
PREMESSA

Premessa

Il presente lavoro è frutto di una lunga preparazione iniziata nel 2001 all'ISTI di Bruxelles dove sono potuto entrare in contatto con il mondo della titolazione seguendo corsi post laurea sulla traduzione per i media. Tornato in Italia nel 2002 ho avuto l'opportunità di approfondire ulteriormente queste conoscenze attraverso delle esperienze lavorative che mi hanno portato ad approfondire l'aspetto della sequenziazione e della proiezione di sottotitoli ad un festival del cinema per i diritti umani e a doppiare in simultanea un film di cui avevo ricevuto precedentemente i dialoghi.

Parallelamente, ho avuto la possibilità di assistere gratuitamente ad alcune opere in alcuni dei più grandi teatri d'opera europei.

Infine, nel 2003, ho potuto fare degli stage di proiezione e sopratitolatura presso il Prescott Studio di Scandicci (Firenze) che è una delle più importanti agenzie di sopratitolaggio in Italia.

Avrei voluto approfittare delle mie competenze per poter eseguire tutte le fasi del sopratitolaggio (ampliando quindi la mia tesi con una consistente parte pratica) ma non mi è stata concessa la possibilità di farlo.

Per quanto riguarda le fonti alle quali ho attinto per condurre a termine la mia ricerca, ci sono, innanzitutto, degli articoli (pochi) tratti da conferenze o analisi comparative con altre modalità di traduzione come la traduzione per i media. Poi, ho trovato del materiale in due tesi straniere (una belga scritta in francese e l'altra finlandese in inglese) dalle quali ho anche allargato la mia gamma di informazioni sitografiche. È proprio su internet che ho trovato la

maggior parte dei dati sui quali ho basato il mio lavoro. Molto materiale proviene anche dalle interviste che, io ed altre persone interessate alla materia, abbiamo effettuato a diversi professionisti del settore. Per finire, un ruolo fondamentale lo hanno svolto anche gli stage che ho svolto con il sopraccitato Prescott Studio che mi hanno permesso non soltanto di assistere a numerosi spettacoli ma anche di toccare con mano il lavoro del sopratitolista, approfondendo, in particolar modo, l'aspetto più squisitamente teorico della professione.

Per concludere questa premessa vorrei sottolineare che il progetto iniziale di questa tesi comprendeva anche una parte interamente dedicata alla teoria del sopratitolaggio basata sugli atti della prima conferenza europea sul sopratitolaggio che ha avuto luogo a Firenze nel 1986. Sfortunatamente, potrò accedere a queste informazioni soltanto nel 2004. Ecco quindi che mi sono ritrovato nella condizione di dover decurtare il progetto lasciando ad un'occasione futura l'approfondimento di tale aspetto.

INTRODUZIONE

Introduzione

Sin dalla nascita dell'opera lirica, si è discusso sul rapporto tra le parole e la musica nel quadro dell'opera lirica. Mozart, a tal proposito, aveva le idee ben chiare: secondo lui “la poesia deve alla musica un'obbedienza filiale” (Abert 1989). In questo modo, il maestro austriaco affermava, in maniera inequivocabile, che la musica viene prima della parola e che quest'ultima non può assolutamente sostituire la prima. A tal proposito, un po' più moderati sono stati Salieri e, soltanto nel Novecento, Strauss. Quest'ultimo, riprendendo le parole della parodia settecentesca del primo, *Prima la musica e poi le parole*, mette in scena quella che gli autori del libretto definirono una conversazione per musica, vale a dire il *Capriccio*. È la storia di una singolar tenzone fra un poeta, sostenitore del primato delle parole sulla musica, e un musicista, con idee opposte. Nella prefazione alla partitura, Strauss dice che musica e parole sono fratello e sorella: il finale non decreterà nessun vincitore perché la contessa Madeleine, chiamata a fare da giudice, si accorge di quanto sia difficile scindere la poesia dalla musica. Malgrado il verdetto resti sospeso, l'intento degli autori è chiaro: sentenziare la parità assoluta.

