

Ancona Teatro delle Muse / **Asti** Teatro Alfieri / **Bari** Teatro Piccinni / **Berlino** Berliner Ensemble / Deutsches Theater,

Kammerspiele / Hebbel am Ufer / Maxim Gorki Theater / Renaissance Theater / Sophiensæle / Volksbühne am Rosa-

Luxemburg-Platz / **Bologna** Teatro Comunale / Teatro Duse / **Bolzano** Nuovo Teatro Comunale / **Cagliari** Teatro

Prescott Studio

Comunale / **Chiasso** Teatro di Chiasso / **Chieti** Teatro Marrucino / **Civitanova Marche** Teatro Annibal Caro / **Cosenza**

Teatro Alfonso Rendano / **Fano** Teatro della Fortuna / **Ferrara** Teatro Comunale / **Firenze** Piccolo Teatro / Teatro

1996 - 2006

Comunale / Teatro della Pergola / Teatro Goldoni / Teatro Verdi / **Forte di Fenestrelle** Chiesa del Forte / **Genova** Teatro

Catalogo delle produzioni

Carlo Felice / Teatro della Corte / Teatro Duse / Teatro Gustavo Modena / **Jesi** Teatro Pergolesi / **Lecce** Teatro Politeama

Greco / **Livorno** Teatro La Gran Guardia / **Lucca** Teatro del Giglio / **Lugo** Teatro Gioachino Rossini / **Macerata** Arena

Sferisterio / Teatro Lauro Rossi / **Mantova** Palazzo Te / Teatro Sociale / **Marina di Pietrasanta** Teatro La Versiliana /

Messina Teatro Vittorio Emanuele / **Milano** Teatro dell'Elfo / Teatro Giorgio Strehler / Teatro Leonardo / Teatro Litta /

Dieci anni di sopratitoli

Teatro Studio / **Mira** Teatro Villa dei Leoni / **Modena** Teatro Comunale / Teatro Storchi / **Montepulciano** Teatro

in Italia e in Europa

Poliziano / **Napoli** Teatro di San Carlo / **Palermo** Teatro Massimo / **Parigi** Athénée Théâtre Louis-Jouvet / Comédie des

Champs-Élysées / Studio des Champs-Élysées / **Parma** Teatro Due / Teatro Regio / **Perugia** Teatro Morlacchi / **Piacenza**

A cura di Mauro Conti

Teatro Municipale / **Pisa** Teatro Verdi / **Prato** Teatro Fabbricone / Teatro Metastasio / **Ravenna** Teatro Alighieri / **Reggio**

Emilia Teatro Romolo Valli / **Rimini** Nuovo Quartiere Fieristico, Auditorium A1 / **Roma** Auditorio di Via della Conciliazione

/ Auditorium Parco della Musica, Sala Petrassi / Auditorium Parco della Musica, Sala Santa Cecilia / Auditorium Parco della

Musica, Sala Sinopoli / Piazza del Popolo / Teatro Argentina / Teatro Costanzi / Teatro India / Teatro Nazionale / Teatro

Olimpico / Teatro Palladium / Teatro Quirino / Teatro Valle / **Rovigo** Teatro Sociale / **Sassari** Politeama Giuseppe Verdi

/ **Scandicci** Teatro Studio / **Siena** Teatro dei Rinnovati / **Spoleto** Teatro Cajo Melisso / Teatro Nuovo / **Torino**

Teatro Carignano / Teatro Gobetti / **Trieste** Parco di Miramare / Sala Tripkovich / Teatro Comunale Giuseppe Verdi /

Udine Teatro Nuovo Giovanni da Udine / **Venezia** Campo Santa Maria Formosa / Piccolo Teatro Arsenale / Spazio

Fonderie / Teatro alle Tese / Teatro Goldoni / Thetis Capannone 106 / **Verona** Teatro Filarmonico / Teatro Romano

Il curatore è grato a quanti hanno arricchito la presente pubblicazione del loro contributo.

© 2007 by Prescott Studio Srl, Scandicci
Via Aligi Barducci 1 - 50018 Scandicci, Firenze, Italy
www.prescott.it

Contributi: Aloma Bardi, Susanna Colombo, Mauro Conti,
Gastón Fournier-Facio, Marisa Sestito, Wikipedia
Impaginazione: Luciano Toni - Studio Zack!, Firenze
Stampa: Litografia IP, Firenze

