
CAPITOLO 2
I dispositivi di adattamento
linguistico simultaneo

I dispositivi di adattamento linguistico simultaneo

L'adattamento linguistico simultaneo è un concetto in cui facciamo rientrare tutti gli espedienti adottati dai diversi teatri europei ed americani, per far sì che il pubblico che assiste ad uno spettacolo operistico possa comprendere, in tempo reale, il contenuto linguistico del testo cantato sul palco. A partire tendenzialmente dalla fine degli anni ottanta, una serie di strumentazioni più o meno sofisticate è stata proposta al pubblico dell'opera soppiantando una tradizione molto rudimentale, l'interpretazione simultanea. Prendendo spunto dall'ambito delle conferenze, alcuni direttori di teatro avevano ipotizzato, infatti, nel corso degli anni settanta e ottanta, di importare questa tecnica che sembrava, nei risultati, molto efficace, ovvero un meccanismo analogo a quello usato nelle conferenze internazionali: in una cabina il più possibile insonorizzata e con l'ausilio di una cuffia (per avere un audio auspicabilmente nitido) e di un microfono (per raggiungere i dispositivi di ricezione in sala), l'interprete traduce il testo originale nella lingua desiderata o ne legge una traduzione già preparata. Se, in teoria, i vantaggi di questo sistema sono evidenti (chi vuole richiede il dispositivo di ricezione e chi non vuole non viene infastidito dall'interpretazione; è di facile utilizzo; i costi d'installazione sono contenuti; ecc.) c'è da dire che numerosi e non trascurabili sono gli svantaggi. Premettendo che questo tipo di adattamento linguistico simultaneo viene ancora utilizzato per certe, sempre più rare, occasioni, il suo insuccesso è stato dettato dall'insoddisfazione sempre crescente delle esigenze del pubblico. Il sistema è infatti discriminatorio perché la persona che lo utilizza è subito individuabile. Inoltre, il flusso della voce dell'interprete è

monocorde (non si tratta di un attore e non è suo compito esserlo), sempre la stessa (sarebbe impensabile avere tanti interpreti quante sono le voci. Di solito c'è un solo interprete, al massimo due) e distoglie considerevolmente l'attenzione degli spettatori dalla voce dei cantanti e dalla musica. Si tratta di un problema artistico, quest'ultimo, di notevole importanza. La voce dei cantanti coniugata alla musica dell'orchestra è infatti una parte integrante e indispensabile dell'opera teatrale, il cui significato linguistico è, almeno in parte, intuibile grazie all'azione scenica. Per di più, la pressione, seppur lieve, esercitata dalla cuffia o dall'auricolare del ricevitore sulle tempie o sull'orecchio comporta, a lungo termine, un affaticamento e di conseguenza un fastidio per lo spettatore. Non c'è da dimenticare, poi, che il costo di un interprete non è così basso visto che viene pagato a seconda dei giorni che lavora. Pertanto, l'interpretazione simultanea non ha mai riscosso tanto successo. Inoltre, con l'avvento di altri sistemi più vantaggiosi, si è passati alla quasi abolizione di questo metodo facendone ricorso soltanto come ultima alternativa o in caso di assoluta urgenza.

Attualmente, fra i vari sistemi esistenti, soltanto uno ha riscosso il consenso più o meno generale del pubblico, vale a dire il sopratitolaggio che, il caso vuole, è anche il sistema più vantaggioso nel rapporto qualità-prezzo che ci sia in circolazione. Si sta assistendo, però, da alcuni anni a questa parte, alla diffusione di un nuovo sistema di adattamento linguistico simultaneo, più oneroso a breve termine, ma molto più apprezzato dal pubblico ed ammortizzabile sul lungo periodo, l'Electronic Libretto System personalizzato.

Avendo introdotto il concetto della soddisfazione del pubblico passeremo, ora in rassegna quelle che sono le caratteristiche che ogni dispositivo dovrebbe, idealmente, avere per soddisfare le esigenze del pubblico. Prima di iniziare mi sia consentito di aggiungere che la lista di queste caratteristiche è il frutto di una serie di interviste effettuate da me o da esperti di titolazione a persone che gravitano attorno al mondo del teatro (lirico e di prosa) sia in Europa che in America, nonché di un'analisi dei sondaggi svolti da alcuni teatri per testare l'indice di gradimento dei servizi offerti al pubblico. Non si tratta, probabilmente, di un elenco esaustivo bensì di una base per un eventuale dibattito.

Le tecniche di adattamento linguistico simultaneo sono fra le più disparate, ma le esigenze restano le stesse per qualsiasi dispositivo. In particolare, ogni sistema deve essere flessibile, poco ingombrante e di facile utilizzo per spettatori che non possono sempre sapere come funziona un determinato dispositivo. Come vedremo infatti sono stati inventati dei sistemi avanzatissimi dal punto di vista tecnologico ma non sempre semplici da usare, con l'ovvio risultato di infastidire il pubblico già prima dell'inizio dello spettacolo pregiudicando l'indice di gradimento dello stesso.

In secondo luogo, il sistema in questione deve essere accessibile da tutte le postazioni salvo predisporre un sistema di combinazione delle esigenze del pubblico con la sistemazione dei posti. Vedendo l'aspetto da un'altra angolatura, se il sistema in dotazione al teatro desse un'ottima visione dell'adattamento operistico soltanto a partire da alcune privilegiate posizioni, tutti vorrebbero poter occupare questi posti e non altri. Inoltre è plausibile pensare che molti potrebbero lamentarsi di non aver

avuto accesso o di non aver avuto la possibilità di avere accesso a tale sistema perché lo ignoravano. Meglio quindi dotarsi di un sistema che sia accessibile a tutti.

C'è poi una considerazione da fare. Spesso succede, racconta il direttore del teatro d'opera di Aix-en-Provence, che qualche spettatore particolarmente puntiglioso si lamenti delle dimensioni del sistema di adattamento linguistico individuale. Questo fa sì che, a detta dello spettatore, tutti quanti si accorgono delle sue carenze in materia d'opera e che lo considerano un(?) ignorante. È auspicabile, quindi, che il sistema adottato da un teatro sia discreto per evitare inutili situazioni spiacevoli.

Inoltre, il sistema deve evitare, nella misura del possibile, di disturbare gli spettatori che non desiderino usufruire dell'adattamento linguistico simultaneo e, a maggior ragione, i cantanti.

Infine, il testo dell'adattamento deve rientrare nel campo visivo dello spettatore nel senso che quest'ultimo deve poter, con un solo colpo d'occhio, leggere i titoli e guardare lo spettacolo. Si tratta in realtà di un'utopia visto che non ci si può concentrare, con la vista, su due piani differenti allo stesso tempo né su due punti troppo distanti l'uno dall'altro sebbene rientrino nello stesso campo visivo. Il sistema non deve, comunque, obbligare lo spettatore a spostare eccessivamente lo sguardo o addirittura la testa con relative messe a fuoco a breve distanza l'una dall'altra. Al contrario, deve agevolarlo quanto più possibile nella lettura dei titoli altrimenti si assisterà, a mio avviso, ad un rifiuto del sistema in questione. A tal proposito, vorrei anticipare che tutti i dispositivi si dividono in due categorie: da una parte si collocano i sistemi individuali, che fanno

comparire i titoli a breve distanza dallo spettatore. Questo permette (non sempre tra l'altro) di avere i titoli nella stessa direzione dove è volto lo sguardo ma obbliga lo spettatore a cambiare continuamente messa a fuoco concentrandosi ora su una superficie bidimensionale distante qualche decimetro, ora su una superficie tridimensionale a media-lunga distanza (cinque a cinquanta metri). Dall'altra parte ci sono i dispositivi collettivi che fanno comparire i sopratitoli sul proscenio o ai lati della scena. Questo fa sì che il pubblico non debba sforzarsi nella messa a fuoco, ma lo costringe a far saltare continuamente lo sguardo da un punto all'altro della scena.

Per quanto riguarda più da vicino le esigenze del direttore del teatro, il sistema in questione non deve essere troppo oneroso né comportare dei costi di installazione e di manutenzione gravosi sul bilancio del teatro. Non deve essere possibile rubarlo né danneggiarlo in maniera irreversibile; alcuni pezzi di alta tecnologia sono infatti facilmente deteriorabili. Qualora non disponessero di una protezione adeguata, potrebbero rovinarsi e diventare causa di contenzioso fra gli spettatori e il teatro.

Infine, dal punto di vista tecnico, ogni dispositivo di adattamento operistico deve poter integrarsi facilmente nell'architettura della sala tenendo in considerazione che i teatri barocchi sono spesso molto raccolti e non v'è spazio per l'installazione di apparecchiature particolarmente ingombranti. Alcuni progetti sono stato bocciati proprio per questo motivo malgrado la loro accettabilità dal punto di vista tecnico.

In realtà, non esiste ancora una soluzione miracolosa che possa rispondere in maniera positiva a tutti i criteri appena menzionati. Ogni strumentazione ha i propri punti forte e le proprie falle. In

questo capitolo cercherò, come già detto, di descrivere le tecniche di adattamento linguistico simultaneo più diffuse in Europa e in America, nonché di analizzarne gli aspetti positivi e gli svantaggi.

Prima di entrare nel vivo della questione, ricordo che ogni tipo di adattamento linguistico simultaneo si basa sui principi del sottotitolaggio per il cinema e per il piccolo schermo. I software che sono stati analizzati, quindi, valgono per tutti i sistemi di adattamento linguistico simultaneo.