Parallelamente a questo dibattito, si sviluppa anche un altro aspetto, quello del primato dell'italiano sulle altre lingue. Vista la nascita italiana del genere, la nostra lingua diventa la lingua della musica, tant'è vero che nel Borghese Gentiluomo di Molière, in cui i personaggi stranieri vengono stereotipati, gli italiani cantano. Sebbene questo primato venga incrinato alla fine del Settecento da compositori e librettisti di lingua tedesca, l'italiano continua a restare in auge. Il librettista italiano di Mozart, Da Ponte sosteneva

l'assoluto primato della propria lingua sulle altre nel coniugarsi con la musica del maestro. Sulla stessa lunghezza d'onda del librettista di Treviso era sintonizzato il tedesco Händel che, nel 1710, rappresentava, a Londra, davanti ad un pubblico assolutamente anglofono, il *Rinaldo* ed altre sue opere che egli stesso, in collaborazione con il suo librettista, scrisse in italiano. Nel 1861, il parigino Gounod, che era fermamente convinto dell'impossibilità di tradurre le sue opere se non a costo di distruggerne l'essenza, si innervosì quando sentì cantare la celebre cavatina del suo *Faust* in una traduzione ritmica¹ italiana apparentemente molto fedele all'originale francese: "Salve, o casta e pia dimora"². Secondo lui, l'accento espansivo "scoppia come un razzo su 'casta' distruggendo così tutto il mistero, tutto il pudore della mia armonia" (Sablich 2002a). Ma dovette rassegnarsi all'idea che il francese non poteva, ancora, competere con l'italiano. Addirittura, nei primi del Novecento, si arrivò all'estremizzazione di questo 'pan-italianismo'. Una delle vittime più eccellenti fu la *Carmen* di Bizet rappresentata in tutto il mondo e per più di vent'anni nella versione ritmica italiana ad assoluto detrimento dell'originale francese.

Una posizione contraria a quella appena presentata è occupata da altri grandi maestri dell'opera ottocentesca che appoggiavano la traduzione del libretto nella lingua del pubblico indipendentemente dalla musicalità della stessa. Wagner, in una celebre lettera di risposta ad un suo ammiratore inglese, scriveva che soltanto in versione ritmica inglese le sue opere sarebbero state pienamente

¹ Come spiega bene W.H. Auden (1963), la versione (o traduzione) ritmica è una versione "ritmicamente identica non alla prosodia metrica dell'originale, come risulterebbe dalla lettura, ma alla prosodia musicale come risulta nel canto."

² Nella versione originale francese: "Salut, demeure chaste et pure"

capite ed apprezzate da un pubblico anglofono. Pertanto si augurava che almeno alla *Royal Opera House* di Londra, le sue opere si rappresentassero in versione tradotta. Schönberg, addirittura, patrocinò una versione inglese del suo *Pierrot lunaire* malgrado quanto dirà poi, nel 1974, D'Amico, vale a dire che “estromettere dal Pierrot il suono della lingua tedesca pare sacrilego”.

Dopo la seconda guerra mondiale, l'egemonia dell'italiano sulle altre lingue viene meno. Resta comunque aperta la questione del rapporto tra le parole e la musica nel quadro della traduzione del libretto. Se nel Regno Unito (ma anche negli Stati Uniti) la regola è la versione originale (la musicologa e giornalista americana Barbara Jepson del *Metropolitan Opera* di New York –2001–, fa notare che “prima dell'introduzione dei sottotitoli la gente diceva di andare a teatro solo per ascoltare la musica, non importava loro niente della storia”³), nel resto d'Europa si alternano fautori della versione originale e, soprattutto nei paesi del Mediterraneo e in Germania (paesi dove la lingua riveste un'importanza altamente nazionalistica), accaniti sostenitori della traduzione del libretto.

In Italia, uno dei più grandi traduttori di tutti i tempi, Fedele D'Amico, ha combattuto per molti anni una battaglia culturale contro la versione originale in favore della traduzione ritmica. Come ricordano Roccatagliati e Scala (2001), nei suoi innumerevoli lavori, D'Amico “usava aggiungere note allo spartito per conseguire una maggiore naturalezza della frase in italiano. Ovviamente la linea del canto ne risultava continuamente modificata ma, d'altronde, -sosteneva nel 1955 lo stesso D'Amico-

³ “Bifore the introduction of surtitles people came to the opera just for listening to the music. They did not care about the plot” (Jepson 2001: 3). Traduzione del candidato.

