

Enrico Terrone

Un battito del cuore. *Adieu Philippine* di Jacques Rozier

A Parigi, nell'estate del 1960, Michel, che lavora come tecnico televisivo, incontra Juliette e Liliane, che vogliono affermarsi come attrici; qualche settimana dopo il ragazzo e le due ragazze si reincontrano durante una vacanza in Corsica, ma Michel dovrà presto rientrare a Parigi per partire soldato nella Guerra d'Algeria. Questa è la trama (fanzionale su sfondo storico) di *Adieu Philippine* (*Desideri nel sole*, Francia/Italia 1962), il primo lungometraggio di Jacques Rozier, presentato al festival di Cannes nel maggio del 1962, poco dopo la fine della Guerra d'Algeria, e poi uscito in sala nel settembre dell'anno successivo¹. François Truffaut lo recensisce a caldo e vi vede la piena realizzazione dell'estetica della *Nouvelle Vague*, definendolo «il più evidente successo del nuovo cinema in cui la spontaneità è tanto più potente quando è il risultato di un lungo e attento lavoro»².

Nel 1966, Christian Metz pubblica su *Communications* l'articolo *La grande syntagmatique du film narratif* che segna un punto di svolta nella riflessione teorica sul montaggio, inaugurando la grande stagione della semiologia del cinema³. Per mettere alla prova le sue congetture, Metz ricorre proprio ad *Adieu Philippine*, che analizza insieme a Michèle Lacoste nell'articolo del 1967 *Étude syntagmatique du film Adieu Philippine, de Jacques Rozier*⁴, poi incorporato nel suo libro del 1968 *Essais sur la signification au cinéma*⁵. In tal senso, *Adieu Philippine* è il trait d'union tra il cinema della Nouvelle Vague, al suo apice nei primi anni Sessanta, e la semiologia del cinema, che si afferma sul finire del decennio. Al nuovo cinema in cui, come notava Truffaut, “la spontaneità è tanto più potente quando è il risultato di un lungo e attento lavoro”, fa seguito la nuova teoria che cerca di spiegare come dal

1 Consultabile qui: <https://rarefilmm.com/2018/09/adieu-philippine-1962/> (consultato il 26 aprile 2024)

2 F. Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Parigi 1975, p. 417 (trad. mia).

3 C. Metz, *La grande syntagmatique du film narratif*, «Communications», n. 8, 1966, pp. 120-124.

4 M. Lacoste, C. Metz, *Étude syntagmatique du film Adieu Philippine de Jacques Rozier*, «Image et Son», n. 201, 1967, pp. 95-98.

5 C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma. Tome I*, Klincksieck, Paris 1968.

Abstract

This article presents an analysis of Christian Metz's study of the editing of Jacques Rozier's film *Adieu Philippine*. The initial section illustrates how Metz's analysis of montage can elucidate the aesthetic value of *Adieu Philippine* which François Truffaut characterized in terms of spontaneity. The second part puts forth the proposition of supplementing Metz's language-based theory of editing with a phenomenological account that focuses on the experience of the cut between two shots, as opposed to the larger units that Metz refers to as “syntagms.” This prompts a reconsideration of *Adieu Philippine* in light of Jean-Luc Godard's conceptualization of the cut as a heartbeat.

KEYWORDS

MONTAGE

-

PHENOMENOLOGY

-

LANGUAGE

-

NOUVELLE VAGUE

-

CHRISTIAN METZ

“lungo e attento lavoro” si produca l’effetto di “spontaneità”. Il montaggio è per Metz la chiave di volta di questa spiegazione.

La concezione metziana del montaggio è ben sintetizzata in un altro suo articolo del 1967, *“Montage” et discours dans le film*, in particolare in questo passaggio: «L’ordine delle successioni instaura un linguaggio là dove l’immagine isolata non offriva essenzialmente che la propria muta analogia con un frammento di reale»⁶. Metz qui ammette che l’inquadratura, “l’immagine isolata”, è significativamente pre-linguistica; la sua “muta analogia con un frammento di reale” rimanda non tanto al linguaggio quanto piuttosto al legame essenziale tra immagine e percezione sul quale in quegli stessi anni Ernst Gombrich portava l’attenzione paragonando le immagini a “chiavi contraffatte” capaci di aprire le “serrature” del nostro sistema visivo⁷. È invece nel montaggio che, secondo Metz, il cinema trova la sua dimensione squisitamente linguistica. Il montaggio combina le inquadrature in unità di senso di ordine superiore o “sintagmi”, proprio come il linguaggio combina le parole a formare frasi, e le frasi a formare periodi. La “grande sintagmatica” è la tassonomia che Metz propone per i sintagmi generabili dal montaggio cinematografico.

