

BANDE À PART: GODARD E GLI ALTRI

Come critico, mi consideravo già un cineasta.
JLG

Bazin, Truffaut, Rivette, Rohmer e Godard: quella che sarà, di lì a qualche anno, l'équipe dei "Cahiers du cinéma", la più prestigiosa rivista di cinema francese, luogo di teorizzazione e di promozione attiva di quel nuovo modo di fare, e anche di vedere e vivere il cinema che fu definito *Nouvelle vague*, è già quasi totalmente riunita nelle forme di un gruppo di amici che vanno al cinema tutti i giorni, si scambiano esperienze, effettuano i primi tentativi dietro o davanti la cinepresa. Sono quasi tutti giovanissimi: Godard ha meno di vent'anni. È nato a Parigi il 3 dicembre 1930, secondo di quattro fratelli e sorelle (in *À bout de souffle* Michel mostra a Patricia "la casa dove sono nato io" ed è verosimilmente quella in cui è nato lui) di una famiglia ginevrina, alto borghese, protestante [...]. Jean-Luc, o Jeannot, ha avuto un'adolescenza dorata (sci, tennis, vacanze in barca), ha frequentato le medie in Svizzera, a Nyon, e quindi il Lycée Buffon a Parigi e si è iscritto a etnologia alla Sorbona. Ma ora i rapporti con la famiglia sono tesi e Jeannot vive di espedienti [...]. E all'università non darà mai un esame. [...]

Le scelte e i giudizi, sempre molto personali e spesso eccentrici ed estremistici, del Godard critico cinematografico, si formano appunto negli anni in cui il cinema non è ancora per lui una professione ma solo un modo di vivere, gli anni della cinefilia più accesa e radicale. E la stessa *cinéphilie* – questo rapporto totalizzante e quasi mistico con lo schermo che conduce a vedere tutto purché sia cinema, ad accumulare indiscriminatamente le esperienze visive, le congenialità, gli amori, le competenze – è già, un po' contraddittoriamente, il risultato di una scelta. Per uno studente universitario interessato al cinema, attorno al 1948, scegliere i cineclub e la Cinémathèque invece che, per esempio, i laboratori dell'Istituto di Filmologia che proprio in quegli anni cominciava a funzionare alla Sorbona, significa già, implicitamente, prendere posizioni di fondo. [...] Ma anche nei confronti del restante cinema francese, quello che vedeva attivi in quegli anni ancora tutti i registi affermatosi nella grande stagione dell'anteguerra, da Renoir a Carné, da Clair a Duvivier, le scelte di Godard e dei suoi amici sono polemiche e discriminanti. [...]

Un gruppo di ventenni che sa già molto bene quali film difendere e quali miti stroncare. Così incominciare a scrivere è un approdo naturale e insieme un salto, è la scelta del cinema come lavoro e come campo di battaglia.

Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, 2ª ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

L'interesse di Godard per l'etnologia coincide con una profonda ammirazione per l'opera di Jean Rouch, pioniere del cinema etnografico, i cui primi cinque film sono precedenti al 1949.

Sono gli anni in cui nasce e si sviluppa in lui l'amore per il cinema, in cui conosce i giovani che, come lui, diventeranno critici dei "Cahiers du cinéma" e in seguito registi: Rohmer, Rivette e Truffaut. Alla Sorbona frequenta anche il corso dell'Institut de Filmologie, dove conosce Jean Parvulesco, giovane emigrato rumeno il cui nome verrà ripreso dal personaggio di *Fino all'ultimo respiro* interpretato da Jean-Pierre Melville: il romanziere intervistato a Orly, in quel gioco di citazioni e strizzate d'occhio che rivela le radici profonde dell'opera.

Da questo momento in avanti la vita di Godard sarà idealmente legata a quella dei suoi compagni di cinefilia: gli articoli sulla "Gazette du cinéma", diretta dal più anziano Rohmer, la frequentazione del Ciné-club del Quartier Latin e la passionale collaborazione ai neonati (1951) "Cahiers du cinéma" di Bazin e Doniol-Valcroze, quest'ultimo amico della madre di Godard.

Jacopo Chessa, *Fino all'ultimo respiro*, Lindau, Torino 2005

Ai "Cahiers" ci consideravamo tutti come futuri registi. Frequentare i cine-club e la cineteca significava già pensare in termini di cinema e pensare al cinema. Scrivere significava già fare del cinema: tra lo scrivere e il girare c'è solo una differenza quantitativa, e non qualitativa. [...] Come

critico, mi consideravo già un cineasta. Oggi mi considero sempre un critico, e, in un certo senso, lo sono più di prima. Invece di scrivere una critica, faccio un film; salvo poi introdurre la dimensione critica. Mi considero un saggista, faccio saggi in forma di romanzo o romanzi in forma di saggio: solo che li filmo invece di scriverli. [...]

La critica ci ha insegnato ad amare sia Rouch che Ejzenštejn. Le siamo debitori di non avere escluso un elemento del cinema in nome di un altro elemento del cinema. Lo dobbiamo ad essa se realizziamo film con una maggiore distanza e sappiamo che, se una cosa è già stata fatta, è inutile rifarla. Un giovane scrittore che scrive oggi sa che Molière e Shakespeare sono esistiti. Noi siamo i primi cineasti a sapere che Griffith esiste.

JLG

Il suo primo articolo è del gennaio 1952: una breve recensione a un film di Rudolph Maté, che era stato operatore di Dreyer, Lang e Lubitsch prima di diventare regista di film di genere. Ma il Godard critico non si limita a letture e giudizi da *cinéphile* su film minori o sottovalutati: nei suoi articoli emerge subito la tendenza alle affermazioni di fondo, alle definizioni che intrecciano formulazioni teoriche con le dichiarazioni di gusto e di poetica. È in una serie di piccole sentenze esemplari che si afferma la sua concezione del cinema, là dove dice che la bellezza è lo “splendore del vero”, che il cinema è “uno sguardo a ogni istante talmente nuovo sulle cose da trafiggerle”, che nel primo piano “la nostra arte è capace di imprimere con più forza la propria trascendenza, e far esplodere nel segno la bellezza dell’oggetto significato”. Ognuna di queste frasi vuole essere una piccola creazione in se stessa, un’immagine fatta con delle parole. Il critico si individua come autore, e dunque portatore anch’esso di una verità superiore riconoscibile nella costanza di uno stile. Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, 2^a ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

Nel 1950 Rivette gira in 16mm *Le quadrille*. Nel 1951 Rohmer gira *Présentation ou Charlotte et son steak*. Godard compare come attore in entrambi i film. Ma il suo primo vero contatto con la pratica cinematografica avviene col documentario: *Opération Béton* è girato in 35mm nel 1954. È un film di venti minuti, con un commento “molto alla Malraux” (secondo Luc Moullet) detto dallo stesso Godard. Il film viene distribuito dalla Gaumont. Esce nei cinema abbinato a *Tè e simpatia* di Vincent Minnelli, nel luglio 1958. Nel 1955 Godard gira a Ginevra *Une femme coquette*. Nel 1956 compare in *Le coup duberger* di Rivette. Nel 1957 realizza *Tous les gargons s’appellent Patrick ou Charlotte et Véronique* (il soggetto e la sceneggiatura sono di Eric Rohmer, che ha già girato *Charlotte et son steak* e girerà nel 1958 *Véronique et son canone*). Nel 1959 Godard riprende il personaggio di Charlotte incarnato dalla stessa attrice, Anne Colette, in *Charlotte et son Jules*, su propria sceneggiatura. Questo film di venti minuti esce nelle sale abbinato a *Lola, donna di vita* di Demy nel marzo 1961, contemporaneamente a *Une histoire d’eau*, su soggetto di Truffaut e con la regia a quattro mani di Truffaut e Godard. L’interprete maschile di *Tous les gargons s’appellent Patrick* e di *Une histoire d’eau* è Jean-Claude Brialy; quello di *Charlotte et son Jules* è Jean-Paul Belmondo, doppiato dallo stesso Godard. Nel 1958-59 Godard compare ancora come attore in *Paris nous appartient* di Rivette e *Il segno del leone* di Rohmer, nel 1961 in *Cléo dalle cinque alle sette* di Agnès Varda, con Anna Karina. Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Godard. Alla ricerca dell’arte perduta*, Le Mani, Recco-Genova, 1998

Qui il gioco è ancora fragile, tra impertinenza e humour, ma nei dialoghi tra le due ragazze di *Tous les gargons...* e nel lungo monologo beffardo di Belmondo (*Charlotte et son Jules*) ci sono momenti di autentica felicità cinematografica, che anticipano molte cose di *À bout de souffle*.

