
CAPITOLO 4

La fase di preparazione

La fase di preparazione

Nelle nostre indagini sul campo abbiamo avuto modo di conoscere le varie tappe di preparazione dei sopratitoli classici. Le due maggiori agenzie di sopratitolaggio italiane utilizzano pressoché la medesima apparecchiatura per la proiezione e per l'adattamento, anche se esiste una differenza di fondo sulla percezione che i rispettivi responsabili hanno della loro professionalità. Alla domanda 'quale aggettivo utilizzerebbe per qualificare il suo lavoro?' sono state fornite risposte divergenti. Uno dei due si definisce un tecnico, l'altro un artista. La differenza salta immediatamente all'occhio. Tecnico ed artista sono non soltanto due qualificativi che esprimono categorie di lavoratori, ma sono testimonianza di un aspetto molto più profondo della professione, vale a dire la maniera di preparare i sopratitoli.

Il tecnico dice di considerare il sopratitolo come un ausilio concesso al pubblico, ma che esula dall'opera lirica. In altre parole, lo spettacolo non deve essere giudicato in base ai sopratitoli bensì in base alle caratteristiche classiche dell'opera: prestazioni canore e drammatiche dei cantanti, qualità dei musicisti, direzione del maestro d'orchestra, regia, scenografia, sceneggiatura e via dicendo. In questo contesto, il sopratitolo è semplicemente un mezzo che serve per capire i concetti espressi sul palcoscenico. Si farà quindi molta attenzione a non sovraccaricare troppo la mente dello spettatore attraverso degli espedienti quali la sintesi concettuale o l'uso di sinonimi più brevi e talvolta più eloquenti. In breve si predilige l'immediatezza della comprensione alla fedeltà all'originale.

Partendo dallo stessa volontà di offrire un ausilio linguistico al pubblico, l'artista tenderà di riprodurre nella maniera più esaustiva possibile la traduzione fedele del testo originale. Ecco quindi che si cercherà di proiettare una traduzione che sia il più adeguata possibile allo stile dell'originale per non sminuirlo o per non renderlo troppo aulico¹⁷. L'artista non tradurrà mai “preussische Führer” con il più diretto “re tedesco¹⁸” ma con il più esatto “condottiero prussiano”. Inoltre tenderà a prediligere gli aspetti estetici della professione anche a costo di distrarre maggiormente lo spettatore dall'azione scenica. Un esempio per tutti: la proiezione ‘artistica’ prevede che i sopratitoli vengano proiettati seguendo il ritmo della musica. Nel caso in cui il movimento del pezzo suonato fosse un allegro, un presto o un vivace, le didascalie dovranno apparire in maniera brusca, mentre se il motivo è più moderato allora, per attenuare l'impatto visivo, si farà ricorso alla dissolvenza sia di apertura che di chiusura.

Da questa breve descrizione è facile intuire che il lavoro di preparazione dei file sarà alquanto diverso soprattutto in materia di traduzione del testo cantato che è la prima mossa da compiere, prescindendo, in alcuni casi, da altri aspetti quali i vincoli tecnici del sistema di adattamento e i problemi concettuali. Lasciando da parte la teoria della traduzione, che non è un settore di mia competenza, vorrei ora passare agli aspetti tecnici della professione che presentano numerose simiglianze proprio perché non dipendono strettamente dalle teorie traduttive (o almeno solo in minima parte)

¹⁷ Potrebbe sembrare quest'ultima una rara eventualità, ma in realtà, vengono rappresentate sempre più opere moderne dal registro volutamente semplice se non basso. In questo caso, scrivere i sopratitoli in uno stile aulico annullerebbe l'effetto desiderato.

¹⁸ Si tratta di un esempio vero ma di cui non posso, per motivi ‘diplomatici’, dichiarare la fonte di provenienza.

ma dalle esigenze del pubblico e dai vincoli imposti dai teatri, dalle compagnie e dagli strumenti utilizzati. Ecco quindi che mi limiterò ad affrontare il problema della tempistica, per poi passare all'analisi tecnica della preparazione vera e propria dei file da inserire nel computer che servirà per proiettare i sopratitoli. Prima però mi si permetta di osservare che il lavoro dell'adattatore è strettamente collegato a quello del traduttore. In alcuni casi, queste due figure coincidono nel senso che se il sopratitolista conosce bene una lingua preferirà tradurre lui stesso il testo che verrà cantato sul palco. Altrimenti affiderà la traduzione ad un professionista. Si verificano inoltre dei casi in cui una compagnia decide di mettere in scena un'opera in versione integrale, senza modificare il libretto originale; in questo caso è facile che esista già in circolazione una traduzione letterale (non ritmica¹⁹) e quindi la prima fase può anche essere saltata. Infine, succede spesso che un sopratitolista free lance venga chiamato da una compagnia per un'opera da lui già precedentemente sopratitolata. In questo caso si passa addirittura all'ultima fase senza passare per le prime due. Vediamo ora di capire bene quali sono le tre fasi del lavoro del sopratitolista.

