

“JUSTE LA FIN DU MONDE”: UN CASO STUDIO DI TRADUZIONE INTERSEMIOTICA

“JUSTE LA FIN DU MONDE”: A CASE STUDY FOR AN INTERSEMIOTIC TRANSLATION

Antonietta Bivona

Department of Humanities, University of Catania, Italy

Scienze dell'Interpretazione, 1th year, PhD student

antonietta.bivona@gmail.com

Supervisor: **prof. Loredana Pavone (lorepavo@unict.it)**

Parole chiave

traduzione intersemiotica, adattamento cinematografico, teatro, traduttologia, semiotica

Key words

intersemiotica translation, film adaptation, theatre, translatology, semiotic

1. Introduzione

Prendendo come punto di partenza i contributi scientifici più recenti – dalla *polysystem theory* (Even-Zohar, 1990), passando per Cattrysse (1992), Bazin (1976), Metz (1973), Alain Garcia (1990) fino a Serceau (1999) – il presente studio si propone di dimostrare come, ad oggi, la traduzione non sia più da intendere *stricto sensu*, ossia come semplice passaggio linguistico da una lingua all'altra, ma come mezzo di interpretazione e di riscrittura di segni verbali per mezzo di altri sistemi semiotici. Fino a dotarsi di un ricco apparato semiotico, caratterizzato da un doppio canale di comunicazione, diversi tipi di segni e di componenti culturali e sociologiche imprescindibili, il testo audiovisivo si presenta estremamente complesso, rappresentando una vera e propria sfida per chiunque voglia cimentarsi in questo campo. Per tentare di approfondire alcuni aspetti di questa disciplina, ci si occuperà di comprendere i meccanismi che risiedono alla base dell'adattamento cinematografico, focalizzandosi su isotopie e scelte plastiche e/o stilistiche messe in atto del regista allo scopo di ricreare sullo schermo un testo letterario.

Ai fini dell'approfondimento, utilizzeremo un caso studio e, in particolare, le produzioni di due artisti del panorama contemporaneo: Jean-Luc Lagarce e Xavier Dolan, rispettivamente scrittore e regista, le cui carriere si sono incrociate, nel 2016, grazie a un'opera teatrale, *Juste la fin du monde*. Le criticità e le novità presentate dall'adattamento cinematografico non sono poche e offrono la possibilità di entrare nel vivo della questione della traduzione intersemiotica e di alcuni problemi strettamente traduttologici a essa legati. Attraverso una breve analisi, che prenderà in esame alcuni campioni che ci sembrano significativi per mettere in evidenza criticità e punti di forza del processo traduttivo, in un continuo confronto tra testo scritto e visivo, tenteremo di evidenziare tutte le tecniche di risemantizzazione che esso inevitabilmente comporta.

Per condurre tale tipo di analisi, sarà necessario fare riferimento ad alcune tassonomie e, in particolare, a quelle che Dusi chiama 'isotopie' (Dusi, 2006) e che, nel caso specifico di *Juste la fin du monde*, sono principalmente tematiche e figurative. Procederemo dunque con l'osservazione di alcune isotopie principali ed esempi puntuali dell'adattamento per comprendere come e quanto trasporre un testo letterario significhi moltiplicare a più livelli il testo di partenza, variando a seconda delle strategie adottate dal regista e dal grado di traducibilità. Nel corso del nostro lavoro approfondiremo in particolare lo studio dell'isotopia dell'incomunicabilità, con precisi riferimenti alla corrispondenza tra scrittura e immagine. Noteremo come tale isotopia sia mantenuta dal regista per tutto il corso del film con una serie di espedienti e riferimenti tanto interiori quanto esteriori. Ci occuperemo, inoltre, dell'isotopia dell' "enfement" e dell' "etouffement", cuore dell'intera *pièce* lagarciana. L'escamotage di Xavier Dolan che metteremo in evidenza sarà, in questo caso, una vera e propria risemantizzazione che procederà per tutto il lungometraggio con espedienti visivi di vario genere e una serie di scene costruite *ad hoc*, in un gioco narrativo/non-narrativo introdotto dal

drammaturgo francese e ricreato dal regista grazie a un cambiamento cromatico particolare. Infine, vedremo come Dolan introduce nell’adattamento anche degli elementi di originalità, propri della sua linea registica, rispetto al testo di partenza, valorizzando alcune isotopie implicite nel testo. Concluderemo il nostro lavoro con un bilancio finale volto a dimostrare come la trasposizione cinematografica di Xavier Dolan risulti estremamente fedele, a più livelli di analisi, all’opera letteraria.

2. *Juste la fin du monde*, quando la letteratura incontra il cinema: il Prologo

Sin dai primi minuti del lungometraggio, che corrispondono al Prologo della *pièce* di Lagarce, è possibile intuire come una trasposizione cinematografica, operando in una dimensione interpretativa metatestuale, sia in grado di moltiplicare il senso del testo di partenza. A differenza dell’Epilogo, che non sarà riportato, questa prima sezione è ripresa quasi interamente da Dolan con una breve scena della durata di 01:55 minuti: il film si apre con un primo piano in avvicinamento sul viso di Gaspard Ulliel – isolando il personaggio come in un monologo – accompagnato da una *voix off*, classico espediente cinematografico in grado di configurare lo spazio dell’azione a livello cognitivo. Proprio come nel testo scritto, anche nel film, l’accento è posto sull’atto del dire, isotopia tematica che percorre il filo dell’intera *pièce*. Significativo, a tal proposito, sembra il fatto che Dolan scelga di riportare per intero gli ultimi tre versi del protagonista Louis: “Me donner et donner aux autres une dernière fois l’illusion d’être responsable de moi-même et d’être jusqu’à cette extrémité, mon propre maître” (Lagarce, 2016, p. 24).

In mancanza di qualsivoglia indicazione scenografica, il regista è costretto inoltre a contestualizzare e a configurare gli spazi, cercando corrispondenze ed equivalenze a livello plastico e semi-simbolico. Nel film, il protagonista torna a casa in aereo che, lungi dall’essere un semplice mezzo di trasporto, è qui associato a elementi naturali come uccelli o creature alate in un chiaro riferimento a un altro monologo di Louis. Monologo, quest’ultimo, in cui il protagonista rivela il desiderio di “donner de grands coups d’aile imbéciles” (Lagarce, 2016, p. 68), in una costante tensione verso l’alto che resterà sottintesa per tutto lo svolgimento della *pièce*, e in cui il movimento interiore del personaggio richiamerà proprio quello di un uccello ingabbiato. Tale colpo d’ala sarà ripreso anche nell’Epilogo in cui un cuculo, ingabbiato nell’orologio a cucù della casa dei parenti di Louis, si libera e vola via, superando i limiti spazio-temporali per riportare l’azione sul piano cognitivo iniziale e (re)ingabbiarla su quello interiore, escludendo qualsivoglia riferimento pragmatico.

