

---

**CAPITOLO 3**  
**Le differenze**  
**fra sopratitolaggio e sottotitolaggio**

---



## ***Le differenze fra il sottotitolaggio e il sopratitolaggio***

Le origini del sottotitolaggio risalgono all'era del film muto e più precisamente al 1909 (Ivarsson 1992). Oggi, dopo quasi un secolo dall'invenzione quanto mai necessaria delle celebri diapositive che intervallavano e spiegavano le scene di ogni tipo di film, da *Il Monello* di Chaplin passando per *Metropolis* di Lang fino ad arrivare ad un genere quasi totalmente incentrato sul monologo come *Giovanna d'Arco* di Dreyer, il sopratitolaggio si è evoluto notevolmente ed è arrivato ad un livello tecnologico tale che non lascia quasi più margine all'errore. Dico 'quasi' perché come vedremo fra poco, sussiste ancora un'ultima frontiera che questo genere non ha ancora varcato ma che forse non tarderà a farlo. Per assistere invece all'esplosione del sopratitolaggio per teatri d'opera, si deve aspettare fino agli inizi degli anni ottanta, sebbene Ivarsson (1992) sostenga che esistono numerose prove registrate di proiezioni di titoli a teatro anche negli anni venti. Indipendentemente dalla data di nascita, comunque, sia il sottotitolaggio che la sua evoluzione nel teatro hanno il medesimo obiettivo: quello di far comprendere al pubblico il contenuto e le idee principali della scena nonché i sentimenti dei personaggi. Nei limiti del possibile, il titolista cerca inoltre di tralasciare il minor numero possibile di informazioni. Il tutto, cercando di non distrarre troppo lo spettatore al quale dovrà essere lasciato il tempo di godersi il resto dello spettacolo.

Di primo acchito, sembrerebbe quindi che i due sistemi di adattamento linguistico simultaneo implicino numerose simiglianze. Ciò nondimeno, in seguito ad un'analisi dettagliata dei

due processi sarà possibile notare come le strade di questi due generi siano spesso divergenti dal punto di vista di fattori fisici o più squisitamente linguistici.

### ***Lo spazio fisico***

Il primo impatto che uno spettatore ha con il teatro in generale e con i sopratitoli in particolare è proprio a livello fisico. Ecco perché il settore che mi accingo ad analizzare è quello strettamente fisico del movimento degli occhi. Assistere ad un'opera sopratitolata o ad un film sottotitolato è un'operazione complessa che coinvolge molteplici aree del cervello visto che si deve simultaneamente seguire un'immagine in movimento, leggere i titoli ed ascoltare il testo cantato o i dialoghi. Leggere i sopratitoli a teatro con un'azione scenica in corso o i sottotitoli su uno schermo cinematografico o televisivo implica una continua messa a fuoco da parte degli occhi che devono saltare continuamente dalla parte alta del proscenio al palcoscenico, per tutta la durata dello spettacolo nel primo caso e dalle immagini proiettate sullo schermo alla banda nera con i titoli che scorrono nel secondo. Durante le innumerevoli messe a fuoco, l'occhio si sofferma su ogni immagine un tempo che, secondo Josiane Hay (Gambier 1998), varia dai 20 ai 250 millesimi di secondo. L'occhio infatti esplora tutto quello che il cervello ritiene sia di primordiale importanza all'interno del proprio campo visivo. Se analizziamo più da vicino le due operazioni però ci renderemo conto che in realtà esistono delle differenze anche importanti. Nel piccolo così come nel grande schermo, infatti, lo sguardo è fisso su un rettangolo piatto ben delimitato di dimensioni che vanno da qualche metro quadrato a meno di mezzo metro quadrato. La parte saliente dell'immagine viene di solito

posizionata al centro mentre i sottotitoli sono posti, centrati, al di sotto dello schermo nel medesimo campo visivo. Per uno spettatore seduto in poltrona a pochi metri dal televisore di casa, l'attenzione è concentrata su uno spazio fortemente ridotto per cui il movimento degli occhi costa pochissima fatica.

