



Fino all'ultimo respiro

Titolo originale: *À bout de souffle*
Regia: Jean-Luc Godard
Sceneggiatura: Jean-Luc Godard
Fotografia: Raoul Coutard
Scenografia: Claude Chabrol
Montaggio: Cecile Decugis, Lila Herman
Musica: Martial Solal
Suono: Jacques Maumont
Interpreti: Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard, alias Laszlo Kovacs), Jean Seberg (Patricia Franchini), Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti), Van Doude (giornalista), Claude Mansard (rivenditore d'auto), Daniel Boulanger (ispettore Vital), Liliane Robin (Liliane), Michel Fabre (secondo ispettore di polizia), Jean-Luc Godard (la spia), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Richard Balducci (Tolmatchoff), Roger Hanin (Carl Zombach)
Produzione: Georges de Beauregard, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie
Distribuzione italiana: Euro International Films

Il regista, Jean-Luc Godard

Nato a Parigi nel 1930 da una famiglia ginevrina, altoborghese e protestante, Godard, al contrario del collega Truffaut, vive un'adolescenza dorata. Iscrittosi ad etnologia alla Sorbona, entra in contatto con il gruppo dei "Chaiers du Cinéma", su cui inizia a pubblicare i primi articoli, a sostegno, contro la vecchia guardia di teorici fondamentali per la storia del cinema quali André Bazin, dei padri spirituali (Hitchcock e Rossellini) di quella che diverrà la Nouvelle Vague: una vera e propria rivoluzione pratica e concettuale che rianimerà le cinematografie nazionali di diversi paesi. A 29 anni, affidatogli un soggetto da Truffaut, rivoluzionerà la grammatica del cinema, realizzando quello che risulterà il film manifesto dell'intera scuola: *À bout de souffle*. Autore di ottanta opere tra film, video, trasmissioni televisive; critico, storico, poeta e creatore di immagini: da annoverare ormai tra i più provocatori e fervidi intellettuali del Novecento.

Fino all'ultimo respiro

Film manifesto dell'intera scuola, *Fino all'ultimo respiro* è epicentro di una rifondazione della grammatica cinematografica in aperta critica alle convenzioni consacrate dal cinema francese della "tradizione di qualità": girato in soli 23 giorni, il film costa la metà rispetto ai lungometraggi dell'epoca, caratterizzandosi per una troupe leggera, ambienti reali valorizzati dall'uso di pellicola fotografica, più sensibile e adatta a catturare la luce naturale di ambienti non attentamente pianificati in asettici studi cinematografici, carrelli di fortuna che piegano all'esigenza registica il quotidiano (emblematica ed iconica la lunga carrellata che accompagna i protagonisti lungo gli Champs-Élysées in cui la camera, nascosta in un furgoncino postale, registra il passaggio di alcuni pedoni sporcando il campo visivo, ma imprimendo alla ripresa forte autenticità).

Michel Poiccard è uno scanzonato ed estroverso piccolo criminale: concluso un affare a Marsiglia si dirige verso Parigi con un'auto rubata, ma inseguito da un poliziotto per una semplice infrazione stradale, gli spara impulsivamente. In uno scandaloso squilibrio drammaturgico, il momento di svolta della vita dei protagonisti viene depauperato della propria drammaticità gravida di conseguenze in una straniante compressione dei tempi: un'inversione clamorosa della tradizionale logica rappresentativa. Arrivato a Parigi, rintraccia l'ambiziosa e smalizata Patricia, giovane studentessa americana con cui ha passato solo qualche notte, ma di cui si dichiara innamorato, tentando di persuaderla a seguirlo nella fuga dalla caccia all'uomo portata avanti nei suoi confronti dalle forze dell'ordine verso l'assoluta Italia. La ragazza, divisa tra la fascinazione di una vita spericolata unita ad un sentimento intenso, e la pressione burocratica della polizia che minaccia le sue aspirazioni intellettuali, si dimena tra l'entusiasmo dell'avventura e la drasticità della denuncia.