Dopo la sequenza sull’aereo, vengono inseriti i titoli di testa con la prima traccia della colonna sonora, dal titolo *Home Is Where It Hurts* (Camille). “My home has no door/ My home has no roof/ My home has no windows”: i primi tre versi sono significativi per comprendere che si tratterà di una storia sullo sradicamento e sui rapporti familiari difficili, esplicitando ancora una volta l’isotopia testuale dell’isolamento. Dopo una serie di scene sfocate in aeroporto, per figurativizzare il tema del ritorno, il protagonista sale su un taxi e parte alla volta di casa, con una rapida panoramica sul paesaggio che si vede scorrere dal finestrino. Per la seconda volta, un ulteriore elemento ci conferma che l’attenzione del regista ha deciso di focalizzarsi sull’atto della parola, fedele all’intenzione dell’originale, anticipando le difficoltà che esso comporta: sulla strada verso casa, Louis vede dalla macchina un cartellone con su scritto “Besoin de PARLER?”. Quasi ogni dialogo nel testo è, infatti, costellato di espressioni che tentano di esprimere la difficoltà di comunicare con l’altro: e se nella *pièce* non è difficile trovare frasi come “je ne sais pas comme l’expliquer” (Lagarce, 2016, p. 41), “je ne sais pas si je pourrais bien la dire” (Lagarce, 2016, p. 49) o ancora “nous taisons” (Lagarce, 2016, p. 39), sullo schermo Dolan prova a restituire e ricostruire queste dense porzioni di testo tramite elementi – in questo caso un’immagine – che diventano semiotici oltremisura.

Ancora in questa prima parte, il regista decide di introdurre velocemente l’ambiente familiare, prima dell’inizio della vicenda, procedendo a una sorta di testualizzazione che, oltre al percorso di Louis, figurativizza anche quello dell’anti-soggetto rappresentato dalla famiglia. In una logica temporale dettata dal montaggio, troviamo così l’alternanza delle scene di Louis in taxi e l’interno della casa di famiglia dove l’attenzione della camera si concentra sulle mani di una donna intenta a preparare da mangiare: la madre.

A partire da queste prime e brevi inquadrature, si può notare come le mani della *Mère* siano ricoperte di anelli appariscenti e colorati, fedeli a una precisa scelta estetica che Dolan adotta per questo personaggio. Qualche scena dopo, infatti, a dispetto dell'immagine tradizionale della madre intesa come *The Angel in the House* (Woolf, 1979) e in linea con il comprovato spirito femminista del regista, si vedrà la mano della donna abbandonare velocemente l'occupazione casalinga di preparazione del cibo per dedicarsi alla stesura di uno smalto blu elettrico. Perdendo in apparenza coerenza con l'originale, che non fornisce indicazione alcuna sull'aspetto della madre, e con tutte le *mises en scène* teatrali precedenti, che hanno scelto di rimanere ancorate alla sobrietà dell'opera, il regista sceglie in libertà di attribuire al personaggio caratteristiche fisiche e mimiche nuove, che saranno funzionali alla sua (ri)definizione sullo schermo. A esso verrà concessa un'attenzione particolare, parodiando l'immagine della madre tradizionale e figurativizzando alcuni elementi impliciti che, tuttavia, sembrano corrispondere alla logica narrativa, senza per questo sconvolgere il carattere delineato da Lagarce.

Mantenendo dominante l'isotopia della parola, in queste prime scene – a eccezione della *voix off* iniziale a cui è dato risalto – non una parola viene pronunciata dagli altri personaggi, per restituire allo spettatore un effetto in perfetta linea con il Prologo, che dà diritto di espressione esclusivamente al protagonista, lasciando che siano invece musica, immagini e rumori a parlare in maniera significativa. Al di là delle aggiunte del regista, giustificate dalla necessità di contestualizzare a livello spaziale e temporale la storia, il tono e il ritmo di questa prima parte si presentano in piena conformità con quelli del testo. I punti di originalità non mancano ma, figurativizzandosi soprattutto nelle scelte estetiche, si rivelano sempre coerenti a livello puramente simbolico e semio-narrativo in un tentativo di stretta equivalenza. Se è vero che l'inizio e la fine di un testo sono fondamentali per comprenderne la portata e la direzione, l'incipit del film si conclude con una inquadratura simbolica e coerente con il tono dell'originale e con l'isotopia tematica dell'imprigionamento: l'orologio a cucù, significativo per i motivi già citati, che in maniera simmetrica e circolare sarà ripreso nella scena finale.

3. Isotopie dominanti ed elementi semiotici pregnanti: colori, musica e flashback

Nell'adattamento cinematografico di Xavier Dolan, sin da subito, è possibile notare la presenza di due elementi fondamentali che rimarranno costanti per tutto il film: il colore, nella semiotica plastica considerato come figura dell'espressione (Dusi, 2006), che vede come scelta cromatica dominante il blu e il marrone ma che, in alcuni momenti precisi, si arricchisce di altre tonalità, contrasti e saturazioni in un gioco narrativo/non-narrativo funzionale per separare nettamente la narrazione vera e propria dalla finzione o dai flashback; e l'orientamento dell'osservazione che, in linea con il punto di vista narrativo della *pièce*, viene affidato a Louis e collocato all'interno del suo spazio cognitivo, occhio della camera che, dall'esterno, inquadra tutti gli altri personaggi. Quest'ultimo punto risulterà evidente già a partire dalla prima scena della prima parte.

Tra gli aspetti più interessanti e originali sui quali vale la pena soffermarsi ora, vi sono alcune scelte tecniche e stilistiche del regista che, discostandosi dai precedenti adattamenti della *pièce*, si rivelano estremamente pregnanti a livello traduttivo e semiotico. Queste diventano significative soprattutto in quella che corrisponde alla Parte Prima del testo, la più lunga e corposa, alla quale Dolan decide di dedicare tre quarti del film (76 su 97 minuti in totale). Si segnalano pertanto la particolare figurativizzazione dei personaggi sullo schermo, la valorizzazione delle isotopie tematiche del rapporto madre-figlio, dell' "enfermement", dell' "etouffement" e, infine, l'uso dei flashback.