Indice

- 9 *Premessa*
- 11 Parola cantata o recitata e parola scritta
di Aloma Bardi
- 14 Surtitles
da «Wikipedia»
- 15 Leggere voci
di Mauro Conti
- 25 Costumi di scena del tradurre
di Marisa Sestito
- 29 «Come si dice Wagner in italiano?»
a cura di Susanna Colombo
- 37 Io c'ero
di Gastón Fournier-Facio
- 39 *Bibliografia*
- 41 **1996-2006. Catalogo delle produzioni**
- 43 Istituzioni
- 47 Produzioni
- 77 Produzioni per l'estero
- 83 Produzioni in collaborazione con l'Università di Udine
- Repertorio
- 89 1. Titoli per il pubblico italiano
- 95 2. Titoli in italiano presentati all'estero
- 97 Direttori d'orchestra
- 101 Registi
- 107 Teatri
- 111 *Ringraziamenti*

Leggere voci

Il muto racconto dei sopratitoli, voce fuori campo del teatro

di Mauro Conti

A Sergio Sablich

Vorrei iniziare con la fine, anticipando un paradosso che ben fotografa la natura di un artificio a sua volta paradossale, quello dei sopratitoli: mediazione linguistica ideata per lo spettacolo dal vivo a uso esclusivo del pubblico e non prevista (né prevedibile) dagli autori. Il paradosso, che tradisce il punto di vista del fruitore, è *leggere voci*. Non si tratta certo della definizione che i dizionari ancora attendono di pubblicare¹, sebbene le locandine teatrali ospitino questo termine da quasi venticinque anni²; ma costituisce la filigrana del mio modo di pensare ai sopratitoli: un espediente tecnico che, nel dislocare dall'ascolto alla lettura il baricentro della comprensione della parola scenica (cantata o parlata che sia), potrebbe farsi espediente estetico, ossia una sorta di bussola sapiente e discreta, capace di orientare lo spettatore nella selva di esperienze cui si partecipa all'apertura del sipario. E difatti questa bussola, se portata fuori dal campo magnetico del palcoscenico, sembra impazzire, non indica più in modo coerente le possibili direzioni da seguire: fuori dal teatro, le voci si *ascoltano* soltanto e non si *leggono*.

1.

La vistosa assenza della voce «sopratitoli» dai lessici a stampa non deve però ingannare: la giovane titolazione per lo spettacolo dal vivo siede sulle spalle del gigante della traduzione audiovisiva³, la cui nascita coincide con quella del cinema (1895).

Il cinema, è noto, nasce muto (con l'orgoglio di esserlo) e solo nel 1903, per evidenti esigenze narrative, si iniziano a impiegare quelle che allora si chiamavano didascalie o intertitoli: testi interposti a sequenze di immagini. Sollecitato dall'uso del commento musicale, prima ancora che del parlato, il passaggio dal cinema muto a quello sonoro avviene per gradi, fra il 1919 e il 1930. Pochi anni avanti, sul finire della prima guerra mondiale, nel 1917, si rende invece possibile tecnicamente la sovrapposizione degli intertitoli all'immagine, così da favorire una maggiore continuità visiva: sono già quei sottotitoli che si affermano definitivamente dieci anni dopo, nel 1927, come forma di traduzione trasparente del parlato cinematografico. Solo in seguito, nel 1932 (dopo oltre un decennio di esperimenti), viene messa a punto, in alternativa ai sottotitoli, la fortunata tecnica del doppiaggio.

Ma la pratica dei sottotitoli (anche per i costi assai più bassi rispetto al doppiaggio) non è mai venuta meno, principalmente in Danimarca e nei Paesi Scandinavi, nei Paesi Bassi

e in Grecia; quindi in Croazia, Slovenia, Ungheria, Polonia, Galles, Irlanda, Portogallo⁴. E ai nostri giorni, dominati dal dvd, questo espediente conosce addirittura nuova popolarità in ogni area linguistica e geografica.

Il bonsai dei *sopratitoli* attinge dunque al vastissimo bagaglio di conoscenze maturato nel vivaio intensivo dei *sottotitoli*; vivaio in cui, nell'arco più o meno di un secolo, sono state sperimentate le più svariate modalità di trasferimento linguistico allo scopo di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, per renderli accessibili a un pubblico più vasto e perseguire, allo stesso tempo, interessi commerciali e divulgativi.

Ai *sopratitoli* si attaglierebbe così la definizione di «traduzione intersemiotica»⁵, che i linguisti danno dell'esperienza tecnico-estetica dei *sottotitoli*: una traduzione che, considerando l'interrelazione tra iconico e verbale o fra iconico e sonoro, si pone come processo articolato e dinamico di mediazione linguistica: dal codice orale al codice scritto.

2.

Al di là delle pur necessarie definizioni, quello dei *sopratitoli* è, in ogni caso, un ambito professionale affatto specifico e questa sua peculiarità si deve proprio al contesto che ne ha reso possibile l'esistenza: lo spettacolo dal vivo, ossia il teatro musicale, il teatro di parola, il teatro di figura o quant'altro.