Nel momento stesso dell'ingaggio o dell'attribuzione dell'appalto, il sopratitolista cerca di ottenere la sceneggiatura dello spettacolo sotto forma elettronica. Lisa Carling (2002b), direttrice del *Theater Access Project* del *Theater Development Fund* di New York, sottolinea l'importanza di questa scelta in termini di tempo. È infatti sufficiente introdurre il file elettronico in un qualsiasi programma di trattamento testi per passare direttamente alla traduzione e, in un secondo momento, alla fase successiva che è

¹⁹ Le traduzioni ritmiche possono distaccarsi non poco dal testo del libretto originale in quanto il loro obiettivo è, per definizione, quello di sposarsi prima di tutto con la musica originale.

quella della sequenziazione. In verità, le due operazioni sono invertibili perché la sequenziazione può essere effettuata già sul testo originale; sia il sopratitolista tecnico che quello artistico tenderanno infatti a rispettare la suddivisione sintattica del testo recitato. Tuttavia, in questo caso, l'operazione richiede più tempo perché esige una terza fase di controllo della sequenziazione dovuta alle immancabili differenze sintattiche esistenti fra due lingue. In generale, quindi, si tende ad eseguire prima la traduzione integrale dell'originale e poi l'adattamento tecnico. I tempi di queste due operazioni variano da un professionista all'altro. In Italia si passa dalla settimana al mese e mezzo per un'opera lirica. Questi tempi lievitano in altri paesi europei. Frédéric Le Du (2002), responsabile tra l'altro dell'associazione *Accès Culture*, sostiene che per gli spettacoli in programmazione al *Théâtre National de Chaillot*, Francia, questa fase può durare anche diversi mesi. Addirittura, la già citata *Stagetext* (2001a) tenta di ottenere la sceneggiatura in formato elettronico sei mesi prima della rappresentazione. Qualora i teatri fossero più piccoli e le rappresentazioni più brevi, invece, i tempi sono molto serrati. Johanna Petit (2002a), animatrice socioculturale dell'associazione di facilitazione di accesso alla cultura *Un Autre Regard* afferma che, in un'occasione rimasta per sua fortuna unica, un teatro per il quale lavora saltuariamente le ha consegnato il testo da tradurre appena due giorni prima della *première*.

Personalmente crediamo che i tempi di questa prima importante fase debbono essere tali da permettere al sopratitolista di lavorare in tutta professionalità e di fornire così un servizio al pubblico all'altezza delle aspettative. La tempistica varia a seconda delle

richieste del teatro. Se al sopratitolista viene chiesto di tradurre un'opera lirica mai tradotta prima da una lingua che non è di sua conoscenza, i tempi saranno particolarmente lunghi perché dovrà subappaltare la traduzione letteraria del testo ad un traduttore professionista e poi rivedere il testo adattandolo, secondo le sue tecniche lavorative, la partitura e i vincoli dello schermo. Se invece le esigenze sono inferiori perché l'opera da sopratitolare è stata già tradotta dalla stessa agenzia e i cambiamenti da apportare non sono notevoli, allora il sopratitolista potrà svolgere il proprio lavoro anche in pochi giorni.

Una volta approntata la traduzione dell'opera, si passa alla fase di verifica in cui ci si assicura che quest'ultima rispetti uno schema stabilito dallo stesso sopratitolista che si baserà sull'esperienza personale e le singole esigenze del direttore d'orchestra e del direttore di teatro. In particolare, si lavora il testo della traduzione adattandolo ai vincoli, tecnici e linguistici, imposti dal sistema di adattamento operistico di cui si fa uso (numero massimo di caratteri per ogni didascalia, velocità del pezzo suonato, complessità sintattiche del testo cantato, ecc.). Si provvederà, quindi, ad accorciare il testo attraverso le tecniche più diffuse come il riassunto concettuale, la sinonimia e l'abolizione della ripetizione.

Dopo la 'sgrassatura'²⁰ della traduzione, si passa alla fase più delicata, quella che fa del sopratitolista una professione a parte diversa sia dal traduttore che dal sottotitolista (spesso considerati entrambi in grado di svolgere il lavoro del sopratitolista) e che Sablich stesso definisce "tutt'altro che facile" (2002a), la

²⁰ Termine utilizzato da una delle agenzie italiane ma non riscontrabile nella letteratura della titolazione.

sincronizzazione. In altre parole, si controlla, in questa terza fase, che la titolazione appena effettuata sia coniugabile con la messa in scena. Le varie agenzie contattate lavorano in maniera differente. *Un Autre Regard* e *Accès Culture*, le due associazioni francesi già menzionate, rilavorano il testo a partire da una registrazione video dello spettacolo compiuta durante le prove. Soltanto in questo caso, l'operazione è analoga a quella compiuta dai sottotitolisti che devono lavorare con proiezione manuale per i festival internazionali. Altre associazioni, soprattutto non italiane, quali *Theater Access Project*, *Aria Nuova* e *Stagetext* assistono alle prove dello spettacolo con una copia cartacea dei sopratitoli per apporvi le dovute modifiche durante lo svolgimento della rappresentazione. Una terza possibilità è rappresentata dalla tecnica utilizzata dalle agenzie italiane e da qualche agenzia belga che, direttamente a teatro, durante la prova ante-generale, proiettano i sopratitoli e, contemporaneamente, modificano il lavoro da loro svolto in studio. La scelta della prova ante-generale è spiegata dal fatto che il testo dello spettacolo può dirsi definitivo soltanto in questa sede; sovente è infatti aperta al pubblico e vede la presenza della stampa e dei critici letterari che, l'indomani, dovranno presentare una recensione per gli spettatori della première. Raramente quindi il testo viene ulteriormente modificato dopo questa prova. Inoltre, diversi cantanti sostengono che spesso la qualità della prova ante-generale è migliore di quella della generale dove intervengono fattori, quali lo stress della vigilia e la volontà di non affaticarsi troppo per il giorno dopo, che possono influire negativamente sul risultato finale.