La Scena 1 della Parte Prima dell'opera prende subito il via con lo scambio di battute tra i personaggi: Suzanne presenta Catherine a Louis e, solo così, il lettore apprende dell'arrivo di quest'ultimo e che i due cognati non si erano mai incontrati prima. Ancora una volta, non c'è nessuna indicazione scenografica e i movimenti dei personaggi si intuiscono dalle loro parole. Anche qui, Dolan è costretto a contestualizzare per ragioni cinematografiche, e lo fa introducendo una scena che ha come scopo quello di anticipare rapidamente i caratteri. In maniera del tutto simile, ma più estesa, a quella rintracciata nel Prologo, si procederà a una 'testualizzazione' che si proporrà di

figurativizzare, oltre al protagonista, anche gli altri personaggi del racconto. In attesa dell’arrivo di Louis, i membri della famiglia vengono inquadrati singolarmente.

Per la prima volta, vediamo sullo schermo l’aspetto che Dolan ha scelto per i suoi personaggi e comprendiamo che ogni scelta estetica è funzionale alla caratterizzazione, fortemente coerente con le indicazioni del testo: Antoine, che usa frasi brevi, spezzate e parole dai suoni duri come “Moi? C’est de moi? Je suis désagréable?” (Lagarce, 2016, p. 90), è un uomo dai tratti spigolosi e dall’aspetto sobrio, vestito con colori scuri, blu e marrone, identici a quelli di Louis e in tono con quelli dell’intero film; Catherine, caratterizzata da un modo di parlare incespicante, pieno di correzioni e interruzioni come “Je crois, nous croyons, nous avons cru, je crois que c’est bien” (Lagarce, 2016, p. 34), si distingue per un aspetto poco appariscente e neutro che le permetterà di rimanere una figura silenziosa e discreta per tutto il film; Suzanne, la sorella minore e irrequieta che utilizza espressioni colorite, parolacce ed esclamazioni di varia natura come “Mer**e, mer**de et mer**de encore! Compris? Entendu? Saisi?” (Lagarce, 2016, p. 64), è caratterizzata da un aspetto più ricercato dai colori più accesi, accompagnato da tatuaggi su tutto il corpo e da un make-up aggressivo rosa metallizzato.

La figura, però, che spicca tra tutte – come anticipato – è quella della madre che, con un completo rosso, un caschetto corvino e un make-up sui toni del blu elettrico, si presenta tra tutti come il personaggio a cui Dolan dedica maggiore attenzione in quella che potremmo definire una estensione avulsa dal testo di partenza ma non per questo fuori luogo. La scelta di portare alla luce l’isotopia tematica del rapporto madre-figlio, celata nel testo, con ogni probabilità si rifà ai precedenti film del regista – *J’ai tué ma mère* (2009) e *Mommy* (2014), in particolare – in cui la complessità del rapporto genitoriale è sempre risultata preponderante. Significativa, in questo senso, è l’aggiunta al dialogo originale:

PIÈCE	ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO
“Tu vois, Catherine, ce que je te disais: c’est Louis, il est comme ça, il embrasse jamais personne” (Lagarce, 2016, p. 28).	“Tu vois, Catherine, ce que je te disais: c’est Louis, il est comme ça, il embrasse jamais personne sauf maman”

Un’altra delle isotopie a cui il regista, in questa scena, sceglie di dare risalto è poi quella sessuale. Nel corso di tutta l’opera di Lagarce, l’orientamento sessuale del protagonista non è mai menzionato ma lasciato, forse volutamente, inespresso tra le righe. Al contrario, nell’adattamento cinematografico, questo dettaglio è da subito esplicitato con uno scambio di battute tra la madre che dice: “Louis aime la mode, les couleurs...” e Suzanne che risponde: “Comme tous les gais, quoi!”. Un riferimento non proprio velato che verrà ripreso anche nella Scena 8 dove la madre chiederà direttamente al figlio: “T’es toujours dans le quartier des gais?”. Ancora una volta, le motivazioni che portano il regista a evidenziare un’informazione che nell’originale rimane implicita sembrano essere riconducibili alla sua storia personale e al percorso battuto nei suoi precedenti film che, con tutta una serie di personaggi omosessuali, s’inseriscono chiaramente in uno sfondo definito dalla critica *queer*.

Un’altra scena particolarmente significativa ai fini della nostra analisi sembra anche la terza della prima parte: protagonisti sono Louis e Suzanne la quale, con un lungo monologo, parla al fratello dei propri ricordi, rimproverandogli di essere partito. Si tratta di una delle tre scene più importanti della *pièce* in quanto Louis avrà un primo confronto con un membro della propria famiglia, altre due saranno quelle con la madre e con il fratello. Comprendendo l’importanza di questi momenti, Dolan deciderà di dedicare loro un’attenzione particolare tanto a livello temporale quanto a livello spaziale. Sulle note di *I miss you* (Blink-182) in sottofondo, il regista decide di ambientare questa sequenza nella camera di Suzanne, alternando dei flashback per figurativizzare porzioni di testo caratterizzate da discorsi indiretti, passando dal discorso enunciativo a enunciazione, per costruire la narrazione e darle continuità materiale sullo schermo.

Suzanne mostra a Louis alcuni ritagli di giornale appesi sulle pareti della propria stanza che riguardano il fratello e la sua carriera di scrittore. Nell'opera s'intuisce solamente che il protagonista ha a che fare con il mondo letterario, ma non ne viene mai specificato il mestiere. Postulando *Juste la fin du monde* come *pièce* autobiografica, tuttavia, Dolan decide di mettere in risalto ancora una volta l'isotopia dell'incomunicabilità verbale, stavolta per opposizione a quella scritta, esplicitando il mestiere del protagonista tramite alcuni escamotage: il più importante quando Louis dirà di voler visitare la loro vecchia casa, e la sorella risponderà: “Pourquoi? Pour une *pièce*?”.

Un'ultima novità inserita da Dolan, alla fine di questa scena, e che ci sembra significativa sul piano simbolico, è quella in cui Suzanne chiede al fratello il motivo del suo ritorno con una serie di domande provocatorie: “Pourquoi t'es là? Tu vas nous présenter quelqu'un? T'es enceinte?”. Nell'originale, nessuno dei personaggi si rivolge mai davvero a Louis chiedendogli il perché del suo viaggio in una sorta di timore inconscio di conoscere la risposta. Dolan, però, decide, in linea con l'isotopia tematica dell'isolamento e figurativizzando le possibilità semantiche dei verbi utilizzati nel testo, di dare una possibilità esplicita al protagonista di dire la verità, ripetendola per tre volte nel corso di tutto il film: con la sorella, con la madre e con la cognata. Emblematica la risposta “Je ne sais pas” e il primo piano su un Gaspard Ulliel magistrale che – nonostante le poche battute affidategli – sarà estremamente eloquente.