Giandomenico Curi, *Il cinema francese della Nouvelle Vague*, Edizioni Studium, Roma 1977

Godard non è il solo a mettere in scena piccole storie. Come lui, anche Truffaut, Demy, Rohmer e Rivette usano il cortometraggio come una sorta di preparazione di prova generale in vista di un lungometraggio a soggetto, anticipando in una certa misura temi e forme che ne caratterizzeranno

l'opera futura. [...] Buona parte del Godard-Nouvelle vague è contenuto in quei fecondi germi che sono i suoi cortometraggi.

Jacopo Chessa, *Fino all'ultimo respiro*, Lindau, Torino 2005

GENESI DEL FILM

Il cinema è la verità ventiquattro volte al secondo.
JLG

“Un mese dopo l’uscita di *I quattrocento colpi* Godard mi ha chiesto di lasciargli la sceneggiatura di *À bout de souffle* per farla leggere a Georges de Beauregard. Era una storia che avevo scritto qualche anno prima”. È François Truffaut che ricorda come sia nato il primo lungometraggio di Godard, del quale risulta autore del soggetto mentre un altro amico, Chabrol, vi è accreditato come “consigliere tecnico”. Ma certamente i due nomi già affermati appaiono nei titoli di testa più come amichevole sostegno, e affermazione di una solidarietà di gruppo, che per il contributo realmente prestato. *À bout de souffle* non solo è, da cima a fondo, di Godard, ma è Godard: è ancor oggi il suo film più famoso, quello che ha avuto più successo se non il solo che veramente ne ha avuto, che è stato oggetto di un remake hollywoodiano (*Breathless* di Jim McBride, 1983), che è stato trasformato immediatamente in un romanzo (Claude Francolin, 1960), quello che anche i suoi detrattori considerano il suo (magari unico) capolavoro.

Truffaut aggiungeva che il suo soggetto era ispirato a un fatto di cronaca (effettivamente nel 1952 i giornali avevano parlato di una vicenda simile, protagonista un certo Michel Portail) ma che voleva anche rifarsi alla tradizione del cinema ‘nero’ americano, e soprattutto a *Scarface*. Anche Godard in una intervista dirà di aver voluto collocarsi sulla linea del celebre film di Howard Hawks, ma di essersi accorto successivamente di aver piuttosto seguito la linea di *Alice nel paese delle meraviglie*. [...] Non ci si poteva attendere che Godard si limitasse a mettere in scena una storia scritta da altri, fosse pure un amico di cui condivideva gusti e predilezioni, anche se è vero che molti elementi del soggetto di Truffaut sono conservati con una singolare fedeltà [...]. L’unico vistoso cambiamento narrativo è nel finale. Ma è il tono complessivo del film che risulta nuovo, così vivo e immediato da non dover nulla ad alcuna preesistente sceneggiatura.

Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, 2ª ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

[...] In realtà François aveva scritto una sinossi su un fatto di cronaca. Il suo trattamento aveva il vantaggio di esistere, di fornire delle pagine. In seguito è stato completamente rifatto. Gli ho chiesto consiglio un paio di volte. Avendo avuto successo con *I 400 colpi* ha contribuito, insieme a Melville, a convincere Beauregard, che era agitatissimo, a non interrompere le riprese. Venivano tutti e due alla proiezione dei giornalieri.

JLG

Nel mio progetto il film finiva sul ragazzo che cammina in strada e la gente si girava al suo passaggio, sempre più numerosa, come si guarda una star dal momento che la sua fotografia occupava la prima pagina dei giornali della sera. Poteva sembrare abbastanza terribile. Come una cosa in sospenso. Lui ha scelto una fine violenta, perché era più triste di me. Quando ha fatto il film era veramente disperato. Aveva bisogno di filmare la morte, aveva bisogno di quella fine. [...] Di tutti i film di Jean-Luc *À bout de souffle* è il mio preferito. E il più triste. È un film lacerante. C’è dentro un’infelicità profonda [...]. Il miracolo di *À bout de souffle* è che è stato fatto in un momento della vita di un uomo in cui normalmente non si fa un film. Non si fa un film quando si è in uno stato di indigenza, nella tristezza.

François Truffaut, in Jean Collet, *Jean-Luc Godard*. Seghers, Parigi 1963

À bout de souffle viene girato in soli ventitré giorni (primo ciak il 23 agosto 1959), molti dei quali limitati a qualche ora di lavoro poiché spesso Godard congeda la troupe anzitempo dichiarando di non avere più idee, con preoccupate reazioni del produttore. Ma il costo di 60 milioni di vecchi franchi è meno della metà del costo medio di un film dell’epoca, nonostante la presenza, assieme a Jean-Paul Belmondo, di una attrice hollywoodiana come Jean Seberg, rivelata da *Santa Giovanna* e

Bonjour Tristesse di Otto Preminger e che viene pagata 15.000 dollari, un sesto del budget totale. Ambienti reali, cinepresa spesso a mano o su ‘carrelli’ di fortuna (una carrozzella per invalidi, un carrettino per la posta), pellicola fotografica, più sensibile di quella per il cinema, per compensare una illuminazione essenziale o spesso inesistente. Tutto ciò potrebbe far apparire velleitario il dichiarato confronto con la tradizione del cinema americano, prodotto di una professionalità impeccabile, di un lavoro rigorosamente programmato e definito nei suoi ruoli, di tutta una ideologia della ricostruzione e dell’artificio. Ma Godard ha presente anche un altro cinema americano, quello di serie B, realizzato da piccole case di produzione e destinato ai pubblici meno esigenti, e infatti *À bout de souffle* è dedicato (ma la scritta non appare nell’edizione italiana) a uno studio specializzato in *B movies*, la Monogram Pictures, i cui film a basso costo erano girati appunto senza troppe preoccupazioni per le qualità della fotografia o per la fluidità del montaggio. E nel corso del film un altro omaggio è dedicato all’inglese Hammer Film, la casa dell’horror e del cinema fantastico. Dietro al cinema di Godard non ci sono insomma solo i classici da cineteca ma anche i film popolari, disprezzati dalla critica ufficiale ma amati dai *cinéphiles* e rivisitati con l’affetto ironico e complice del critico e regista d’avanguardia.

Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, 2^a ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

I quattro mesi che sono passati tra la prima proiezione ‘pirata’ e la prima pubblica di *Fino all’ultimo respiro*, il 16 marzo 1960, hanno permesso alla pellicola di Godard di acquisire una notorietà credo mai raggiunta prima dell’uscita di un film; notorietà dovuta al premio Jean Vigo, all’uscita di un disco, di un romanzo, ispirato al film in maniera molto lontana e infedele, e soprattutto alle recensioni della stampa che si sono dimostrate ugualmente e insolitamente appassionate sia nell’elogio che nella stroncatura.

Tra tutti i film girati nello stesso periodo dalle matricole del cinema francese, *Fino all’ultimo respiro* non è il migliore, dato che *I 400 colpi* lo supera di stretta misura; non è neanche il più impressionante: c’è *Hiroshima mon amour*. Ma è il più rappresentativo.

Questa prospettiva di film-tipo varrà a *Fino all’ultimo respiro* un successo ben più grande di quello degli altri film realizzati da giovani registi. È il primo che esce in un circuito di sale il cui pubblico è essenzialmente costituito dal ‘buon pubblico’, il ‘pubblico medio’ senz’ombra di snobismo. Finalmente si è realizzato un desiderio che, da dieci anni, è il più sentito dalla nuova generazione: fare dei film destinati non solo al pubblico dei cinema d’essai ma che possano raggiungere con successo gli schermi magici del Gaumont-Palace.

