

Sulle spalle di un gigante

Dai sotto-titoli per il cinema ai sopra-titoli per il teatro

di **Mauro Conti** (2014)

1.

Lo spettacolo dal vivo, ossia il teatro di parola, il teatro musicale, il teatro di figura, il musical o altre remote tradizioni drammaturgiche, vanta una memoria che si misura in millenni. La narrazione audiovisiva, al contrario, ha un percorso poco più che secolare, essendo nata con il cinema (1895), e già il nonno di chi scrive potrebbe testimoniare i suoi primi passi.

Dalla giovane esperienza audiovisiva, tuttavia, lo spettacolo dal vivo ha importato una trentina di anni fa (1983) un espediente tecnico-letterario che si è rivelato preziosissimo per agevolare il superamento delle barriere linguistiche proprie dei contenuti testuali - i sotto-titoli, di cui ognuno di noi ha esperienza al cinema, al computer o con i dispositivi mobili.

Solo che i sotto-titoli cinematografici (incubati nella prassi delle didascalie adottata dalle pellicole senza sonoro), a teatro diventano sopra-titoli perché dislocati spazialmente in alto per agevolarne la lettura: una soluzione improntata al buon senso, fondata su una formula rassicurante, ampiamente sperimentata e persino teorizzata da non pochi studiosi.

2.

La declinazione dai più noti sotto-titoli ai meno noti sopra-titoli parrebbe quindi la storia dell'estensione di un sistema di traduzione da un contesto audiovisivo a un contesto teatrale. Ma questo passaggio dalla pellicola al palcoscenico va ben oltre l'aspetto tecnico e viene oggi considerato come una delle più interessanti novità nel campo della mediazione linguistica.

Quando avviene il primo esperimento di sopra-titoli che segna l'inizio di un nuovo genere letterario è dunque il 1983. Alle spalle, c'è un'esperienza acquisita di sotto-titoli, il cui uso, includendo l'impiego di didascalie intercalate alle immagini, coincide con la nascita del cinema. Si può quindi dire che i sopra-titoli sorgano sulle spalle del gigante dei sotto-titoli.

3.

Ma che cosa succede di particolare nel 1983? E, soprattutto, in quale contesto?

Di un rudimentale dispositivo tecnico riconducibile ai sopra-titoli si potrebbe parlare infatti almeno dal 1949. Siamo nel settore francese della Parigi post-bellica e la pièce di Bertolt Brecht *Die Ausnahme und die Regel* viene allestita in due versioni da Jean-Marie Serreau alla Comédie des

Champs-Élysées: sia in traduzione francese (con sopra-titoli in tedesco) sia nell'originale tedesco (con sopra-titoli in francese). Ma si tratta di un caso isolato, che non ha fatto storia, nonostante sia avvenuto in un contesto cosmopolita come Parigi.

Perché mai questo oblio? L'occasione non era quella giusta.

Che arriva invece quasi quattro decenni dopo, nel 1983, in un contesto focalizzato sulla musica e grazie alla lucida determinazione di professionisti del teatro d'opera come Lofti Mansouri, che intuiscono in questo mezzo derivato dal cinema la possibilità di un potente strumento divulgativo, in grado di presentare tanti capolavori del teatro musicale nella loro versione originale. Siamo a Toronto, dove la Canadian Opera Company, allestisce in via sperimentale *Elektra* (composta da Richard Strauss su libretto di Hugo von Hofmannsthal), cantata nell'originale tedesco con sopra-titoli in inglese. L'anno seguente (1984), al New York City Opera, l'opera di Jules Massenet *Cendrillon*, su libretto di Henri Cain, è allestita per la prima volta negli Stati Uniti con gli stessi innovativi criteri: in lingua originale (in questo caso il francese) con sopra-titoli in inglese. E già nel 1986, al festival internazionale del Maggio Musicale, avviene a Firenze il debutto europeo dei sopra-titoli col dramma musicale *Die Meistersinger von Nürnberg* di Richard Wagner (su libretto dell'autore), cantato nell'originale tedesco con sopra-titoli in italiano.