Come si può notare in questa scena, Dolan comincia a inserire dei flashblack lungo il racconto con l'evidente scopo di dare respiro a una narrazione che, altrimenti, rimarrebbe letteralmente rinchiusa tra le mura di casa. Sebbene frutto di una certa libertà interpretativa, le modalità con cui il regista costruisce e inserisce questi momenti sono tuttavia in perfetta linea con il tono della *pièce*. L'esempio principe dell'uso di questa tecnica registica è rintracciabile in quella che corrisponde alla Scena 4 del testo, dove tutti i personaggi si trovano in cucina con la madre che ricorda, per l'ennesima volta, le domeniche in famiglia del passato. Si tratta di una scena importante per il focus sull'insensatezza dell'atto del dire. Antoine rimprovera alla donna di raccontare sempre la stessa storia che tutti conoscono “par cœur” e si lamenta dell'inutilità di parlare a vanvera per coprire l'imbarazzo. Nel testo s'intuisce solamente il riferimento alla insensatezza della ripetizione alla maniera beckettiana, ma anche questa volta Dolan decide di figurativizzare un punto chiave della narrazione. Al racconto della madre, infatti, fa un'aggiunta importante con una battuta in cui – seppur cosciente dell'inutilità del suo ripetersi – spiega il motivo che la spinge a farlo: “On fait ça dans la vie, Antoine! On se rappelle! On raconte comme ça des choses qu'on aime! Je sais que vous connaissez les dimanches. Mais moi, je suis contente de vous redire, voilà! Voilà pourquoi je raconte les dimanches: pour moi!”, sottolineando come talvolta le riunioni familiari non siano altro che una finzione e rompendo, seppure per un momento soltanto, quella stessa recita di cui fa parte. A conferma di ciò, potrebbe risultare significativa un'ulteriore aggiunta alla scena: subito dopo questo litigio, il copione riprende come se nulla fosse stato detto e la *Mère* invita Suzanne a ballare con lei una canzone che sta passando alla radio.

Proprio sulle note di *Dragostea Din Tei* (O'Zone), Dolan introduce un flashback di Louis che permette, nello specifico, di dare risalto a due elementi: lo spostamento del racconto della madre sul piano pragmatico attraverso la ricostruzione in immagini di ciò che è appena stato detto; i vari tipi di configurazione spaziale e temporale operati dal regista. Dopo questa scena, il protagonista ricorda una delle gite domenicali fuoriporta della famiglia come un momento felice e spensierato del suo passato. La particolarità di questa scena, e di tutti i successivi flashback del film, sarà la diversa configurazione spaziale che, rispetto alla narrazione concreta, ne presenterà una astratta, distinta grazie all'uso di inquadrature e sfumature cromatiche diverse. Al posto dei primi piani serrati sui volti dei protagonisti e delle riprese rapide e concitate, si sostituisce qui un tipo di movimento di macchina più ampio e lento che si concentra su elementi del paesaggio esteriore, soppiantando l'effetto claustrofobico con uno più arioso. Tale effetto è garantito dal cambio repentino di colori che al blu e al marrone preferisce la luminosità del rosso, giallo, verde e bianco. Ci troviamo qui di fronte a un chiaro intento di utilizzare due tipi di figurativizzazione diversi per distinguere realtà e finzione.

A questo, si aggiunge inoltre l'uso della musica che Dolan fa in momenti come questi. Lunghi dall'essere casuali, le poche tracce inserite all'interno del film risultano funzionali allo svolgimento e perfettamente amalgamate nel contesto. Come il regista stesso ha spiegato, la colonna sonora non

è stata aggiunta in post-produzione, sovra incidendo le scene, ma inserita spontaneamente all'interno come parte integrante della vita dei personaggi: tutti i brani, infatti, passano alla radio, alla tv o provengono dall'esterno. Al di là di questo impiego poco convenzionale, sembra che la scelta delle tracce voglia spingersi oltre, parodiando – come fa anche Lagarce – i generi tradizionali. In questa scena, l'esempio sembra perfettamente calzante: il brano *Dragostea Din Tei*, appartenente al genere eurodance diffuso negli Anni Duemila e che si contraddistingue per le sonorità festose e allegre, s'inserisce in uno dei momenti più drammatici di tutto il film. Operando così una scelta in apparenza azzardata, sembra che anche attraverso l'uso della musica, significativo a livello semiotico, la trasposizione rimanga fedele all'assetto di partenza non solo a livello tematico o propriamente narrativo, ma anche a livello strutturale.

4. Tagli, aggiunte e risemantizzazioni

È sempre nel corso della prima parte che Dolan deve tuttavia fare i conti alcune necessità registiche. Per quanto si tenti di rimanere il più ancorati possibile al testo di partenza, vi sono dei casi in cui alcuni problemi di traducibilità non possono che risolversi in trasformazioni o tagli. Tagli che, spesso, vengono compensati da aggiunte o da vere e proprie estensioni.

Una di queste corrisponde alla Scena 2 dove Louis e Catherine parlano dei figli di Antoine e Catherine. Nell'adattamento cinematografico, questa scena è interamente riportata parola per parola. Oltre alla necessaria contestualizzazione spazio-temporale della sequenza che vede i personaggi collocati nel salotto di casa e l'espedito delle fotografie per permettere a Catherine di parlare a Louis dei bambini, è nel corso di questa sezione che ritroviamo un chiaro esempio cinematografico di dilatazione di una delle parti del testo. Tramite la tecnica del campo e del contro-campo, in una serie di inquadrature speculari, Dolan riprende i volti di Louis e Catherine alternandoli per circa tre minuti, mentre si guardano in silenzio, con il sorriso sul volto di Catherine che si spegne lentamente a ogni inquadratura: è lei a intuire il motivo della venuta di Louis. Il dilatamento di questa scena – in cui avviene il passaggio tra spazio pragmatico e spazio cognitivo – sembra essere funzionale per comprendere le intenzioni del regista che ha voluto creare sullo schermo un rapporto più intimo tra i due personaggi, con Catherine che sembra essere la sola a comprendere il vero motivo del ritorno del cognato, diventandone una sorta di “gardienne”. Postulando l'incomunicabilità tra i membri della stessa famiglia come leitmotiv della *pièce* di Lagarce, Catherine, che non ha mai incontrato Louis e l'unica estranea all'interno della cerchia dei familiari, paradossalmente comprende il suo segreto senza neanche una parola.