Luc Moullet, *Jean-Luc Godard*, “Cahiers di cinéma, n. 106, aprile 1960, tr. it. in Antoine De Baeque e Charles Tesson (a cura di), *Le Cahiers du cinéma. La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, minimum fax, Roma 2004

RIVOLUZIONE GODARD

À bout de souffle appartiene per sua natura al genere di film in cui tutto è permesso.
JLG

Sul 'metodo' di Godard, o sul suo formarsi, un'autorevole testimonianza è quella di Raoul Coutard, il giovane direttore della fotografia che il regista si è visto imporre da Beauregard ma che diverrà il suo più stretto collaboratore e complice per molti anni, che così ricorda le riprese del film: "Di giorno in giorno, a mano a mano che i dettagli del soggetto si precisavano, spiegava il modo di realizzarli: niente cavalletto per la cinepresa, niente luci, se possibile, carrelli senza binari... poco a poco noi scoprivamo un bisogno di sfuggire alle convenzioni e anche di andare contro le regole e la 'grammatica cinematografica'. Durante le riprese confermò questa posizione, tanto più che la suddivisione in inquadrature era fatta a mano a mano, come i dialoghi. Il film si costruiva poco per volta, durante la visione dei 'giornalieri'. Così lui non può dire il giorno prima, e nemmeno immediatamente prima, che cosa si sta per fare: è provando la scena che la decisione viene presa e a volte, dopo aver girato un 'ciak', si ricostruisce tutta la scena da un altro punto di vista [...]. Non è raro che, se non ha ancora bene in mente una scena, decida all'ultimo momento di girare un'altra cosa, in un altro ambiente. A volte si ferma per un giorno intero per prender tempo e riflettere". Primato della ripresa e della sua immediatezza, uso di tecniche agili, non appesantite dalle consuete apparecchiature (anche a scapito di un principio che solo dopo diverrà imperativo, la presa diretta del suono), grande velocità di realizzazione e conseguente basso costo, tutto ciò fa parte del normale modo di procedere della Nouvelle vague e in genere di tutte le giovani cinematografie nazionali che emergono in questi anni. Ma per Godard non si tratta solo, riducendo il personale e la strumentazione tecnica, di assottigliare la barra che separa cinema e vita: Coutard sottolinea come l'obiettivo principale sia andar contro le regole stabilite, riesplorare più in profondità le possibilità del mezzo.

Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, 2ª ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

Se all'inizio degli anni Sessanta, come già si era fatto vent'anni prima dopo *Quarto potere*, si è potuto dividere la storia del cinema in 'prima' e 'dopo' Godard, dipende dal fatto che la rivoluzione godardiana, ancora prima di essere una rivoluzione linguistica, o estetica, prende l'avvio da una nuova 'pratica' del cinema. Attraverso una radicale rimessa in questione – o, meglio, attraverso una 'messa in crisi' – di tutte le regole e di tutte le consuetudini tecniche di ciò che era divenuto, col passar del tempo, 'il' cinema.

Reinventare il cinema, per Godard, non vuol dire raccontare altre storie, e neanche raccontarle in un altro modo, ma in primo luogo significa ritornare all'origine (mito della 'prima volta' e di un'età perduta destinato ad ossessionare il cinema, dal momento in cui, con la Nouvelle Vague, è destinato a prendere coscienza di se stesso e di ciò che in lui finisce), significa ripartire dai ferri del mestiere, dallo strumento-cinema, per vedere che cosa ce ne si possa ancora fare, come usarlo in modo differente, perché sputi il rospo e possa partorire possibilità nuove, stanandolo dai suoi ultimi ridotti.

E non si tratta dunque tanto di fare un nuovo cinema, quanto di inventare un nuovo modo di fare i film, e che sia anche meno caro: il fattore produzione è importante. Per un nuovo cinema, nuove tecniche; per nuove tecniche, un nuovo cinema. Se Godard è stato un inventore di forme, è perché è stato, prima di tutto, un inventore di metodi. La sua rivoluzione consiste nell'aver forgiato e rimesso costantemente in causa, nel corso di un'ininterrotta evoluzione, un nuovo metodo di fabbricazione delle immagini e dei suoni. Lo sfruttamento e la sperimentazione di nuove tecniche (all'epoca di *Fino all'ultimo respiro* la Cameflex e la camera a mano, un nuovo sistema di illuminazione dall'alto, non effettistica, e che permetteva una maggior libertà di messa in scena, un lavoro sulle emulsioni in bianco e nero), come del resto la rimessa in discussione delle abitudini tecniche

tradizionali e della successione delle operazioni di scrittura, sia in fase di ripresa che di montaggio, sono ora i fattori che condizionano e rendono possibile l'apparizione di nuove forme. Marc Chevré, *Questioni di metodo*, in Jean-Luc Godard, Centre Culturel français de Turin, Torino 1990

À bout de souffle è allo stesso tempo un saggio di estetica della nascente Nouvelle vague, un gesto *cinéophile* di amore per il cinema classico e uno dei tasselli più importanti del rinnovamento linguistico del cinema degli anni Sessanta. Con esso ha inizio il percorso radicale del regista nella trasgressione sistematica delle regole base della narrazione cinematografica: dal montaggio (la cui continuità logica è rotta da infrazioni all'epoca vistose, come i raccordi fuori asse e le ellissi cronologiche in una stessa scena) alla giustezza dell'inquadratura (sono frequenti gli sguardi in macchina, scene dove chi parla o il suo controcampo sono decentrati rispetto all'asse di visione, ecc.), il film effettua una serie di scelte stilistiche che permettono al regista un recupero della casualità e dei tempi morti in funzione espressiva che ha poche pietre di paragone, a parte il contemporaneo lavoro di Michelangelo Antonioni in Italia, e genera una sorta di effetto straniante continuo. Il gioco colto e provocatorio della citazione di codici e stilemi del cinema classico (dall'imitazione di divi come Bogart, intravisti su poster di film, al recupero della chiusura a iris come raccordo), insieme all'atteggiamento disincantato e scimmiettante dei personaggi che riflette lo sguardo anarcoide del regista-autore, cui va ad aggiungersi la suggestione del recupero della norma neorealista delle riprese effettuate in strada, fanno da griglia espressiva a un'accattivante non-storia fondata sull'incontenibile umoralità dell'amore, giocata in un'atmosfera che occhieggia al film poliziesco di serie B americano (come testimonia la dedica alla casa di produzione statunitense Monogram). La 'scorrettezza' dei personaggi nelle loro ambigue scelte di vita e nell'assoluta mancanza di lealtà reciproca si riflette con irriverenza nella sconnessione e apparente spontaneità dei loro lunghi dialoghi e nei gesti incoerenti, che sottraggono importanza alla trama narrativa e creano una tensione di racconto situazionale, in gran parte basata sulla forza espressiva di Jean-Paul Belmondo e di Jean Seberg e sulla messa in gioco dei loro tic e delle loro manie. Anche il finale, drammatico e al contempo così calcato da diventare ironico, con l'esplicita allusione all'incomunicabilità e all'estraneità tra i due amanti, che va ben oltre il problema dell'incomprensione linguistica, è un segno del tempo (si pensi al finale, perfettamente coevo, di *La dolce vita*).

Altro aspetto sostanziale della 'rivoluzione' intentata da *À bout de souffle* fu quello della scommessa produttiva: girato a bassissimo costo, in diversi casi senza l'autorizzazione per le riprese in strada e in tempi ridottissimi, il film divenne di fatto una denuncia politica della retorica del cinema come gigantesca e irrinunciabile gabbia industriale. La novità nell'uso prepotente della colonna musicale, la nitida e movimentata fotografia di Raoul Coutard e le continue trovate di regia di Godard fruttarono al film immediati riconoscimenti da parte della giovane critica militante, contro cui poco poterono le vaghe accuse di anarchismo della critica ufficiale più paludata. Serafino Murri, *À bout de souffle*, *Enciclopedia del cinema Treccani. I film*, 2004

La ricerca di una rottura estetica con il cinema francese degli anni Cinquanta, preoccupazione principale degli autori della Nouvelle Vague, non viene percepita da tutti, ma solleva ugualmente un vivo dibattito per due fondamentali motivi: prima di tutto, tra le voci che si levano in difesa della Nouvelle Vague si ritrovano quelle dell'anziano e venerato storico del cinema Georges Sadoul, di Louis Aragon e di Jean-Paul Sartre, monumenti viventi della cultura francese; i film della Nouvelle Vague, inoltre, riscuotono un vistoso successo di pubblico inizialmente insperato e, va detto, effimero.