Indipendentemente dalla scelta del momento e della sede in cui operare questa terza operazione, i sopratitolisti lavorano nella stessa

maniera. Si introducono schermi neri (o meglio si proietta una didascalia vuota e quindi nera) per sottolineare le pause naturali nei dialoghi; si individuano i momenti in cui i sopratitoli devono essere proiettati più lentamente o più velocemente. Inoltre, qualora il sopratitolista non avesse mai assistito all'opera che dovrà adattare, è possibile che si renda conto soltanto in quest'ultima sede di eventuali errori di traduzione: alcuni termini possono essere polisemici, alcuni pronomi possono far riferimento ad un sostantivo diverso da quello presupposto, e così via.

La sequenziazione: unità di senso e sincronizzazione

La grandezza e la nitidezza dei caratteri dei sopratitoli è, come abbiamo visto, un aspetto essenziale della proiezione e della comprensione dell'opera lirica da parte degli spettatori. C'è un altro aspetto da tenere in considerazione concernente l'estetica e la visibilità dei sopratitoli: la lunghezza della porzione di testo proiettato di volta in volta. È necessario, infatti, perché il testo sia facilmente leggibile, che il sopratitolista trovi il giusto mezzo fra sopratitoli troppo lunghi e sopratitoli troppo brevi. Fin qua, niente di troppo difficile, se non entrassero in gioco molteplici ostacoli tecnici.

Tanto per cominciare la modalità di proiezione dei titoli. Nel caso del pop-on, l'intero testo dovrà essere sezionato in blocchi di sopratitoli da un minimo di una ad un massimo quattro righe (ma tendenzialmente due) sebbene i diversi software utilizzati dai professionisti permettano di proiettarne di più. A giustificare questa scelta intervengono diversi fattori. Innanzitutto lo schermo che non permette di contenere più di tante righe sufficientemente leggibili dagli ultimi posti della sala. Inoltre, sarebbe meglio non ingombrare

troppo la scena perché la scenografia ne risulterebbe notevolmente appesantita. Per di più è stato provato da studi condotti dalla *Stagetext* che troppo testo da leggere scoraggia il pubblico. Infatti, oltre a dover prestare troppa attenzione ai sopratitoli e poca all'azione scenica, lo spettatore si troverà in una situazione in cui non riesce più a sapere se quel che legge è veramente ciò che i personaggi stanno dicendo in quel momento o, piuttosto, se sia una battuta che è già, o non ancora, stata pronunciata. Altre persone non abituate alla lettura di questo tipo di sopratitoli potrebbero rileggere più volte la stessa riga. Insomma, decidere di proiettare quattro blocchi di due righe è molto meglio che proiettarne uno da otto. Questo non soltanto perché la lettura ne risulterebbe agevolata, ma anche perché tale opzione permette di rispettare il principio non scritto della sequenziazione ossia delle varie unità di senso e del ritmo dell'azione scenica. Un ulteriore vantaggio di questa decisione, che è anche l'obiettivo di ogni sopratitolista che si rispetti, è rappresentato dalla possibilità, per lo spettatore, di guardare il più possibile il palcoscenico così da poter avere la sensazione di non perdersi niente dell'intera opera.

Per quanto riguarda il roll-up invece, il testo adattato non viene suddiviso in blocchi, ma in singole righe che sfilano sullo schermo in maniera continua dal basso verso l'alto. Nonostante abbia detto precedentemente che non è necessario un lavoro di sequenziazione come nel caso di utilizzo della modalità pop-on, è tuttavia indispensabile fare un minimo di attenzione in sede di preparazione dei file per evitare il totale non rispetto delle unità di senso. Nel caso specifico delle pause naturali o dei silenzi scenici sarà necessario trasmettere al pubblico l'idea del silenzio (che viene

comunque percepito) attraverso l'introduzione di didascalie vuote, tante a seconda della durata del silenzio. Se la pausa fra una battuta e l'altra fosse più corta rispetto al tempo necessario per far scorrere oltre alla riga della battuta anche altre due righe nere (nel caso di una proiezione a tre righe), allora il sopratitolista deciderà di far scorrere le due righe nere più velocemente del solito.

Indipendentemente dalla modalità di proiezione prevista, i sopratitolisti evitano, in genere, di raggruppare due idee nel medesimo sopratitolo. Qualora ci si trovi in presenza di una battuta particolarmente breve, il sopratitolista deciderà di proiettare un sopratitolo di poche parole, dando così maggior risalto alla battuta stessa (Fisher 2002a).

