

Scripta volant

L'esperienza della titolazione teatrale, un caso di scrittura volante

di Mauro Conti (2013)

0. Limiti

Il rapporto fra pubblico e palcoscenico si fonda su una legittimazione reciproca e orgogliosamente autosufficiente che va ben oltre la comprensione del linguaggio verbale e che è insofferente nei confronti di mediazioni didascaliche.

La partecipazione a un'esperienza teatrale dovrebbe avvenire, per così dire, a-mani-nude. E la gamma di difficoltà che gli autori e gli interpreti mettono in gioco è parte di una strategia di seduzione rivolta a chi assiste all'evento scenico.

È previsto e auspicabile che si arrivi preparati a teatro o che si approfondisca tale esperienza una volta chiuso il sipario. Ma essere assistiti durante la rappresentazione da tutori esterni al binomio interprete-fruitori è una cosa più *subita* che *accettata*.

1. Una bussola

Per chi, in generale, si occupa di titolazione per lo spettacolo dal vivo (ossia dei tradizionali e popolari sopra-titoli o di sotto-titoli su display multilingua o di testi trasmessi a dispositivi wireless) lo spazio di mediazione fra pubblico e palcoscenico è estremamente fragile e sfuggente. In primo luogo, perché una simile mediazione scritta non è pianificata o pianificabile da nessun autore o interprete.

La consapevolezza dei limiti estetici e testuali della titolazione teatrale è tuttavia il percorso da privilegiare per trasformare un espediente tecnico potenzialmente disorientante in una bussola linguistica e culturale irrinunciabile.

Non solo. È necessario sottolineare da subito come l'idea stessa di *limiti* (limiti tecnici, editoriali, di fruizione) rappresenti, per l'autore di mediazioni linguistiche per lo spettacolo dal vivo, un detonatore straordinario di stimoli creativi.

2. Un servizio

Ma cos'è essenzialmente la titolazione teatrale? Occorre rispondere a questa semplice domanda per porsi obiettivi precisi dal punto di vista della realizzazione. E la risposta più sintetica che io conosco è che la titolazione teatrale sia un *servizio*. Un servizio che, per essere tale, deve *funzionare*.

Non mi riferisco alla pur essenziale funzionalità dei molteplici supporti tecnici (in costante e naturale evoluzione e perfezionamento), ma alla funzionalità dei parametri testuali che, pur condizionati dal tipo di tecnologia di volta in volta impiegata, impongono strategie editoriali del tutto specifiche - strategie che prendono vita intorno a un paradosso della ricezione: *leggere voci*.

Una voce che canta o che parla, a teatro, si *ascolta*. Non si *legge*. Ma l'espedito tecnico ormai secolare (essendo nato col cinema) di ricorrere a testi scritti per superare barriere linguistiche o sensoriali sembra sfidare le leggi consolidate della fruizione.

La contraddizione insanabile espressa dalla formula *leggere voci* è allora l'emblema di un equilibrato disequilibrio che trova i suoi punti di forza nella *mediazione* e nel *compromesso*: parole che tracciano perimetri e al tempo stesso accendono prospettive.

3. Contraddizioni

Ma quali perimetri? E quali prospettive?

A teatro non si va per *leggere*, bensì per un'esperienza estetica che privilegia l'*ascolto* e la *visione*.

Associare la lettura di adattamenti testuali alle parole o al canto di determinati personaggi mentre lo sguardo è doppiamente impegnato a osservare eventi in continuo divenire è quindi una sfida. Una sfida che può essere dominata solo se il *cuneo* rappresentato dalla lettura è a tal punto integrato alla molteplicità dell'evento teatrale da poter essere paragonato al controllo di strumenti di bordo durante la guida di un veicolo: anche se li consulto, non perdo di vista la strada.

4. Il tempo

Parlare di integrazione della titolazione a ciò che succede in palcoscenico in modo da non mandare fuori strada lo spettatore (e indirettamente anche gli interpreti) impone di stabilire delle priorità dal punto di vista operativo. E in posizione dominante troviamo una sorpresa, almeno per i non addetti ai lavori: il parametro del *tempo*.

Il tempo, inteso come *respiro* impresso all'evento scenico dalla recitazione o dalla musica, è infatti il vero legislatore di questo lavoro di mediazione, ciò che detta le regole e che traccia punti di riferimento organici, naturali, a monte di ogni possibile teorizzazione.

Il tempo ricuce drammaturgia, impegno editoriale e fruizione.

Per capire *cosa* deve leggere il pubblico occorre dunque stabilire, come prima cosa, *quando* leggerlo.

Ciò significa tracciare una sorta di *mappa temporale* (timing, *découpage*, *Zeitabstimmung*) che stabilisca un rapporto fra *ritmo dell'interprete* (proprio del palcoscenico, di natura oggettiva) e *ritmo di lettura* (proprio dello spettatore, di natura soggettiva), operazione che richiede esperienza e sensibilità e che implica il coordinamento di scelte non armonizzabili facilmente: scelte tecniche, editoriali, drammaturgiche, estetiche.