L'epoca in cui nasce, nelle sue connotazioni più marcatamente politiche, non si riflette su *Fino all'ultimo respiro* che di sfuggita, eclissata dall'interesse dell'autore per la cronaca, la quotidianità degli individui e per il cinema come mondo a sé stante a cui attingere nei temi e nelle forme. Godard non parla di De Gaulle e della neonata V Repubblica, ma vi allude ironicamente quando

mostra, in un breve passaggio documentaristico, il corteo presidenziale di De Gaulle attraversare Parigi in occasione della visita del presidente americano Eisenhower. Ciò che viene celebrato in pompa magna [...] è rifuggito dalla coppia, sempre francoamericana, composta da Michel e Patricia. *Fino all'ultimo respiro* non fa riferimento diretto all'Algeria, ma non nasconde la propria ostilità verso l'esercizio del potere poliziesco che prelude alle torture di *Le petit soldat* [...]. Si può dunque affermare che *Fino all'ultimo respiro*, e il cinema della Nouvelle Vague in generale, riesce a riscoprire solo a posteriori il proprio ruolo di sintomo di un momento storico, di specchio critico della realtà politica e sociale che la critica marxista avrebbe auspicato di riconoscere in termini chiari e netti nei temi trattati.

Jacopo Chessa, *Fino all'ultimo respiro*, Lindau, Torino 2005

Il primo gesto dei registi della Nouvelle Vague è stato innestare le loro finzioni su un sostrato documentario. Serge Daney notava giustamente che *À bout de souffle* è stato il primo film dove il personaggio apriva davanti alla macchina da presa il giornale dello stesso giorno delle riprese. Ovvero un giornale non programmato dalla sceneggiatura, imprevedibile, con le notizie aleatorie del giorno in cui si filmava quella scena. A differenza della generazione precedente di registi, per i quali fare film consisteva spesso (così potremmo tradurre gli attacchi di Truffaut) nell'innestare del 'fabbricato' sul già 'fabbricato' – dialoghi artificiali su interpreti polimorfi, testi letterari (adattati dai soliti sceneggiatori patentati) sul cartongesso di un *décor* artificiale –, i registi della Nouvelle Vague hanno fatto la scelta, oggi ben nota, di innestare le loro finzioni sulle strade vere di Parigi, strade con i loro veri passanti e le loro vere macchine, e di filmare all'interno di vere stanze, come quelle dove essi stessi vivevano. Jean-Luc Godard, sempre in *Fino all'ultimo respiro*, si spinge oltre, fino ad innestare la storia di Michel e Patricia sulla visita storica di Eisenhower a Parigi, in coincidenza dello stesso giorno delle riprese, integrando così l'uomo di Stato, all'insaputa di questi, nella finzione. Questo piacere e questa morale del cinema che consiste nell'innestare la finzione sulla realtà, è per larga parte eredità del gesto rosselliniano.

Alain Bergala, *La Nouvelle Vague o il cinema come arte dell'innesto*, in *Nouvelle Vague*, a cura di Luca Venzi, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2009

ADIEU AU LANGUAGE

Quando dico che la regia non è un linguaggio
voglio dire che è nello stesso tempo un modo di pensare.
È la vita e la riflessione sulla vita.
JLG

Abbiamo preso la macchina da presa in mano semplicemente per andare più svelti. Non mi potevo permettere un materiale normale che avrebbe allungato le riprese di tre settimane. Ma neppure questo dev'essere una regola: il metodo di ripresa deve accordarsi con il soggetto del film. [...] Quando mi vengono le idee mi devo solo chiedere in che punto, in che scena inserirle. Sono gli ambienti che mi aiutano a trovare le idee. Spesso parto addirittura da essi. [...] Mi chiedo come si possano cercare i luoghi dopo la stesura della sceneggiatura. Bisogna prima pensare agli ambienti. Accade spesso che, quando uno scrive "entrò nella stanza", pensando a una stanza che conosce, il film venga realizzato da un altro che pensa a un'altra stanza. Questo sfasa tutto. Non si vive alla stessa maniera in ambienti diversi. Noi viviamo sugli Champs-Élysées, ma nessun film, prima di *À bout de souffle*, ne aveva mostrato il ritmo. I miei personaggi vedono questo ambiente sessanta volte al giorno; volevo dunque mostrarli dentro di esso.
JLG

Raoul Coutard si arruola nel maggio 1945 nel corpo di spedizione francese in Estremo Oriente e serve per cinque anni e mezzo in Indocina. In seguito è reporter e fotografo di guerra per "Paris-Match" e "Life", e per la rivista "Indochine Sud-Est-Asiatique". È in Indocina che incontra Pierre Schoendoerffer, che lo ingaggia come operatore per i suoi adattamenti di Loti prodotti da de Beauregard. Coutard è esperto nelle tecniche del reportage, ha un grande controllo della macchina da presa a spalla e, quando non c'è altro, si accontenta della luce naturale. Georges de Beauregard lo impone a Godard per *Fino all'ultimo respiro* e, in qualche modo, il loro incontro sarà provvidenziale.

Coutard si adatta molto presto alle particolari condizioni del regista, che moltiplica le difficoltà tecniche: filmare due attori in una piccola camera d'albergo con illuminazione ridotta al minimo, seguirli sugli Champs-Élysées con la macchina da presa nascosta in una bicicletta da postino: "Mi aveva detto: 'immagini che sia un reporter che segue i personaggi'. Quindi dovevamo essere leggeri, mobili, pronti a nascondersi quando si girava per strada" (Raoul Coutard, in Jean-Luc Douin, a cura di, *La Nouvelle Vague vingt-cinq ans après*, Cerf, Parigi 1983). Coutard girerà dieci film con Godard, fino a *Weekend - Un uomo e una donna dal sabato alla domenica* (più avanti tornerà per *Prénom Carmen*, 1983). Firmerà anche le immagini di quattro lungometraggi di Truffaut, *Tirate sul pianista*, *Jules e Jim*, *La calda amante* e *La sposa in nero*. E lui a sovraesporre l'immagine luminosa di *Lola donna di vita*, su espressa richiesta di Jacques Demy. Si può affermare che, con i dieci film illuminati per Godard negli anni Sessanta, Coutard rivoluziona totalmente i valori plastici del cinema francese, il suo stile di illuminazione e la sua estetica visiva. Questa *nuova immagine* è anche il frutto di un'evoluzione tecnica. Le emulsioni rapide e più sensibili esistono, ma vengono utilizzate nella fotografia di reportage, non dai direttori della fotografia cinematografici. Per usare un equivalente fotografico, è lo stile Harcourt a dominare l'estetica visiva del cinema francese degli anni Cinquanta.

Per adattarsi alle esigenze estetiche formulate da Godard, Coutard utilizza una nuova pellicola, la Ilford HP5, fino a quel momento riservata esclusivamente alla fotografia fissa. Si serve di una macchina da presa Cameflex, le cui perforazioni sono simili a quelle della Leica, per poter impressionare i rulli da 17,50 metri che incolla testa a testa. Su richiesta di Godard, Coutard interviene sui bagni di sviluppo per raddoppiare la sensibilità della pellicola. (Una testimonianza estremamente dettagliata su queste innovazioni è fornita da Coutard in un'intervista pubblicata su

“Le Nouvel Observateur” del 22 settembre 1965). Lo scopo di questi ‘ritrovati’ è di poter girare più rapidamente, e di non intralciare i movimenti degli attori per cogliere meglio l’ambiente.
Michel Marie, *La Nouvelle vague*, Lindau, Torino 1998

Io improvviso, senza dubbio, ma con materiali che ho accumulato da tanto tempo. Nel corso degli anni si raccolgono un sacco di cose, e si mettono tutte insieme in ciò che si fa. I miei primi cortometraggi erano molto ben preparati e girati molto rapidamente. *Fino all’ultimo respiro* è iniziato così. Avevo scritto la prima scena (Jean Seberg sugli Champs-Élysées) e, per il resto, avevo moltissimi appunti che corrispondevano a ogni scena. Ho pensato: è spaventoso! Ho fermato tutto. Poi ho riflettuto: in un giorno, se ci sappiamo fare, dobbiamo riuscire a girare una decina di inquadrature. Solo che invece di trovare l’idea con molto anticipo, la troverò appena un attimo prima. Quando si sa dove andare dovrebbe essere possibile. Non è improvvisazione, è messa a punto all’ultimo minuto. È evidente che bisogna avere e conservare la visione d’insieme, la si può modificare nel corso di un certo lasso di tempo, ma dal momento in cui si comincia a girare bisogna cambiarla il meno possibile, altrimenti è la fine.
JLG