A ribaltare totalmente questo tipo di strategia ci sono i tagli, di cui Dolan si serve diverse volte nel corso del film, senza tuttavia tradire l'originale. La Scena 5 della *pièce*, ad esempio, presenta un breve monologo di Louis che ha come tema quello della difficoltà di comunicazione. Come nel caso del Prologo, la trasposizione cinematografica di monologhi e pensieri incorre in alcune difficoltà tecniche. Il regista, stavolta, sceglie sul piano dell'espressione una strategia di traducibilità differente e, al posto della *voix off*, decide di trasporre la scena tramite un altro espediente, quello della telefonata. Il monologo del protagonista così, con l'introduzione di un secondo interlocutore, non può essere riportato, ma l'isotopia tematica risulta mantenuta: rifugiatosi in bagno, Louis riceve una telefonata da quella che sembra essere una persona con cui è in confidenza, e al monologo tradizionale viene sostituito il dialogo intimo in uno scambio di battute in cui il protagonista confessa di aver paura a rivelare alla sua famiglia che sta per morire.

Un altro esempio di perdita totale lo si può ritrovare nella Scena 10 che mette in scena forse il monologo lagarciano più importante. Si tratta di una confessione interiore straziante in cui Louis si lascia andare a riflessioni, senza apparente connessione logica, sul tema della morte e sulla sensazione, in vita, di sentirsi costantemente in gabbia, soprattutto tra i propri cari. Nel film, il monologo è interamente tagliato e non figura trasposto nemmeno tramite gli espedienti utilizzati in precedenza da Dolan (*voix off* e telefonata). In questo caso, forse, l'intraducibilità di Lagarce raggiunge il suo punto massimo, essendo il monologo composto da pensieri sconnessi e totalmente slegati dal contesto in cui è ambientata la *pièce*. Quasi come se il tutto si svolgesse all'interno del proprio animo, Louis dà voce ai sentimenti più disparati sulla vita, sulla malattia e sui rapporti umani.

Uno dei punti fondamentali del monologo è il concetto di prigione inteso come isolamento, esclusione e separazione dal mondo, concetto che non sfugge alla sensibilità di Dolan. Sebbene sopprima interamente le parole di Louis, infatti, in questo caso il regista compie l’operazione inversa dell’esplicitare, rendendo implicito – ed estendendolo per tutto il corso del film – questo senso d’imprigionamento e la voglia di “donner de grands coups d’aile imbéciles” (Lagarce, 2016, p. 68), cercando un’equivalenza più che sul piano pragmatico su quello simbolico. Oltre che nel Prologo e nell’Epilogo, Dolan figurativizza questo senso di soffocamento in numerose scene in cui Louis si ritrova ad astrarsi e a fissare le finestre socchiuse della stanza in cui si trova, mal celando un evidente desiderio di evadere.

Comprendendo forse che riportare il monologo avrebbe pesato troppo sul ritmo e sulla fluidità del film, il regista decide di sostituirlo per intero con un momento più dinamico in cui, ancora una volta, viene evidenziata l’isotopia sessuale: un altro flashback, di nuovo caratterizzato da colori vividi e sulle note di *Une miss s’immisce* (Exotica), prende il via da Louis che osserva distrattamente una ragazza fuori dalla finestra. Comincia così il ricordo di un’avventura amorosa passata quando, ancora adolescente, il protagonista inizia a scoprire il proprio orientamento sessuale: la scena ritrae un rapporto di Louis con un ragazzo dai tratti femminili, quasi a voler mettere in evidenza una sorta di fluidità di genere. Tale fluidità sembra, tra l’altro, confermata nell’inquadratura immediatamente successiva, che si sofferma su una copia del famoso quadro di Dante Gabriel Rossetti *The Day Dream* dove è raffigurata una donna dai tratti androgini.

Louis viene riportato alla realtà dall’interruzione di Catherine che annuncia l’ora del dolce. Brusco sarà il cambio del sistema cromatico che, dalle tonalità del bianco e dell’arancione, ritornerà a quelle cupe del blu e del marrone della camera, abbandonando la configurazione spaziale astratta per tornare a quella reale. Dolan colloca qui il terzo e ultimo momento in cui un personaggio dà a Louis l’opportunità di dire la verità: prima di uscire dalla stanza, Catherine gli chiederà: “Combien de temps?”. Per la terza e ultima volta, Louis resterà in silenzio. Alla luce dei precedenti riferimenti, possiamo qui finalmente azzardare l’ipotesi che, come in altri casi nel corso del film, il regista abbia voluto sottolineare la sua fedeltà, a più livelli, al testo di partenza. Nell’opera di Lagarce sono, infatti, i personaggi femminili a tentare di far progredire il dramma in termini di azione. Nel film, sono Suzanne (Scena 3), la *Mère* (Scena 8) e Catherine (Scena 10) le uniche a dare al protagonista la possibilità di dire la verità, chiedendogli esplicitamente il motivo del suo ritorno. Al contrario, i personaggi maschili – nella *pièce* come nel film – bloccano il dramma: Louis con i suoi silenzi e Antoine che eviterà ogni tentativo di confronto.

Un ultimo momento interessante che ci preme osservare, in termini di trasformazioni e risemantizzazioni, è infine il confronto tra Louis e Antoine, dove in un monologo di quest’ultimo appare evidente la paura di conoscere il motivo del ritorno del fratello. Il regista decide, come negli altri due casi, di dare un’importanza particolare alla scena, contestualizzandola a livello spaziale in un luogo diverso dal salotto di casa: oltre che ad avere un’ambientazione particolare, la scena sarà l’unica – a parte il Prologo – a essere girata in esterna.

Antoine e Louis escono per comprare le sigarette, ma un dettaglio sembra fondamentale: nonostante la scena sia girata in esterna, i personaggi non scendono mai dall’auto, rimanendo a dialogare all’interno dell’abitacolo con una meta che non verrà mai raggiunta. I due litigano violentemente mentre sono in strada e, ancora una volta, il fastidio di Antoine nei confronti delle storielle raccontate al solo scopo di fare conversazione emerge in una frase che sembra estremamente significativa per il significato simbolico e i riferimenti letterari che porta con sé: “Tu dis tout ça comme ça parce que tu remplis, tu remplis le vide. Le vide entre nous deux”, racchiudendo insieme il tema principe della *pièce* dell’insensatezza dell’atto comunicativo e il riferimento al *vide* – e al trasferimento di tale *vide* nella parola – di Beckett che, anche nel film, si riconferma una delle maggiori contaminazioni letterarie. Ci troviamo di fronte al momento di maggior tensione del lungometraggio finora: Louis si troverà sul punto di svelare a qualcuno la verità. Il blocco, stavolta però arriverà da Antoine il quale, avendone intuito il motivo, non lascerà parlare il fratello: “Je veux pas que tu me parles, j’ai pas envie de t’écouter. J’ai peur, t’es content?”. Alla luce di queste considerazioni, non risulta casuale il fatto che Dolan abbia voluto dare alla scena una configurazione spaziale esterna, lasciandola poi semplicemente in potenza con i due che rimarranno

comunque all'interno dell'automobile e materializzando così il tentativo fallito di liberazione di Louis. In quest'ultima scena, infine, viene inserito il riferimento al titolo della *pièce* che non figura nel testo: Louis dirà al fratello “C'est pas la fin du monde de venir ici”.