Per quanto riguarda l'eventualità di battute diverse cantate da più personaggi allo stesso tempo o in maniera sequenziale, abbiamo già visto che ci si adegua alle opzioni offerte dal sistema di proiezione che si sta utilizzando: una battuta allineata a destra e quella sottostante a sinistra, nel caso del pop-on; semplicemente una sotto l'altra (con l'eventuale didascalia) nel caso del roll-up. Vorrei sottolineare che queste tendenze sono utilizzate essenzialmente nei paesi francofoni. In Italia e nel Regno Unito, invece, si tende a mettere sulla stessa riga le domande e le risposte precedute dal segno di inizio battuta:

**-Ortruda, dove sei? -Qui ai
tuo piedi.**

Figura 14: Esempio tratto dal Lohengrin,
del 7/11/2002 al Teatro comunale di Bologna

La pronuncia all'unisono della stessa battuta, addirittura, viene trascurata perché lo spettatore viene ritenuto in grado di capire da

solo quando due persone stanno dialogando o quando parlano simultaneamente (Conti, 2003).

A tal proposito, Sergio Sablich (2002b) parla chiaro: “...il Quintetto²¹ non sarà accompagnato dalla proiezione del testo relativo: e non tanto per difficoltà pratiche altrove risolte [...], quanto perché, in quel momento, chiarissimo sia dal punto di vista poetico che drammatico, la sospensione magica nel canto e nella musica diviene valore autonomo e caratterizzante, e richiede perciò una concentrazione e un abbandono assoluti”. In questo caso, il pubblico dovrà non soltanto accettare tale decisione lasciandosi coinvolgere dalla musica ma anche, qualora lo desiderasse, completare il lavoro volutamente lasciato in sospeso dal sopratitolista.

Traduzione letterale o adattamento?

Così come avviene col sottotitolaggio, una delle grandi questioni ancora aperte è: ‘Bisogna ridurre il testo sopprimendo non soltanto tutti gli *elementi superflui* ma anche alcune parti troppo complesse²², oppure basta trascrivere alla lettera la traduzione integrale del libretto dell’opera?’

Sablich, già nel suo articolo del 1986, precisava che non si sarebbe trattato di una traduzione fedele (quella di *Die Meistersinger von Nürnberg*), malgrado l’ovvia constatazione che in un’opera sarebbe necessario capire non soltanto tutto ciò che accade ma anche tutto ciò che viene cantato sulla scena. Tuttavia, fa notare Sablich, la trama dei Maestri Cantori di Norimberga è

²¹ Sta parlando, nel caso specifico, del quintetto che canta in *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner.

²² Ovviamente, la decisione circa la superfluità di un elemento e la complessità di alcune parti è soggettiva.

fondamentalmente semplice come accade del resto in quasi tutte le opere liriche. Il vero problema è dovuto al fatto che la trama è “dilatata ed elaborata” e “sottoposta ad infinite sfumature [...] musicali” (2002b). Ecco quindi che risulta necessario avere chiaro in mente quello che dicono i singoli personaggi e quella che è la funzione assolta dalla melodia e dal commento orchestrale. Quest’ultimo viene utilizzato da Wagner, “come ognuno sa, con precisi compiti di definizione psicologica ed espressiva, per mezzo della tecnica del Leitmotiv, cui sono destinate, in rapporto con il testo, essenziali incombenze drammatiche” (2002b).

Come è possibile immaginare, però, le opinioni di professionisti, cantanti e maestri d’orchestra non coincidono appieno. Premesso che sarebbe impossibile intervistare tutti i membri delle categorie sopraccitate (talvolta non siamo riusciti nemmeno ad intervistare i massimi esponenti) e che, di conseguenza, quello che è stato scritto ha valore puramente indicativo e non statistico, si passerà, ora, all’analisi delle varie posizioni in materia. Infine, verrà tentata una conciliazione delle varie opinioni.

La maggior parte delle associazioni francesi, belghe ed inglesi intervistate hanno deciso di trascrivere alla lettera il testo. Peter Pullan (2002a), co-fondatore della *Stagetext*, sostiene che l’adattamento operistico non è che una discriminazione per coloro che non conoscono il testo né la lingua dell’opera. La sua politica è di tradurre la totalità dell’originale perché le parole, dice lui, contengono in sé un messaggio e una cultura che solo la comprensione totale del testo permette di cogliere. “Inoltre – aggiunge Pullan– non bisogna dimenticare che il pubblico

operistico non è composto esclusivamente da normodotati ma anche da persone che possono avere problemi d'udito". Ecco quindi che bisogna offrire un servizio quanto mai completo a tutto il pubblico.

In suo sostegno occorre Johanna Petit (2002a) che aggiunge: “[...] ovviamente, noi dell’associazione siamo coscienti che leggere il testo non è la stessa cosa che ascoltarlo. [...] Leggere dei sopratitoli comporta uno sforzo di concentrazione maggiore rispetto al passivo ascolto [...] e quindi, con l’accelerarsi del ritmo di proiezione (che ovviamente dipende da quello del canto), la difficoltà di seguire i sopratitoli aumenta”. Tuttavia, precisa Petit, “è dimostrato che la velocità di lettura dipende dall’esercizio individuale. Un esempio concreto è dato dal fatto che gli inglesi (che sono abituati ai sottotitoli in televisione) riescono a seguire i sopratitoli senza alcun problema anche quando la velocità di proiezione aumenta. Secondo due indagini svolte dalla *Stagetext* durante le stagioni liriche 2000/2001 e 2001/2002 nei maggiori teatri d’opera in cui lavora, la velocità di proiezione è giudicata soddisfacente rispettivamente dal 81 % e dal 90% degli spettatori intervistati. Ne consegue che la velocità di proiezione non può essere addotta come elemento a sfavore della traduzione letterale del testo originale in quanto si tratta di un aspetto puramente individuale e soggettivo.