canto non vuol dire soltanto note, vuol dire parole, ritmo di suoni verbali e di frasi. Capire bene quello che si canta è [...] presupposto di ogni canora interpretazione; sicché la pratica delle traduzioni obbedisce ad esigenze molto ragionevoli fra cui quella di fornire agli esecutori la possibilità di un'espressione naturale ed immediata, senza la quale non si dà né arte né canto". Contrariamente a quanto possa sembrare, però, la versione ritmica non è stata l'unica alternativa alla versione originale. In alcuni teatri italiani, soprattutto per le opere di autori di lingua slava (ma anche in altre occasioni) si è tentato di far cantare l'opera in lingua originale, tradotta, in simultanea, attraverso un espediente del tutto simile all'interpretazione di conferenza senza, peraltro, grossi risultati⁴. Un altro esperimento è stato tentato nel gennaio 1986 a Perth, in Australia quando, alla *West Australian Opera*, venne messa in scena l'*Alcina* di Händel. Il direttore d'orchestra, prendendo spunto da un suggerimento di Auden⁵, decise di far cantare i recitativi nella versione ritmica inglese e di lasciare le arie nella versione originale italiana. Il tentativo fece parlare di sé tanto che, in occasione del Maggio fiorentino dello stesso anno, il regista Ermanno Olmi decise di mettere in scena la *Káta Kabanova* di Janáček introducendo un cantante che, all'inizio di ogni scena, riassumeva, in italiano (in versi ma senza sottofondo musicale), l'azione che sarebbe poi stata cantata in ceco. Più recentemente sono state tentate altre soluzioni di questo genere ma, nel frattempo, si era già diffusa, dal Canada, una tendenza nuova che di lì a poco avrebbe conquistato tutti i teatri

⁴ Per approfondimenti sull'interpretazione simultanea al teatro d'opera rimando al capitolo 2.

⁵ W. H. Auden (1963), dimostrando una spiccata fantasia ma anche concezione dell'importanza della comprensione linguistica per il pubblico, suggeriva, per *Die Walküre* di Wagner, una versione in cui, assieme alle Walküre ci fosse anche qualche Valchiria in una buona traduzione ritmica di modo che si restituisse brio e chiarezza ad un'opera ridotta a qualcosa di incomprensibile.

d'opera più importanti del mondo, il sopratitolaggio⁶. Inizialmente, il sopratitolaggio non riscosse molto successo: il direttore d'orchestra, David Pountney li definì “preservativi teatrali, nient'altro che pezzi di lattice fra gli spettatori e gli attori”⁷. Alcuni direttori di teatro giustificavano la loro contrarietà ai sopratitoli, accusandoli di creare spettatori pigri ed agevolare le cattive pronunce da parte dei cantanti. Col tempo, però, le critiche mosse al sopratitolaggio si sono attenuate ed oggi, l'opinione del presidente e direttore della *Opera America*⁸, secondo il quale “i sopratitoli hanno contribuito a demistificare alcuni degli stereotipi che rendevano l'opera inaccessibile al pubblico medio visto che si tratta di un intrattenimento specificamente europeo che necessita una certa preparazione alla rappresentazione”⁹, è condivisa quasi universalmente. Il successo di questa tecnica (che sarà analizzata nei capitoli del presente lavoro) e l'obiettivo difficoltà di realizzare delle buone versioni ritmiche di opere straniere¹⁰ hanno decretato la fine della diatriba sulla comprensione linguistica del testo

⁶ La parola sopratitolaggio è stata calcata sull'originale inglese *surtitles*. Prendendo a modello fonetico-morfologico (per vicinanza semantica) il termine ‘sottotitolaggio’, la maggior parte degli esperti ha iniziato a chiamare questa nuova tecnica ‘sopratitolaggio’, con una sola ‘t’ ignorando le regole fonetico-morfologiche della lingua italiana che vorrebbero che, in un composto, la parola che segue il prefisso sopra- subisca il raddoppiamento sintattico. In questo caso, quindi, si dovrebbe dire soprat~~tit~~olaggio con due ‘t’ (come sopralluogo o soprattutto). Per ora, sopratitolaggio è il termine più diffuso.

⁷ “[...] theatrical condoms. A mere piece of celluloid between me and art” (Jepson 2001: 2). Traduzione del candidato.

⁸ L'agenzia nazionale statunitense che si occupa di diffusione e controllo dell'opera in America.

⁹ “[...] surtitles have helped demystifying some stereotypes making opera inaccessible to common people. It is a specific form of European entertainment and needs homework [...]” (Jepson 2001: 2).