Parlare di *sopratitoli* rivela dunque subito la cornice in cui siamo: il teatro, dove i *titoli* sono collocati *sopra* perché nei nostri spazi, e con questo specifico supporto tecnico⁶, è in alto⁷ che il testo proposto alla lettura penalizza il minor numero di spettatori possibile⁸.

E del teatro i *sopratitoli* condividono la stessa vitale imperfezione, la vocazione alla contaminazione, l'abitudine a un confronto con testi di più consapevole peso letterario, la coscienza che la parola (in primo luogo la parola cantata) non veicola solo contenuti ma concorre, insieme a molti altri fattori, a dar forma a un'esperienza. Vediamo perché.

3.

L'impiego dei *sopratitoli* nello spettacolo dal vivo ha le stesse motivazioni del più diffuso impiego dei *sottotitoli*: aiutare a superare diaframmi linguistici⁹. Si tratta quindi di un'opzione - importante, ma pur sempre di un'opzione, di un aiuto di cui si potrebbe anche fare a meno, se il prezzo da pagare (in termini di partecipazione di pubblico) oggi non fosse troppo alto. Le millenarie vicende del nostro teatro, infatti, prima degli anni Ottanta del Novecento, non sono state compromesse dal non impiego di questo sia pur prezioso espediente di mediazione culturale: Monteverdi o Molière, Shakespeare o Strauss, hanno sempre avuto un loro pubblico, una loro popolarità, e ben oltre le aree linguistiche di rispettiva appartenenza.

Tuttavia, in un'epoca di sempre più fitti scambi internazionali, dominata nello spettacolo dal cinema e dalla televisione e assuefatta a tecniche divulgative di tipo audiovisivo, l'ambito in cui questa *opzione* dei *sopratitoli*, prima che altrove, si è resa *necessaria*

(restando pur sempre *opzione*), è stato quello del teatro musicale. E questo perché la traduzione della parola cantata trova nelle tradizionali versioni ritmiche, storicamente di grandissimo pregio artistico e didattico, una soluzione che difficilmente mette tutti d'accordo: ascoltare un'opera, o un song o un Lied o una canzone, in una lingua diversa da quella in cui è stata messa in musica contribuisce alla sua divulgazione (e ciò non è poco), ma ci restituisce un profilo sonoro e testuale quasi deformato dal pur pregevole tentativo del traduttore di adattare, nella lingua di arrivo, contenuti, accenti, colore, ritmo e sillabazione della lingua di partenza: nella sua fisicità verbale, un testo (sia esso di tipo drammatico o lirico) condiziona infatti le scelte compositive; così come, viceversa, le scelte compositive condizionano il testo; al punto che tradurre un dramma per musica non solo è estremamente difficile, ma il talento più raro non riuscirà mai a far dimenticare l'originale: sia musicalmente, sia testualmente. Chi non ha familiarità con questi temi immagina solo di sentir cantare Verdi in tedesco, Wagner in francese o Britten in italiano: ascolterà autori diversi (e non migliori) da quelli che pensava di conoscere. Inoltre, non va dato per scontato, dopo tanti sforzi del traduttore, che si riesca a comprendere ciò che pronunciano i cantanti in scena.

Da qui, l'idea di mettere a frutto l'esperienza della traduzione audiovisiva e dei sottotitoli anche nella cornice del teatro musicale: sincronizzare al canto in lingua originale un adattamento scritto del libretto, redatto nella lingua condivisa dalla maggior parte degli spettatori. Col risultato di poter allestire, nella loro forma originale, lavori di teatro musicale senza che la non comprensione (o la non piena comprensione) della lingua cantata costituisca un ostacolo alla loro fruizione.

Il sistema, introdotto con pragmatismo anglosassone dalla Canadian Opera Company nel 1983 e adottato per la prima volta in Europa, con coraggio, dal Maggio Musicale Fiorentino nel 1986 (a firma di Sergio Sablich e fortemente voluto da Zubin Mehta, Giorgio Vidusso e Bruno Bartoletti), riscosse subito grande successo ma ebbe anche non pochi, appassionati avversari. Chi oggi si oppone a questa prassi (ormai abituale in tutto il mondo) è obiettivamente smentito dalla realtà delle cose. Merita tuttavia grande rispetto chi è ancora convinto (ragionevolmente) che, prima di andare all'opera, ci si debba preparare; che il teatro, per comunicare, non abbia bisogno di scrivere bigliettini al pubblico; né che il pubblico abbia bisogno di troppi intermediari col palcoscenico.

