà di natura lessicale dal momento che il termine 'fuck' può sia fungere da verbo, ma può anche essere utilizzato come intercalare o offesa.³⁰ L'italiano, però ha soluzioni traduttive diverse e in questo caso, considerando che Djall pronuncia queste parole durante l'atto dello stupro, ho optato per tradurre la frase:

"Fuck your brains out, fuck you in the ass, dirty slut, fuck your white house" → "mi scopo il tuo cervello, te lo metto in culo, sporca puttana, mi scopo pure i tuoi occhi"

Nonostante la traduzione di 'white house' sia palesemente 'casa bianca', in questo caso 'casa bianca' è la metafora utilizzata da Djall per riferirsi agli occhi di Mary. In questo modo, il senso espresso dalla metafora è stato interamente tradotto, limitando lo spessore dell'immagine. Per accertare il riferimento metaforico e risolvere l'ambiguità del testo inglese, sono ricorsi all'aiuto di un madrelingua per la traduzione dell'espressione albanese 'To qifsha to bardhot e syve', il quale ha confermato trattarsi alla sclera degli occhi, ossia alla parte bianca, poiché letteralmente sarebbe "ti scopo il bianco degli occhi".

²⁹ Morini, op. cit., pp. 132-133.

³⁰ <https://www.wordreference.com/enit/fuck%20out>

Paola Faini afferma:

“la metafora, in quanto linguaggio figurato, conferisce espressività e originalità. [...] agendo come elemento di traduzione interna a una lingua, la metafora implica l'esistenza di una differenza, poiché trasporta il significato da una parola o gruppo di parole a una diversa parola o gruppo di parole. Questa differenza tende ad aumentare nel momento in cui la traduzione, intesa come 'passaggio', diventa esterna, tra lingue diverse.”³¹

Particolare menzione merita la metafora conclusiva che chiude la *scena 1*. La riproduzione di una sorta di 'cartone animato' allude, in maniera molto probabile, all'età della ragazzina, sicuramente non adatta a sopportare ciò che sta avvenendo; anche il lessico impiegato rimanda al mondo dei bambini (lupi, clown). Si è tentato, il più possibile, di mantenere la rappresentazione del TP, applicando la prima strategia di traduzione della metafora che prevede, a parità di frequenza d'uso, la riproduzione della stessa immagine del TP.³²

BIBLIOGRAFIA

- Bassi, S., Sirotti, A. *Gli Studi Postcoloniali. Un'introduzione*. Florence, Le Lettere, 2010
- Braimah, T., “Sex Trafficking in Edo States, Nigeria: Causes and Solutions”, *Global Journal Of Human Social Science: Sociology and culture*, 13:3 (2013).
- Cavagnoli, F., *La voce del Testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Giacomo Feltrinelli Editore, 2012.

Commentato [a51]: Quali saggi del volume?

Commentato [a52]: pp.? Anche sotto

Commentato [a53]: titoli

³¹ Faini, op. cit., pp. 84-84

³² *Ivi.*, p.88

- D'Achille, P., *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- De Andrea, Pietro, *New slaveries in contemporary British literature and visual arts*, Manchester, Manchester University Press, 2015.
- Faini, P., *Tradurre. Manuale teorico e pratico. Nuova edizione*, Rome, Carocci editore, 2008.
- Helff, S., "In the name of the Other? Refugee theatre and the value of "illegal" life in Britain", *Journal of Postcolonial Writing*, 52:1, (2016).
- Jameson, L., *Antonin Artaud: From Theory to Practice*, Greenwich Exchange, London, 2007
- Lakoff, G., Johnsen, M., *Metaphors We Live by*, The University of Chicago Press, Chigago, 1980.
- Morini, M., *Tradurre l'inglese. Manuale pratico e teorico*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Salusso, D., *Le Simplegadi*, Vol. XVI-No, "Hostile Country, Hospitable Language: Telling Stories to Survive History. Contemporary Attempts in British Literature and Theatre to Reshape the Language of Migration", (2018).
- SOLARINO R., "Linguistica acquisizionale: tappe di apprendimento dell'italiano L2 in contesto naturale", in Ravelli L. (a cura di), *Italiano L2. Problemi scientifici, metodologici, didattici*, Milano, Angeli, 2009.

Commentato [a54]: struttura voci disomogenea

SITOGRAFIA

- <http://theatrestyles.blogspot.com/2015/01/verbatim-theatre.html>
- <http://www.refworld.org/docid/55b73bb915.html>
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/road-kill>
- <https://rivistatradurre.it>
- <https://www.ohchr.org/EN/Issues/Migration/Pages/Shapingthepublicnarrativeonmigration.aspx>.
- <https://www.theguardian.com/culture/2010/aug/27/cora-bissett-roadkill-edinburgh-interview>
- <https://www.treccani.it/>
- <https://www.wordreference.com/enit/fuck%20out>

Commentato [a55]: quali saggi?