È la pratica tecnica più visibile per il critico e lo spettatore. Salta agli occhi, per così dire. Con *Hiroshima, mon amour*, Resnais fonda il proprio racconto sulla discontinuità delle inquadrature, sul progressivo emergere del ricordo che appare per brevi immagini, poi in serie. Resnais alterna le immagini del presente a Hiroshima e quelle del passato a Nevers. L’ultima parte del film è una vera e propria partitura moderna strutturata sulla musica di Giovanni Fusco, in cui si mescolano in modo sempre più inestricabile la voce di Emmanuelle Riva, le carrellate sulle vie della città giapponese di notte e le panoramiche sulle mura nebbiose e grigie di Nevers. Godard sarà uno dei primi a recepire la lezione. Sin da *Fino all’ultimo respiro*, egli distrugge le regole della composizione classica, privilegia un montaggio sincopato tanto nelle sequenze di azione (la fuga in auto all’inizio del film) che nei momenti di dialogo (quando Poiccard parla della nuca di Patricia durante il loro percorso in auto). Ma, in tutt’altra direzione, opta in certi momenti per il piano-sequenza rettilineo (l’incontro sugli Champs-Élysées) o circolare (la discussione finale nell’appartamento di rue Campagne Première). Non esita a dilatare una sequenza fino a tre o quattro volte la sua durata tradizionale, come accade, nella parte centrale del film, in occasione della lunga conversazione tra Michel e Patricia nella camera d’albergo. Tale dilatazione non si cura delle regole convenzionali fondate sulla continuità dei raccordi, regole che erano divenute assurde. Godard le trasgredisce allegramente, e in tal modo inventa il montaggio moderno, recuperando l’invenzione poetica dei grandi montatori del cinema sovietico degli anni Venti.
Michel Marie, *La Nouvelle vague*, Lindau, Torino 1998

I famosi tagli nel bel mezzo dell’inquadratura, scandalosi per i professionisti che vedevano in questi falsi raccordi la prova dell’incompetenza del cineasta, traducono al contrario un nuovo senso del montaggio preso come un’operazione di destabilizzazione al posto di un momento di organizzazione coerente. Sia in una scena d’azione (l’omicidio del poliziotto all’inizio) che in una sequenza d’intermezzo (la conversazione di Patricia e del giornalista americano al primo piano di un café), i salti urtano contro la continuità temporale e la realtà spaziale, accelerando il ritmo: Godard coglie il volto “schifoso” dell’esistenza come lo vede Michel, pericolosamente.
René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Nathan, Parigi 1996

Ho letto su “Sight and Sound” che faccio un’improvvisazione in stile Actor’s Studio, dove si dice agli attori: adesso tu sei questo tizio, quindi comportati di conseguenza. Ma Belmondo non ha mai inventato i suoi dialoghi. Erano scritti, solo che gli attori non li studiavano, il film è stato girato senza sonoro e io suggerivo le battute.
JLG

A differenza dell'immagine, che alla fine degli anni Cinquanta assume un nuovo status tecnico, la prassi di registrazione sonora deve attendere ancora qualche anno prima di mutare, prendendo, con la diffusione del Nagra la direzione della presa diretta, ancora troppo onerosa, causa il costo e l'intralcio durante le riprese, per i film a budget ridotto della Nouvelle Vague.

I primi film della 'nuova onda' sono tutti postsincronizzati, doppiati in studio, e così anche *Fino all'ultimo respiro*. I registi che esordiscono alla fine degli anni Cinquanta, portando il cinema nelle strade, stravolgendo i modi abituali di rappresentazione della realtà, diventeranno però quasi tutti rigorosi fautori della presa diretta nelle loro opere successive, sul modello del pioniere del sonoro in presa diretta e padre spirituale della Nouvelle Vague, Jean Renoir.

Godard usa il suono post-sincronizzato, ma lo trasforma in un elemento estetico importante per il suo lungometraggio d'esordio. Affascinato da *Moi, un noir* (1958) di Rouch, in cui gli attori non professionisti si doppiano a braccio rivedendosi sullo schermo, Godard tenta un'operazione simile, girando senza quella sommaria registrazione del sonoro, da usare come riferimento per il doppiaggio, che si definisce colonna-guida. *Fino all'ultimo respiro* è girato come un film muto, trasformato in sede di doppiaggio da quella che si potrebbe definire una recitazione al secondo grado, in cui gli attori rivedono se stessi e, solo sulla base della sceneggiatura, si attribuiscono voci nuove, reinterprestando la propria parte.

Jacopo Chessa, *Fino all'ultimo respiro*, Lindau, Torino 2005

IL CINEMA È IL CINEMA

I nostri primi film sono stati soltanto dei film di *cinéphiles*.
JLG

À bout de souffle è intessuto di citazioni, di allusioni, di riferimenti che spesso solo i cinefili, o addirittura solo gli amici, possono cogliere. E se è vero che esso è ormai un classico della storia del cinema (o della sua età moderna) come tutti i testi classici, e come poi tutti gli altri film di Godard, dovrebbe essere letto in edizioni con note a piè di pagina, che segnalino appunto i ‘calchi’, i prestiti, i riferimenti culturali e cinematografici, le presenze significative. Esse individuerebbero le partecipazioni in ruoli minori di cineasti come Philippe de Broca, José Bénazéraf e soprattutto il ‘maestro’ Jean-Pierre Melville nella parte dello scrittore Parvulesco. O di colleghi critici come Labarthe, Douchet e Domarchi. O le citazioni di romanzi, i cui titoli sono calati anche direttamente nel dialogo: *Dans un mois dans un an* e *Aimez-vous Brahms?* di Françoise Sagan o *Abracadabra* di Maurice Sachs. E naturalmente sono numerosissimi i riferimenti al mondo del cinema, con battute dei dialoghi (“Il mio amico Toni di Marsiglia”: allusione al film di Renoir) o inquadrature di sale cinematografiche, in cui si proietta *Hiroshima mon amour* di Resnais, *Dieci secondi col diavolo* di Aldrich, *L’oro della California* di Budd Boetticher e *Il colosso d’argilla*, l’ultimo film di Humphrey Bogart. Ma accanto al cinema c’è la vita: i nomi di molti personaggi (Parvulesco, Tolmatchoff, Berruti ecc.) sono quelli di amici svizzeri di gioventù. Ritrovare e sottolineare tutti questi rimandi può sembrare un’operazione peregrina e accademica, ma nei film di Godard essi non sono solo autocompiacimenti culturali o *private jokes*, sono i mezzi specifici attraverso cui egli supera la narratività tradizionale in cui ogni elemento deve essere funzionale al racconto per proporre una forma ad accumulazione, un nuovo genere di film-saggio, come si dirà negli anni successivi, in cui discorso critico e discorso narrativo sono compenetrati.
Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, 2ª ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

I nostri primi film sono stati semplicemente film di cinefili. Ci si può servire anche di quello che si è visto al cinema per fare deliberatamente delle citazioni. Questo è stato soprattutto il mio caso. Ragionavo in funzione di atteggiamenti puramente cinematografici. Facevo certe inquadrature sulla falsariga di altre che già conoscevo, di Preminger, Cukor, e via dicendo. Del resto il personaggio di Jean Seberg deriva da quello di *Bonjour tristesse*. Avrei potuto prendere l’ultima inquadratura del film e proseguire la sequenza in dissolvenza incrociata con un cartello che dice: “Tre anni dopo...”. È una cosa che si collega al mio gusto per la citazione, che ho sempre conservato. Perché rimproverarcelo? La gente nella vita cita quello che gli pare e piace. Noi abbiamo il diritto di citare quello che ci pare e piace. Io filmo gente che fa delle citazioni: solo che faccio in modo che citino cose che piacciono anche a me. Negli appunti in cui metto tutto ciò che può servire al mio film, metto anche una frase di Dostoevskij, se mi piace. Perché vergognarsi? Se uno ha voglia di dire una cosa, c’è un’unica soluzione: dirla.