Andando per ordine, verranno, prima di tutto, descritte le diverse opzioni individuali adottate dai teatri occidentali in maniera che si possa capirne il funzionamento, l'utilità e gli inevitabili svantaggi per poi passare ai dispositivi collettivi (più comunemente detti sopratitolaggio) su cui mi soffermerò in maniera più accurata.

I dispositivi individuali

I sistemi individuali seguono il principio della trasmissione del testo tradotto per ogni singolo spettatore. Devono esistere perciò tanti apparecchi di ricezione quanti sono i potenziali spettatori che desiderano questo genere di sistema di adattamento linguistico simultaneo. Questi ultimi possono sedersi in qualsiasi posto vogliano sebbene, a seconda del sistema utilizzato, alcuni posti possono essere migliori di altri. A tal proposito, una delle maggiori critiche volte ai sistemi di adattamento linguistico simultaneo è proprio la fatica che comporta il continuo movimento degli occhi, talvolta addirittura della testa, dal testo della traduzione alla scena. Indipendentemente da ciò, tutti i sistemi individuali hanno il vantaggio di non necessitare una prenotazione dei posti speciale per coloro che hanno bisogno della traduzione. Inoltre questi sistemi

individuali dispongono di molti canali di ricezione il che permette, qualora il teatro lo prevedesse, di proiettare il testo della traduzione in diverse lingue, o addirittura in diverse versioni per la stessa lingua (sintesi delle scene, adattamento dettagliato o trascrizione completa del libretto).

Altri vantaggi derivano dalle dimensioni di questi congegni. Essendo perlopiù discreti, non disturbano né gli spettatori che non vogliono farne uso, né i cantanti, che non vengono distratti dalla luminescenza dello schermo. Inoltre, la messa in scena non risulta affatto disturbata o limitata dagli apparecchi perché gli schermi sono posizionati sui singoli posti a sedere in sala. Questo fa sì che tutta la strumentazione non è visibile dalla scena e quindi i cantanti sono rassicurati dal fatto che credono che nessuno stia controllando, testo alla mano, se le parole del brano cantato sono quelle giuste o meno. Si tratta quest'ultimo di un punto molto controverso. Molti sostengono che la soggezione psicologica dei cantanti nei confronti dei sopratitoli sia di scarsa rilevanza o addirittura un aspetto assolutamente inesistente. Eppure, durante alcune interviste raccolte da Sarah Desmedt nella sua tesi di laurea sul sopratitolaggio per non udenti o persone con problemi d'udito, diversi membri di associazioni di agevolazione all'accesso alla cultura hanno sollevato questo aspetto. Addirittura, alcuni cantanti operistici hanno confessato di non essere stati a proprio agio sul palcoscenico in presenza dei sopratitoli soprattutto se questo problema andava a sovrapporsi ad altri (la prima volta sul palco, un problema di voce, problemi personali e via dicendo).

Il Livret Électronique

Il ‘livret électronique’ o libretto elettronico è stato messo a punto nel 1996 dalla società francese *Idrel SA* in collaborazione con Frédéric Le Du. Questo sistema è stato utilizzato per la prima volta dall’associazione di facilitazione di accesso alla cultura, *Accès Culture* al *Théâtre National de Chailot* di Parigi. Passo dopo passo questo sistema sta conquistando anche i più grandi teatri come la celebre *Comédie française* e il *Théâtre National* di Marsiglia. Il *Livret Électronique*, come evocato dalla parola stessa, prende ispirazione dal libretto di sala. Partendo dal dato di fatto che molte persone utilizzano il libretto di sala mentre assistono ad un’opera, Le Du ha pensato bene di alleggerire lo spettatore in questa pratica, evitandogli due grosse difficoltà: l’illuminazione (spesso risolta facendo ricorso ad una piccola torcia elettrica, ingombrante e non sempre funzionale) e la difficoltà di seguire il libretto di sala con testo a fronte.

In particolare, il testo adattato dell’opera viene introdotto in un computer che si trova in sala di proiezione (vedi figura 1) che è collegato, mediante un semplice cavo elettrico, ad un’emittente di alte frequenze anch’essa in sala di proiezione. L’emittente è, a sua volta, collegata ad un’antenna che emette via onde radio l’adattamento del testo o la trascrizione del libretto direttamente sugli schermi del libretto elettronico in sincronia con l’azione scenica. Il lavoro del proiezionista viene facilitato da un piccolo altoparlante che si trova in sala di proiezione e che gli permette di seguire l’azione scenica dalla sua postazione.

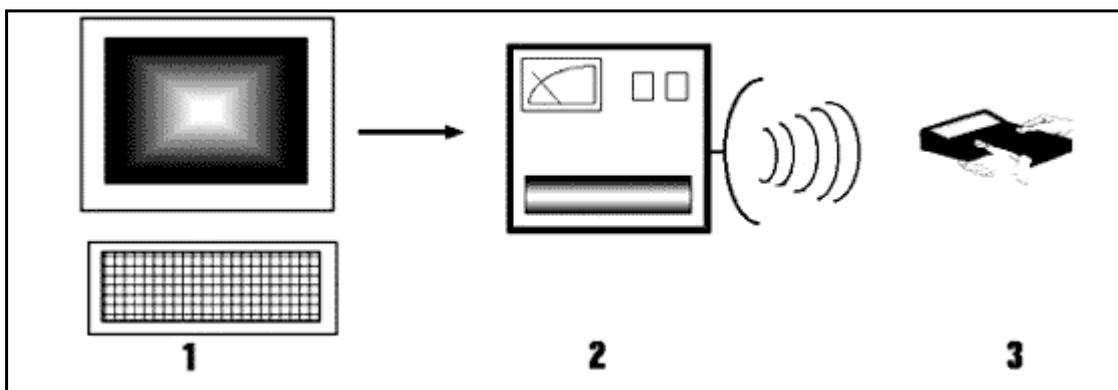


Figura 1 – Tappe della proiezione dell'adattamento del testo. Su gentile concessione di *Accès Culture*

Il libretto elettronico misura 25 x 23 cm. Si presenta come una scatola ergonomica che può essere facilmente tenuta in mano ed è alimentato a batterie ricaricabili con un'autonomia di 5 ore. Il display a cristalli liquidi si trova nella parte superiore della scatola ed è dotato di un sistema che permette allo spettatore di leggere nel buio della sala (figura 2).

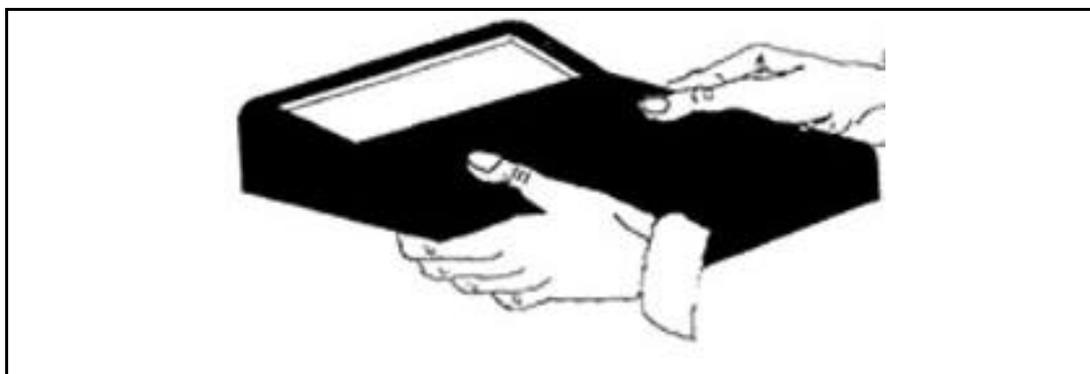


Figura 2 – Libretto elettronico. Su gentile concessione di *Accès Culture*

Questo congegno è stato progettato di modo che sullo schermo possano apparire quattro righe di testo ognuna formata da 32 caratteri.

Dal punto di vista linguistico il libretto elettronico ha sei canali due dei quali sono dedicati a persone con problemi d'udito. I restanti quattro sono invece destinati alle lingue più comuni in Francia a scelta fra inglese, francese, tedesco, italiano e spagnolo a

seconda della lingua dell'opera. Questa varietà di lingue permette a chiunque di seguire lo spettacolo, il che è sicuramente un aspetto positivo per un teatro d'opera internazionale. Inoltre, il libretto elettronico ha il vantaggio di poter essere utilizzato in qualunque posto e di non comportare grosse spese di allestimento.

Malgrado tutti questi vantaggi, il contrasto fra il sistema di retro-illuminazione e i caratteri non è tanto forte da richiamare l'attenzione di chi l'usa nel momento in cui si passa da una battuta all'altra. Nel caso in cui lo spettatore fosse più propenso a seguire la scena, allora perderebbe molte battute. Qualora invece volesse seguire a tutti i costi il filo del discorso, correrebbe il rischio di rimanere con gli occhi incollati sul libretto elettronico e di perdersi lo spettacolo. Lo stesso disagio viene causato da un altro aspetto. Il libretto elettronico viene infatti tenuto in mano od appoggiato sulle ginocchia. Il testo della traduzione non rimane quindi nel medesimo campo visivo dell'azione scenica. Per supplire a questo inconveniente, l'utilizzatore deve continuamente alzare ed abbassare la testa con tutto ciò che ne potrebbe conseguire. Per di più, si tratta di uno dei primi congegni individuali mai ideati e la complessità delle funzioni del sistema non ha permesso di ridurre più di tanto le dimensioni dell'apparecchio ricevitore. Questo fa sì che alcuni preferiscono non farne uso perché troppo ingombrante e poco pratico da portarsi in giro durante le immancabili pause all'interno dell'opera.