Da un punto di vista funzionale, la sovrapposizione del ritmo dell'interprete col ritmo di lettura garantisce la sincronizzazione della traduzione-adattamento con il testo recitato o cantato. Ma alle seguenti condizioni, suggerite dall'esperienza e (perché no?) dal buon senso:

- i tempi di lettura devono essere comodi, tenendo conto che si legge più lentamente di quanto si ascolti (a parità di testo);
- i segmenti di testo originale circoscritti dalla mappa temporale devono comprendere informazioni che abbiano, se possibile, un senso compiuto;
- il ritmo tracciato deve rispondere a una logica musicale che sia abbastanza regolare, senza ingenerare noia, e compatibile con le condizioni precedenti (tempi di lettura comodi, senso compiuto del segmento di testo originale);
- la sequenza proposta deve compiere scelte che assicurino un racconto drammaturgicamente pregnante, che sveli cioè il testo in modo non scontato e in accordo alla messinscena;
- occorre anche valutare in che misura il non-spettacolo della titolazione condizioni graficamente lo spettacolo vero e proprio.

5. L'adattamento

Tracciare una mappa temporale implica dunque la prefigurazione di opzioni sia tecniche sia drammaturgiche. E, finalmente, apre la strada al lavoro editoriale vero e proprio, alla redazione di ciò che leggerà il pubblico durante la rappresentazione - dando inizio al viaggio dal proto-testo al meta-testo, dal testo recitato o cantato alla titolazione.

E a questo punto ci si accorgerà che non ha senso parlare di una riduzione dei contenuti generalizzata, aprioristica, perché nell'ambito di una mappa temporale coerente (dal punto di vista drammaturgico) e regolare (da punto di vista tecnico) ogni porzione di testo in cui si trova

segmentato il copione o lo spartito registra un grado proprio di mediazione fra lingua di partenza (quella originale) e lingue di arrivo (quelle della titolazione): da un massimo di equivalenza a un minimo di equivalenza, passando per tutti i possibili gradi intermedi proposti a esempio da Henrik Gottlieb all'inizio degli anni '90 nell'ambito specialistico della traduzione audiovisiva: espansione, parafrasi, trasposizione, imitazione, trascrizione, slittamento, restrizione, riduzione, cancellazione, rinuncia.

Tutto dipende dalla *funzionalità* del testo in rapporto alla *fruizione* dell'evento teatrale.

Questo impegno editoriale è sempre lungo, complesso, sottoposto a continui ripensamenti che possono rimettere in discussione anche la mappa temporale e, soprattutto, non giunge mai a risultati definitivi, condividendo col teatro la stessa vitale imperfezione e lo stesso metodo di lavoro.

Per ottimizzare la funzionalità di un testo destinato a fare da bussola al pubblico non c'è infatti altro modo che *provare* e ancora *provare*, insieme agli interpreti e ai tecnici - a conferma di un antichissimo metodo di lavoro che associa tutti coloro che collaborano alla messinscena di una produzione e che condividono come un tesoro le parole *mediazione, sintesi, rigore*.

Con la raccomandazione che il punto di vista resti sempre quello del pubblico e che ogni sforzo nella ri-scrittura si dissolva nella massima scorrevolezza e trasparenza.

6. Professionisti

È il momento di chiedersi di quali figure professionali abbia bisogno la mediazione linguistica per lo spettacolo dal vivo.

È un impegno da traduttori letterari? Da traduttori nel campo audiovisivo? Da drammaturghi? Da musicisti? Da registi? Da editori? Da persone di teatro? Da interpreti in senso lato? Non ci sono scelte definitive perché è necessario lambire tutte queste competenze.

È un impegno che può essere affrontato da una persona sola o da più mani che integrino molteplici esperienze. L'importante è che non manchi una sorta di *regia della fruizione*, responsabile del risultato finale attraverso il controllo dell'interrelazione fra mappa temporale, contenuti, adattamento linguistico, cura editoriale, impaginazione e (non sembri un dettaglio trascurabile) ricerca del *suono potenziale* in testi, come quelli rappresentati dalla ri-scrittura della titolazione, che mai nessuno pronuncerà ad alta voce.

In ogni caso, la mediazione linguistica per il palcoscenico è un impegno per chi ama il teatro in tutte le sue forme (prosa, opera, musical, teatro di figura, tradizioni extraeuropee) e il suo habitat estetico così ricco di fertili contaminazioni culturali.

In questo labirinto di condizionamenti, lo si è già intravisto, resta anche spazio per una dimensione creativa. Ma solo se si subordina la *creatività* al *servizio*, se si trasforma 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 alle tecniche di riproduzione proprie del cinema o della televisione. È un lavoro imperfetto, contaminato, un processo, un avvicinamento per gradi a compromessi funzionali. È un lavoro effimero come il teatro, inutilizzabile al di fuori del contesto per il quale è stato concepito.

7. Risposte

Un'ultima raccomandazione. Non ci si senta a disagio con la dimensione divulgativa della mediazione linguistica per lo spettacolo dal vivo, dovuta alle inevitabili semplificazioni che comportano a volte gli adattamenti testuali. *Semplificare* non è necessariamente *banalizzare*.

La titolazione, tuttavia, non potrà mai dare una risposta a tutti gli interrogativi. Questo espediente, che pur favorisce come pochi altri l'incontro fra culture diverse in un contesto estremamente vitale e non museale, è solo l'*inizio* di un viaggio che ciascuno di noi, come spettatore, ha bisogno di approfondire in modo autonomo.

Dicembre 2013

Relazione per il seminario *Sur-titrage, l'esprit et la lettre*, Parigi, Théâtre de l'Odéon, 3 febbraio 2014, a cura di Laurent Muhleisen, di Maison Antoine Vitez (Centre International de la Traduction Théâtrale), e con il coordinamento scientifico di Michel Bataillon. Traduzione francese di Michel Bataillon e Silvia Paparella (*Scripta volant. L'usage de titres: un cas d'écriture volatile*), pubblicata nel libretto destinato ai partecipanti.