Nello studio dedicato a *Adieu Philippine*, Metz individua 83 sintagmi di sette diverse tipi, che ordina in base alla loro frequenza.

1. Il tipo di sintagma più frequente (34 occorrenze) è di gran lunga la *scena*, una successione di inquadrature che raffigura un evento nella sua continuità temporale; il sintagma 6 di *Adieu Philippine* è, per esempio, una scena in cui Michel incontra tre amici di fronte a un bar, nella quale il sonoro garantisce la continuità della rappresentazione nonostante i due stacchi di montaggio.

2. L’altro sintagma assai frequente (19 occorrenze) è la *sequenza*, che differisce dalla scena per l’introduzione di elissi che

6 C. Metz, *“Montage” et discours dans le film. Un problème de sémiologie diachronique du cinéma*, «Word», vol. 23, n. 1-3, 1967, pp. 388-395 (trad. mia).

7 E. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell’arte*, tr. it. di C. Roatta, Einaudi, Torino 1976, p. 8.

rendono temporalmente discontinua, sebbene nel complesso unitaria, la raffigurazione dell'evento; ad esempio, il sintagma 21 è una sequenza (anche se Metz lo classifica erroneamente come inquadratura autonoma) che ritrae – mediante una successione di carrelli laterali da destra a sinistra ritmata dalle ellissi ed enfaticata dal commento musicale – una passeggiata di Juliette e Liliane tra i viali parigini.

3. Quasi altrettanto frequente (16 occorrenze) è l'*inquadratura autonoma*, che raffigura un evento nella sua continuità spaziotemporale, senza avvalersi del montaggio; così, il sintagma 17 racconta da un'unica prospettiva, senza stacchi di montaggio, il pranzo di Michel con due suoi amici in un ristorante.

Decisamente più sporadici risultano gli altri cinque tipi di sintagmi che Metz rintraccia in *Adieu Philippine*.

4. La *sequenza a episodi* (6 occorrenze) raffigura un evento frammentandolo in una pluralità di episodi relativamente autonomi; ad esempio, il sintagma 5 racconta una gita domenicale di Michele, Juliette e Liliane concatenando tre momenti distinti (la partenza in treno; la passeggiata in campagna; la visita a un campo d'aviazione) unificati formalmente mediante i dialoghi e la direzione delle carrellate.

5. Il *sintagma alternato* (5 occorrenze) raffigura due o più eventi distinti sfruttando il montaggio per metterli in relazione mediante l'andirivieni tra l'uno e l'altro; nel sintagma 72, le immagini dei tre protagonisti che approdano in un porticciolo corso si alternano alle riprese di un film in costume che hanno luogo su una collina sovrastante il porticciolo.

6. Il *sintagma descrittivo* (2 occorrenze) si limita a esplorare un certo ambiente mediante una serie di punti di vista sconnessi, senza preoccuparsi di seguire lo svolgersi di un evento; ad esempio, il sintagma 71 esplora, al suono di una canzone italiana – quasi fosse un videoclip ante litteram – il paesaggio del mare corso solcato dalla barca dei tre protagonisti.

7. In maniera analoga, il *sintagma a graffa* (1 occorrenza) accorpa episodi sconnessi che non costituiscono un evento ma

risultano comunque unificati a livello tematico; tale è per Metz il primo sintagma di *Adieu Philippine*, nel quale una rapida successione di inquadrature introduce il tema dell'attività frenetica degli studi televisivi.