Per di più *Fino all’ultimo respiro* era il genere di film in cui tutto era permesso, era nella sua natura. Qualsiasi cosa faccia la gente, tutto poteva essere inserito nel film. È proprio questa l’idea da cui ero partito. Pensavo: c’è già stato Bresson, è appena uscito *Hiroshima*, un certo tipo di cinema si è appena concluso, forse è finito, allora mettiamo il punto finale, facciamo vedere che tutto è permesso. Quello che volevo era partire da una storia convenzionale e rifare, ma diversamente, tutto il cinema che era già stato fatto. Volevo anche dare l’impressione che avessimo appena trovato, o provato le tecniche del cinema per la prima volta. L’apertura con il diaframma a iride dimostrava che era permesso tornare alle origini del cinema e la dissolvenza incrociata capitava lì, da sé, come se fosse appena stata inventata. Se non c’erano altre tecniche era anche per una sorta di reazione contro un certo tipo di cinema, anche se non dovrebbe essere una regola. Ci sono dei film in cui sono necessarie: certe volte bisognerebbe adoperarle. C’è una storia che circola: Decoin è andato a

trovare la sua montatrice a Billancourt e le ha detto: “Ho appena visto *Fino all’ultimo respiro*, da adesso in poi basta coi ricordi!”

[...]

Quello che mi ha fatto penare è stata la fine. Il protagonista doveva morire? All’inizio pensavo di fare il contrario di, per esempio, *Rapina a mano armata*, il gangster ce la faceva e scappava in Italia coi soldi. Ma era un’anticonvenzione molto convenzionale, come far avere là meglio a Nanà di *Questa è la mia vita* e far vedere che si è comprata la macchina. Alla fine ho pensato che, siccome dopotutto le mie ambizioni dichiarate erano di fare un normale film di gangster, non dovevo contraddire sistematicamente il genere: il tipo doveva morire. Se gli Atridi non si massacrano più tra di loro non sono più gli Atridi.

[...]

Solo che non si fa mai esattamente quello che si credeva di fare. A volte si arriva addirittura a fare il contrario. Almeno, a me capita così; ma allo stesso tempo rivendico tutto quello che ho fatto. Così mi sono accorto dopo un po’ di tempo che *Fino all’ultimo respiro* non era affatto quello che credevo. Credevo di aver fatto un film realista come, diciamo, *Criminale di turno* di Richard Quine; invece non è per niente così. All’inizio non possedevo il bagaglio tecnico sufficiente e mi è capitato di sbagliarmi, poi ho scoperto che non ero tagliato per questo genere di film. C’è anche un gran numero di cose che vorrei fare ma che non mi riescono. Per esempio delle inquadrature di macchine che corrono nella notte come nella *Fossa dei disperati*. Vorrei fare anche, come Fritz Lang, delle inquadrature che fossero straordinarie in se stesse, ma non ci riesco. Quindi faccio altre cose. Mi piace tantissimo *Fino all’ultimo respiro*, di cui per un certo periodo mi sono vergognato, ma lo colloco là dove deve stare, insieme ad *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Io credevo che fosse *Scarface*.

JLG

La prima dinamica degli sguardi nella prima sequenza del primo lungometraggio di Godard si presenta subito come un’operazione linguistica duplice, diegetica ed extra-diegetica, integrata allo sviluppo della fabula e allusiva, proiettata sul cinema medesimo. Jean-Paul Belmondo/Michel Poiccard, infatti, con un particolare gioco di sguardi e di mimica, comunica con un’amica e complice per realizzare il furto di un’automobile. Il gioco di sguardi, le espressioni del volto, la recitazione sono eccessivamente espliciti, troppo sottolineati e sopra le righe, e vogliono subito farci vedere non solo un microevento particolare ma anche e soprattutto le procedure specifiche del racconto filmico e il modo di organizzare e di codificare la narrazione.

Poi, subito dopo, nel viaggio in auto verso Parigi, prima dell’omicidio, Michel Poiccard opera un’interpellazione diretta dello spettatore, con uno sguardo palesemente rivolto alla macchina. Le situazioni da film noir di serie B, la figurazione di un soggetto esistenziale assolutamente disponibile, con lui si apre *Fino all’ultimo respiro*, sono raddoppiate e risignificate da procedure e soluzioni più o meno apertamente metafilmiche.

Così fin dall’inizio, il cinema di Godard si rivela come una scrittura doppia, a un tempo narrativa e metafilmica, che si propone di interpretare il mondo in relazione ai metodi rappresentativi del cinema e al tempo stesso di svelare i codici della messa in scena nella loro particolarità significativa. Questo processo articolato di ridefinizione della comunicazione cinematografica mentre coinvolge emotivamente lo spettatore con il susseguirsi delle attrazioni narrative, al tempo stesso sollecita e rende necessaria una percezione consapevole e dunque pienamente intellettuale e stimola l’attività cognitiva del fruitore. Il metafilmico infatti è sempre una procedura di oggettivazione del lavoro di messa in scena, di palesamento delle strutture del cinema che implica una lettura intellettuale e al tempo stesso realizza una precisa instaurazione del cinema nel pensiero.

Paolo Bertetto, *Le forme del pensiero*, in Jean-Luc Godard, Centre Culturel français de Turin, Torino 1990

JEAN & JEAN-PAUL: UNA COPPIA, UN MITO

Il mio film è un documentario su Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo
JLG

Perché un ragazzo o una ragazza del [2021] riescono a sentire ancora *Fino all'ultimo respiro* come qualcosa di estremamente vivo, e se ne sentono ancora in qualche modo contemporanei anche se i passanti o le macchine sugli Champs-Élysées visibilmente appartengono ad un'altra epoca? È quest'illusione di avanzare nel film, secondo per secondo, seguendo la libertà inalienabile di Michel Poiccard. Questo modo di rivendicare cinematograficamente la libertà del personaggio, anche e soprattutto nel caso di un personaggio che ha una coscienza confusa della sua propria esistenza, e di farla sentire allo spettatore durante la sua esperienza del film, non è altro che una scelta politica, ed una morale, per un cinema – quale quello di un Rohmer o di un Rivette – che non si è mai smentito in cinquanta anni di storia.

Alain Bergala, *La Nouvelle Vague o il cinema come arte dell'innesto*, in *Nouvelle Vague*, a cura di Luca Venzi, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2009

Godard non sembra essersi preoccupato di *costruire* dei personaggi ma di *svelare* la natura profonda dei due individui che aveva davanti alla macchina da presa. Non ci chiediamo cosa Michel Poiccard debba a Jean-Paul Belmondo o cosa Patricia debba a Jean Seberg ma esattamente il contrario. [...] Prima delle riprese di *Fino all'ultimo respiro* la star era Jean. All'uscita del film fu Belmondo... Poi è la coppia ad essere diventata un mito.

Jean-Lou Alexandre, *Une actrice sur la Vague: Jean Seberg*, in "CinémAction", n. 104, 2002

Tre erano i giovani attori che si imposero alla fine degli anni cinquanta nel rinnovamento del cinema francese, nella rivolta della Nouvelle Vague contro il 'cinema di papà': Belmondo il più 'nuovo', Alain Delon il più bello (che 'esplose' sullo schermo grazie a due grandi registi italiani uno dei quali molto 'classico', Visconti e Antonioni) e Laurent Terzieff il più bravo e il più sfortunato, che ebbe delle piccole rivincite come attore teatrale. Ma se Delon, pur bravo, si muoveva nella tradizione degli attori giovani del cinema classico, fu Belmondo a catturare l'attenzione dei giovani critici, irriverente, aggressivo, spavaldo, e soprattutto ribelle alle convinzioni sociali, nella scelta di una quasi marginalità dei suoi primi personaggi, e non solo. E il ruolo costruito su di lui da Jean-Luc Godard nel 1960 in *À bout de souffle* fu decisivo, seguito da quello di *Pierrot le fou*, per la sua affermazione.