Personalmente, alla metà degli anni Ottanta, ho vissuto il dibattito sull'opportunità o meno dell'impiego della titolazione teatrale¹⁰. Pur essendone un convinto sostenitore, non riesco perciò a dare per scontato e non negoziabile l'impiego di questo espediente a teatro. Allo stesso modo, sebbene preferisca l'opera in versione originale, ho ben presente le acute obiezioni di chi, come Fedele D'Amico, metteva in guardia contro il mito della versione originale, dal momento che a teatro, dove l'interprete domina ogni aspetto della messinscena, di *originale*, alla lettera, non c'è più nulla.

Diverso è il caso del teatro di parola, che ha adottato rapidamente il sistema di titolazione inauguratosi col teatro musicale, senza però fare esperienza di analoghi dibattiti sull'op-

portunità o meno di farne uso: da un lato, l'assenza di testi musicati ha infatti evitato interrogativi o contestazioni di carattere estetico; dall'altro, per la prosa in lingua straniera non poteva esistere, come alternativa, il compromesso della versione ritmica cui si faceva ricorso per l'opera¹¹. Tuttavia, l'esperienza di chi nel teatro musicale ha operato a lungo si rende preziosa anche per il teatro di parola: le *voci*, cantate o parlate, restano *voci*. L'attore, è vero, non canta; ma il suo impegno vocale sarà sempre strutturato da un complesso di elementi di carattere ritmico, ovvero da una spazializzazione del testo nel tempo.

4.

I pregi della mediazione linguistica proposta dalla variante tecnica dei sopratitoli (il primo e più popolare dei sistemi attualmente in uso nei vari Paesi) coincidono con i suoi limiti, ossia con la sua vincolante natura di *servizio*. Un servizio, in primo luogo, per il pubblico. E, indirettamente, anche per gli interpreti e per la produzione, che di un pubblico vigile non possono fare a meno. Il percorso narrativo selezionato dai sopratitoli, per raccontare simultaneamente a quanto avviene in scena quella parte di racconto teatrale che viene verbalizzata, deve mediare fra la sua indispensabile fruibilità, i parametri tecnici, i contenuti testuali, il livello stilistico dei personaggi e la narrazione in quanto tale.

L'esito di questa mediazione è che io, in veste di pubblico, devo poter leggere le cose giuste al momento giusto, senza che questa lettura penalizzi il mio ruolo di spettatore (rendendo inutile la scelta che ho fatto di andare a teatro) e dando più spazio possibile alla visione che gli autori e gli interpreti hanno impresso al loro lavoro. Ne consegue che la mediazione dei sopratitoli, per poter essere davvero un servizio, deve venire assorbita nell'immediato e annullarsi, per così dire, nel palcoscenico: non può cioè tendere a un'esistenza autonoma.

Occorrono per questo strategie specifiche, le cui regole vengono dettate dalle esigenze dei vari fattori in gioco: il pubblico, il palcoscenico, il testo. Col risultato che al *prototesto* letterario di partenza corrisponderà, nella traduzione-adattamento per i sopratitoli, un *metatesto* in cui il parlato o il cantato originali, in seguito al passaggio dal codice parlato a quello scritto, vengono riformulati tenendo anche conto di importanti condizionamenti: la funzionalità dei tempi di lettura, l'ingombro a disposizione per il testo¹² e, soprattutto, il ritmo di narrazione scelto.

I linguisti, nel caso ampiamente indagato dei sottotitoli, hanno tentato di teorizzare vari stadi del rapporto fra prototesto (testo di partenza) e metatesto (versione destinata alla titolazione). Con risultati anche interessanti. Lo studioso danese Henrik Gottlieb, per esempio, forte della sua esperienza di autore di sottotitoli, propone uno schema teorico in cui il passaggio dal prototesto al metatesto è articolato in una decina di stadi¹³: da un massimo di informazione (*espansione*, in cui l'originale è addirittura arricchito) a un minimo di informazione (*rinuncia*, in cui l'originale non è considerato traducibile); in posizione intermedia, fra *espansione* e *rinuncia*, troviamo categorie che marcano in modo graduale il passaggio

da una piena a una scarsa equivalenza fra lingua di partenza e lingua di arrivo. Gottlieb schematizza la propria strategia nell'ambito dei sottotitoli. Le sue categorie, diversamente calibrate, potrebbero tuttavia valere anche nel contesto dei sopratitoli una volta tenuto conto che lo spettacolo dal vivo, rispetto al cinema o alla televisione, necessita (in virtù di una meno comoda dislocazione spaziale del testo scritto) di maggiore concentrazione testuale e di un ritmo narrativo meno serrato.

Il punto è che schemi del genere, anche se formulati da chi ha alle spalle una significativa esperienza in campo pratico ed è in possesso di indubbia lucidità teorica, rappresentano dei contenitori cui non si sa bene come accedere nel caso si debba realizzare concretamente una mediazione linguistica basata sulla titolazione e sono semmai utili, in fase speculativa, ad analizzare un lavoro già impostato. Cosa guiderà infatti il traduttore, di volta in volta, nella scelta della categoria cui far riferimento, ovvero nella scelta del grado di equilibrio fra il polo del codice scritto (di natura pianificato) e il polo della parola cantata o parlata (di natura ridondante)¹⁴?