In teatro la situazione cambia notevolmente. Il palcoscenico è uno spazio tridimensionale e l'azione può svolgersi nella maniera più irregolare possibile con botole che si aprono e poi spariscono, oggetti che scendono dal soppalco, persone ed oggetti che vanno e vengono dalle quinte o addirittura dalla sala. Ecco quindi che seguire un'opera nella sua complessità implica un'attenzione sicuramente superiore a quella utilizzata per seguire un film sottotitolato, proprio in ragione del suo carattere più indefinito. Inoltre, il movimento degli occhi è sproporzionatamente più ampio visto che ogni oggetto sul palco ha la sua importanza e merita l'attenzione dello spettatore che, se vogliamo, svolge anche l'attività di regista personale. Se aggiungiamo i sopratitoli, solitamente collocati al di fuori del campo visivo dello spettatore (sul proscenio), l'occhio viene sovraccaricato di lavoro visto che non soltanto si deve spostare da una parte all'altra del teatro (sovente) con un ripetuto movimento del capo, ma deve svolgere la sua attività di messa a fuoco passando da una superficie piatta con immagini bidimensionali ad un'immagine seppur abbastanza statica ma comunque tridimensionale. Come appena accennato la distanza fra il proscenio e il palco fa sì che lo spettatore non riesce, con il solo movimento dello sguardo, a seguire contemporaneamente l'azione scenica e il cambio di sopratitoli. Ergo, uno spettatore che è assolutamente a digiuno della lingua in cui viene recitata l'opera a

cui sta assistendo non sa quando la traduzione dei dialoghi o dei monologhi è giunta a termine e quindi deve continuamente tenere d'occhio i sopratitoli anche a costo di perdere alcuni preziosi decimi di secondo di azione scenica. Nel caso contrario, lo spettatore presterà meno attenzione allo scorrere dei titoli e quindi perderà alcune parti della traduzione con conseguente sconforto per non aver colto il significato del passaggio in corso. Moltiplichiamo il tutto per diverse ore di spettacolo, magari in prima fila, ed otterremo uno spettatore distrutto, probabilmente non del tutto favorevole all'oggetto di questo mio studio.

Permettetemi ora di continuare la mia analisi e di addentrarmi nelle specificità tecniche dei due sistemi.

### ***Differenze tecniche***

Nel cinema e in televisione, il sottotitolaggio per normodotati obbedisce ad una serie di regole fisse che si sono imposte nel corso degli anni e che sono legate a vincoli fisici e tecnologici come ad esempio la grandezza di uno schermo televisivo, la capacità di rifinitzza del mezzo di trasmissione e i vari strumenti a disposizione. Solitamente, il testo esposto sullo schermo non supera le due righe e, quando possibile, si fa ricorso ad una riga soltanto. Le parole non sono mai mandate a capo, né, possibilmente, il soggetto ed il verbo vengono separati; esiste, poi, un numero fisso di caratteri per ogni riga (30 per la rete franco-tedesca ARTE); le righe rimangono esposte per un tempo che va da uno a cinque secondi e la proiezione viene fatta tenendo conto di una serie di parametri come ad esempio il susseguirsi delle immagini: si cerca, nella misura del possibile, di evitare di proiettare i sottotitoli bianchi su un'immagine talmente chiara da impedirne la

comprensione. Inoltre si preferisce sincronizzare lo spotting (il susseguirsi dei sottotitoli) con lo scorrere delle immagini. Tutti questi parametri, con i moderni sistemi elettronici di proiezione di sottotitoli, vengono rispettati automaticamente dal software in dotazione al proiezionista. Quest'ultimo valuterà la possibilità di trascurare uno dei criteri sopracitati qualora la fruibilità del testo ne dovesse risentire.

Nel sopratitolaggio niente di tutto ciò è così ben definito. Il teatro non è un'industria, per cui ogni rappresentazione, per quanto bravi possano essere i cantanti e l'orchestra, è diversa dall'altra. Inoltre, il sopratitolaggio non può vantare una tradizione quasi secolare come il sottotitolaggio e alcune caratteristiche tecniche sono ancora a discrezione del sopratitolista e del proiezionista. Il sopratitolaggio viene ancora effettuato con apparecchiature mobili quali uno schermo nero sospeso sul proscenio o in fondo al palco (a seconda dell'architettura del teatro) ed un proiettore di immagini controllato dal computer che lavora con l'ausilio dello schermo appena descritto installato ad una distanza tale che permette di visualizzare nitidamente i sopratitoli. In quest'ultimo caso, in particolare, si deve svolgere, ad ogni rappresentazione un test per verificare se i titoli sono ben visibili da tutti i posti in sala, se l'immagine riesce a centrare appieno lo schermo nonché se l'immagine è ben definita oppure è necessario lavorare a livello di messa a fuoco dei caratteri. Queste tecniche, in quanto meno all'avanguardia, sono più flessibili e permettono di proiettare più righe allo stesso tempo. Nel caso dei teatri belgi, ad esempio, dove ogni produzione straniera viene tradotta nelle due lingue più rappresentative del paese (francese e nederlandese), ogni proiezione