¹⁰ W. H. Auden (1963) spiega che “la difficoltà sta nel fatto che esistono due forme di prosodia musicale: la quantitativa, propria del verso greco e latino, e l'accentuativa, propria del verso inglese e tedesco. Nella prosodia quantitativa si hanno sillabe lunghe e sillabe brevi [...]; nella prosodia accentuativa, la lunghezza delle sillabe viene ignorata [...] e la distinzione è fra sillabe accentuate e non [...]. Ciò significa che non è sufficiente per il traduttore leggere i versi del libretto, scandirli e farne una copia in prosodia inglese, perché se porrà a confronto la propria copia con la partitura si accorgerà che spesso la deformazione musicale del ritmo parlato, che suonava possibile nella lingua originale, risulta impossibile in inglese. Tale risultato è frequente soprattutto nella traduzione dall'italiano, lingua che [...] è molto più libera dell'inglese nel prolungamento o nell'abbreviazione delle sillabe.”

dell'opera e dato il la ad una nuova era. Come sintetizzato egregiamente da Sablich (2002a) “oggi, quella delle traduzioni ritmiche è [...] una questione superata dai tempi”.

Dopo l'introduzione dei sopratitoli, tutta una serie di altri dispositivi sono nati in Europa, ma soprattutto in America, con il medesimo obiettivo: fornire al pubblico uno “strumento in più per avvicinare chi non conosce la lingua [...], o non abbia già familiare l'opera, alla comprensione, o semplicemente all'ascolto” (Sablich, 2002a) del testo cantato in lingua originale. Oggi, questi dispositivi sono un fenomeno diffuso in molti teatri d'opera eppure non esiste (in nessun testo di mia conoscenza) un termine iperonimo che li raccolga tutti sotto di sé. Attualmente, c'è, infatti, chi parla di titolatura e titolazione (che sono sinonimi), ma sono delle nozioni troppo generiche che comprendono anche il sottotitolaggio per il cinema e la televisione. Quanto al termine sopratitolaggio, abbiamo il problema inverso, vale a dire che si tratta di una generalizzazione. E questo, per diverse ragioni. In primo luogo, il sopratitolaggio è una tecnica ben precisa di quello che definiremo “adattamento linguistico simultaneo”, con delle caratteristiche proprie, fra cui quella più evidente dell'essere posizionato al di sopra del palcoscenico. Quindi, ogni espediente utilizzato nel teatro dell'opera per adattare linguisticamente il testo in contemporanea con l'azione scenica che non fosse posizionato sul proscenio (al di sopra del palco) non rientrerebbe nella definizione di sopratitolaggio. Di più: il sopratitolaggio è composto da un testo che scorre su un supporto visivo. Ogni altro tipo di adattamento non ‘visivo’ non può essere assimilato al sopratitolo.

Oltre a queste ragioni tecniche, ve ne sarebbe anche una linguistico-morale: dato che i gusti cambiano in fretta (il passaggio dalle versioni ritmiche al sopratitolaggio passando per gli altri esperimenti che abbiamo visto è durato appena quarant'anni) e che si intravedono per il futuro nuove tecnologie più snelle ed efficaci di adattamento linguistico simultaneo che sostituiranno il sopratitolaggio, perché chiamare tutti i dispositivi attuali 'sopratitolaggio' semplicemente perché quest'ultimo è il più diffuso, oggi? Non è forse meglio trovare un iperonimo che, una volta per tutte, li raggruppi indistintamente evitando così di chiamarli, fra vent'anni, con il nome del sistema che andrà per la maggiore? Ritengo che 'adattamento linguistico simultaneo' sia preferibile ai fumosi (perché non permettono calchi immediati) 'Clip-on-Captioning Display', 'Bounce-Back' o 'Palm Captioning Display'.

Per tutte queste ragioni mi è sembrato opportuno cogliere l'occasione per ovviare a tale lacuna. Ecco quindi che ho sviluppato il concetto di adattamento linguistico simultaneo (o più semplicemente –ma solo per il teatro d'opera– adattamento operistico). Visto, però, che le singole parole che lo compongono possono essere fuorvianti o poco chiare, permettetemi di spiegare le ragioni delle scelte effettuate nel coniare questo composto. A mo' di premessa, c'è da dire che grazie alle esperienze lavorative di cui ho potuto approfittare per entrare nel mondo di quello che viene comunemente denominato 'sopratitolaggio', ho acquisito una quantità di conoscenze tale da permettermi di avere un quadro teorico abbastanza esaustivo in materia. Forte di questa conoscenza,

ho azzardato una piccola rivoluzione terminologica che cerca di far chiarezza nel settore della titolatura.