Anche molti direttori d’opera (francesi, inglesi e belgi) sono d’accordo con la traduzione letterale del testo originale rabbrivendo all’idea di poter offrire un “Verdi o un Wagner amputati”²³.

²³ Si tratta di parole usate dal direttore del teatro d’opera de La Monnaie da me brevemente interrogato sulla questione.

Per quanto riguarda l'opinione della maggior parte dei direttori d'orchestra (italiani e stranieri), la traduzione letterale è l'unica via possibile per poter apprezzare appieno la grandezza di un'opera lirica. Molti sono d'accordo, addirittura, nel sostenere che il testo sia molto più importante dell'azione scenica. Quello che conta è essere rapiti dalla musica e far cavalcare la propria immaginazione sulla base degli elementi offerti dalla musica e dal testo cantato. Alcuni sopratitolisti (soprattutto italiani) confessano di consultare anche il direttore d'orchestra prima di proiettare la versione definitiva dei sopratitoli. Sovente succede che ai maestri non piaccia l'uso di determinate parole e chiedono espressamente di sostituirle con delle soluzioni proprie. Inoltre, uno dei maestri d'orchestra dell'*Opéra-Bastille* di Parigi, in una conferenza tenutasi a Bruxelles nel febbraio 2002 sulla traduzione, ha ricordato un aneddoto in favore della traduzione letterale del testo cantato. Un suo amico cieco gli confessò, un giorno, di aver potuto finalmente godere della forza delle passioni e dei sentimenti dei personaggi della *Bohème* grazie ad una traduzione in Braille fattagli espressamente da un amico che condivideva con lui l'amore per il teatro d'opera. "Inoltre", chiosa il direttore, "l'intreccio dell'opera è spesso lineare e di facile comprensione e quindi basta un'occhiata al palco per cogliere l'essenziale della messa in scena. Quello che conta, infatti, è la portata emotiva delle espressioni utilizzate e non è possibile quindi, a mo' di esempio, ridurre lo slancio emotivo di Elsa che alla richiesta di matrimonio di Lohengrin risponde: "*Wie ich zu deinen Füßen liege/ geb'ich dir Leib und Seele frei*" in un semplice e banale "sì, con tutta me stessa" ma è necessario tradurlo per intero, vale a dire "*Come io giaccio ai tuoi piedi/ ti offro in*

dono corpo e anima”, a costo di incollare lo spettatore allo schermo sul proscenio”.

Per terminare il quadro aggiungiamo che anche i sopratitolisti italiani si schierano in favore della proiezione integrale del libretto ma soltanto in caso di una trascrizione in italiano di un’opera cantata in italiano. La ragione è semplicissima: la lettura dei sopratitoli è facilitata dal fatto che anche l’udito dà il suo contributo alla comprensione del testo. Di conseguenza, l’accelerazione del ritmo di proiezione delle didascalie non pregiudica la lettura, sebbene gli italiani siano poco abituati al sopra- e sotto-titolaggio e quindi più lenti nella lettura di questi ultimi rispetto ad altri paesi dove invece la titolazione è la regola.

Due posizioni controcorrente rispetto alla norma nel loro paese sono quelle del direttore d’orchestra del *Teatro Colón* di Bogota, lo statunitense Will Crutchfield e della soprano americana Elizabeth Futral. Dopo aver difeso per anni la posizione dei puristi che non vogliono alcuna interferenza fra loro e l’opera, Crutchfield è ora passato dalla parte di coloro che vedono di buon occhio una traduzione il più possibile integrale del testo cantato sul palco. “Credo che i riassunti telegrafici diminuiscano la portata comunicativa dell’opera soprattutto se sono scritti in una lingua sterile e lineare mentre [...] il testo per intero è molto più elegante ed interessante” (“Crutchfield at large”, opera news, Maggio 1990). Crutchfield spiega che la gente, capendo il testo, è maggiormente attratta dall’opera tant’è che il numero di persone che vanno al teatro d’opera è secondo lui, aumentato esponenzialmente da quando sono stati installati i sopratitoli nel suo teatro. Per diverse ragioni approva la posizione di Crutchfield, la cantante statunitense

Elizabeth Futral. “Quando cantavo alla *Lyric Opera* di Chicago,” racconta la Futral in un articolo del periodico interno del teatro, “era stato installato uno schermo per sopratitoli all’interno della scenografia. Stavamo interpretando una rivisitazione del *Candide* e quando l’orchestra ha iniziato a suonare le prime note del ‘Glitter and Be Gay’, ho avuto un vuoto di memoria, allora mi sono voltata verso lo schermo ed ho letto le prime parole della mia battuta”. A detta dell’articolo, il pubblico si è divertito per il fuoriprogramma. Da quel momento in poi, la Futral è sempre stata favorevole alla traduzione letteraria o alla trascrizione integrale del testo cantato proiettate sotto forma di sopratitoli.