di sopratitoli può essere composta anche da sette righe. Josiane Hay (Gambier 1998) racconta che la co-produzione israelo-palestinese del Romeo e Giulietta è stata tradotta simultaneamente in arabo, ebraico ed inglese con conseguenti ed inevitabili problemi tecnici e logistici. Il numero di caratteri varia a seconda delle contingenze (grandezza dello schermo, alfabeto utilizzato, capacità di definizione del software e genere letterario -prosa o poesia-). La più grande differenza resta comunque quella della sincronizzazione della proiezione dei sopratitoli con il succedersi delle scene. Perciò, il sopratitolista ha bisogno di provare diverse volte, prima della messa in scena, la proiezione della successione dei sopratitoli che viene effettuata in maniera manuale. Qualora non fosse possibile provare direttamente con i cantanti e l'orchestra, il proiezionista avrà a sua disposizione una registrazione dello spettacolo. Il problema con questo genere di lavoro è che la registrazione è sicuramente precedente alle ultime prove dello spettacolo per cui ogni tipo di variazione viene inevitabilmente ignorata dal proiezionista che in sede di prova ante-generale dovrà procedere alla messa a punto della scansione e, se necessario, di correggere od eliminare alcune battute. Per di più, malgrado nel teatro dell'opera le battute siano dettate dalla musica, i cantanti possono fare un uso improprio delle pause e dei respiri o addirittura sbagliare l'inizio o l'intera battuta. Per poter reagire prontamente a questo genere di errori, il proiezionista deve poter avere a sua disposizione un sistema che permette di saltare alcune righe di testo o di introdurre immagini vuote da proiettare sullo schermo.

Per terminare, esistono anche dei metodi, utilizzati per lo più con l'obiettivo di agevolare i non-udenti o le persone con difficoltà

auditive, che prevedono l'uso di diversi colori a seconda di chi è il personaggio che parla in un dialogo o in uno scambio di battute, o di espedienti di varia natura per sottolineare elementi extra-testuali come ad esempio l'accento calcato su una particolare parola, la velocità di eloquio, una battuta pronunciata dietro le quinte (voce off) e così via.

Come è facile immaginare queste aggiunte al testo non sono di gradimento di un pubblico esigente come quello del teatro dell'opera. Se infatti nei teatri di prosa questi espedienti sono abbastanza comuni, nel teatro lirico si tende ad attenersi alla semplice e già fastidiosa (perché distrae) proiezione ambra su nero dei sopratitoli.

### ***Lo spettatore e la rappresentazione***

Un'importanza fondamentale riveste la relazione che s'instaura tra il pubblico ed il genere di spettacolo o programma a cui sta assistendo. Un qualsiasi pubblico formula, anche inconsciamente, delle aspettative che, spera, la rappresentazione non disattenda. Ora, le serie televisive spaziano dal poliziesco al melodrammatico, dalla fiction ai documentarî o ancora ai telegiornali. Le produzioni più popolari vengono esportate anche in tutto il mondo, come nel caso delle trasmissioni nord-americane. Queste saranno doppiate o sottotitolate. Il rapporto che si viene a creare fra il pubblico e questi programmi è, salvo qualche rara eccezione, sicuramente più superficiale rispetto alle aspettative di un pubblico di un'opera lirica. Il carattere 'aleatorio' della televisione fa sì che lo spettatore di un determinato programma possa non prevedere di assistere a quel determinato programma a quella determinata ora né che riveda il medesimo una seconda volta in vita sua. L'attenzione è

relativamente bassa per una serie di fattori che vanno dal semplice fatto di essere a casa propria, con tutti i disturbi che ne possono conseguire (zapping, squilla il telefono, gente che parla o passa davanti allo schermo e via dicendo), a quello più malcelato degli intenti del produttore che, per ovvie ragioni, pensa prima al fantomatico *share* e poi alla qualità del prodotto offerto. Inoltre, anche per queste ragioni, non esistono delle trascrizioni in vendita dei vari programmi. Al limite si può accedere a dei piccoli riassunti delle trasmissioni che sono ben lungi dall'essere esaustive. Prendendo in considerazione tutto ciò, il produttore di sottotitoli riduce il testo fino al quaranta per cento del testo iniziale (Ivarsson, 1992) ponendo il suo lavoro, a mio avviso, ai margini del classico lavoro di traduzione.