Tutto sommato numerosi teatri continuano ad utilizzare questo genere di sistema di adattamento linguistico simultaneo, soprattutto in Francia, preferendolo ad altri sistemi molto più costosi e contando sul fatto che molti spettatori sono abituati al libretto di

sala visto che lo utilizzano qualora non vi fosse in dotazione al teatro alcun sistema di adattamento operistico.

Il Palm Captioning Display

Il *Palm Captioning Display* (letteralmente schermo palmare per titolazione) è un sistema americano inventato da Murray Fisher della PCS (Personal Captioning Systems). L'ispirazione per questa invenzione gli è provenuta dalla *Southside Occupational Academy* dove insegna. Molti dei suoi studenti hanno severi problemi d'udito e, per permettere loro di apprezzare il teatro, in generale, ha ideato questo dispositivo che è, poi, stato messo a punto dalla società per cui lavora, la PCS. Il sistema è stato sperimentato per la prima volta al *Victory Gardens Theater* di Chicago in occasione della rappresentazione dello spettacolo "Hambone" nel mese di aprile 2001. In seguito, grazie al successo riscosso da questo sistema, Sandy Shinner, vice-direttrice artistica e direttrice dell'*Access Point* del *Victory Gardens*, l'ha riproposto anche per altre occasioni ma sempre in fase sperimentale in collaborazione con l'*American Musical Theater* di San José in California. Ufficialmente, il sistema non è ancora stato adottato da nessun teatro ma si sta lavorando perché ciò avvenga entro breve.

Il funzionamento di questo apparecchio è del tutto simile a quello del Livret Électronique di *Accès Culture*. Il testo viene introdotto in una prima fase nel computer in sala di proiezione tramite l'apposito sistema informatico di sottotitolaggio. Il computer è collegato via cavo ad un'emittente-radio che invia, in sala segnali radio che vengono elaborati e proiettati su un piccolo schermo a cristalli liquidi e retro-illuminato misurante 9 x 10 cm. L'elemento innovatore rispetto al precedente sistema è rappresentato dallo

schermo che, funzionante anch'esso a batterie ricaricabili, è fissato tramite un sostegno flessibile allo schienale di fronte allo spettatore (vedi figura 3). All'interno dello schienale viene inserito il ricevitore che elabora le informazioni radio ricevute dall'emittente in sala di proiezione.



Figura 3 – sostegno regolabile
PCS (2001)

Il sistema permette di far comparire sullo schermo fino a otto righe di testo da 30, 40 caratteri di sei millimetri (vedi figura 4). Visto che si tratta di un servizio pensato per agevolare la comprensione di persone con problemi sensoriali è stata prevista anche un'opzione per presbiteri che consiste nell'ingrandimento dei caratteri salvo, però, diminuire il numero di righe proiettate (Fisher 2002b). In questa fase di sperimentazione è stata anche studiata la possibilità non trascurabile di proiettare il testo in più lingue o in più versioni per la stessa lingua (sintesi della scena, adattamento trascrizione del libretto).



Figura 4 – *Palm Captioning Display* – PCS (2001)

Così come il Livret Électronique, questo sistema può essere utilizzato da tutti i posti in sala. O meglio, tutti posti in sala sono dotati di allaccio per lo schermo. Basta, semplicemente, richiedere lo schermo alla biglietteria e farselo installare da un tecnico. Inoltre, non esiste un cablaggio che collega la trasmittente al sistema di ricezione (anche se esiste un impianto da inserire dentro la poltrona) e quindi l'installazione del sistema nell'architettura della sala risulta essere meno difficoltoso.

Grazie all'alta tecnologia, molti sono i vantaggi del Palm Captioning Display rispetto al sistema precedente. In particolare, malgrado l'impostazione generale preveda la proiezione di caratteri bianchi su sfondo nero, è possibile anche far ricorso ad altri colori. Questo facilita la lettura del testo al pubblico e in particolare alle persone con problemi d'udito in quanto viene data loro la scansione delle battute e quindi capiscono quando termina la battuta di un personaggio e quando inizia quella di un altro (Fisher 2002d). Inoltre, il fatto che il sistema è collocato fisicamente sopra il sedile di fronte comporta, per lo spettatore, il vantaggio di avere i titoli

nella medesima direzione dell'azione scenica (figura 3) e di non dover avere la responsabilità dell'apparecchiatura che non è asportabile dai sedili. Il sistema è poi retro-illuminato. Questo fa sì che le persone che non fanno richiesta del sistema non vengono disturbate o distratte dalla luce dello schermo. D'altro canto però, come accennato nell'introduzione del presente capitolo, il pubblico è obbligato a mettere continuamente a fuoco ora i titoli ora il palcoscenico. Inoltre, il passaggio da un gruppo di sottotitoli all'altro non è evidenziato e questo genera nello spettatore il comportamento che ho descritto nel caso del Livret Électronique. Un altro aspetto a sfavore di questo sistema è che, così come quello precedente, non è assolutamente discreto e quindi potrebbe provocare l'effetto ghettizzazione a cui ho già avuto modo di accennare.

Dal punto di vista finanziario, il Palm Captioning Display costa circa 910 € (US \$ 885 -dati aggiornati al giugno 2002-) comprensivo di schermo, sostegno pieghevole, batterie ricaricabili e carica-batterie. Tuttavia, fa notare Fisher (2002c), è possibile ottenere uno sconto del 25% a partire da un ordine superiore alle 20 unità. Per di più, i costi di manutenzione vengono ammortizzati sul lungo periodo in quanto non comporta eccessive spese di manutenzione (basta infatti ricaricare le batterie) ed è compatibile con ogni tipo di software di trattamento testi finora inventati.

Il Clip-On-Captioning Display

Il Clip-On-Captioning Display è anch'esso un prodotto della PCS. Anche questo sistema è stato sperimentato per la prima volta, come il precedente al *Victory Gardens* di Chicago durante la rappresentazione dell'"Hambone" nel mese di aprile 2001.

Diversamente dal precedente però, non è il risultato di una ricerca volta a rendere fruibile l'opera a persone con problemi d'udito bensì il frutto di ricerche militari aventi l'obiettivo di agevolare il lavoro dei piloti d'aereo. Si tratta infatti di occhiali dotati di un proiettore di ologrammi che, originariamente, doveva permettere al pilota di consultare dati e cartine geografiche.

Un'emittente senza fili trasmette i dati inseriti in un computer ad uno schermo minuscolo di 6 x 9,5 mm circa sito su una delle stanghette degli occhiali. Grazie ad un prisma l'immagine presente nel microschermo (nel nostro caso si tratta di sottotitoli), è rifranta verso la lente che si trova di fronte al microschermo (figure 5 e 6).



Figura 5-Clip-On-Captioning Display- CS -2001



Figura 6 -Clip-On-Captioning Display- PCS –2001

Prima di essere rifranti i sottotitoli passano attraverso una potente lente che ingrandisce l'immagine in modo da avere l'illusione che rimanga sospesa nel vuoto ad una cinquantina di centimetri dall'occhio e non a qualche millimetro da esso. Il ricevitore e le batterie sono collegati al sistema tramite un filo (figura 7). Grazie alle sue dimensioni ridotte (il ricevitore occupa lo spazio di un cercapersone), il sistema ricevente può tranquillamente

essere nascosto nella tasca della camicia o della giacca dello spettatore.

Un'altra caratteristica del sistema è che può contenere fino a otto righe di testo ognuna composta da trenta o quaranta caratteri da sei millimetri ciascuno. Parallelamente al sistema precedentemente descritto, il Clip-On-Captioning Display proietta i sottotitoli in bianco su sfondo nero e contiene l'opzione di poter ingrandire i caratteri per persone affette da presbiopia, previa diminuzione del numero dei caratteri e delle righe disponibili.



Figura 7 – Immagine simulata – Mauro (2001)

Questo sistema è l'unico ad avere il grande vantaggio di permettere allo spettatore di avere i sottotitoli e la scena nel medesimo campo visivo. Non è quindi necessario operare una cernita fra la lettura dei sottotitoli e l'azione scenica. Si evitano quindi quei fastidiosi movimenti continui del capo e degli occhi. Come già accennato nel paragrafo introduttivo dei dispositivi di adattamento operistico, spostare il proprio sguardo da un piano visivo ad un altro necessita anche una messa a fuoco immediata, cosa che potrebbe non sempre risultare ovvia per persone con problemi di astigmatismo. Secondo Murray Fisher (2002b), con