Attraverso l'esperienza del teatro musicale, questa forma di mediazione linguistica e culturale, realizzabile oggi in varianti tecniche assai avanzate (si pensi alle opzioni multilingua dei display cablati o dei dispositivi wireless), è diventata una presenza abituale e irrinunciabile per il pubblico che frequenta i teatri in ogni parte del mondo - sia d'opera che di prosa.

4.

L'affermazione dei sopra-titoli e ciò che li caratterizza profondamente, come si vede, viene proprio dalla loro capacità di accettare le difficili sfide poste al pubblico dal teatro musicale - ossia rendere trasparenti i contenuti testuali, mantenendo inalterata l'originalità della parola cantata nella propria intraducibile unicità di suono e dimensione poetica.

Il repertorio operistico, tradizionalmente popolare e oggi purtroppo considerato elitario, è una sorta di ambasciatore di una determinata cultura e di una determinata lingua. La lingua italiana, a esempio, è di casa nei teatri d'opera anglosassoni, così come l'inglese o il tedesco sono di casa nei teatri d'opera dei paesi latini. E questo è un fatto consolidato.

Ma nella terra franca dei teatri d'opera, oggi, la lingua della parola cantata unisce i pochi e allontana i molti: unisce esperti e appassionati e allontana le nuove generazioni. Così le istituzioni culturali, per dare un senso alla propria esistenza, devono aprire le porte dei teatri a un pubblico rinnovato e assistere al tempo stesso agli affezionati di sempre.

Il tratto nazionale e al tempo stesso cosmopolita del teatro musicale ha dunque trovato nella mediazione linguistica dei sopra-titoli un espediente divulgativo straordinario per ampliare sia la platea degli spettatori sia l'offerta dal punto di vista della programmazione delle stagioni teatrali. E questo si sta verificando in ogni parte del mondo da almeno tre decenni.

Prima dell'impiego dei sopra-titoli, o ci si limitava nel programmare opere linguisticamente lontane dal proprio pubblico di riferimento (evitando Janáček a New York o Berg a Madrid) o si ricorreva a versioni ritmiche che compromettevano sia gli aspetti contenutistici che quelli musicali (si pensi a Wagner cantato in italiano o a Verdi cantato in tedesco).

Comporre per una lingua piuttosto che per un'altra significa infatti fare musica a partire dai suoni, dalla cadenza e dai colori di quella lingua specifica. Suoni, cadenza e colori che fanno di una partitura per teatro musicale qualcosa di inseparabile dal testo poetico originale. E ogni illustre eccezione, in quanto tale, non fa che confermare questa realtà.

5.

Il primo e più importante fattore che distingue la prassi dei sotto-titoli, sviluppatasi in ambito cinematografico, da quella dei sopra-titoli è dunque l'*esperienza* e la *conoscenza* del teatro musicale. Esperienza e conoscenza che per i sopra-titoli è determinante e caratterizzante *anche* quando ci si muove al di fuori di un contesto musicale come il teatro di parola.

L'attenzione professionale alla *musica*, e quindi principalmente al *ritmo*, è la bussola che orienta e distingue l'autore di sopra-titoli - sia che operi in produzioni operistiche, dove la musica ha una traccia scritta, sia che segua degli attori, il cui fare-musica non è certo visualizzabile da un pentagramma ma è chiaramente riconoscibile nel pulsare della recitazione.

L'attenzione al ritmo del canto o dell'attore, inoltre, è strettamente funzionale a una sorta di mappatura drammaturgica del lavoro affrontato. Seguire il ritmo, in altre parole, significa seguire la storia e raccontarla di nuovo insieme agli interpreti. Avendo come principale ossessione quella di farsi notare il meno possibile e di non sottrarre spazio al palcoscenico.

6.1

L'antichissimo metodo di lavoro basato sul *provare* è l'altro fattore che, nell'associare la prassi dei sopra-titoli a quella del teatro, marca un'ulteriore differenza da ciò che accade al cinema, dove gli autori di sotto-titoli si confrontano con un prodotto finito, riproducibile ogni volta uguale a se stesso senza il rinnovato coinvolgimento degli interpreti.