5. Dalla tragedia alla commedia: l'espedito dell'Intermezzo

Uno dei punti più originali della *pièce* teatrale di Lagarce è la presenza di quello che viene intitolato “Intermezzo”, il cui ruolo in ambito letterario risulta particolarmente significativo per il suo rinvio all'ambito della Commedia, avulso dal contesto tragico del dramma. A differenza di altre parti, caratterizzate da lunghe scene composte da monologhi, questa sezione si costruisce, in maniera quasi indipendente, con nove brevissime scene alternate e scandite da un ritmo diverso da quello lento e incespicante a cui ci si era abituati. Dolan ne comprende bene l'importanza e, sebbene questa porzione di testo non risulti fondamentale al progredire della narrazione filmica, decide di trasporla fedelmente sullo schermo, di riprodurre il tono globale dando materialità alla concitazione della scena.

Se il Prologo e la Parte prima – che occupano i primi tre quarti del film – ci avevano abituati a una narrazione dal ritmo quasi statico, movimenti di camera lenti e picchi di tensione accuratamente selezionati e distribuiti, con l'intermezzo ci troviamo di fronte a un rapido cambio di rotta e conseguente deragliamento. Nel testo, le nove scene sono suddivise in vari blocchi alternati e continuamente interconnessi, non solo a livello testuale ma anche a livello prettamente narrativo. Troviamo così: un monologo di Louis sulla solitudine e il senso di estraneità in casa propria, un dialogo tra Antoine e Suzanne che parlano del fratello, e brevi scambi di battute della *Mère* e Catherine che si chiedono dove siano finiti tutti gli altri. La figurativizzazione della scena e dei discorsi sullo schermo – sebbene non riporti alla lettera i dialoghi – risulta estremamente efficace e fedele, rendendo alla perfezione la frenesia del testo e creando, allo stesso tempo, un crescendo strategico per il successivo sviluppo del film che, nella seconda parte, raggiungerà il picco drammatico e tragico.

Per creare una sorta di simmetria tra le nove scene, Dolan decide di dividere la scena in quelle che vengono definite unità segmentali (Metz, 1995), che si alternano, e in cui a ogni configurazione spaziale corrisponde una coppia di personaggi che genera l'isolamento fisico – oltre che psicologico – di Louis, tagliato fuori dall'ambiente familiare. I blocchi sono tre e vengono così gestiti: il monologo onirico e sconnesso di Louis, che Lagace ha voluto rendere più astratto rispetto alle altre due parti – è tagliato, sostituendo alle parole una ripresa dal basso, di più ampio respiro, di lui in giardino che fuma da solo una sigaretta in lacrime.

Antoine e Suzanne si riuniscono nella camera della ragazza e, nel corso del loro scambio di battute, dalla finestra, osservano Louis di spalle in giardino: nel testo la scena è più breve, condensata e ridotta a uno scambio di battute tra i due fratelli; nel film, invece, il dialogo – pur mantenendone la stessa intensità – risulta più diluito nel tempo con i due che si confidano a vicenda i dubbi sul ritorno del fratello e condividendo il medesimo stato d'animo.

Infine, la *Mère* e Catherine vengono riunite in cucina, e inquadrate in alternanza di campo e contro-campo, mentre la madre è intenta a preparare un dolce e Catherine, preoccupata per il marito, si domanda continuamente dove siano finiti Louis e Antoine, chiamandoli più volte, nonostante i rimproveri della suocera.

Grazie ad alcune corrispondenze a livello plastico e semisimbolico, più che sul piano propriamente discorsivo, l'equivalenza è mantenuta anche in questo caso. Come nella *pièce*, i blocchi sono alternati grazie alla giustapposizione di scene brevi che mantengono il richiamo al balletto classico con rapidi stacchi di camera e battute brevi, lapidarie e sempre più concitate in una sorta di corsa contro il tempo scandito dall'orologio a cucù collocato all'ingresso. Mantenuta risulta, inoltre, l'interconnessione dei personaggi che, nonostante fisicamente separati, a fine di ogni scena, da una camera all'altra chiamano a voce alta il personaggio della scena successiva. L'insieme è amalgamato da una colonna sonora che inizialmente tenta di rifarsi alle arie allegre della commedia con i suoni dolci del clarinetto e del pianoforte ma che lentamente assume toni più cupi con il flauto, anticipando l'imminente ritorno alla tragedia della Parte seconda.

6. La necessità di una struttura drammatica

Un ultimo elemento sul quale vale la pena di soffermarsi è l'ultima parte del lungometraggio. Gli ultimi venti minuti sono dedicati alla Parte seconda della *pièce* che – a fronte delle undici che compongono la prima parte – conta di sole tre scene di lunghezza variabile. Nonostante la brevità, anche questa parte come la prima, presenta numerosi esempi in termini di trasposizione di isotopie fondamentali, ma soprattutto in termini di difficoltà che il passaggio dalla pagina allo schermo può rappresentare. Al di là del numero di scene ridotto, la particolarità della seconda parte è quella di risultare sprovvista di una struttura ben articolata come la prima e di presentare dialoghi e monologhi che non sempre rispettano le regole di coerenza e coesione lessicale. Per questo, già a partire dalla Scena 1, l'intera narrazione risulta più astratta e faticosa, soprattutto dopo lo stacco dinamico dell'Intermezzo. Si tratta di una sezione importante a livello tematico e di progressione, che ha presentato non pochi problemi traduttologici al momento della trasposizione su schermo.

Il regista stesso ha dichiarato di avere riscontrato alcune difficoltà e che in termini di adattamento l'ultima parte è stata la sfida più grande: "La deuxième partie de la *pièce* est une pure abstraction, mais moi aussi au cinéma, j'ai besoin d'une structure narrative et dramatique continue qui monte jusqu'à un paroxysme. Le défi était de donner une structure à cette deuxième partie, de prolonger narrativement la première, de continuer l'histoire" (Dolan, 2016).