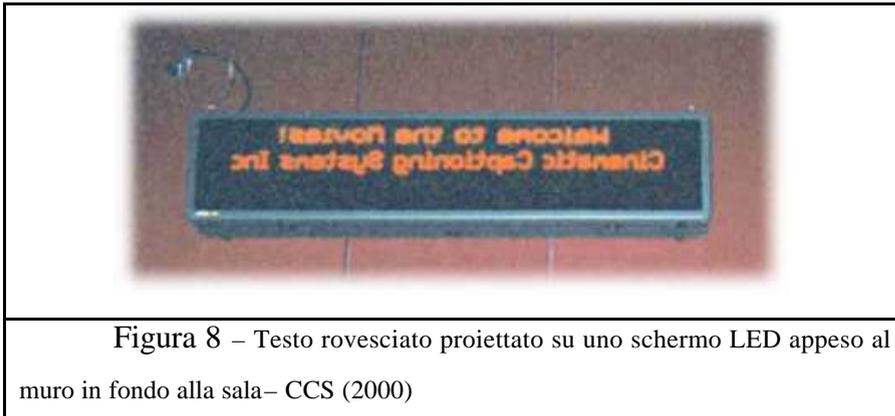
questo sistema lo spettatore è come se assistesse allo spettacolo da dietro un vetro posizionato fra lui e il palcoscenico con i sottotitoli direttamente sul vetro. Questo permette di avere un'immagine piatta dei titoli e della scena e non su diversi piani. Inoltre, mantiene gli stessi vantaggi dei sistemi precedenti. Il testo viene proiettato in bianco su sfondo nero ma è altresì possibile cambiare l'impostazione del colore dei caratteri e dello sfondo con la possibilità di far apparire i sottotitoli in diversi colori. Questo permette sia di distinguere la scansione delle battute ma anche di capire con quale intensità o con quale tono viene pronunciato il testo (Fisher 2002c). Si potrebbe infatti ipotizzare una legenda che fa corrispondere ad ogni colore una caratteristica del linguaggio parlato (rabbia, ironia, scherno, ecc.). Di più: i sottotitoli sono disponibili in quattro lingue o in alternativa, per le persone con problemi d'udito, in tre lingue più la versione adattata nella lingua originale. Un altro grande vantaggio del Clip-On-Captioning Display è la sua adattabilità ad ogni tipo di spettatore. In origine, il prisma era posizionato direttamente sulle lenti. Questo obbligava il teatro o ad ignorare le persone con problemi di vista, o a dotarsi di lenti correttive con diverse diottrie. Nel primo caso, il problema della discriminazione nei confronti delle persone con problemi di vista risulterebbe inaccettabile. Nel secondo, è scontata la difficoltà di avere in dotazione tanti occhiali differenti quante sono le differenti combinazioni delle diottrie. Per supplire a questi inconvenienti è stata da poco ideata la possibilità di rendere il dispositivo indipendente dagli occhiali. Quindi, chi non ha problemi di vista riceverà degli occhiali con lenti neutre e chi, invece, ne ha potrà tranquillamente avere il dispositivo applicato sul proprio paio d'occhiali.

Dopo il dolce vien l'amaro. Alcune persone potrebbero trovare fastidioso avere continuamente i sottotitoli nel proprio campo visivo. Succede di sovente, infatti, che le persone richiedano un sistema di adattamento linguistico simultaneo semplicemente per avere delle delucidazioni durante i passaggi più complessi. Ecco allora che avere continuamente i sottotitoli che si spostano ad ogni minimo movimento del capo comporta un fastidio non indifferente, aggravato dal peso degli occhiali (140 grammi). Quest'ultimo, a chi non è abituato ad inforcare gli occhiali ogni mattina, rende sgradito questo schermo frapposto fra lui e l'arte'. Quel che è peggio, l'immagine viene proiettata soltanto su una sola lente. Clark (2001a e b) fa notare che secondo studi condotti dal *National Center for Accessible Media* (NCAM), per avere una visione ottimale, è indispensabile agire sull'occhio dominante. Se si volesse tenere in considerazione quest'osservazione sarebbe necessario che il teatro si dotasse di due tipi di Clip-on-Captioning Display, uno per occhio destro dominante e uno per occhio sinistro dominante. Per giunta, le persone non di rado ignorano qual è il loro occhio dominante e se ne accorgono soltanto a spettacolo iniziato quando è oramai troppo tardi tornare sui propri passi. Inoltre, sebbene abbia appena annoverato fra i vantaggi il fatto di avere, per così dire, un'immagine 'bidimensionale' del proprio campo visivo con il conseguente annullamento di eventuali difficoltà di messa a fuoco, c'è da tenere a mente che non sempre si tratta di un meccanismo immediato. Molte sono, infatti, gli spettatori –racconta il direttore del *Victory Gardens*– che si sono lamentate del fatto che, a loro detta, il sistema non funzionava; l'immagine proiettata era sfocata e infastidiva soltanto la visione dello spettacolo. In realtà, spiega il direttore, visto che si tratta di un'azione (quella di mettere a fuoco

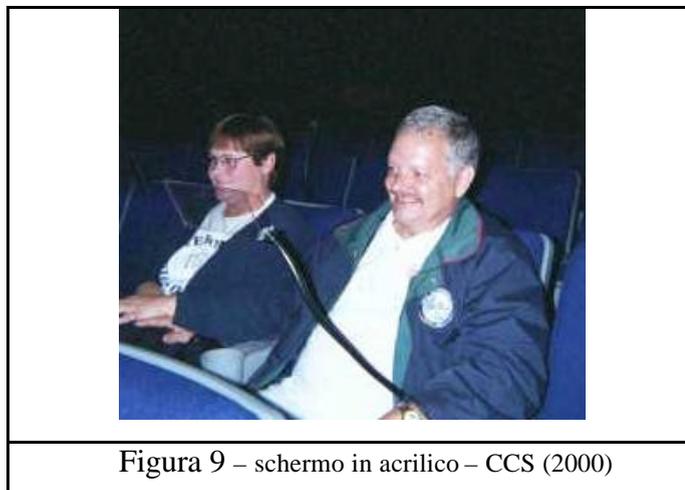
allo stesso tempo un'immagine virtuale su un'altra reale) innaturale per l'occhio umano, alcuni riescono ad adattarsi agevolmente alla nuova situazione mentre altri possono avere maggiori difficoltà. Dal punto di vista finanziario, infine, come tutte le cose belle, ogni dispositivo ricevente del Clip-on-Captioning Display comporta un costo assai elevato per il teatro (US \$ 1985.00 cioè 2050 €circa). L'inventore Murray Fisher spera di poter allargare il proprio mercato anche ai cinema e alle scuole (per agevolare l'integrazione di allievi e studenti con problemi d'udito) abbassando così il prezzo di produzione e, di conseguenza, quello di vendita. In guisa di conclusione, il prezzo elevato e l'alta tecnologia dell'apparecchio hanno il doppio svantaggio di rendere il sistema allettante per i ladri della nuova generazione nonché suscettibile di danneggiamento involontario da parte di spettatori poco accorti.

Il Rear Window e il Bounce Back

Il Rear Window Captioning è stato ideato nel 1999 dal *Media Access Group* del NCAM, *National Center for Accessible Media*. Il Bounce Back, sempre nel 1999 ma dalla *Cinematic Captioning Systems, Inc.* Entrambi i sistemi sono in uso negli Stati Uniti d'America e in Canada. La ragione per cui sono raggruppati all'interno dello stesso capitolo è che il meccanismo di base comprende la stessa peculiarità: il testo rovesciato che compare su uno schermo LED fissato al muro in fondo alla sala proietta l'immagine al dritto su uno schermo in plexiglas (vedi figura 8).



Coloro che desiderano approfittare dei sottotitoli possono vederli su uno schermo trasparente in acrilico (10 x 30cm) che rispecchia i titoli presenti sullo schermo LED dietro di loro. Lo spettatore potrà ricevere lo schermo in biglietteria ed installarlo da solo su un supporto flessibile fissato al bracciolo del proprio posto (figura 9).



Lo schermo, così installato e regolato secondo le proprie necessità, funge da specchio che riflette e rende visibili i titoli (figura 10).