L'approccio filmico di Godard, che vuole il primato del regista sullo sceneggiatore e della ripresa nella sua intrinseca immediatezza, apre la possibilità all'improvvisazione, alla realtà fenomenica di riempire il soggetto, che si fa storia. I provvedimenti pratico-tecnici atti ad assottigliare il diaframma che separa cinema e vita vanno verso una profonda esplorazione del mezzo cinematografico, consapevolmente svincolato dalle convenzioni vigenti: è così che, semplicemente inquadrato dall'operatore posizionato sul sedile di fianco o quello posteriore dell'automobile dove avviene il brioso e impertinente monologo iniziale (Godard sfrutta ampiamente la straordinaria capacità di Raoul Cotard di riprendere con la macchina a spalla senza respirare, minimizzando le oscillazioni di camera), Michel può guardare in macchina e rivolgersi direttamente allo spettatore, rompendo la regola d'oro del cinema narrativo classico che preclude il contatto diretto personaggi/spettatore a salvaguardia del meccanismo di finzione. Così come il massiccio ricorso alla tecnica del *jump cut* (almeno 75 nell'intero film) è una patente quanto sfrontata violazione delle regole della messa in scena, con i raccordi tra fotogrammi che arbitrariamente segmentano l'azione rappresentata. Se tutto ciò pare rendere velleitario il confronto con il tradizionale cinema statunitense, è importante ricordare la dedica, assente nell'edizione italiana, alla Monogram Pictures, uno studio specializzato in B-Movies, nonché l'omaggio nel corso del film alla Hammer Film, casa dell'horror e del cinema fantastico. Ma tale confronto è fondamentale, ed intessuto di riferimenti che si nutrono di cinema, un cinema che abbraccia non solo quello poco frequentato dalla critica, prodotto da piccole case di produzione e per pubblici meno esigenti, ma anche la vita stessa dei suoi demiurghi: molti dei nomi di personaggi della vicenda riprendono amici della gioventù ginevrina del regista. Le moltissime allusioni e citazioni che intessono il film (dal Resnais di *Hiroshima Mon Amour*, all'Aldrich *Dieci secondi col diavolo*; fino all'onnipresente Bogart, specie nel suo ultimo lungometraggio, *Il colosso d'argilla*, cui viene fatto esplicito riferimento), lungi dall'essere autocompiacente intellettualismo culturale, risultano i mezzi attraverso cui superare la narrazione tradizionale in nome di un nuovo genere di film-saggio, basata sulla forma dell'accumulazione, in cui discorso critico e narrativo si compenetrano: i personaggi stessi con discorsi che spaziano tra le varie arti senza una gerarchizzazione, "*dicendo di tutto*" secondo un'espressione di Godard stesso, paiono più propugnare una visione del mondo che costruire una vicenda.

A partire da *Fino all'ultimo respiro*, è evidente come la ricerca di una nuova forma di narrazione cinematografica sia per lui programmatica, una ricerca che approderà alla creazione di un universo disarticolato composto da oggetti ed immagini autoreferenti.

L'ossimoro romantico che innerva un film che si pone con forza contro il linguaggio e gli artifici del cinema risiede nella manifesta dimensione cinematografica in cui la vicenda si muove: *Fino all'ultimo respiro* è innanzitutto un film su e per il cinema. Ogni suo elemento ha un primo referente nella finzione e nello spettacolo, piuttosto che nella società e nella storia, è un film che si forgia e vive nel mito, realizzatosi nell'identificazione Belmondo-Bogart: già dalle sue prime apparizioni, come sottolinea Paolo Bertetto, «*c'è molta esibizione recitativa intenzionale, c'è molto cinema esibito*», e questa ostentazione filmica ci accompagna fino all'estremo finale, in cui l'ennesima ripetizione del gesto bogartiano ricorda allo spettatore che la vicenda cui ha assistito è prima di tutto cinema.

A cura di **Sofia Maravai**

Legnano, 21-22 ottobre 2026

Cineforum Marco Pensotti Bruni
70ª Stagione Cinematografica

www.cineforumpensottilegnano.it