Al fine di non interrompere l'incedere della storia e assicurare continuità, si decide così di proseguire sulla scia della narrazione della prima parte. Ciò che ne consegue è che – pur mantenendo la condensazione temporale del testo – vengono esplicitati alcuni passaggi, aggiungendo elementi in grado di reintrodurre un'azione più classica in una sorta di tentativo di recupero della forma del dramma tradizionale. Nella Scena 1, ad esempio, le indicazioni temporali e specificamente narrative sono fornite da Louis che, in un altro breve monologo, si perde in alcune riflessioni di fine giornata, raccontando, in discorso indiretto, ciò succede dopo pranzo. Per configurare e costruire la scena, Dolan colloca l'intera sequenza al momento del dolce, e trasformando il monologo in discorso diretto con il protagonista che, seduto a tavola con gli altri, parla ai due fratelli. Troviamo così, come in altri casi ma in maniera estremamente evidente ed estesa, una risignificazione totale dello spazio, che da cognitivo diviene pragmatico, realizzandosi nel dialogo effettivo tra Louis e i parenti. Vediamo la trasformazione:

PIÈCE	ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO
<p>LOUIS. – Et plus tard, vers la fin de la journée, sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur, je repris la route. [...] Je promets qu'il n'y aura plus tout ce temps avant que je revienne, je dis des mensonges, je promets d'être là, à nouveau, très bientôt, des phrases comme ça (Lagarce, 2006, p. 82).</p>	<p>LOUIS. – J'ai quelque chose à vous dire. [...] Je vais revenir. Je vais venir plus souvent et écrire. Ecrire plus, plus souvent et plus longuement. Parce que... voilà, je regrette. Je regrette le temps qu'on a perdu, le temps que j'ai perdu. Suzanne, si tu veux, t'es la bienvenue chez moi. Un weekend, une semaine, plus. À voir, les détails. Et Antoine... Peut-être que si on dinait? Si on déjeunait? [...] Quand je reviendrai, ou alors, tu viens. [...] La vérité, c'est que je dois partir.</p>

Le ultime due scene della Parte seconda (Scena 2 e Scena 3), meno astratte della prima, si caratterizzano invece per un lento crescendo di tensione, e hanno come protagonista Antoine che ha uno sfogo finale liberatorio. Dopo che Louis ha palesato la propria intenzione di voler ripartire, intenzione che appare estremamente metaforica in una sorta di rivelazione a metà, Antoine si offre brutalmente di riaccompagnarlo e litiga con Suzanne. I due sembrano mettere in piedi una recita nella recita, inventando – di comune accordo ma senza comunicarselo – un appuntamento a cui Louis non può mancare, appuntamento che, anche questa, volta risuona metaforico oltremisura.

La Scena 3 è interamente costruita sul monologo concitato di Antoine, il quale dà sfogo al suo malessere. Si tratta di un momento estremamente drammatico in cui il personaggio finalmente si mostra nelle sue debolezze. Per ragioni tematiche e di tempo, forse, Dolan accorpa queste due scene in un crescendo di tensione che verrà ricreato sullo schermo tramite primi piani concitati, rapidi e imprecisi di tutti i personaggi ormai spostatisi sull'ingresso di casa. Il picco drammatico del film viene, così, raggiunto nel finale quando Antoine, in lacrime, sta per sferrare un pugno a Louis, figurativizzando il verso chiave della Scena 3 del testo in cui Antoine, rivolgendosi al fratello, dice: “Tu me touches : je te tue” (Lagarce, 2016, p. 93). È in scene come queste – in particolare in questa sezione ancor meno strutturata a livello narrativo e verbosa oltremisura – che il linguaggio pregnante della *pièce* sembra riuscire ad esprimere tutte le sue potenzialità extralinguistiche, materializzandosi sullo schermo attraverso una serie di elementi semiotici – quali primi piani, grida, musiche – accuratamente selezionati dal regista.

Nonostante il ritmo di questa seconda parte nel testo sia influenzato dall'incedere di frasi e periodi concitati, la configurazione su schermo risulta ancora più dinamica, in una giustapposizione di unità segmentali e sovrasegmentali che servono al regista per raggiungere il picco drammatico. Alcune parti del monologo vengono interamente riportate, ma i tagli di alcune battute causano la perdita del lato più umano di Antoine che emerge proprio in questa parte. Tuttavia, l'impressione di collasso e di fallimento dell'azione drammatica che si percepisce alla fine dell'intera scena è fedelmente riportata sullo schermo a livello figurale, riuscendo soprattutto a cogliere le procedure ritmiche: Antoine abbassa il pugno sconfitto, la madre dà un ultimo saluto a Louis chiedendogli perdono e i personaggi, uno alla volta, escono di scena, lasciando il protagonista da solo sulla soglia di casa.

7. Epilogo e conclusioni

Prima di concludere la nostra analisi, risultata doverosa una brevissima notazione sulla chiusura del film poiché, come il Prologo, anche l'Epilogo della *pièce* è un momento chiave per la risoluzione del dramma. Riprendendo in maniera circolare il monologo iniziale, la narrazione si chiude con un altro monologo di trentatré versi di Louis il quale, una volta ripartito, si perde in alcune considerazioni di ordine filosofico, mescolando sogno e realtà. Dopo aver annunciato di aver lasciato la casa dei suoi, inizia il racconto di un sogno che diventa una metafora dell'intero viaggio di ritorno: una sera d'estate nel Sud della Francia, il protagonista cammina da solo “à égale distance du ciel et de la terre” in cui avrebbe voluto “pousser un grand et beau cri” (Lagarce, 2016, p. 106). Un grido ch'egli non è riuscito a esternare e che, per questo, rimpiange.

A differenza del Prologo, nell'adattamento cinematografico, l'Epilogo viene tagliato per intero. Nonostante l'estrema fedeltà al testo di partenza e alla luce dell'analisi condotta finora, il film sembra infatti aver mantenuto il binario del realismo imboccato all'inizio, un binario che ha visto, di conseguenza, sopresse alcune narrative più astratte o oniriche. Per tentare così di costruire un Epilogo alternativo, nell'ultima scena, prima dei titoli di coda, Dolan riprende in maniera simmetrica – collocandola su un piano simbolico – la conclusione del Prologo che, a sua volta, si era costruito alla luce di riferimenti e isotopie dell'originale.