Goffredo Fofi, "Avvenire", 7 settembre 2021

Fino all'ultimo respiro ha ottenuto il premio Jean Vigo. *L'Atalante* (l'ultimo film del più rimpianto poeta del cinema francese, morto nel 1934 a meno di trentanni), termina con una scena in cui Jean Dasté e Dita Parlo si abbracciano su un letto. Quella notte devono aver fatto senz'altro un bambino. Questo bambino è il Belmondo di *Fino all'ultimo respiro*.

François Truffaut

Dopo il successo di *Peccatori in blue jeans* [...] Godard chiama Belmondo per il suo cortometraggio di venti minuti, *Charlotte et son Jules*: Jules sta come 'tipo', come ganzo, come bullo. [...] Godard parla sempre a bassa voce e ha la stessa aria triste che Jean-Paul gli ha visto nei primi momenti in cui l'ha conosciuto. Però adesso trova in lui una profonda "vita interiore" che avrà ulteriori sviluppi e farà forse di lui il grande autore di domani nel cinema non solo francese ma internazionale. Anche il regista vede in lui la stoffa del grande *comédien* e dell'insostituibile nuovo tragico. [...] Dopo *A doppia mandata* di Chabrol, ecco *Fino all'ultimo respiro*. È un trionfo. Cocteau dice subito la sua. Esclama: non mandate il film a Cannes, è troppo bello, troppo fine, troppo difficile, troppo troppo; lo sbranerebbero, come una tribù di cannibali farebbe con un

neonato... E poi: Godard è un genio, Jean-Paul Belmondo è l'attore di domani. Per Belmondo, più che per la giovane e bella attrice americana Jean Seberg, per la quale pare che il produttore Georges du Beauregard abbia realizzato il film, gli aggettivi e i paragoni si sprecano. Lafcadio di Gide; ma anche i personaggi cinici e insieme romantici di Céline, e anche, soprattutto, Bogey.

Scriverà Tullio Kezich, più avanti (in "La Settimana Incom Illustrata", 19 maggio 1967): "C'è una famosa scena di *Fino all'ultimo respiro* in cui Jean-Paul Belmondo si ferma ad ammirare una fotografia di Humphrey Bogart nella vetrinetta di un cinematografo. Potrebbe essere la chiave per capire una delle componenti più esclusive della nouvelle vague, l'ammirazione mitologica per un certo tipo di cinema americano. L'equazione Belmondo-Bogart, che l'esordiente regista Jean-Luc Godard cercò di stabilire nel suo film, nasce da un'antica ammirazione per opere come *La foresta pietrificata* e *Una pallottola per Roy*. I ventenni frastornati della Francia gollista identificano il proprio ideale di virilità nell'immagine hard boiled, proprio nell'accezione hemingwayana, dell'eroe sornione, amorale e tutto d'un pezzo. Perciò *Fino all'ultimo respiro* piace, appassiona come una testimonianza giovanile, di prima mano, ironica e anarchica". Comunque sia, si tratta del classico colpo di fortuna per Belmondo, che da questo momento diverrà, per i francesi, Bebel, un vezzeggiativo che sa di tenerezza e di affetto. Egli arriva al momento giusto, a rimpiazzare la vecchia leva che se n'è andata o che se ne sta andando.

Giuseppe Turrone, *Jean-Paul Belmondo*, Il formichiere, Milano 1979

La Nouvelle Vague sostiene un gruppo di nuove attrici, come Brigitte Bardot, Bernadette Lafont e Jeanne Moreau, che corrispondono con una certa precisione a nuovi modelli femminili, fra i quali Jean Seberg occupa un posto senz'altro di rilievo, ma a parte.

Francese d'adozione dalla fine degli anni Cinquanta, Jean Seberg si sposa con il regista François Moreuil, per il quale interpreta nel 1960 *Appuntamento con la vita* (*La Récréation*). Con la Nouvelle Vague ha tutto sommato pochi rapporti professionali: un'altra interpretazione per Godard in *Il profeta falsario* (*Le grand escroc*), episodio di *Le più belle truffe del mondo* (*Les plus belles escroqueries du monde*, 1963) tagliato nell'edizione definitiva del film, e due per Chabrol in *La Ligne de démarcation* (1966) e *Criminal story* (1967); ma la sua fama sarà segnata per sempre dal personaggio melanconico e fatale di Patricia Franchini [...].

La scelta di Jean Seberg da parte di Godard ha inoltre un rilevante valore cinefilo, essendo un omaggio diretto a una precisa parte del cinema americano, incarnata da Otto Preminger, il regista pigmalione della Seberg. Il gangster movie che Preminger inventa assieme ad altri registi europei emigrati in America è preso a modello per *Fino all'ultimo respiro*, sia per la galassia di riferimenti, personaggi, situazioni e atmosfere, sia per le modalità produttive che questi piccoli film, realizzati all'ombra dei kolossal hollywoodiani, adottano.

[...]

Patricia è simile a Cécile [*Buongiorno tristezza!*] per il taglio dei capelli e la scelta dei vestiti tra cui la francesissima maglia a strisce orizzontali – peraltro già vista addosso ad Anne Colette in *Charlotte et son Jules*. [...] Un altro elemento portante della costruzione del personaggio di Patricia, anch'esso strettamente connesso alla sua prima vita premingeriana, è il richiamo alla società contemporanea attraverso la rappresentazione della nuova gioventù (Nouvelle Vague, per l'appunto) [...]. Patricia è la tipica rappresentante di un milieu che Godard sembra conoscere bene, avendolo già messo in scena in *Tous les gargons s'appellent Patrick* e *Charlotte et son Jules*: quello degli studenti, frequentatori del Quartier Latin e dei locali di Montparnasse. La cultura di Patricia sembra essere un calco di quella di Godard.

Jacopo Chessa, *Fino all'ultimo respiro*, Lindau, Torino 2005

ANTOLOGIA CRITICA

À bout de souffle ci rivela un talento incontestabile, veramente grande. Jean-Luc Godard, non ancora trentenne, è un ‘animale da cinema’. Ha il cinema nel sangue. [...] Sul piano tecnico nessuno, con meno di trent’anni, aveva recentemente abbattuto con tale maestria i vecchi apparati. Godard ha gettato nel fuoco tutte le grammatiche del cinema e le sintassi del film. Tenuta in spalla da Raoul Coutard, mossa continuamente dai suoi passi e dal suo respiro, la macchina da presa non resta mai immobile. Il suo perpetuo movimento nelle scene per strada si accorda con la costante animazione e con il traffico di Parigi. [...] Un montatore qualificato non potrebbe vedere *À bout de souffle* senza trasalire: un raccordo su due è scorretto. Ma che cosa importa, questi non sono errori d’ortografia, ma modi stilistici. Qualcosa come impiegare in letteratura la lingua parlata. [...] Non sarebbe giusto ridurre questo primo film soltanto all’applicazione della ricetta ‘gli estremi si toccano’, al puro ringiovanimento di una vecchia mercanzia, grazie a una nuova confezione. La situazione drammatica ha fatto la sua parte. Che ci piacciono o no, i personaggi non sono convenzionali, e possiedono un dono ben raro: la vita. [...] Jean-Luc Godard, taciturno dietro gli occhiali scuri, pare lui stesso chiuso a doppia mandata sotto la sua insolenza (o timidezza?). La sua ambiguità non è facile a penetrarsi. È sincero o no? Due mesi di riflessione non mi hanno ancora permesso di risolvere questo dilemma. Che potrebbe formularsi anche così: abbiamo visto nascere un nuovo grande autore cinematografico? O siamo stati abbagliati dal brio di un altro eccellente talento? L’una cosa esclude sempre l’altra?

Georges Sadoul, *Quai des brumes* 1960, “Les Lettres Françaises”, n. 18, marzo 1960

Il giovane critico dei “Cahiers du cinéma”, in questa sua esperienza registica, ha inteso non solo esprimere un mondo offertogli da Truffaut (comunque indubbiamente e autonomamente sentito), ma risolverlo in un linguaggio cinematografico di pura ribellione stilistica. Forse, se Godard non avesse voluto a ogni costo scegliere una tecnica rivoluzionaria, il film (indubbiamente ricco di ispirazione), realizzato in una forma espressiva più calma e consuetudinaria, sarebbe risultato una piena opera d’arte. Ma il regista pare si sia proposto, innanzitutto, di disprezzare una tecnica convenzionale, con tutte le sue precisioni e *pulizie*. [...]