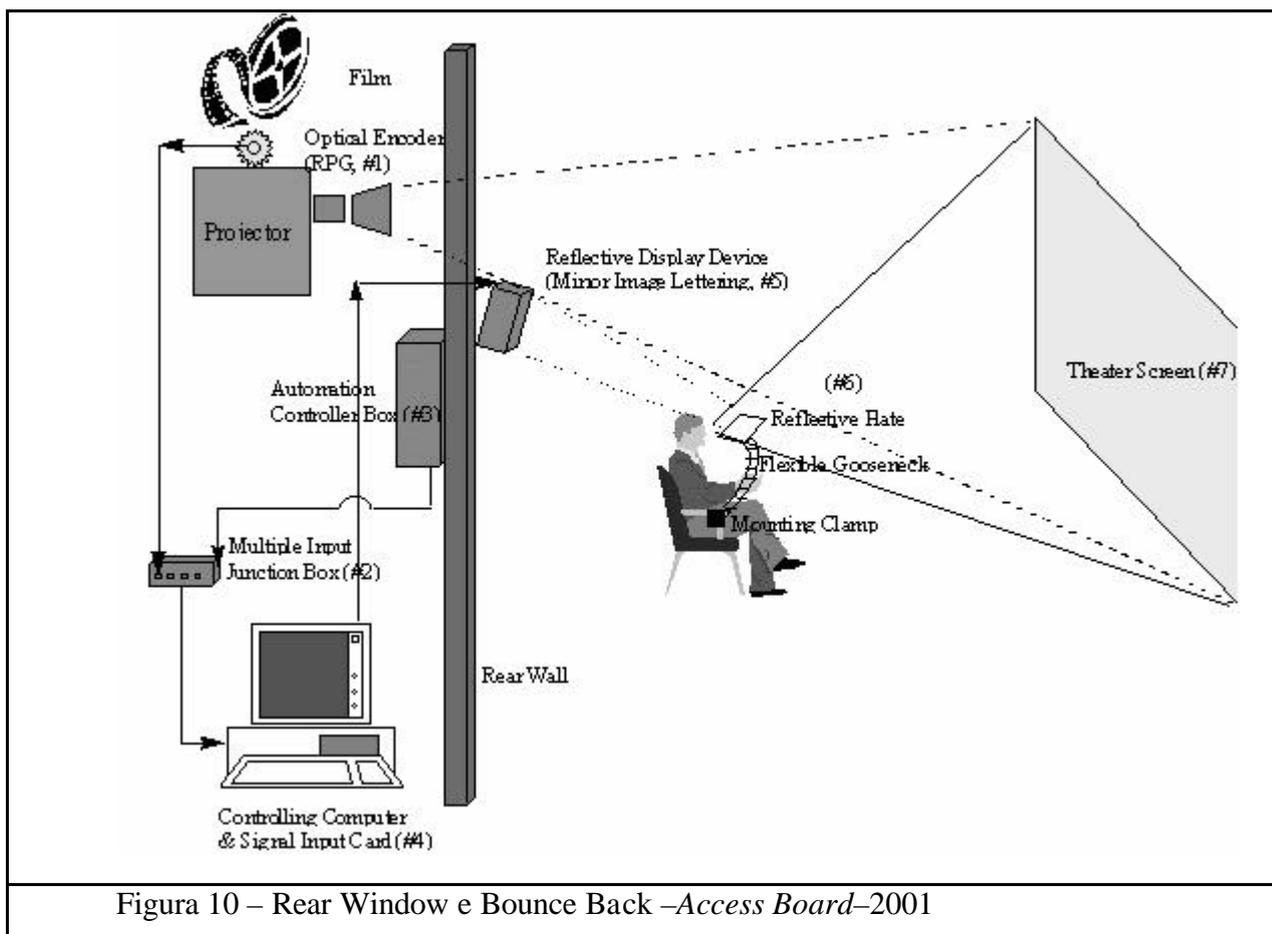


Figura 10 – Rear Window e Bounce Back –Access Board–2001

La caratteristica peculiare dei due sistemi è che non infastidiscono le persone che non vogliono utilizzarli. Tutti i sistemi che si basano su display, infatti, hanno lo svantaggio di essere luminescenti e quindi visibili anche da altre postazioni disturbando così l'attenzione dei vicini o di coloro che siedono immediatamente dietro. I titoli che compaiono sugli schermi del Rear Window e del Bounce Back, al contrario, non emettono bagliore in quanto gli schermi sono trasparenti. Inoltre, gli schermi sono posizionati ad un'altezza tale per cui non rientrano nel campo visivo degli altri spettatori seduti più indietro come può succedere con il Palm Captioning Display se posizionato su schienali particolarmente alti. In terzo luogo, questi sistemi permettono di vedere lo spettacolo attraverso lo schermo trasparente in acrilico e quindi i titoli e

l'azione scenica rientrano nello stesso campo visivo ma con le osservazioni appena fatte per il Clip-on-Captioning-Display. Dal punto di vista economico, poi, la grande spesa è rappresentata soltanto dallo schermo LED che d'altronde è un investimento unico in quanto difficilmente deteriorabile o suscettibile di essere rubato. Quanto agli schermi in acrilico il loro costo ammonta a soli US \$ 75 (80 €circa).

Se da una parte questi sistemi risolvono problemi presentati da altri dispositivi, c'è da dire che purtroppo non sono una panacea. Secondo vari studi condotti dal NCAM, numerose persone si sono lamentate della difficoltà che comporta l'installazione dello schermo che deve essere regolabile al punto giusto per potere avere una visione ottimale e completa dei sottotitoli. Basta infatti che lo spettatore in questione non sia seduto in posizione corretta o che il suo posto sia troppo avanti all'interno della sala o ancora che il suo schermo sia posizionato troppo in alto o troppo in basso che non riesce a visualizzare bene il testo che gli scorre sotto gli occhi (Clark 2001 a e b). Un altro inconveniente, in specifico per le persone sedute troppo in avanti all'interno della sala, deriva dall'inclinazione dei titoli proiettati. Basta che una persona seduta appena dietro sia troppo alta che la sua testa disturba la proiezione. Ancora. Questi due sistemi non permettono di avere più di una versione dei sottotitoli. La ragione è semplicissima. La proiezione dell'adattamento avviene in maniera meccanica e naturale nel senso che i titoli non vengono trasmessi via radio o per via elettronica ma vengono semplicemente riflessi dagli schermi-specchio in sala. Un altro schermo LED in fondo alla sala disturberebbe soltanto la

rifrazione dei titoli proiettati dall'altro schermo LED, sovrapponendovisi.

Electronic Libretto System

Nel 1995 la società *Figaro Systems, Inc.* installa per la prima volta, su richiesta del *Metropolitan Opera* di New York, un sistema rivoluzionario che verrà utilizzato entro breve anche dalla *Santa Fe Opera* nonché dalla prestigiosa *Wiener Staatsoper* per poi diffondersi nei migliori teatri d'opera europei ed americani, fra cui il teatro degli *Arcimboldi* di Milano. Si tratta di un sistema innovativo che funziona con schermi VFD (Vacuum Fluorescent Display) integrati nello schienale dei sedili degli spettatori. Grazie ad un sistema di cablaggio, gli schermi sono collegati con una rete di alimentazione e con il computer centrale che, con l'ausilio di un programma simile a quello per il sopratitolaggio, invia loro il testo. Ogni schermo permette di visualizzare due righe di testo (figura 11).



Figura 11 -VFD- ACCESS BOARD (2001)

All'inizio del paragrafo abbiamo definito quest'ultimo sistema, rivoluzionario. Infatti, malgrado si tratti di un sistema relativamente di vecchia invenzione (1995 contro 2001 per alcuni dei sistemi che descritti nei paragrafi precedenti), l'Electronic Libretto System è l'unico che è in grado di competere seriamente con il sopratitolaggio propriamente detto. Innanzitutto perché,

potenzialmente, è in grado di proiettare i titoli in otto versioni diverse. Inoltre, ogni spettatore gestisce il proprio apparecchio le cui funzioni sono volutamente elementari secondo il principio della semplicità che, in un teatro con tante persone non per forza esperte di nuove tecnologie, è d'obbligo. Basta pigiare un bottone per azionarlo o per spegnerlo ed un altro per trovare il canale di preferenza. La versione aggiornata offre altresì la possibilità di ruotare lo schermo su se stesso in maniera da avere una visione il più personalizzata possibile dei titoli. Per finire, sono stati ideati dei filtri anti-riflesso onde evitare che gli spettatori seduti vicino alla persona che fa uso dell'Electronic Libretto System siano infastiditi dalla luce emessa da quel display. Sfortunatamente, nemmeno il libretto elettronico è esente da problemi di altra natura. Innanzitutto, c'è il problema, per il pubblico, dovuto alla continua messa a fuoco dallo schermo che si ha di fronte al palcoscenico. Per quanto riguarda il bilancio del teatro, il costo di ogni display ammonta a circa mille dollari americani (dati del 2002 corrispondenti all'epoca a 1097.00 €). Se si volesse installare il display su tutti gli schienali, il prezzo si gonfierebbe vertiginosamente. Per di più, il cablaggio di cui necessita l'Electronic Libretto System è impressionante visto che il sistema non funziona tramite una rice-trasmittente radio. Questo comporta dei costi d'installazione non indifferenti. Si potrebbe allora limitare l'installazione a qualche posto ma allora l'effetto desiderato svanisce in quanto riservare il sistema a pochi fortunati potrebbe essere fonte di inutili lamentele. Secondo la già citata Sarah Desmedt (2002) ci sono da una parte persone che si vergognano di utilizzare l'ausilio perché potenziali vittime di socialmente fastidiosi commenti alle proprie spalle. Inoltre l'effetto provocato da alcuni libretto-display accesi in sala sugli spettatori

delle file posteriori è quello di un “piccolo cimitero” (secondo la definizione data da Mauro Conti a proposito) alquanto fastidioso. C'è da dire, però, che lo schermo VFD è studiato apposta perché non provochi luminescenza, quindi l'effetto appena descritto è dovuto al fatto che ogni spettatore riesce a vedere i display di altri spettatori. Un'ultima considerazione da fare concerne la “spostabilità” dell'intero congegno. Mentre per i sistemi descritti precedentemente tale problema non si poneva, in questo caso non è immaginabile poter utilizzare l'Electronic Libretto System per un'altra sala di spettacolo smontando e rimontando tutti i macchinari nonché gli impianti elettrico, fonico e audio.

Tutto sommato si tratta di un'invenzione veramente geniale visto che soddisfa tutte le esigenze degli spettatori. La nota dolente dell'aspetto economico potrebbe, dal canto suo, esser risolta promuovendo il prodotto presso altri teatri ed ammortizzando così le spese di produzione con una conseguente diminuzione del costo del prodotto finito. Per il momento, come dicevamo prima, l'Electronic Libretto System è in dotazione soltanto ad alcuni grandi teatri d'opera internazionali. L'efficacia del sistema e la soddisfazione del pubblico di questi teatri potrebbero essere un incentivo per i direttori di altre sale di spettacolo ad effettuare questo investimento che, come dicevo prima, se generalizzato risulterebbe inferiore al costo attuale e garantirebbe ai direttori di teatro un gran successo di pubblico ed una diminuzione notevole delle spese di manutenzione. Inoltre, non è da escludere la possibilità di migliorare il sistema collegandolo ad una rice-trasmittente radio così da evitare almeno molte spese di installazione. Per quanto riguarda infine il problema della fastidioso effetto in sala provocato dal funzionamento di

alcuni schermi, esso potrebbe essere risolto dando la possibilità ad ogni spettatore di coprire integralmente la luminescenza in sala apponendo uno schermo nero sul sedile di fronte. Questo però, come ho già detto, non fa sì che il testo del libretto-display e l'azione scenica siano, idealmente, posti uno sopra l'altro all'interno del proprio campo visivo, come succede con i sottotitoli in televisione, bensì mantiene il problema dovuto all'obbligo di spostare continuamente lo sguardo dai titoli al palcoscenico.