Dalla parte opposta si collocano, quasi all’unanimità, i cantanti europei, i sopratitolisti italiani e molti esponenti dell’opera americana. Come ho già accennato in precedenza, i cantanti non vedono di buon occhio la proiezione della traduzione letterale né della trascrizione dell’opera. Le ragioni addotte sono fra le più svariate. Innanzitutto, in quanto artisti, i cantanti non vogliono che la concentrazione del pubblico si fissi su qualcosa di non teatrale, come loro percepiscono i sopratitoli, trascurando così l’artisticità dell’opera da essi messa in scena. La comprensione delle singole parole non è, secondo la maggior parte di loro, così indispensabile come la perfezione dell’idillio fra musica e canto. Come sostiene la cantante lirica Elisa Morelli in un’intervista del 12 aprile 2003, “delle sterili parole proiettate su uno schermo [...] non valgono lo slancio travolgente della forza della musica. Mi è difficile concepire”, continua la Morelli, “che un perfetto sconosciuto (il sopratitolista, ndr) possa catturare l’attenzione del pubblico più di me”. Un’altra ragione per cui i cantanti non vedono di buon occhio

l'esistenza dei sopratitoli è la loro scarsa propensione ad essere giudicati o a sentirsi sotto esame. Sempre Elisa Morelli racconta che sovente, alcuni suoi colleghi mostrano chiari segni di agitazione quando sanno della presenza di sopratitoli a tal punto che la loro prestazione canora ne subisce le conseguenze. La conclusione che si deve trarre da queste due posizioni è quindi che se è proprio necessario avere un adattamento operistico meglio che questo sia il più succinto possibile e che non distraiga troppo il pubblico dall'azione scenica.

Quanto ai sopratitolisti italiani, la loro posizione è chiara. Entrambe le maggiori aziende di sopratitolaggio del nostro Paese sono del tutto convinte che la funzione del sopratitolista sia quella di essere il più invisibile possibile. “Quando il pubblico segue l'opera non accorgendosi dell'impatto del sopratitolo sul resto della rappresentazione, allora il nostro lavoro è riuscito. Qualora invece i sopratitoli appesantissero il risultato finale, lo spettatore in sala tenderà a boicottarli concentrandosi esclusivamente sulla messa in scena” (Conti, 2003). Conti, uno dei maggiori sopratitolisti italiani, fa valere tutti i suoi anni di esperienza come musicologo, professionista e soprattutto amante dell'opera e spiega che in Italia il professionista deve mediare tra il libretto e il pubblico infastidendo quest'ultimo il meno possibile. Parafrasando quanto citato sopra, il singolo spettatore deve percepire il meno possibile l'intervento del sopratitolista sull'opera e poter usufruire nella maniera più naturale possibile dell'aiuto dell'adattamento operistico. Se i titoli calcassero il testo originale, ed in particolar modo la sintassi, leggerli e capirli potrebbe risultare troppo

macchinoso per il pubblico tanto da fargli talvolta perdere una parte eccessiva dell'azione scenica.

Negli Stati Uniti, dove il sopratitolaggio è arrivato nel 1984 *al New York City Opera*, la posizione quasi generalizzata in materia di tutti coloro che gravitano attorno al teatro lirico è in favore dell'adattamento e non della traduzione letterale. Secondo l'opinione più diffusa, il pubblico in sala deve abbandonare gli occhi il meno possibile da quanto accade sulla scena altrimenti leggere i titoli diventa la principale attrattiva a discapito della musica e della messa in scena. Secondo il coreografo e costumista del *Seattle Opera*, John Conklin, le parole hanno una "capacità di attrazione intrinseca per via della loro specificità [...]. Questo fa sì che se si proietta la traduzione esatta dell'intera opera, allora quest'ultima diventa una sorta di testo con sottofondo musicale" (Opera News, The *Metropolitan Opera* Guild, dicembre 2001). Fa eco a questa idea Sonya Haddad, capo del servizio di traduzione del *Metropolitan Opera* di New York. Il suo motto è 'less is more' (meno è, meglio è), riferito alla quantità di sopratitoli da proiettare. La tecnica da lei utilizzata è quella dell'abbattimento di alcune parti da lei considerate superflue, ma non della semplificazione linguistica. "Se un personaggio viene descritto come dolce, carino, affascinante ed attraente" spiega lei nel forum di discussione del sito ufficiale del *Metropolitan*, "io lo farò diventare carino ed attraente, ma non mi azzarderò mai a modificare la sintassi o a sostituire le parole con sinonimi più brevi. Il testo deve essere più breve, non telegrafico". Più avanti nella discussione, la Haddad sostiene che il suo stile cambia a seconda del testo tradotto. Spesso, quando traduce opere classiche italiane o tedesche, tenderà ad

utilizzare un lessico con etimo latino mentre se il testo dell'opera è di più recente creazione allora si limiterà ad una sintassi e ad un lessico più corrente e semplice.

Ad optare per una riduzione o per un adattamento del testo di partenza è anche l'associazione *Accès Culture* che può essere definita una vera e propria eccezione nello scenario francese. La posizione del responsabile dell'associazione, Frédéric Le Du, è quella di voler dare al pubblico il tempo di leggere i sopratitoli e di poter approfittare appieno della messa in scena. “La riduzione o l'adattamento non sono la regola” dice Le Du, “ma qualcosa di inevitabile e di fortemente tributario del ritmo dell'aria interpretata”. Secondo i dati dell'agenzia in questione, infatti, la media della quantità di testo proiettata è del 75% dell'originale o della traduzione letterale fino a raggiungere quota 65% in caso di un allegro.