5.

In realtà, il vero legislatore di questo lavoro di mediazione, ciò che detta le regole, ciò che sta a monte di ogni categoria teorica, è il *tempo* - ovvero il ritmo, il respiro impresso allo spettacolo dalla musica o dalla recitazione.

Il tempo ricuce drammaturgia, traduzione e fruizione.

In che senso? Nel senso che è solo a partire da parametri temporali (alcuni soggettivi, altri oggettivi) che è possibile tracciare un percorso operativo solido e coerente.

A il mio modo di vedere, è necessario individuare a) un tempo come *ritmo dell'interprete* (proprio del palcoscenico, di natura oggettiva) e b) un tempo come *ritmo di lettura* (proprio dello spettatore, di natura soggettiva). Stabilire un rapporto fra questi due parametri comporta sia scelte di carattere tecnico sia scelte di carattere estetico-drammaturgico. Funzionalmente, la sovrapposizione di a) e b), del ritmo dell'interprete col ritmo di lettura, garantisce la sincronizzazione della traduzione-adattamento con il testo recitato o cantato. Ma alle seguenti condizioni.

1) I tempi di lettura devono essere comodi. Il testo dei sopratitoli deve cioè rendersi disponibile nello spazio a lui riservato, mediamente, per oltre il doppio del tempo necessario alla lettura, così da consentire allo spettatore un'accettabile visione dello spettacolo. Tenendo presente che si legge più lentamente di quanto non si ascolti (a parità di testo) e che occorre anche scongiurare l'eventualità di innescare noia con l'esposizione troppo prolungata di uno stesso titolo, è ipotizzabile rendere disponibile un testo alla lettura da un minimo di 4-6 secondi a un massimo di 12-16 secondi. Con tutte le eccezioni del caso: una sola parola, a esempio, può restare visibile un paio di secondi; così come una lunga e serrata tirata di un attore, un concertato particolarmente complesso o una frase vocale di speciale lentezza potrebbero restare visibili per oltre 20 secondi. Ma si tratta di eccezioni.

2) Le porzioni di testo originale di volta in volta circoscritte devono comprendere infor-

mazioni che abbiano, per quanto possibile, un senso compiuto. Questo per non costringere lo spettatore, impegnato nella lettura di un titolo, a leggere per forza quello successivo per completarne il senso o, per gli stessi motivi, ad aver letto il titolo precedente. L'autonomia di ciascun testo adattato ai sopratitoli assicura infatti autonomia dello spettatore dai sopratitoli stessi e maggiore concentrazione sullo spettacolo. Anche qui le eccezioni non mancano. E sono sempre dettate dalla drammaturgia, come nel caso in cui l'incompletezza o la frammentarietà del testo originale siano affatto funzionali a una certa situazione o al carattere di un certo personaggio.

3) Le porzioni di testo parlato o cantato devono scandire, nel loro insieme, una logica musicale, devono cioè riflettere il ritmo dello spettacolo attraverso una scansione che sia il più possibile regolare e compatibile con le condizioni precedenti (tempi di lettura comodi, senso compiuto della porzione di testo originale). Assommando almeno una coppia di segmenti narrativi (principale e subordinata, domanda e risposta o risposta e domanda, fine periodo e inizio periodo ecc.) si ottiene inoltre un ritmo più articolato, scandito da accenti complementari a quello scelto come punto di riferimento per il cambio di slide; col risultato che nella seconda parte del testo proposto alla lettura, in molti casi, si anticipano consapevolmente eventi verbali o musicali. È un dosaggio non facile questo fra ritmo e inevitabile anticipazione dei contenuti, ma che favorisce anch'esso lo spostamento del baricentro dell'attenzione verso il palcoscenico: avvantaggiarsi anche di poco nella lettura consente infatti maggiore concentrazione sulla produzione.

4) Nel tracciare il ritmo da seguire, allo stesso tempo, è essenziale compiere quelle scelte che assicurino un *racconto* drammaturgicamente pregnante: un racconto che, pur non potendo farne a meno, non anticipi troppo informazioni che occorre leggere nel momento stesso in cui vengono espresse, attento a non far ridere (o commuovere) lo spettatore in ritardo o in anticipo rispetto a quanto si aspetta l'attore o il cantante; un racconto concentrato nel creare, dal punto vista dei contenuti, sequenze che consentano di svelare il testo, per quanto possibile, in modo non troppo scontato e in accordo alla messinscena. In altre parole: un racconto che, non rinunciando a creare un certo grado di aspettativa, mantenga sempre desta l'attenzione del pubblico.