Ad ogni modo, secondo la *Figaro Systems*, depositaria del brevetto, e secondo i teatri che hanno adottato l'Electronic Libretto System, quest'invenzione conoscerà sicuramente un grande successo. L'importante è che i direttori dei teatri abbiano la lungimiranza di compiere l'investimento una volta per tutte.

I dispositivi collettivi

Il concetto di 'dispositivi collettivi' comprende tutti quei sistemi che proiettano il testo su un unico schermo visibile da tutti gli spettatori in sala. I dispositivi che rientrano in questa categoria sono, per la verità, soltanto due: il sopratitolaggio classico e il sopratitolaggio con trascrizione assistita. Questa suddivisione corrisponde, come vedremo, anche a due diversi modi di preparare i sopratitoli. In realtà, il sopratitolaggio classico è quello che riscontra il maggior successo di pubblico mentre quello con trascrizione assistita viene utilizzato solo sporadicamente. Lasciando a paragrafi successivi l'analisi tecnica di questi due sistemi, permetteteci ora una breve panoramica sulla storia del sopratitolaggio.

Il sopratitolaggio nasce nel gennaio del 1983 in Canada. Il direttore artistico della *Canadian Opera Company* per la stagione 1982-83, Lofti Mansouri, decide di sperimentare all'*O'Keefe Centre* di Toronto la proiezione sul proscenio di didascalie con la traduzione del libretto dell'*“Elektra”* di Richard Strauss rappresentata in versione originale nel gennaio 1983. L'esperimento raccoglie il consenso di buona parte del pubblico e così, la *Canadian Opera Company* sceglie *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, che verrà proiettata nell'aprile dello stesso anno, per l'adozione ufficiale di questo sistema che viene subito registrato sotto il nome di SURTITLES TM.



Malgrado qualche strenuo oppositore, i sopratitoli conoscono, in America, un successo strepitoso. La parola 'surtitles' (in italiano sopratitoli), benché sia un marchio registrato, si diffonde in tutto i

teatri d'opera e di prosa del mondo con un senso molto più generico insieme alla tecnica che designa. Il direttore della *San Francisco Opera* afferma che il 40% (dati del 2001) del pubblico del suo teatro è composto da persone fra i venti e i quarant'anni, il 10% in più rispetto ai dati risalenti all'anno precedente l'adozione dei sopratitoli nel 1991. In Europa, i sopratitoli arrivano per la prima volta nel 1986 a Firenze durante la conferenza ospitata dal teatro comunale sulla traduzione della parola cantata. L'ultimo giorno è dedicato interamente al sopratitolaggio. Pochi giorni dopo, più esattamente il 1° giugno 1986, in occasione del 49° Maggio Musicale Fiorentino, debutta al *Teatro Comunale di Firenze* un nuovo allestimento de *Die Meistersinger von Nürnberg* di Richard Wagner. È in quest'occasione che viene sperimentato l'uso dei sopratitoli in un teatro d'opera. L'idea è partita direttamente dal responsabile artistico e musicale dello spettacolo, Zubin Mehta, ed è stata accolta con piena disponibilità dal regista, Michael Hampe.

Contrariamente a quanto è avvenuto oltreoceano, dopo il debutto e in generale durante i primi anni, il sopratitolaggio riscuote scarso favore visto che ad esso si oppone l'élite, per così dire, 'purista' degli estimatori dell'opera. Poi, però, si sono cominciati ad intravedere i vantaggi di questo genere di adattamento linguistico simultaneo e da allora tutti i maggiori teatri italiani ed europei non possono farne a meno. Addirittura, i teatri di Cagliari e Sassari hanno iniziato, nel 2001, a sopratitolare tutte le opere in programmazione, anche quelle in italiano. La ragione è semplicissima: il pubblico di opera lirica ha iniziato a rendersi conto che se la comprensione linguistica di opere straniere è prevedibilmente ostica, quella delle opere nostrane non è da meno.

E una volta provati i benefici del sopratitolaggio per opere straniere gli spettatori hanno cominciato a richiedere anche la trascrizione di quelle di casa nostra. Ad oggi, si sono uniti all'iniziativa anche i teatri di Venezia e Bologna.

Sergio Sablich, autorevole musicologo ed esperto di teatro, è stato uno dei promotori di quell'esperimento coraggioso che cambiò il volto del teatro d'opera. Nell'articolo che scrisse in quell'occasione sul programma di sala, (un testo che, da allora, è rimasto come una sorta di pietra miliare per chi si accosta all'argomento della titolazione) Sablich dice: "L'esperimento che accompagna la rappresentazione dei Maestri cantori di Norimberga al Maggio è una novità assoluta per l'Italia. Può darsi che già solo per questo esso sia accolto con sospetto, ma anche con curiosità. Vorremmo però che servisse soprattutto allo scopo per cui è stato ideato, senza secondi fini: *aiutare il pubblico [...] nella comprensione linguistica di un'opera* imponente e complessa, nella quale non soltanto si ha una stretta compenetrazione fra testo e musica ma anche predominano largamente le scene di dialogo e di conversazione" (2002b). E ancora: "Si è cercato [...] di non perdere per strada nessun filo dell'intreccio, o almeno nessun nodo importante lasciando spazio alla scena e alla musica là dove esse da sole compivano l'opera" (2002b). Nel suo articolo, Sablich continua introducendo i sopratitoli al pubblico e poi passando alle ragioni che l'hanno portato a promuovere questo sistema proveniente d'oltreoceano nel corso di un'opera complessa come la versione originale dei Maestri Cantori di Norimberga di Wagner.

Per Sablich, i sopratitoli sono delle "didascalie con la traduzione [...] del testo" che vengono proiettate su uno schermo

sovrastante il palcoscenico e che seguono lo stesso principio dei sottotitoli per film. I sopratitoli però, in contrapposizione a questi ultimi, presentano la caratteristica di entrare “in rapporto non soltanto con il canto e con la recitazione ma anche con la musica”. Lasciando ad un capitolo a parte il raffronto tra queste due tecniche cugine, passiamo ora all’analisi tecnica dei due sistemi collettivi e ad una valutazione dei suoi aspetti positivi e negativi.

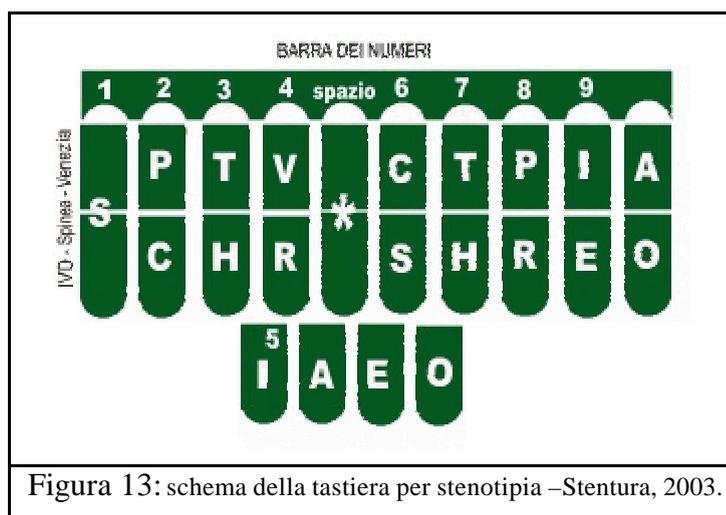
Il sopratitolaggio con trascrizione assistita

CART system collegato a schermo LED

Nel 1997, l’americana Arlene Romoff, impiegata a Broadway, divenuta non udente in seguito ad una malattia degenerativa, chiede a Don De Pew, che svolge la professione di CART journalist a New York, se è possibile adattare il CART system alla proiezione di sopratitoli per il teatro d’opera. De Pew ha messo a punto un sistema che è stato poi brevettato dalla TAP (*Theater Access Project*) dopo la prima, a Broadway appunto, nel 1997. In Europa è l’associazione londinese *Stagetext* che utilizza tale metodo per sopratitolare opere liriche e *pièces* teatrali. L’apparecchiatura è composta dal cosiddetto CART system e da uno schermo LED (schermo a diodi elettro-luminescenti) che proietta le righe in roll-up.

Il CART system è qualcosa di molto vicino a quello che in Italia viene chiamato stenotipia e proprio per questa ragione, in questo capitolo, utilizzerò indifferentemente l’uno per l’altra. CART è una sigla e sta per Communication Access Realtime Translation. Si tratta di un ricercato metodo di trascrizione assistita che si svolge grazie ad una tastiera collegata ad un computer.

Durante ogni tipo di riunione come i congressi, le conferenze e le sedute parlamentari oppure durante le trasmissioni televisive, uno stenotipista trascrive quanto viene detto dagli oratori in tempi molto più brevi rispetto alla semplice dattilografia perché il dispositivo utilizzato sfrutta un codice fonetico più ristretto rispetto all'alfabeto italiano (vedi figura 13). Il computer riconosce questo codice e lo decodifica nell'alfabeto della lingua desiderata proiettando il testo prodotto sul proprio schermo. Il tempo dell'operazione appena descritta è ridotto nei migliori dispositivi a due secondi di ritardo della proiezione della parola nei confronti della pronuncia della stessa da parte dell'oratore¹⁵.



A teatro questo sistema viene utilizzato sia per trascrivere il testo originale che per tradurlo. In entrambi i casi, soprattutto nel teatro dell'opera, lo stenotipista richiede il testo di partenza in anticipo per poter, eventualmente, lavorare alla sua traduzione di modo da non doverlo tradurre o trascrivere in simultanea. Il testo di arrivo viene così introdotto nel computer che, grazie ad un software ad hoc, riconosce le prime parole di una battuta ed automaticamente

¹⁵ Per maggiori informazioni sulla stenopia rimando al sito internet in sitografia.

la proietta per intero. Qualora non fosse possibile, per motivi di tempo, tradurre preventivamente il testo originale, il sopratitolista avrebbe comunque un grosso aiuto nel disporre del testo dello spettacolo durante il proprio lavoro.