L'analisi di Metz si concentra sui sintagmi che il montaggio costruisce conferendo al film la sua articolazione narrativa. Vi è tuttavia un'operazione di montaggio più elementare che Metz presuppone ma che richiede a sua volta un'analisi: si tratta dello stacco, la singola operazione con cui il montaggio connette due inquadrature distinte⁸. Mentre il sintagma si può vedere come un costrutto teorico che serve a spiegare il funzionamento narrativo del film, lo stacco è innanzitutto un fatto tecnico e un fatto esperienziale. Un fatto tecnico perché corrisponde all'operazione fondamentale del mestiere del montatore. Un fatto esperienziale perché suscita nello spettatore un'esperienza visiva peculiare.

L'inquadratura cinematografica, si è detto, è un surrogato della percezione: ci fa vedere un evento quasi come se si stesse svolgendo davanti a noi. Con lo stacco di montaggio, tuttavia, questa analogia tra l'esperienza filmica e la percezione ordinaria si spezza. Il montaggio, facendoci cambiare il punto di vista da X a Y senza percorrere lo spazio tra X e Y, produce un effetto esperienziale che non potrebbe realizzarsi nella percezione ordinaria. Il nostro sguardo viene, per così dire, teletrasportato da un punto all'altro del mondo filmico: il montaggio è un taglio chirurgico nel tessuto della percezione.

Questo trauma percettivo richiede di essere compensato cognitivamente. Lo spettatore si chiede, più o meno consapevolmente: "dove sono finito?". L'arte del montaggio è anche, se non soprattutto, l'arte di far sì che lo spettatore riesca a rispondere a questa domanda. Il montaggio, in tal senso, può arricchire l'esperienza percettiva che ci offrono le inquadrature, e

⁸ Significativamente legata alla nozione (descrittiva) di *stacco* è quella (normativa) di *raccordo*, che stima la fluidità o l'efficacia della connessione tra le due inquadrature.

lo può fare compensando il vuoto esperienziale che si crea nel passaggio da un'inquadratura all'altra.

Filosofi come Samuel Cumming, Gabriel Greenberg e Rory Kelly⁹, nel tentativo di applicare la metodologia della filosofia del linguaggio al montaggio cinematografico, hanno sostenuto che tale lavoro di compensazione e arricchimento avviene a livello *semantico*, ossia mediante un sistema di convenzioni condivise da montatori e spettatori. Altri, come Stefano Donati¹⁰, Beatrice Kobow¹¹ e Alessandro Pignocchi¹², hanno invece sostenuto che il contributo del montaggio alla comprensione del film avviene piuttosto a livello *pragmatico*: lo spettatore compensa e arricchisce la propria percezione delle inquadrature in base al contesto in cui le incontra, seguendo dei principi “conversazionali” che permettono, caso per caso, di cogliere le intenzioni comunicative del montatore. La pragmatica ha insomma un'interazione col contesto più profonda ed essenziale di quella della semantica, che pure non ne è priva.

Quale che sia la migliore spiegazione – semantica o pragmatica – della significazione del montaggio, resta il fatto che lo spettatore, nello stacco dall'inquadratura A all'inquadratura B, non si limita a percepire il contenuto di A e il contenuto di B, ma apprende anche qualcosa sulla loro relazione. A tale proposito, David Bordwell e Kristin Thompson¹³ hanno individuato quattro principali relazioni che il montaggio può istituire tra inquadrature. Le prime due riguardano la dimensione più formale ed estetica: la relazioni *grafiche* concatenano le inquadrature in base alla loro configurazione spaziale mentre le re-

9 S. Cumming, G. Greenberg, R. Kelly, *Conventions of Viewpoint Coherence in Film*, «Philosophers' Imprint», vol. 17, n. 1, 2017, pp. 1-29.

10 S. Donati, *Cinema e conversazione. L'interpretazione del film narrativo*, Prospettiva, Civitavecchia 2006.

11 B.S. Kobow, *See What I Mean. Understanding Films as Communicative Actions*, Mentis Verlag, Paderborn 2007.

12 Cfr. A. Pignocchi, *Pourquoi aime-t-on un film? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Odile Jacob, Paris 2015.