Rifacendosi al verso del monologo centrale della *pièce* che racchiudeva il desiderio del protagonista di “donner de grands coups d'aile imbéciles” (Lagarce, 2016, p. 68), e ricollegandosi ai riferimenti che aveva disseminato lungo tutto il lungometraggio in linea con l'isotopia dell'isolamento-imprigionamento, l'ultima scena prima dei titoli di coda vede Louis da solo nell'ingresso di casa, la cui attenzione viene attirata dall'orologio a cucù inquadrato nell'ultima unità

segmentale del Prologo. Sulle note di *Natural Blues* (Moby), il verosimile filmico viene abbandonato per un momento e il protagonista diventa un tutt'uno con il cuculo che, imprigionato, si libera dalla gabbia dell'orologio e realizza quel desiderio costante di evasione diventato il leitmotiv di tutto il film. L'illusione, però, dura solo qualche secondo: dopo aver svolazzato per la stanza, il cuculo si accascia a terra inerte e in posizione supina. In linea con il tono dell'Epilogo della *pièce*, l'azione viene così così trasferita dal piano di azione pragmatico, mantenuto per tutto il tempo, a quello cognitivo iniziale in un Epilogo che lascerà un gusto amaro e una sensazione di fallimento, come quello pensato da Lagarce.

Tirando le somme della nostra analisi, è possibile dunque affermare che, attraverso lo studio delle isotopie fondamentali di *Juste la fin du monde* di Jean-Luc Lagarce, la trasposizione cinematografica di Xavier Dolan risulta estremamente fedele a più livelli di analisi. Nonostante le importanti differenze con i precedenti adattamenti teatrali della *pièce*, che ne avevano rispettato *tout court* le atmosfere asettiche, lo studio in questione ha fatto emergere come gli elementi di originalità impiegati dal regista canadese – quali un sistema cromatico coerente e composto, costumi, make-up e musiche – non abbiano snaturato il testo di partenza e, al contrario, abbiano realizzato tutte le potenzialità espressive di quest'ultimo.

In particolare – concentrandoci sulle particolarità dell'adattamento a livello narrativo, visivo e musicale – abbiamo notato come, laddove non fosse possibile trasporre alla lettera per motivi di difficoltà traduttologiche o di totale intraducibilità, il regista abbia tentato – attraverso equivalenze plastiche e simboliche – di riprodurre quantomeno il tono originale/originario. Pur decidendo, inoltre, di valorizzare alcune isotopie tematiche rispetto ad altre, per ragioni di coerenza stilistica o personali, possiamo affermare che il film si mette in relazione – talvolta in maniera più tradizionale altre tramite espedienti più o meno originali – con tutte le strutture narrative del testo, sia a livello figurativo in termini spazio-temporali sia in termini più astratti, ricreando un vero e proprio sistema di risemantizzazione.

Il risultato è un prodotto estetico coerente e autonomo, fedele e allo stesso tempo originale, che diviene un punto di incontro tra letteratura e cinema interessante e ricco di spunti di riflessione. La sensibilità di Xavier Dolan sembra aver colto nel migliore dei modi possibili il cuore dell'opera di Lagarce, con un adattamento cinematografico che – ben lungi dal banalizzare o snaturare il testo di partenza – si rivela ricco di accenti pop e profondamente moderno.

References

- AA.VV. 2010. *Quand le cinéma prend la parole*. Aachen : Shaker Verlag. In *Les cahiers du littoral*, Vol. I/N.8, 2010. ISSN 978-3-8322-9715-2
- BALLARD, Michel (dir.). 2001. *Oralité et traduction*. Arras : Artois Presses Université, 2001. ISBN 2910663558
- BUSSI, G. Elisa e SALMON KOVARSKI, Laura (dir.). 1996. *Letteratura e cinema. La trascrizione*, Bologna : Clueb, 1996. ISBN 8880913875
- CARCAUD MACAIRE, Monique. e CLERC, Jeanne-Marie. 2004. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004. ISBN 225203453X
- COSTA, Antonio. 1993. *Imagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino : UTET Università, 1993. ISBN 8877502169
- CATTRYSSE, Patrick. 1992. *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Berne : Peter Lang, 1992. ISBN 9783261044839
- DOLAN, Xavier. 2016. *Juste la fin du monde*. Canada-Francia : Sons of Manual, MK2 Productions, Téléfilm Canada, 2016. (film)
- DOLAN, Xavier. 2016. *È solo la fine del mondo*. Canada-Francia : Lucky Red, 2016. (film)
- DUSI, Nicola. 2006. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino : UTET Università, 2006. ISBN 8860081025
- JAKOBSON, Roman. 1959. On Linguistics Aspects of Translation. In *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 1959. ISBN 9780674731615

- LAGARCE, Jean-Luc. 2016. *Juste la fin du monde*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2016. ISBN 2846815011
- LARTHOMAS, Pierre. 1972. *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*. Paris : Armand Colin, 1972. ISBN 9782130732648
- METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991. ISBN 2865632873
- METZ, Christian. 1995. *La significazione nel cinema*. Milano : Bompiani, 1995. ISBN 8845227006
- NANNONI, Catia. 2002. *Traduzione intersemiotica*. Torino : L'Harmattan Italia, 2002. ISBN 8888684069
- PAVESI, Maria. 2005. *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma : Carocci, 2005. ISBN 8843036823
- PEREGO, Elisa. 2005. *La traduzione audiovisiva*. Roma : Carocci, 2005. ISBN 8843034103
- SERCEAU, Michel. 1999. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*. Liège : Céfal, 1999. ISBN 287130064X

Internet source

- CRIS (Centre de Ressources Internationales de la Scène). Online: <https://www.theatre-contemporain.net/>.
- CRIS, (Centre de Ressources Internationales de la Scène). Online: in www.lagarce.net.
- FANUM, Fonds numérique d'archives Jean-Luc Lagarce. Online: <http://fanum.univ-fcomte.fr/lagarce/index.php>.

Summary

This work aims to look at certain aspects involved in the translation process, from a linguistic as well as an intercultural and inter-semiotic point of view. Starting from the inter-semiotic translation concept theorized by Roman Jakobson, we will analyse the film adaptation of a *pièce*, written in 1990 by Jean-Luc Lagarce and filmed in 2016 by Xavier Dolan, in order to highlight the process of re-semanticization and multiplication of meaning involved in the transition from the page to the screen. After some theoretical information, through a semiotic analysis and a continuous comparison between written and visual text, we will try to highlight some of the film adaptation's mechanisms with a particular focus on thematic and figurative isotopies and on the filmmaker's plastic and stylistic choices.

About author

Antonietta Bivona research interests are French language and literature with a particular focus on theatre and translation. She is a PhD student at the Department of Humanities in the University of Catania (Italy).

Antonietta Bivona, Via Tolmezzo, 21, 95031 Adrano (CT), Italy