Per quanto riguarda da vicino la proiezione di sopratitoli, lo schermo LED è stato adattato in maniera tale da poter funzionare con i software di trascrizione e da poter soddisfare le esigenze delle varie sale. Le tecnologie attuali hanno permesso allo schermo in questione di poter proiettare in maniera chiara i caratteri, leggibili fino ad una distanza di 45 metri. Esistono comunque tre diversi tipi di schermo. Per maggiori informazioni sugli schermi esistenti rimando al capitolo sugli strumenti del sopratitolista.

Il principale vantaggio della stenotipia collegata a schermo LED è rappresentato dalla tempistica. Se un sopratitolista classico, come vedremo, dovrà operare la sequenziazione del testo tradotto preventivamente, lo stenotipista adattatore compirà questa operazione in contemporanea con il suo lavoro decidendo via via la quantità di caratteri da proiettare. Basta cliccare sul tasto 'invio' e il computer invia automaticamente il sopratitolo allo schermo.

Un altro grosso vantaggio del sistema è la capacità di reazione di fronte agli imprevisti. Nel caso in cui uno dei cantanti sbagliasse una battuta, lo stenotipista sufficientemente preparato può intervenire in tempo reale senza che il pubblico si accorga dell'errore. C'è da aprire una parentesi a tal proposito. Come anticipato precedentemente, questi sistemi vengono impiegati sia per sopratitolare opere liriche che spettacoli di prosa. Nel mondo dell'opera lirica, che è quello che ci interessa maggiormente, gli errori da parte dei cantanti sono molto meno frequenti rispetto a

quello della prosa. I cantanti sono infatti agevolati dalla presenza della musica che aiuta il lavoro della memoria, nonché dal fatto che i cantanti di opera lirica dispongono di prove molto più lunghe rispetto alle compagnie teatrali normali. Peter Pullan (2002b) ci spiega, però, che grazie ad uno stenotipista esperto, nel maggio del 2002, la propria compagnia (la *Stagetext*) è riuscita a sopratitolare uno spettacolo di cui avevano soltanto la metà del testo cantato. Si tratta comunque di un caso rarissimo, soprattutto nel mondo della lirica, con l'attenuante del fatto che lo spettacolo in questione non doveva essere tradotto ma semplicemente trascritto dall'inglese in inglese. Vorrei sottolineare, inoltre, che Pullan non parla dell'esito di tale esperimento ma si limita a far notare la straordinarietà dell'accaduto.

Altro vantaggio tipico di ogni sistema collettivo è la possibilità offerta dalla stenotipia collegata a schermo LED agli spettatori utenti di non farsi notare, restando, quindi, nell'anonimato. Inoltre, il seppur limitato bagliore prodotto dallo schermo LED li mette in grado di rendersi conto del cambiamento di sopratitoli con lo svantaggio però di distrarre coloro che non volessero farne uso. Si tratta, quest'ultimo, di un aspetto molto controverso. Alcuni fra i maggiori sopratitolisti di professione, infatti, sostengono che l'alone disturbi il pubblico in sala ed in particolar modo i cantanti. In scene dove si esige il buio, la luce emessa dallo schermo LED produce il cosiddetto "effetto moccolo", vale a dire un bagliore instabile che cambia con il succedersi dei sopratitoli, come se si fosse in presenza di un mozzicone di candela ancora acceso. Ecco quindi che si cerca di limitare la luminescenza dello schermo LED attraverso un

sistema di retro-illuminazione e proiettando caratteri color ambra su schermo nero.

D'altro canto, però, i direttori di teatro sottolineano che gli spettatori che usufruiscono dei sopratitoli preferiscono la presenza del bagliore che li avverte quando devono risollevare lo sguardo verso lo schermo per leggere la battuta successiva. A mio avviso, in base alle esperienze avute sia in teatro di prosa che all'opera, non è necessario che lo schermo LED emetta tanto bagliore. Sta infatti all'intelligenza dello spettatore capire quando è finita una battuta ed inizia quella successiva. Se negli scambi di battute questo è particolarmente semplice visto che oltre alla battuta, e quindi al titolo, cambia anche il personaggio, è possibile intuire il cambiamento di sopratitoli anche all'interno dei monologhi dato che, solitamente, si cerca di far stare nelle due righe tradizionali dello schermo la traduzione di un'intera frase pronunciata sul palco. Ora, visto che il canto è inevitabilmente ritmato dalla respirazione, il cantante tenderà a inspirare alla fine di una frase della propria battuta e non in mezzo. Ergo, quando si intuisce che il cantante sta facendo una pausa per respirare è probabile che stia per iniziare la frase successiva e che quindi c'è un nuovo sopratitolo da leggere. Perciò, la decisione di emettere il minor bagliore possibile proiettando caratteri ambra su sfondo nero al posto di caratteri bianchi mi sembra una scelta alquanto oculata. Per di più, le nuove tecnologie permettono ora di utilizzare degli schermi LCD o VFD¹⁶ che annullano o quasi il bagliore emesso visto che l'immagine arriva elettronicamente e non più attraverso diodi elettroluminescenti.

¹⁶ Vedi capitolo precedente sugli schermi.

Passando agli svantaggi del sistema in questione, oltre a quelli già menzionati ritroviamo l'impossibilità delle apparecchiature di proiettare più di una versione dei sottotitoli alla volta a meno che non si decida di installare un secondo schermo collegato ad un secondo stenotipista con lo svantaggio però di appesantire notevolmente la scena. Una tale soluzione è tuttavia d'obbligo in quei paesi (ufficialmente bilingui o plurilingui) dove la tradizione impone la versione dell'opera in due lingue. Vengono allora disposti due schermi verticali, uno sulla sinistra e uno sulla destra della scena. A tal proposito vorrei però ricordare che le lingue non hanno tutte la stessa capacità di concisione e che non è facile preparare e proiettare due versioni dello stesso spettacolo. La musicologa americana Sandra Bowdler ricorda (Jepson 2001) che poco dopo l'introduzione dei sottotitoli, assisté ad una rappresentazione in versione originale della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti a Hong Kong. Visto che si trattava di una coproduzione sino-britannica, il direttore d'orchestra decise di mettere insieme comprimari e coro cantonesi e cantanti principali inglesi. Per l'occasione vennero allestiti due schermi, uno con sottotitoli in lingua inglese e l'altro in cantonese. Visto che il cantonese non è per niente una lingua concisa, nonostante gli sforzi del sottotitolista nel ridurre il più possibile il testo, il proiezionista di lingua cantonese dovette, in numerose occasioni, continuare ad inviare didascalie e didascalie anche una volta che i cantanti avevano terminato di cantare. Succedeva spesso, quindi, che gli spettatori di lingua cantonese non sapessero più a quale momento dell'azione scenica e del canto corrispondeva la didascalia che stavano leggendo. Un altro svantaggio tipico della stenotipia applicata a schermo LED è la difficoltà di installazione. Gli schermi utilizzati

nella trascrizione assistita sono collegati alla macchina dello stenotipista via cavo il che implica una non spostabilità del sistema. Tale inconveniente potrebbe essere risolto facendo ricorso ad un semplice proiettore di sala ma per il momento nessuno sembra averci pensato o più semplicemente non è possibile per motivi tecnici.

Inoltre, sebbene la proiezione avvenga in tempi molto rapidi, c'è comunque un certo lasso di tempo che intercorre tra la pronuncia della battuta da parte dell'attore e la comparsa dei sopratitoli sullo schermo in sala. Bisogna riconoscere che non è piacevole stare ad aspettare l'arrivo della traduzione e, una volta arrivata, continuare a leggerla sebbene il cantante abbia già finito di pronunciare la sua battuta.

Infine, permetteteci di affrontare un aspetto di fondamentale importanza, l'affidabilità del risultato finale. Qualora il sopratitolista non avesse a disposizione il testo dell'opera cantata (caso mai verificatosi per una traduzione operistica, dice *Stagetext*) il lavoro della trascrizione, ma soprattutto quello dell'adattamento linguistico risulterebbe molto complesso, ai limiti della fattibilità. Secondo *Stagetext* (2002), infatti, nel corso di una trascrizione effettuata con questo sistema e senza avere introdotto il testo di arrivo nel computer, gli errori di battitura ammontano a circa il 3% per una rappresentazione di prosa e il 12% per un'opera lirica malgrado il software utilizzato sia dotato di correttore ortografico automatico. Nemmeno in questo caso vengono forniti ulteriori dettagli e quindi non potremo mai sapere se i dati in questione fanno riferimento ad un adattamento con testo di partenza a disposizione oppure senza. L'aspetto degli errori di battitura,

comunque, risulta essere inevitabile vista la precarietà nella quale lavora lo stenotipista, che, per di più, richiede un compenso sicuramente superiore a quello di un classico sopratitolista, perché, a differenza di quest'ultimo, lo stenotipista ha una competenza e una qualità in più conseguite dopo un corso di circa sei mesi in media. Per di più, si deve prendere in considerazione l'aspetto traduttivo. Sebbene abbia già sottolineato che l'adattamento linguistico non è una traduzione vera e propria e che avviene raramente in simultanea, nel caso in cui fosse impossibile fare altrimenti, c'è comunque una grossa difficoltà nell'adattare linguisticamente in simultanea un testo teatrale con le due aggravanti, nel caso dell'opera lirica, della comprensione fonetica dell'originale e dell'aulicità del testo di partenza.