Personalmente, non crediamo si possa propendere per una posizione piuttosto che per l'altra. Ogni opera è diversa dall'altra e all'interno della stessa opera ci sono momenti in cui sarà possibile optare per una traduzione integrale ed altri in cui sarà inevitabile effettuare una sintesi dell'originale. A complicare le cose intervengono le esigenze del pubblico. Se, da un lato, gli basta capire a grandi linee quanto accade sul palco per non sentirsi del tutto smarriti, dall'altro, sarà molto più esigente qualora l'orchestra ed i cantanti eseguano pezzi celebri conosciuti a memoria da tutti. In questo caso esistono delle traduzioni oramai entrate nell'uso comune. Qualora non ve ne fossero, il pubblico è, comunque curioso di sapere cosa viene esattamente detto in quel frangente proprio in ragione della celebrità del momento. È tuttavia vero che,

per quanto uno spettatore possa essere veloce nella lettura, tutti noi possiamo riconoscere che ascoltare una frase e decifrarne il significato è molto più rapido ed efficace che leggerla. Se si vuole, quindi, che il singolo spettatore approfitti il più possibile della messa in scena sarà necessario che il sopratitolista gli lasci il tempo di farlo, optando per una riduzione dei titoli da proiettare.

Un'altra soluzione caldeggiata da Sarah Desmedt nella sua già citata tesi sul sopratitolaggio per sordo-muti potrebbe essere l'installazione di due schermi per la proiezione di due adattamenti diversi. Ovviamente, però, questa soluzione presenta l'inconveniente non trascurabile di appesantire notevolmente la scena rischiando di distrarre oltre modo il pubblico. D'altro canto, se il dispositivo di adattamento operistico utilizzato da un teatro è il libretto-display, allora sarà sicuramente possibile, per il pubblico, scegliere fra la traduzione letteraria e la sintesi. Anche in questo caso, tuttavia, si presentano non pochi problemi. Innanzitutto è necessario che il sopratitolista faccia due versioni dell'adattamento, aumentando così la sua mole di lavoro. Inoltre la proiezione deve avvenire in automatico (col rischio di accumulare *décalage* fra la comparsa dei titoli e il canto) oppure con un altro proiettore ed un altro proiezionista (raddoppiando però i costi per il teatro). Per ovviare all'inconveniente, la *Figaro Systems, Inc.* (ideatrice dell'*Electronic Libretto System*) ha introdotto nel mercato un software che dà la possibilità ad un unico proiezionista di inviare, allo stesso tempo, più sopratitoli da più blocchi di didascalie diversi. Se questa opzione è molto apprezzata dal pubblico, il sopratitolista non si mostra particolarmente attratto dall'idea di

dover compiere il doppio del lavoro (due adattamenti diversi) per lo stesso spettacolo.

Qualunque sia la tecnica del sopratitolista, comunque, c'è un principio (condiviso da quasi tutti i sopratitolisti da me intervistati) che bisogna tenere sempre a mente: che il sopratitolo (che si voglia tecnico o artistico) rimane un ausilio alla comprensione e non deve assolutamente sostituirsi ad uno qualsiasi degli elementi che compongono l'opera. Come riassume bene Conti, “i sopratitoli devono essere visibili ed invisibili allo stesso tempo” nel senso che non si deve percepire l'impatto che i titoli possono avere sull'opera così come concepita dal regista, dal direttore d'orchestra e dai cantanti.

Funzione e utilità degli elementi extralinguistici

L'eterno dibattito sul quanto e come adattare la traduzione letterale o la versione completa del testo rappresentato allo schermo per sopratitoli comprende anche questioni più marginali che potremmo definire quasi tecniche e che riguardano la sfera della tipografia e, più in generale, dell'esteticità del sopratitolo. Quando si adatta il testo di un'opera ci si rende subito conto che i testi delle opere sono farciti di segni di interpunzione e di particelle come le esclamazioni che spesso non hanno valore semantico ma servono al solo rispetto della metrica. A questo punto il sopratitolista, così come ogni traduttore che si rispetti, deve decidere se tralasciarle oppure inserirle nel testo. Secondo la regola più diffusa, si utilizza il minor numero possibile di segni di interpunzione per non appesantire il testo (Carling 2002b, Le Du 2002, Petit 2002a e Pullan 2002a). Nel caso dei tre punti di sospensione, però, la questione assume un aspetto diverso. Mentre nel sottotitolaggio i

puntini vengono eliminati, perché quasi mai si riesce a far stare in una sola didascalia il contenuto di un'intera battuta (nel cinema) o di un periodo (al telegiornale o nei documentari), nel sopratitolaggio vale la logica contraria. Visto che solitamente si riesce a far stare in una sola didascalia un periodo o una battuta, qualora quest'operazione non fosse possibile e il sopratitolo restasse in sospeso, allora si fa ricorso ai punti di sospensione per terminare il primo sopratitolo ed iniziare il secondo (Le Du 2002 e Petit 2002a).