Cerca l’essenziale anche nel movimento in campo del personaggio e monta solo i brani espressivamente compiuti, senza preoccuparsi di salti visivi. Oppure scruta un volto da punti di vista leggermente diversi e monta le varie riprese (e anche le colonne sonore) alternativamente. Talché ne risulta un primo piano continuamente cangiante. I controcampi colloquiali spariscono. È in campo un solo personaggio che parli, risponda o taccia, mosso continuamente in riprese diverse, ma di taglio e di asse analoghi, mentre l’altro personaggio non si vede. Non ci si preoccupa della luce in macchina, dell’incoerenza nell’illuminazione. Molte carrellate vengono fatte a mano per seguire più agevolmente il personaggio. Ne risulta un linguaggio sconvolto ed emozionante, sempre suggestivo. Tuttavia, a lungo andare, raffredda il contenuto poetico del film per un certo virtuosismo.

Antonio Mediani, “Filmcritica”, n. 101, settembre 1960

Quando siamo usciti dalla prima proiezione di *À bout de souffle*, nel marzo 1960, mi ricordo che abbiamo parlato tutti molto forte ritrovandoci nell’avenue Hoche. Eravamo eccitati, esaltati. A causa del film in sé, ma anche perché rappresentava una prova. Sì, potevano esserci nuovi modi di riprendere, di legare le inquadrature le une alle altre, di dialogare. Gli attori avevano a disposizione nuove intonazioni, e il ritmo della colonna sonora poteva governare l’immagine, anziché seguirla. L’avventura non era finita. Ne avevamo dubitato. Bruscamente, ne eravamo sicuri.

Alain Resnais, in “Cinéma”, n. 88, luglio-agosto 1964, trad. it. in Maurizio Regosa (a cura di), *Alain Resnais. Il metodo, la creazione, lo stile*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma, 2002

Marzo 1960. *À bout de souffle*. Avevo quindici anni. Godard ventinove. Faceva dire a Belmondo (rivelazione di quell'anno): "Siamo tutti morti in libera uscita". Non sapevo ancora che fosse una citazione di Lenin, né che Mozart potesse tradurre al meglio i sentimenti di un anarchico. Ad ogni modo, 87 minuti dopo ero letteralmente ridotto all'ultimo respiro, e per sempre adulto. Godard, allora critico ai "Cahiers du cinéma", autore di alcuni cortometraggi, si 'impadronisce' di una breve sceneggiatura di Truffaut che "non gli piaceva" e gira in quattro settimane, in interni ed esterni autentici, a Parigi e a Marsiglia, questo capolavoro 'nouvelle vague'. Sartre, Cocteau, Jeanson gridano al miracolo, ma non sono i soli. Il grande pubblico decreta il successo di questa storia illuminata da Jean Seberg. Michel, un anarchico ladro di automobili, uccide il poliziotto che lo insegue in moto. Tornato a Parigi ritrova Patricia, la sua amica americana, e riesce a ridiventarne l'amante. La convince a partire con lui per l'Italia. Ma la polizia ha scoperto la sua identità e lo sta braccando. Patricia lo denuncerà e Michel verrà ucciso. Godard dirà: "È un documentario su Belmondo e Seberg". Detto con ironia, è proprio questo: la discrepanza tra due lingue, psicologica per Patricia, poetica per Michel; le stesse parole per un significato diverso. Quando ha la meglio sulla poesia la realtà si traduce così: in variazioni sulla morte. Insomma, fino all'ultimo respiro. Non rivedere questo film (per la seconda o la centesima volta) sarebbe, come è stato scritto allora, privarsi di emozioni tra le più belle e forti che il cinema abbia proposto in questi ultimi tempi.

Jean-Claude Izzo, "Cinéma", n. 437, 13-19 aprile 1988

À bout de souffle è stato l'unico film francese che abbia avuto l'onore di una critica - più che elogiativa e al di là dell'elogio - in "Socialisme et Barbarie" (n. 31, dicembre 1960 - febbraio 1961). In questo film avevamo sentito tutti - con l'eccezione di alcuni paleo-marxisti residuali - nello stesso tempo la verità dell'epoca e una bellezza straziante che andava al di là dell'epoca. "Per la prima volta da quando si fanno film in Francia" - scriveva in questa critica Diesbach, "una frazione della popolazione si ritrova in un film". Godard si mostrava all'altezza dei più grandi per la potenza passionale e corrosiva di una fedeltà a una 'realtà' che è lì senza che nessuno se ne accorga e per la presa istantanea dell'umore di una generazione - 'presa' che d'altronde è molto di più che la restituzione di qualcosa di già dato, perché è vedendo questo film che le persone potevano scoprire se stesse".

Cornélius Castoriadis, *Réponses à l'Effet-Godard*, in Carole Desbarats, Jean-Paul Gorce, *L'Effet Godard*, Editions Milan, Tolosa 1989

L'unica ragione per la quale *À bout de souffle* è menzionato ancora oggi, è perché segna, come una pietra miliare, l'ingresso del cinema nell'età della perdita della propria innocenza e della propria magia naturale. Ingresso di cui un unico film non potrebbe venire ritenuto responsabile. Dopo *À bout de souffle* il cinema, come se fosse stato ferito, sarà più triste, meno creativo, più cosciente di se stesso – *self conscious*, come dicono gli anglosassoni con una discreta sfumatura peggiorativa.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma. Les Films*. Laffont, Parigi 1992

Godard non sceglie né la trasparenza di Truffaut o di Kast né lo splendore plastico di Resnais. Disorienta con una fotografia da reportage, un dialogo che mescola giochi di parole e citazioni letterarie, una colonna sonora in cui i rumori fanno concorrenza alla partitura di Martial Solal. Queste libertà prese con il racconto come con i personaggi, fanno entrare ampie boccate dell'aria del tempo che dinamizzano il pretesto della sceneggiatura. Godard si afferma come demiurgo, o piuttosto distruttore delle convenzioni, per ricomporre il precipitato cinematografico di un piccolo angolo del suo paese e di un momento della sua epoca. Il campo visivo non è largo, ma lo sguardo è estremamente vivo.

René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Nathan, Parigi 1996

Nel momento stesso in cui Martial Solal suona la melodia sinuosa che fa da colonna sonora, un'altra musica le tiene testa, come se si trattasse di una questione di vita o di morte. E fatta di

slanci troncati, di briciole di dialoghi dissonanti, di sentimenti letti ad alta voce. Qui, in effetti, si legge nelle anime come se si leggesse in un libro. L'ipotesi di partenza, in fondo, è che un personaggio si sfoglia. Sarà compito dei situazionisti, alcuni anni dopo, di teorizzare attraverso i loro fumetti *détournés* l'arte del discorso rinviato come una palla di ping-pong al padrone fine oratore. Da qui il loro odio per il giovane Godard, rivale inatteso in *cut-up* politico-sentimentale, [...] Godard non ritroverà mai più quella freschezza passeggera, un'arte allusiva del ritratto, una maniera leggera di appesantirsi su ciò che rappresenta l'anima per un attore, cioè una t-shirt e un cappello.

Louis Scorecki, "Libération", 7 maggio 1998, ora in *Les Violons ont toujours raison*, PUF, Parigi 2000

Girato a budget ridotto senza esserne danneggiato, l'esordio crudo e avvincente di Jean-Luc Godard ebbe un impatto rivoluzionario alla sua uscita nel 1960. Fissava quasi tutto il repertorio su cui si sarebbero fondati i successivi film del regista: un personaggio spaccone reso simpatico dalle smorfie da bullo e dall'autoironia (e portato alla perfezione dalla splendida performance di Jean-Paul Belmondo); l'attrazione per la bellezza e il tradimento femminili (l'indelebile Jean Seberg è l'archetipo dell'americana all'estero); l'imitazione del gangster movie americano, e un rapporto d'amore e odio con l'America in generale; i *jump cuts* usati in modo radicale, come una puntina che salti allegramente su un disco; e un debole per le citazioni letterarie, pittoriche e musicali, così come per gli aforismi originali. Più insoliti per il Godard successivo sono l'ottima colonna sonora jazz (del pianista francese Martial Solal), il racconto relativamente coerente e i dialoghi postsincronizzati.

Jonathan Rosenbaum, "Chicago Reader", 23 ottobre 2003