Tutto sommato quindi, sebbene i vantaggi siano quantitativamente superiori agli svantaggi, la stenotipia collegata ad uno schermo LED può essere, a mio avviso, una buona soluzione per l'adattatore che venisse contattato a ridosso della rappresentazione oppure per una rappresentazione per la quale non c'è molto tempo per prepararsi. In quest'ultimo caso la scelta della stenotipia è sicuramente migliore di quella dell'interpretazione simultanea, ma non può essere considerata come una soluzione duratura ai problemi di adattamento linguistico simultaneo di un teatro d'opera.

Il sopratitolaggio classico

Il sopratitolaggio classico utilizza, così come il CART system, la proiezione su uno schermo per rendere accessibili al pubblico le didascalie. A differenza di quest'ultimo, però, il sopratitolaggio classico è nato molto prima.

Un'altra differenza fra i due sistemi di sopratitolaggio sta nella proiezione. Se, da un canto, ho iniziato il capitolo affermando che la stenotipia e il sopratitolaggio classico sono imparentati dalla proiezione collettiva dei titoli, in realtà, nel caso del sopratitolaggio classico, questa non ha conosciuto le evoluzioni tipiche dei procedimenti provenienti d'oltreoceano. In particolare, il sopratitolista classico non fa uso di uno schermo LED per la proiezione, ma di un semplicissimo schermo nero sulla cui superficie vengono proiettate le didascalie ambra su sfondo nero a partire da un proiettore luminoso. Questo rende l'impianto del sopratitolista sicuramente meno affidabile proprio perché si deve effettuare la messa a punto dell'intera apparecchiatura ogni volta che si procede alla proiezione di sopratitoli, ma anche facilmente trasportabile nonché più flessibile perché non ha bisogno, come gli altri sistemi, di essere collegato a fili elettrici per funzionare. Se, ad esempio, si volesse adattare linguisticamente un'opera in un teatro che non prevede nessun sistema del genere, il sopratitolista classico potrà comunque svolgere il proprio lavoro con strumenti di sua proprietà senza troppe spese aggiuntive per il teatro. Nessun altro tipo di sistema di adattamento linguistico simultaneo, al di fuori della traduzione in cabina, può essere utilizzato in queste circostanze.

Inoltre, il sopratitolaggio classico è diverso dalla trascrizione assistita per via della fase preparatoria di cui parleremo più in dettaglio nel paragrafo successivo. Per il momento ci limiteremo a dire che la preparazione dei sopratitoli comporta, in questo caso, un lavoro di traduzione dell'originale e un adattamento personalizzato della traduzione ai vincoli imposti dalle caratteristiche tecniche dei

sistemi di proiezione nonché un lavoro di rettifica per correggere eventuali imprecisioni. Tutto ciò richiede molto tempo, sicuramente molto di più rispetto alla trascrizione (o traduzione) assistita, che nella peggiore delle ipotesi può richiedere un lavoro di preparazione di una settimana. Nel caso del sopratitolaggio classico, una preparazione di sette giorni è possibile soltanto se la traduzione e l'adattamento sono già stati eseguiti, vale a dire se l'opera da sopratitolare è già stata sopratitolata dalla stessa agenzia. Sarà quindi necessario soltanto effettuare il lavoro di sequenziazione del testo da proiettare.

Passando ora all'analisi del sistema e al paragone con altri dispositivi, il vantaggio principale di questo tipo di adattamento linguistico è l'accessibilità a tutto il pubblico. C'è tuttavia da fare una precisazione, e cioè che a seconda del posto occupato, la visione di questi sopratitoli può essere addirittura insoddisfacente. Chi ha avuto la fortuna di sedersi in prima fila durante una *première* di un'opera straniera, infatti, si sarà reso conto che per seguire i sopratitoli è necessario adagiare il capo sullo schienale del proprio posto e fissare lo sguardo verso il punto più alto del proprio campo visivo. Si tratta di un'operazione che richiede un notevole sforzo da parte del proprio corpo. Se moltiplichiamo il tutto per circa due ore di spettacolo è facile che lo spettatore in questione riscontri un dolore al collo più o meno intenso. È intuibile che non tutti se la sentono, o possono permettersi, di sacrificare il proprio fisico per capire il contenuto linguistico di un'opera teatrale. Benché i sopratitoli siano un valore aggiunto, lo spettatore in questione tenderà, in seguito a questo esperimento, a rifiutare il sistema di sopratitolaggio posizionato al di sopra della scena. Per quanto

riguarda quello posizionato ai lati, lo stesso problema si ripropone in maniera del tutto simile allo spettatore seduto sul loggione laterale opposto allo schermo con i sopratitoli di suo interesse. Per avere un servizio all'altezza delle proprie aspettative, cioè per poter seguire comodamente i sopratitoli senza dover distogliere eccessivamente lo sguardo dall'azione scenica, è indispensabile, quindi, prenotare dei posti che garantiscano un'ottima visione vale a dire nella parte posteriore del teatro, platea o galleria che sia, per i sopratitoli posizionati sopra la scena e in platea per quelli ai lati (Petit 2002b).

C'è poi da aggiungere che il sopratitolaggio collettivo non permette di proiettare i sopratitoli in più di una lingua. Questo può essere un problema marginale in Italia dove la lingua nazionale è una soltanto. Ma in paesi come il Belgio, in cui la situazione linguistica è maggiormente complessa (nel caso specifico ci sono tre regioni monolingui -Vallonia francese, Fiandre neerlandofone e cantoni indipendenti tedeschi- più la regione bilingue di Bruxelles-capitale, senza considerare la comunità internazionale della Nato e dell'Unione europea), la questione riveste un'importanza politica. Se, infatti, il tedesco è considerato come marginale e relegato ai cantoni vicino alla Germania e l'inglese una lingua straniera, resta comunque il problema del bilinguismo per la regione di Bruxelles-capitale. Per risolvere tale problema, il teatro regio de La Monnaie di Bruxelles propone una traduzione nelle due lingue ufficiali dell'opera che viene cantata esclusivamente in lingua originale. Per risolvere la questione sono stati installati due schermi LED (a diodi elettro-luminescenti) verticali su ciascuno dei lati della scena. Questa potrebbe essere una soluzione anche per l'Italia qualora la

probabile integrazione politica dell'Unione europea richiedesse ai teatri d'opera degli Stati membri di adottare una strumentazione di adattamento linguistico simultaneo plurilingue. Ovviamente tale soluzione varrebbe soltanto per una lingua in più.

Dal punto di vista tecnico, il proiezionista deve conoscere non soltanto l'opera che deve sopratitolare, ma anche la lingua dell'opera. Non è questa un'ovvia e inutile considerazione: se si considera che i sopratitoli devono essere sincronizzati con l'inizio delle battute pronunciate sul palcoscenico e che la proiezione viene effettuata manualmente, colui che si trova a dover premere il pulsante che fa scorrere i sopratitoli deve anche avere una buona conoscenza della lingua di partenza. Spesso ci sono, infatti, delle parti soltanto recitate e quindi la velocità del flusso di parole aumenta. In questi casi, qualora il proiezionista facesse affidamento esclusivamente alla traduzione a fronte del libretto per sapere quando proiettare il sottotitolo successivo, l'alta velocità di eloquio potrebbe causargli non pochi problemi. Per ovviare a questo problema alcuni sopratitolisti affidano il lavoro di proiezione ad un maestro di musica che, partitura in mano, segue non le parole bensì la musica. Così facendo, si può conoscere in precedenza il tempo della battuta successiva e garantire quindi una perfetta sincronia fra la traduzione e la parola cantata. Vorrei precisare, tuttavia, che i cantanti possono decidere, per motivi di fiato o per estro personale, di anticipare o ritardare di frazioni di secondo l'inizio della battuta. Ecco quindi che un perfezionista non potrebbe mai pretendere un lavoro senza sbavatura alcuna.

Inoltre, i brontoloni ad oltranza si lamentano che i sopratitoli li distraggono dall'opera perché la loro attenzione viene attratta dal

cambiamento di intensità luminosa dovuta al passaggio da un sopratitolo all'altro e distolta dall'azione scenica che dovrebbe meritarsi tutta l'attenzione del pubblico. A tal proposito, Sandy Shinner, vice-direttrice artistica del *Victory Gardens Theater* di Chicago, sostiene che alcune persone avrebbero la tendenza a boicottare le rappresentazioni sopratitolate proprio per evitare di essere infastiditi dai sopratitoli (Mauro 2001). D'altro canto, Petit (2002a) controbatte aggiungendo che alcuni spettatori che preferiscono non fare uso di sopratitoli confessano di gettare uno sguardo furtivo allo schermo sul proscenio durante quelle opere particolarmente complesse per capire i passaggi più difficoltosi.

Per concludere, vorrei aggiungere due parole concernenti i cantanti. Molti affermano di essere distratti dai sopratitoli perché sanno che gli spettatori sono concentrati a seguire la traduzione e quindi sono meno attenti a quello che accade sulla scena. Di più: secondo Murray Fisher (2002a), “alcuni cantanti sono **angosciati** dal fatto che gli spettatori stanno seguendo il testo”. Questo provoca in loro la sgradevole sensazione di essere sotto esame. In ogni caso, quanto detto vale forse di più per il teatro di prosa che per l'opera visto che, come ho già detto precedentemente, la musica suggerisce parzialmente le parole aiutando in qualche modo il lavoro della memoria dei cantanti.