13 D. Bordwell, K. Thompson, *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, tr. it. di P. Bonini, Il Castoro, Milano 2003.

lazioni *ritmiche* le concatenano in base alla loro durata. Le altre due relazioni evidenziate da Bordwell e Thompson riguardano invece la dimensione più specificamente raffigurativa e narrativa: la relazioni *spaziali* concatenano le inquadrature per esplorare lo spazio della vicenda narrata mentre la relazioni *temporali* le concatenano per seguire lo sviluppo narrativo al passare del tempo.

Mentre le relazioni grafiche e ritmiche contribuiscono principalmente all'apprezzamento estetico del film come artefatto, le relazioni spaziali e temporali svolgono un ruolo decisivo innanzitutto nel plasmare l'esperienza del film come mondo. A fronte di uno stacco di montaggio, lo spettatore tende a chiedersi innanzitutto *dove* e *quando* si sta svolgendo l'azione mostrata dalla nuova inquadratura in rapporto al luogo e al tempo dell'azione mostrata nell'inquadratura precedente. Ci sono almeno cinque modi di far fronte a questa discontinuità, cinque possibili risposte che uno stacco può invitarci a dare alla domanda "a che punto siamo?":

1. "Siamo nello stesso luogo e nello stesso tempo, è cambiato soltanto il punto di vista". Questo accade esemplarmente negli stacchi che costituiscono il sintagma che Metz chiama "scena". Ad esempio, nel succitato sintagma 6, il primo stacco muove da un punto di vista più distanziato a uno più ravvicinato su Michel e i suoi due amici, mentre il secondo stacco ci riporta al punto di vista più distanziato, il tutto mentre il dialogo prosegue con continuità.

2. "Siamo nello stesso luogo, ma è passato un po' di tempo". Questo è lo stacco che, nella sintagmatica di Metz, distingue la sequenza dalla scena. Ad esempio, nel succitato sintagma 21, il primo stacco ci porta a un momento successivo della passeggiata di Juliette e Liliane nel centro di Parigi, come si desume dal cambiamento repentino dello sfondo. Analogamente, nel sintagma 33, da cui deriva il titolo del film, ritroviamo Juliette e Liliane che, sedute sul letto a mangiare mandorle, avendone trovate due nello stesso guscio, si decidono di giocare a "Faire Philippine": vincerà chi, al risveglio, dirà per primo "Bonjour,

Philippine”¹⁴; lo stacco ci mostra Juliette e Liliane che, in quel medesimo letto, ma il mattino dopo, si svegliano e gridano all’unisono quella frase.

3. “Siamo nello *stesso tempo* ma in un altro luogo”. È lo stacco costitutivo del montaggio alternato: nel succitato sintagma 72, il primo stacco muove dall’inquadratura del set di un film in costume all’inquadratura di Michel, Juliette e Liliane sulla barca che sta entrando in porto proprio nel momento in cui si sta girando quel film.

4. “Siamo in un *tempo successivo* e in un altro luogo”. Mentre gli stacchi precedenti andavano a costituire singoli sintagmi, questo è piuttosto lo stacco che mette in relazione due sintagmi. L’esempio più clamoroso in *Adieu Philippine* è lo stacco che, nel legare il sintagma 44 al 45, taglia in due il film come una mela, portandoci nel giro di un istante dal contesto parigino del lavoro di Michel alla sua vacanza in Corsica.

5. “Siamo in un tempo *precedente* e (tipicamente) in un altro luogo”. È la figura di montaggio che viene comunemente chiamata “flashback”. Se ne trova un esempio nel sintagma 32 di *Adieu Philippine*, in cui il primo stacco ci porta da una conversazione tra Juliette e Liliane (in cui quest’ultima, dopo aver avviato il giradischi, confessa all’amica di aver incontrato per contro proprio Michel) a una serie di inquadrature che ricostruiscono l’incontro tra Liliane e Michel, per tornare infine alla conversazione tra le due ragazze¹⁵.

Le relazioni spaziali e temporali istituite dal montaggio plasmano l’esperienza dello spettatore. Come mostrato magistralmente da Kant nell’“Estetica trascendentale” della *Critica della ragion pura*, spazio e tempo sono le forme della sensibilità che presiedono alla nostra esperienza del mondo, rendendola pos-

14 L’origine dell’espressione “Faire Philippine” è spiegata qui: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1980> (consultato il 26 aprile 2024).