In teatro, la relazione fra le aspettative del pubblico e il testo operistico è molto diverso. Il testo messo in scena è sovente una produzione classica, di autori ben noti e appartenente alla letteratura mondiale. Indipendentemente dal livello culturale del singolo spettatore, il pubblico sa che esiste un testo di riferimento accessibile a tutti e che, per quanto rivisitata possa essere la messa in scena, può prepararsi come si deve alla rappresentazione. Tutto questo ha un forte impatto sui sopratitoli in quanto lo spettatore esige una traduzione il più completa e il più fedele all'originale possibile. Non solo il contenuto ma anche il taglio dell'opera con tutte le varie sfumature devono poter essere assaporati al momento del canto. Per quanto riguarda i passi celebri che tutti conoscono a memoria come il *Va' Pensiero* o *La Donna è mobile* o mille altri ancora, il pubblico si aspetta di avere una traduzione fedelissima all'originale e non un semplice riassunto. Per non parlare dei testi

più squisitamente poetici nel qual caso una traduzione poetica è spesso richiesta nonostante le quanto mai possibili difficoltà di lettura. È per questi motivi, ma per molti altri ancora, che il lavoro del sopratitolista richiede un'attenzione particolare a rispettare il numero maggiore dei criteri esposti anche a costo di comportare uno sforzo in più per il pubblico.

### ***La proiezione***

I sopratitoli sono delle didascalie contenenti testo che vengono proiettate su uno schermo nero al disotto o al disopra dell'immagine a cui fanno riferimento per spiegare quello che gli attori o i cantanti dicono in maniera incomprensibile o quasi sul palco (Il Giornale della Musica, 1999).

I sopratitoli sono la traduzione del libretto di un'opera suddivise in didascalie e proiettate su uno schermo posto sul proscenio durante la rappresentazione (The New York Times, settembre 1983).

Ma chi proietta queste didascalie e come? Per quanto riguarda il sottotitolaggio, basta introdurre, con l'ausilio dell'apposito programma di sottotitolaggio, la traduzione del testo negli schermi neri posti centrati in basso sul video. Ovviamente, le didascalie dovranno comparire in contemporanea con la pronuncia della battuta o della frase a cui fanno riferimento. Una volta portata a termine questa operazione di sincronizzazione, il filmato è pronto per essere proiettato. I sottotitoli compariranno automaticamente perché registrati nella pellicola. Qualora dovesse accadere che il video deve essere tradotto simultaneamente alla proiezione allora sarà lo stenotipista (o il dattilografo) incaricato della traduzione che invierà il testo man mano che completa la traduzione di una frase.

Quest'ultima osservazione vale anche per il sopratitolaggio di opere liriche e di ogni tipo di spettacolo che deve essere tradotto 'in simultanea' col metodo della stenotipia o simili. Ma nel caso del sopratitolaggio classico, la questione si fa molto più complessa perché intervengono fattori squisitamente artistici. Indipendentemente dal tipo di opera che si deve tradurre, infatti, il sopratitolista dovrà prestare attenzione a tutta una serie di aspetti per il buon esito del proprio lavoro. Innanzitutto, la differenza più evidente fra il sotto- e il sopratitolaggio, in materia di proiezione, sta nella modalità di quest'ultima: nel sopratitolaggio la proiezione viene effettuata manualmente. Visto che ogni rappresentazione è diversa dall'altra, in quanto si tratta di spettacoli dal vivo (e non registrati), non è possibile programmare la successione delle didascalie e proiettarla in automatico. Ogni didascalia deve essere proiettata con un clic del mouse. A rendere ancora più delicata l'operazione interviene la tempistica. Nel sottotitolaggio è possibile sincronizzare le battute con i titoli attraverso programmi ad hoc che, facendo ricorso alla mappatura vocalica, sanno quando bisogna trasmettere la didascalia. Inoltre, se ci dovessero essere problemi, si può ripetere il procedimento finché non si ottiene il risultato desiderato. Per giunta, la sincronizzazione perfetta, in determinati filmati (documentari, telegiornali, interviste, ecc.), non è incontrovertibile. Nel sopratitolaggio, la sincronizzazione è un aspetto artistico che, a seconda dell'agenzia che si occupa dell'adattamento linguistico simultaneo, può rivestire un ruolo centrale del lavoro perché il sopratitolo è considerato parte integrante dell'opera. Ecco quindi che si crea la necessità di non ammettere alcun tipo di décalage tra la pronuncia delle battute e la proiezione delle didascalie. La soluzione adottata da alcune agenzie