5) Vi sono infine condizioni legate allo *spettacolo* in quanto tale. A teatro, la presentazione di una traccia narrativa scritta si inserisce di fatto nel racconto visivo ideato dagli autori e dagli interpreti, ma non ne fa parte: si legge, ma si potrebbe anche non leggere. Tuttavia, l'immagine dei sopratitoli, che mai ci abbandona durante il canto o il parlato, finisce per pesare (vista la sua collocazione nello spazio) su ciò che avviene all'interno del quadro scenico¹⁵; e ogni sforzo tecnico per rendere questa presenza più discreta possibile sarà inadeguato se certe scelte formali non vengono prese tenendo conto (come ennesimo paradosso) che il non-spettacolo dei sopratitoli ha comunque, di per sé, una valenza spettacolare. In primo luogo, è sempre il timing a condizionare la performance visiva dei sopratitoli; quindi il tipo di transizione fra le varie slide¹⁶ (lenta o rapida che sia); infine l'impatto grafico costituito sia dalla quantità di caratteri sia dalla loro impaginazione sullo schermo¹⁷.

6.

Basarsi sul ritmo dello spettacolo significa fondare il proprio lavoro su *pilastri naturali* che, una volta individuati (e riposizionati ulteriormente nelle ultime fasi di prova), consentono di dare una risposta all'interrogativo precedente: che tipo di equilibrio trovare, di volta in volta, fra il polo del codice scritto e il polo della parola cantata o parlata; quale grado di rispecchiamento del testo originale adottare nei titoli proposti alla lettura: se potersi permettere un'equivalenza di contenuti (formale o dinamica che sia) o dover percorrere, come più spesso succede, la strada di un'adeguatezza funzionale, ossia di una sostanziale contrazione delle informazioni (graduata all'infinito tra un *più* e un *meno*) attraverso riformulazioni, condensazioni, abbreviazioni, parafrasi o addirittura omissioni.

Data la porzione di testo originale da tradurre (definita attraverso l'individuazione del ritmo dello spettacolo, il *timing*) e dato l'ingombro di testo a disposizione (come vincolo tecnico non eludibile), il lavoro di adattamento dall'originale al sopratitolo risulta essere già impostato, nelle sue linee essenziali.

Ma non è sufficiente accontentarsi di rispettare una gabbia grafica. A prescindere dal *timing*, è essenziale, in rapporto alle scelte narrative, una verifica dei tempi di lettura molto accurata. Verifica che è possibile affinare solo in teatro. È infatti assai frequente il caso in cui, pur in presenza di un adattamento tecnicamente corretto e compatibile col vincolo del numero di caratteri a disposizione, si debba ulteriormente alleggerire il testo, ricorrere a un'impaginazione più agevole per l'occhio, a una punteggiatura più chiara o alla sostituzione di parole inutilmente complicate al fine di abbreviare, anche di poco, i tempi di lettura. Non ha quindi senso parlare, nel caso della titolazione, di una riduzione dei contenuti generalizzata, quasi aprioristica: nell'ambito di un *timing* coerente (dal punto vista drammaturgico) e regolare (dal punto di vista tecnico), ogni slide di testo registra un grado proprio di mediazione fra la lingua di partenza e quella di arrivo.

Operativamente, tuttavia, prima ancora di definire il *cosa*, occorre determinare il *quando*, ossia il parametro principe, il cuore di ogni forma di spettacolo. Anche se i contenuti (il *cosa*) e i parametri tecnici (il *come*), a loro volta, condizionano ampiamente il disegno del *timing* (il *quando*).

L'obiettivo è quello di far respirare lo spettatore (sia pure attraverso la mediazione della lettura) insieme all'interprete, senza che lo spettatore stesso avverta il disagio di venire troppo orientato in una certa direzione o, per così dire, di venire tirato per la giacchetta. Occorre cioè narrare una storia parallelamente agli interpreti, provando a celare la fonte della narrazione. E tanto più approfondito sarà questo processo, quanto più trasparente esso risulterà per il pubblico, che è venuto a teatro per partecipare a un'esperienza viva e sonora e non per leggere dei bigliettini proiettati sotto l'arco scenico.

La consapevolezza del carattere opzionale dell'espedito della titolazione teatrale serve quindi ad auspicarne la maggiore trasparenza possibile. Trasparenza che è sinonimo di funzionalità.

7.

Occorre chiedersi, a questo punto, di quali professionisti abbia bisogno la mediazione linguistica dei sopratitoli.