Innanzitutto, vorrei rendere omaggio alla fonte della mia ispirazione, vale a dire Sergio Sablich. Nel suo articolo “*Tradurre l’opera all’epoca dei sopratitoli*” (2002b) il musicologo sostiene che i sopratitoli non sono una “traduzione né ritmica né integrale, e talvolta neppure fedele [...] bensì una condensazione del testo e un adattamento compiuto pensando alla sua [...] funzione: [...] la sincronizzazione, tutt’altro che facile, con la scena e con la musica”. Considerando che quest’ultima è la funzione primaria di ogni dispositivo utilizzato nel teatro d’opera per far capire il contenuto linguistico del testo cantato sulla scena, ho creduto opportuno prendere a prestito la parola adattamento ed accompagnarla alla parola linguistico. Tutti gli strumenti da me analizzati in questo studio hanno l’obiettivo di far giungere il pubblico alla comprensione linguistica del testo dell’opera a cui assistono. Qualora ogni singolo spettatore, prima di recarsi a teatro, non si prepari allo spettacolo attraverso un’accurata lettura del libretto, difficilmente potrà apprezzare appieno la portata semantica dei brani cantati. La lingua del libretto, infatti, oltre ad essere adattata per ragioni ritmiche alla melodia (e quindi deformata lessicalmente o sintatticamente a seconda delle esigenze), appartiene alla tradizione letteraria di qualche secolo fa. Inoltre, era già distante dal pubblico coevo alla creazione dell’opera lirica. Pertanto, lo spettatore dei giorni nostri considera questa lingua ancora più distante, talvolta estranea, al proprio universo linguistico. Infine, vorrei aggiungere un particolare: se la comprensione linguistica di un’opera italiana risulta ostica al

pubblico italiano odierno, figuriamoci quale sarà il grado di comprensione linguistica dello stesso pubblico nel caso assistesse ad un'opera cantata in lingua straniera. A partire da questa considerazione, il pubblico dell'opera lirica ha cominciato, soprattutto negli ultimi decenni del ventesimo secolo, ad esigere uno strumento che gli permettesse di comprendere maggiormente il testo cantato, indipendentemente dal fatto che si trattasse di un'opera scritta e cantata nella propria lingua oppure in una lingua straniera. A tal proposito, però, la traduzione letteraria non può essere una soluzione efficace in quanto comporta seri problemi per coloro che dovranno leggerla e, allo stesso tempo, seguire lo spettacolo visto che la lettura è, per esperienza comune, più macchinosa e lenta dell'ascolto. Da qui, l'esigenza di fornire al pubblico un testo ridotto e più immediato rispetto all'originale, l'adattamento linguistico per l'appunto che, tengo a sottolineare fin d'ora, non è né una traduzione né una sintesi ma un tentativo di mediazione (composto sia di traduzione letterale che di sintesi) fra il testo cantato e il pubblico in favore di quest'ultimo ma nel massimo rispetto possibile per il primo.

Un'altra caratteristica tipica di tutti gli apparecchi di adattamento linguistico di mia conoscenza è quella dell'immediata disponibilità dell'adattamento linguistico per il pubblico. Il testo di cui può beneficiare quest'ultimo viene proiettato allo stesso tempo in cui è cantato il testo originale. Mi sembra quindi che il termine *simultaneo* si addica in pieno al concetto che voglio esprimere. A coloro che fossero indotti, per deformazione professionale, a paragonare l'adattamento linguistico all'interpretazione di conferenza in cabina (o simultanea) per via del termine appena

descritto, vorrei fornire un'ulteriore precisazione. La 'simultaneità' di cui si parla in questo contesto non sta nella produzione della traduzione da parte dell'interprete, come avviene nell'interpretazione simultanea di conferenza, ma nella fruizione da parte del pubblico. In altre parole, mentre l'interprete di simultanea traduce in tempo reale il testo di partenza senza, salvo qualche eccezione, poter correggere quanto detto, nel caso dell'adattamento linguistico, l'adattatore può trattare il testo di partenza come meglio crede perché, salvo qualche eccezione, lo ha a disposizione molto tempo prima della rappresentazione. Ad essere simultaneo, quindi, non è l'adattamento ma la fruizione, da parte del pubblico, del testo già tradotto.