italiane e tedesche è di tradurre il testo dell'opera e di operare la sequenziazione della traduzione tenendo in considerazione la partitura. In altre parole, le scelte traduttive e la sequenziazione vengono effettuate in base ai tempi musicali. Così facendo è necessario far ricorso, per la proiezione, ad un maestro di musica che, per definizione, sa leggere la musica e mantiene una didascalia sullo schermo e proietta la successiva rispettando i tempi imposti dal movimento del pezzo. Ciò implica altresì che le didascalie vengono proiettate tutte con lo stesso ritmo finché il motivo non cambia.

Un altro aspetto da tenere in considerazione in sede di proiezione è quello rappresentato dallo stile dell'originale. Il sopratitolista cerca di ottenere la partitura dell'opera molti mesi prima. Questo è necessario per trovare una buona soluzione per ogni problema traduttivo posto dalla lingua di partenza. A differenza del sottotitolaggio in cui si tende a spiegare le metafore, ad 'appiattare' per così dire lo stile dell'originale (senza pertanto annientare eventuali intenti evocativi), il pubblico dell'opera esige una traduzione che rispecchi l'atmosfera dell'opera in questione. Questo ha effetti diretti sulla proiezione. Il sopratitolista, infatti, tenendo conto di quanto detto, dovrà considerare che il pubblico impiegherà molto più tempo a leggere e capire una metafora piuttosto che una frase semplice e senza alcun artificio poetico. Ergo, in fase di sequenziazione, il sopratitolista dovrà prendere accorgimenti perché il testo non venga proiettato troppo velocemente durante la rappresentazione.

Per terminare vorrei anche menzionare altri aspetti secondari ma che possono avere serie conseguenze sul prodotto finale. Prima

di tutto c'è da considerare la possibilità che i singoli cantanti decidano di iniziare o terminare la propria parte con decimi di secondo di scarto rispetto al solito. In questo caso, il proiezionista dovrà rassegnarsi all'imperfezione. Ma qualora succedesse che un cantante sbagliasse la propria battuta, il sopratitolista (che vigila alla buona esecuzione del lavoro) si troverà di fronte ad una scelta morale: continuare la proiezione così come è stata concepita per lo spettacolo nella speranza che la musica detti al cantante la battuta successiva corretta oppure interrompere la proiezione, introdurre uno schermo nero e riprendere la proiezione quando il cantante torna a rispettare il testo. In ognuno dei due casi gli effetti sulla rappresentazione risultano evidenti ad un pubblico accorto e preparato. Non è quindi possibile affermare quale sia la decisione giusta.

## ***Conclusioni***

In guisa di conclusione, vorrei brevemente ribadire che malgrado il sopratitolaggio e il sottotitolaggio siano strettamente imparentati fra di loro perché uno figlio dell'altro e perché hanno il medesimo obiettivo di mediazione linguistica, per ragioni tecniche, fisiche e di esigenze del pubblico, le differenze fra questi due generi, per lo più poco comuni allo spettatore medio italiano, sono sostanziali e meritano di essere prese in considerazione qualora si propendesse a credere che basta una medesima preparazione per espletare entrambi i lavori. Come si è potuto intuire anche dal capitolo sulle varie tappe del lavoro del sopratitolista, l'adattamento operistico, e in particolare il sopratitolaggio, non può essere considerato alla stregua del sottotitolaggio ma è, in definitiva, un altro lavoro.