È un impegno da traduttori? Da drammaturghi? Da musicisti? Da registi? Da redattori? Da interpreti in senso lato? Non credo ci sia da fare una scelta: è necessario lambire tutte queste competenze. Non solo. È un impegno che potrebbe essere affrontato anche a più mani, che integrino molteplici esperienze specifiche. Oppure da una persona sola, che forse può avere un controllo maggiore sull'interrelazione fra timing, contenuti, adattamento linguistico ed editing. In ogni caso, è un impegno per chi ama il teatro, in tutte le sue forme, e il suo ibrido habitat estetico.

Vale forse la pena ricordare una cosa scontata, ossia che la titolazione comporta assai raramente una traduzione di tipo integrale e letterale, così come potrebbe avvenire nel caso emblematico della versione a stampa con testo originale a fronte, in cui, comunque, l'irrinunciabile patto di fedeltà con l'autore passa (anzi, deve passare) attraverso innumerevoli, indispensabili e vitali tradimenti. Nelle slide lette dal pubblico a teatro, pertanto, il già fisiologico e irrinunciabile tasso di infedeltà presente nell'atto di tradurre cresce in modo esponenziale. Per questo ho preferito non parlare semplicemente di *traduzione*, insistendo invece sul termine *adattamento*, inteso non tanto come opera di semplificazione bensì di essenzializzazione, di fedeltà allo spirito piuttosto che alla lettera dell'originale.

Resta spazio, nel labirinto di condizionamenti di chi scrive sopratitoli, per una dimensione che si possa definire creativa? È possibile. Ma se si subordina la creatività al servizio, se si riesce a trasformare l'ostacolo in stimolo. Di certo, è un lavoro che non conosce risultati definitivi, come impone la natura stessa di un medium come lo spettacolo dal vivo, non soggetto ai passivi meccanismi di riproduzione propri del cinema o della televisione. È un lavoro imperfetto, contaminato, un processo, un avvicinamento per gradi a compromessi funzionali.

Come auspicava lucidamente Sergio Sablich nel 1986¹⁸, per il pubblico la lettura dei sopratitoli dovrebbe essere solo l'*inizio* di un lavoro che ciascuno di noi, come spettatore, ha bisogno di approfondire in modo autonomo. I sopratitoli non potranno mai dare una risposta a tutti gli interrogativi. Cercheranno piuttosto di impedire che il sorgere di troppi di questi interrogativi crei disagio nella fruizione dello spettacolo, innescando rischiose apnee nella comprensione dei contenuti e nella percezione dei livelli stilistici.

Il lettore dovrebbe esserne più consapevole, adesso: questa sorta di radice-quadrata-della-traduzione, protagonista delle mie riflessioni, non è esportabile al di fuori del contesto in cui nasce, il teatro, perché funzionale a obiettivi specifici e priva di vita autonoma. Ma la mediazione dei sopratitoli, in quella sfera dello spettacolo dal vivo che ne illumina appieno il senso, deve puntare a una coerenza estrema e non lasciare nulla al caso. Persino a livello di ricerca del *suono*.

Proprio così. Anche il suono finisce per avere un peso essenziale: il suono che un testo

scritto riecheggia muto dentro di noi, dando una sorta di fisicità alla lettura e rendendo possibile la fruizione di suoni, ovvero di voci (quelle degli interpreti), attraverso altri suoni, ovvero altre voci (quelle generate dalla lettura).

Ricordate? *Leggere voci*.

NOTE

1. Si consideri, tuttavia, l'importante eccezione di *Wikipedia* (en.wikipedia.org/wiki/surtitles), enciclopedia online costruita dagli utenti, la cui recente voce *surtitles* (3 luglio 2007) è riportata anche in questa pubblicazione a pagina 14.

2. L'espedito dei sopratitoli vede il suo debutto assoluto il 21 gennaio 1983, a Toronto, grazie a Lofti Mansouri, general director del Canadian Opera Company, in occasione dell'opera di Strauss *Elektra*. Il debutto europeo, invece, si deve al direttore d'orchestra Zubin Mehta (quell'anno anche responsabile artistico del Maggio Musicale Fiorentino), a Sergio Sablich (autore dell'adattamento in italiano) e al sovrintendente Giorgio Vidusso, in occasione dell'opera di Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg* (Firenze, Teatro Comunale, 49° Maggio Musicale Fiorentino, 1° giugno 1986).

3. Cfr. il prezioso contributo di Elisa Perego, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma 2005.

4. Sulla fortuna di questi due sistemi di trasferimento linguistico (sottotitoli e doppiaggio), cfr. sempre Elisa Perego, 2005, pp. 17-22.

5. Elisa Perego, 2005, p. 39.

6. Tecnicamente, esistono molti sistemi per presentare a teatro una traccia scritta del testo recitato o cantato. Io mi riferisco solo all'opzione più diffusa, quella dei sopratitoli. Il perché di questa limitazione sarebbe un argomento interessante e, in altra sede, degno di essere approfondito.