15 L’analisi metziana di questo sintagma è discussa dettagliatamente in A. Gaudreault, P. Gauthier, *Christian Metz, le montage et les formes de l’alternance*, «CiNéMAS», vol. 26, n. 1, 2015, pp. 95-108.

sibile. Nella percezione ordinaria tali forme esperienziali sono vincolate dalla posizione del soggetto d'esperienza¹⁶; il montaggio regala invece allo spettatore un'esperienza la cui forma spazio-temporale può adattarsi a piacimento all'esplorazione del mondo finzionale, senza dover dipendere dalla posizione del soggetto d'esperienza al suo interno.

Vi è tuttavia – come già notato da Kant stesso nella “Logica trascendentale” e poi ribadito energicamente da Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione* – una terza categoria che contribuisce, insieme a spazio e tempo, a dar forma alla nostra esperienza. È la categoria della causalità, in base alla quale non ci limitiamo a percepire certi eventi C ed E come successivi ma esperiamo anche il primo come causa e il secondo come effetto: C è ciò che ha fatto sì che si sia realizzato E; dunque, se non ci fosse stato C, a parità di condizioni non ci sarebbe stato nemmeno E. La causalità è ciò che ci permette non soltanto di constatare che qualcosa accade ma di capire anche *perché* accade.

Nello strutturare l'esperienza dello spettatore, il montaggio si fa carico non soltanto di instaurare relazioni *spaziali e temporali* ma anche relazioni *causali*. Nel passare dall'inquadratura A all'inquadratura B, lo spettatore è talvolta indotto a considerare non solo quali relazioni spaziali e temporali sussistono tra il contenuto di A e quello di B, ma anche a riconoscere che ciò che si vede in B è l'effetto causato da ciò che si è visto in A. Ad esempio, nel sintagma 43 prima vediamo Michel che, durante le riprese di uno sceneggiato, si appoggia a un palo che fa parte della scenografia; poi, nell'inquadratura successiva, vediamo (da un monitor della postazione di controllo) il palo cadere di fronte alla telecamera: lo stacco di montaggio ci indica che l'azione maldestra di Michel *ha causato* la caduta del palo.

Tra le relazioni causali istituite dal montaggio, particolarmente importanti per la narrazione sono quelle in cui l'effetto

¹⁶ Questa lettura dell'estetica trascendentale kantiana è formulata con grande efficacia in P. Strawson, *The Bounds of Sense: An Essay on Kant's Critique of Pure Reason*, Methuen, London 1966, e in G. Evans, *Molyneux's Question*, in Id., *Collected Papers*, Clarendon, Oxford 1985, pp. 364-399.

è uno stato mentale. Si arriva così alle relazioni *intenzionali*, tali per cui lo stacco di montaggio collega un oggetto a un soggetto che gli rivolge la propria attenzione. Ad esempio, sempre nel sintagma 43, l'inquadratura di Michel che passa inopinatamente davanti alla telecamera è seguita dall'inquadratura del regista che sbotta davanti al monitor: lo stacco ci indica che quest'altra azione maldestra di Michel ha suscitato la reazione rabbiosa del regista.

Più in generale, le relazioni intenzionali vanno a costituire una delle figure fondamentali della narrazione cinematografica, il campo-controcampo, in cui lo stacco di montaggio ci mostra l'effetto che le parole o gli atteggiamenti di una persona causano nel suo interlocutore. Il sintagma 3, ad esempio, è un campo-controcampo in cui il dialogo tra Michel, Juliette e Liliane durante il loro primo appuntamento al bar è raffigurato alternando l'inquadratura del ragazzo con quella delle due ragazze. La stessa logica di montaggio si ritrova nel conclusivo sintagma 83, nel quale Michel dà l'addio definitivo a Juliette e Liliane, ma qui gli sguardi e i gesti prendono il posto delle parole.