Ora che sono stati chiariti i termini che verranno utilizzati in questo lavoro, è possibile addentrarsi nel vivo della questione. In particolare, la presente tesi ha l'obiettivo di analizzare i diversi dispositivi di adattamento linguistico simultaneo per il teatro dell'opera sia dal punto di vista tecnico che teorico. Per ottenere questo risultato è stato necessario un lungo periodo di formazione come sopratitolista caratterizzato essenzialmente da stage di proiezione e da un corso, che ho seguito a Bruxelles, sul sottotitolaggio per la televisione e sulla preparazione dei file per il mondo del sopratitolaggio operistico. Durante questo corso sono emerse diverse problematiche alle quali accennerò in questo lavoro. Più specificamente, ho dovuto prendere atto della mole di lavoro necessaria per la preparazione di file per il sopratitolaggio operistico in particolare e per l'adattamento in generale. Inoltre, ho preso coscienza di tutte gli esperimenti che sono stati compiuti in materia, vale a dire versioni opinabili dell'adattamento operistico

come quella del sopratitolista americano Conklin che, nella versione ambientata durante la prima guerra mondiale de *La Bohème* di James Robinson messa in scena nel 2001 alla *New York City Opera*, cambiò parti intere dell'opera nelle sue didascalie. A mo' di esempio, alla fine del secondo atto, quando il libretto prevedeva l'entrata della parata, Conklin, seguendo il suo motto 'I titoli devono essere progettati, non soltanto tradotti'¹¹, ha preso la decisione che il canto che accompagnava quella parata era poco militaresco e, di conseguenza, proiettò, in sostituzione, la terza e quarta strofa della *Marseillaise* (Jepson 2001). Un altro uso non ortodosso, o meglio, non comune del sopratitolaggio è stato fatto dalla *Glimmerglass Opera*, nel 2000, quando venne presentato al pubblico *The Glass Blowers* di John Philip Sousa. In quell'occasione, i sopratitoli servirono non soltanto per spiegare il testo cantato "ma anche per dare indicazioni circa la guerra ispano-americana, come l'esplosione del *Maine* o la mobilitazione delle forze americane" spiega il direttore artistico della *Glimmerglass* (Jepson 2001). Quest'ultimo aneddoto solleva anche la questione della necessità di diverse versioni di adattamento (dettagliato, sintetico, riassunto della scena...) a seconda del livello di assistenza linguistica e culturale di cui il singolo spettatore necessita. Infine, ho scoperto che l'adattamento operistico può essere effettuato non soltanto attraverso il sopratitolaggio, ma anche con l'ausilio di tutta una serie di strumenti.

A partire da queste conquiste ho voluto continuare ad approfondire l'aspetto della titolazione con un occhio di riguardo per il sopratitolaggio ed ecco che ho messo a confronto i vari

¹¹ "titles must be designed, not just translated." (Jepson 2001: 4). Traduzione del candidato.

dispositivi di adattamento linguistico simultaneo cercando di individuarne le peculiarità. In seguito, sulla base di una vasta gamma di dati forniti dalle case produttrici dei diversi sistemi, dai teatri d'opera e dai professionisti che ne fanno uso, ho estrapolato una serie ideale di caratteristiche che ogni dispositivo dovrebbe avere per soddisfare le esigenze del pubblico. Quindi, le ho paragonate con ogni singolo sistema. Come si vedrà, il risultato è che non esiste una soluzione miracolosa; ogni sistema presenta le sue innovazioni e le immancabili pecche. Per approfondire ulteriormente il discorso, ho analizzato gli strumenti che ogni adattatore ha a sua disposizione per espletare il proprio mestiere.

Per quanto riguarda più da vicino la redazione della tesi, ho deciso di presentare, innanzitutto, gli strumenti dell'adattatore (capitolo 1). Nel secondo capitolo, ho affrontato l'analisi tecnica di tutti i sistemi di adattamento linguistico simultaneo e, per terminare con l'analisi più strettamente tecnica del mio lavoro, ho svolto, nel terzo capitolo, un'analisi comparativa dei due espedienti traduttivi dell'ultima generazione, il sopratitolaggio e il sottotitolaggio. Partendo dal presupposto personale che queste tecniche cugine possono essere confuse l'una con l'altra portando, per di più, alla convinzione, sbagliata, che il sopratitolista può anche svolgere il lavoro del sottotitolista, e viceversa, ho messo in luce quelle che sono le differenze strettamente tecniche delle due professioni.

Nella seconda parte del mio lavoro, ho tentato un approccio teorico al sopratitolaggio, il sistema di adattamento operistico più diffuso e sul quale esiste la maggiore quantità di informazioni. In particolare, ho cercato di fare un'analisi comparativa delle varie

tecniche di preparazione alla fase finale del lavoro del sopratitolista, vale a dire la proiezione delle didascalie nella sale di teatro.

Concludono e chiosano la tesi 20 schede terminologiche di termini essenzialmente di lingua straniera utilizzati nel mondo dell'adattamento linguistico simultaneo.