7. Generalmente, in una zona neutra fra la mantovana del sipario e l'arlecchino.

8. Mentre i sottotitoli, com'è noto, vengono impiegati nel contesto di supporti tecnici come la televisione, il cinema o il dvd, le cui realizzazioni hanno la caratteristica di poter essere riprodotte, sempre uguali a se stesse, un numero infinito di volte.

9. Come modalità di trasferimento linguistico, in questa occasione prendo in considerazione solo la mediazione *interlinguistica* (da una lingua di partenza a una lingua di arrivo) e non la mediazione *intra-linguistica* (sempre più diffusa nel teatro musicale), in cui si propone alla lettura la stessa lingua di partenza per favorire la non facile comprensione della parola cantata.

10. Cfr. il convegno programmato nell'ambito del 50° Maggio Musicale Fiorentino (12, 13, 14 maggio 1987) *La traduzione della parola cantata*, a cura di Sergio Sablich: 12 mattina: presidente Giorgio Vidusso, relatori William Weaver (La lingua dell'opera: storia, tradizioni, tendenze), Markus Engelhardt («O wie so trügerisch...») Il teatro tedesco e il problema della traduzione), Roman Vlad (Le due «Salome» a confronto); 12 pomeriggio: presidente Leonardo Pinzauti, relatori Giorgio Gualerzi (L'introduzione in Italia delle esecuzioni in lingua originale), Fedele d'Amico (Le ragioni della versione ritmica), Rodolfo Celletti (L'esecuzione della parola cantata), Lorenzo Arruga (Tradurre l'opera: meglio un gesto effimero di interpretazione che una dichiarazione sussiegosa di finta equivalenza); 13 mattina: presidente William Weaver, relatori Bruno Cagli (Alcuni appunti sulle traduzioni rossiniane), Giovanni Morelli (Da «Traviata» a «Violette»), Marcello Conati (Verdi di fronte alla traduzione), Franco Serpa (Le traduzioni del «Tristano»); 13 pomeriggio: presidente Fedele d'Amico, relatori Andrew Porter (Avventure di un traduttore), Jan Meyerowitz (Ricordi ed esperienze di un ascoltatore), Flavio Testi (La traduzione nell'esperienza di un compositore); 14 mattina: «Parola cantata e parola scritta: i sopratitoli», moderatore Sergio Sablich, relatori Piero Buscaroli, Duilio Courir, Leonardo Pinzauti, Giorgio Vidusso.

11. Dagli inizi degli anni Settanta, in Italia, le grandi produzioni teatrali provenienti dalle principali capitali europee venivano presentate al pubblico (grazie a illuminate iniziative dell'Ente Teatrale Italiano) con la

mediazione di una traduzione simultanea veicolata da auricolari radio: una sorta di *voice over* dal vivo per forza di cose approssimativa, straniante e penalizzante per lo spettatore. Ma allora non si era sperimentato niente di meglio. Questo sistema, che ha pure avuto qualche merito divulgativo, è caduto in disuso con l'avvento dei sopratitoli e oggi è adottato, per specifiche tradizioni culturali, solo in Russia, Serbia e Bulgaria.

12. Le opzioni tecniche nel contesto dei sopratitoli sarebbero un argomento interessante e da approfondire, anche perché questi parametri oggettivi non vengono imposti da chissà chi ma sono il risultato di scelte lucide e di buon senso.

13. Henrik Gottlieb, *Subtitling. A new University Discipline*, in Cay Dollerup e Anne Loddegaard (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting, 1. Training, Talent and Experience*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1992. Gli schemi di Gottlieb sono acutamente analizzati da Elisa Perego, 2005, pp. 101-114.

14. Cfr. anche le riflessioni di Elisa Perego, 2005, p. 91: «È bene che il sottotitolo raggiunga il giusto equilibrio tra il polo della rigidità, del controllo, della pianificazione, della chiarezza e della concisione tipiche dello scritto e il polo della flessibilità, della libertà, della ridondanza e dell'implicitezza tipiche del parlato».

15. Lo schermo che accoglie le slide è posizionato nella maggior parte dei casi in una sorta di terra di nessuno rispetto al quadro scenico; ma è sempre percepibile, con la coda dell'occhio.

16. Quello delle possibili transizioni da usare è un capitolo interessante e il loro impiego appropriato si rivela tecnicamente e visivamente assai utile.

17. L'impatto visivo del testo, inteso come cura grafico-redazionale, non è affatto da sottovalutare: favorisce una corretta comprensione dei contenuti e condiziona positivamente i tempi di lettura.

18. Sergio Sablich, *Wagner con le didascalie*, testo pubblicato nel programma di sala dell'opera di Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg* per la prima rappresentazione in Europa con i sopratitoli: Firenze, 1° giugno 1986.