Una forma peculiare di relazione intenzionale istituita dal montaggio è quella che esprime un atteggiamento mentale che appartiene, anziché al personaggio, al cineasta stesso (o, se si preferisce, alla "istanza narrante"). Si può parlare in questo caso di *relazione discorsiva*. Lo stacco discorsivo tra l'inquadratura A e l'inquadratura B non ci indica che cosa il personaggio in B pensa di ciò che appare in A, bensì ciò che pensa (e ci chiede di pensare) il cineasta. Sempre nel sintagma 3, l'inquadratura in cui Michel si vanta con le due ragazze del suo mestiere di tecnico televisivo ("senza di me, tutto si ferma") è seguita da un'inquadratura in cui si vede Michel seduto pigramente a osservare i suoi colleghi che azionano la telecamera; qui lo stacco funziona evidentemente come un commento ironico che il cineasta rivolge direttamente allo spettatore scavalcando, per così dire, il mondo finzionale. In tal senso, lo stacco discorsivo ci riporta alle due prime categorie di stacco individuate da Bordwell e Thompson: quello grafico e quello ritmico. Mentre gli stacchi

spazio-temporali, causali e relazionali istituiscono innanzitutto relazioni interne al mondo narrativo, quelli discorsivi, grafici e ritmici istituiscono piuttosto relazioni comunicative tra il cineasta e lo spettatore, con esiti per lo più estetici nel caso degli stacchi grafici e ritmici, e invece eminentemente ermeneutici (riguardanti l'interpretazione di ciò che si vede) nel caso dello stacco discorsivo.

Nell'articolo del 1956 intitolato *Montage interdit*, André Bazin proponeva una concezione del cinema basata sul primato dell'inquadratura – e della *mise-en-scène* che le sta di fronte – con un conseguente ridimensionamento degli effetti narrativi, estetici ed ermeneutici del montaggio¹⁷. La concezione baziniana, si sa, ha avuto una significativa influenza sulla generazione di critici e cineasti della *Nouvelle Vague*. Tuttavia, nello stesso numero dei *Cahiers du cinéma* che ospitava il testo di Bazin, si poteva leggere anche l'intervento di Jean-Luc Godard, *Montage mon beau souci*, nel quale il futuro astro della *Nouvelle Vague* rivendicava la centralità del montaggio notando che «se la *mise-en-scène* è uno sguardo, il montaggio è un battito del cuore»¹⁸.

Con la sua lettura di *Adieu Philippine*, Metz si spinge ben oltre l'aforisma godardiano, dimostrando analiticamente il ruolo decisivo del montaggio nella costruzione narrativa, estetica ed ermeneutica di uno dei film emblematici della *Nouvelle Vague*. È soltanto prestando attenzione ai costrutti di montaggio evidenziati da Metz che possiamo comprendere appieno la tesi di Truffaut su *Adieu Philippine* per cui “la spontaneità è tanto più potente quando è il risultato di un lungo e attento lavoro”. Se effetto di spontaneità vi è, si tratta, per così dire, di una “spontaneità sintagmatica”, che trae cioè alimento dall'articolazione del film in sintagmi. Il contributo di Metz resta in tal senso decisivo ma nel mio articolo ho mostrato che tale effetto di spontaneità deriva anche da operazioni più elementari che

17 A. Bazin, *Montage interdit*, «Cahiers du cinéma», n. 65, décembre 1956, pp. 32-36.

18 J.-L. Godard, *Montage mon beau souci*, «Cahiers du cinéma», n. 65, décembre 1956, pp. 30-31 (trad. mia).

riguardano non tanto il sintagma come unificazione linguistica di un certo numero di inquadrature bensì l'effetto esperienziale generato dal singolo stacco tra due inquadrature, quello che Godard chiama "un battito del cuore"¹⁹.

19 Ringrazio Luca Bandirali e un valutatore anonimo per i preziosi commenti sul testo. Questa ricerca è stata finanziata dal progetto ERC-StG 101040535 (PEA – The Philosophy of Experiential Artifacts), a sua volta finanziato dall'Unione Europea. I punti di vista e le opinioni espresse sono, tuttavia, solo quelli dell'autore e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della European Research Council Executive Agency. Né l'Unione Europea né l'autorità che concede i fondi possono essere ritenuti responsabili per questo.