Per quanto riguarda le esclamazioni, queste sono le prime a subire l'effetto della riduzione del testo. Ci sono tuttavia in tutte le opere un largo, un adagio o un andante oppure dei passaggi in cui le esclamazioni servono a dare peso alle affermazioni dei personaggi e quindi rivestono un'importanza traduttiva.. In questi casi la traduzione dell'esclamazione è automatica. La scena prima del secondo atto del Lohengrin messo in scena nel maggio 2003 al teatro di Spoleto in occasione del Festival dei due mondi offre numerosi esempi di quanto appena detto. Nella scena in questione, Ortruda e Federico si trovano ai piedi della chiesa dove piangono la loro sorte avversa. Dopo aver ascoltato il lamento di Federico, Ortruda esclama: "*Ha, nennst du deine Feigheit Gott?*". Il sopratitolista ha optato in questo caso per una traduzione letterale della battuta vale a dire "*Ah! Tu chiami Dio la tua viltà?*" perché la frase sta tutta in un'unica riga della didascalia proiettata. Lo stesso accade più avanti quando Ortruda deride Federico: "*Gottes Kraft? Ha, ha!*" ed insiste molto sulla risata che si carica d'importanza semantica. In tali situazioni il sopratitolista non può che tradurre alla lettera: "*La forza del Signore? Ah! Ah!*". Sempre in

quest'occasione, Ortruda dice: "*Ha, wer ihm zu entgegen wüßt, der fänd' ihn schwächer als ein Kind*" e, sebbene l'orchestra rallenti il movimento, il sopratitolista adatta, tralasciando l'esclamazione e concentrandosi esclusivamente sul contenuto della frase: "*Chi sapesse affrontarlo, lo troverebbe più debole d'un fanciullo*". Il motivo è semplice: l'esclamazione allungherebbe troppo la didascalia appesantendo la lettura.

Lo stesso principio vale per le ripetizioni di una stessa idea o le liste di parole ed aggettivi che vengono considerati degli artifici puramente superflui dal punto di vista contenutistico e quindi soppressi. Altre volte, per motivi di metrica o di tempo è invece possibile lasciarli tali e quali. Questa volta gli esempi sono tratti dallo spettacolo "Romeo and Juliet" del marzo 2002 al *Théâtre National de Chaillot* sopratitolato in un'occasione per la comunità anglofona di Parigi. Nella versione originale i cantanti dicevano: "*Where's Romeo? Did you see him, today?*". Il sopratitolista francese ha deciso di renderlo con un semplice "*Où est Roméo?*" (*Dov'è Romeo?*) omettendo la seconda parte ("*L'hai visto oggi?*") giudicata una ripetizione. La scelta è dovuta, in questo frangente, alla velocità di eloquio dei cantanti dettata dal movimento che, nel caso specifico, era un presto. Sempre nel corso dello stesso spettacolo gli attori cantano: *It is written that the shoemaker should meddle with his yard, and the taylor with his last, the fisher with his pencil, and the painter with his nets*. Sempre per motivi di tempo, il sopratitolista ha scelto di ridurre il testo omettendo alcuni esempi:

“*Il est écrit, le cordonnier doit se servir de son aune et le peintre de ses filets*²⁴”.

Se si mettono a confronto le trascrizioni delle battute cantate sul palco e i corrispettivi sopratitoli, ci si potrà rendere conto del vantaggio in termini di tempo delle scelte del sopratitolista che, in questi casi, vengono condizionate dai vincoli tecnici della strumentazione a disposizione.

<i>Versione Originale</i>	<i>Sopratitolo</i>
<i>Where's Romeo ?</i>	<i>Où est Roméo ?</i>
<i>Did you see him, today?</i>	

Figura 15: Primo esempio tratto dallo spettacolo “Romeo and Juliet” del marzo 2002

<i>Versione Originale</i>	<i>Sopratitolo</i>
<i>It is written...</i>	<i>Il est écrit...</i>
<i>that the shoemaker should</i>	<i>le cordonnier doit se servir de son</i>
<i>meddle with his yard,</i>	<i>aune</i>
<i>and the taylor with his last,</i>	<i>et le peintre de ses filets.</i>
<i>the fisher with his pencil,</i>	
<i>and the painter with his nets.</i>	

Figura 16: Secondo esempio tratto dallo spettacolo “Romeo and Juliet” del marzo 2002

Un altro aspetto non sempre evidente è quello dell’uso di diversi colori. Ogni dispositivo di sopratitolaggio, anche il più rudimentale, permette di utilizzare diversi colori per il testo. Questa potrebbe essere un’ottima idea per le scene corali in cui non sempre

²⁴ Sta scritto... il calzolaio deve usare la iarda e il sarto la forma, il pescatore il pennello e il pittore la rete (Traduzione del candidato)

è facile individuare chi è che sta parlando. Ovviamente sarà necessario spiegare dappprincipio quale personaggio corrisponde a quale colore. In Italia questa opzione non viene, per ora, nemmeno contemplata perché sarebbe, a mio avviso, percepita come una bizzarria del sopratitolista, ma in altri paesi come il Belgio o i Paesi Bassi, dove l'accesso alla cultura è una realtà assodata, l'uso di più colori è uno dei tanti accorgimenti per agevolare la comprensione dell'opera ad un pubblico con problemi di udito o di vista. Questa soluzione non viene concepita come bizzarra, spiega Erich Borgman, esperto di titolazione e sottotitolista per la televisione olandese, perché la gente è abituata a leggere i sottotitoli in televisione i quali presentano queste medesime caratteristiche.