Da questo punto di vista, il teatro riesce a metabolizzare tutto, anche il cinema e una tecnica nata con il cinema come i sotto-titoli. Ma a patto che questo nuovo elemento venga integrato e ottimizzato attraverso un sistema che a tutti i livelli consenta il funzionamento di ogni componente dello spettacolo dal vivo come la musica, la regia, le scene e i costumi, le luci.

E questo sistema, in altre parole, è quello della verifica simultanea e in tempo reale di tutta la macchina scenica. Sopra-titoli compresi - un dispositivo che di per sé non fa spettacolo (tranne rare eccezioni) ma che, guidando lo spettatore durante la messinscena, richiede una specifica funzionalità tecnica, linguistica, drammaturgica, fruitiva ed estetica.

Provare, anche per i sopra-titoli, significa dunque anche *correggere*. Correggere le ipotesi di partenza in base a ciò che avviene in scena o che cambia in scena. Correggere, alleggerendo il testo, un eccessivo impegno della lettura rispetto alla visione. Correggere un'impaginazione grafica che rallenta la lettura o che non risulta chiara rispetto a quanto si ascolta.

6.2

La natura artigianale dello spettacolo dal vivo, le costanti e inevitabili variazioni a ogni rappresentazione, nonché la concentrazione necessaria a sostenere la recita dall'inizio alla fine, sono tutti elementi che segnano in modo indelebile il lavoro di chi realizza e invia manualmente i sopra-titoli, distinguendolo nettamente da chi invece si occupa di sotto-titoli.

La più scomoda dislocazione spaziale della titolazione teatrale (*sopra*), rispetto a quella cinematografica (*sotto*), comporta inoltre tempi di lettura più lunghi rispetto ai sotto-titoli e, di conseguenza, un lavoro di editing complesso e impegnativo, volto a realizzare una traduzione-adattamento che privilegi di gran lunga la visione e l'ascolto rispetto alla lettura.

In ogni caso, l'editing specifico richiesto dai sopra-titoli amplifica aspetti della fruizione audio-visiva già evidenziati dagli studiosi di traduzione multimediale: se leggere, a parità di testo, è un'azione più lenta rispetto all'ascoltare, per favorire l'ascolto occorre intervenire su ciascun testo da leggere, alleggerendolo senza automatismi e senza temere ridondanze.

Il grado di rispecchiamento di un adattamento (scritto) rispetto al testo originale (ascoltato) dipende dei tempi di lettura. Ogni singolo testo della sopra-titolazione avrà così un rapporto specifico con la lingua di partenza: da un massimo di informazione (in cui l'originale è persino arricchito) a un minimo di informazione (in cui l'originale è ritenuto intraducibile).

6.3

Né va trascurato che, in ambito teatrale e operistico, i copioni e i libretti originali hanno un peso storico e poetico di un certo rilievo. E mediare linguisticamente e culturalmente con questi testi è un impegno denso di responsabilità che comporta l'adozione di sapienti strategie divulgative, in grado di superare anche secoli di distanza fra pubblico e palcoscenico.

7.

Si è visto come l'esperienza trentennale su ampia scala dei sopra-titoli (ideati per lo spettacolo dal vivo) abbiano fatto tesoro della tradizione consolidata dei sotto-titoli (creati si può dire insieme al cinema). Al punto che gli studi sui sotto-titoli sono utili per inquadrare l'argomento dei sopra-titoli - anche se non arrivano a coglierne la natura più specifica.

Nessuno rileva infatti quanto sia determinante per la mediazione linguistica a teatro l'esperienza dell'opera in musica, che ne ha improntato la prassi più di ogni altro aspetto - insieme naturalmente al metodo di lavoro dello spettacolo dal vivo, basato sul *provare* ogni soluzione insieme alle altre componenti e alla necessità di un editing del tutto specifico.

Ma ciò che differenzia può anche diventare un patrimonio comune. Così l'esperienza che gli autori di sopra-titoli hanno maturato attraverso la parola cantata e che poi hanno saputo estendere al teatro di parola può essere di nuovo messa a disposizione di chi, in ambito cinematografico, si occupa di guidare lo spettatore attraverso il proprio viaggio nel testo.

Agosto 2014

Contributo al seminario *Reading Foreign Voices*, Montclair State University, Inserra Chair in Italian and Italian American Studies, NJ, USA, 5 dicembre 2014.