

1959 | À bout de souffle | Fino all'ultimo respiro Regia di Jean-Luc Godard

Soggetto: François Truffaut; **sceneggiatura:** J.L.G.; **supervisione tecnica:** Claude Chabrol; **aiuto regia:** Pierre Rissient; **fotografia (b.n.):** Raoul Coutard; **montaggio:** Cécile Decugis, Lila Herman; **musica:** Martial Solal e Wolfgang Amadeus Mozart (*Concerto per clarinetto e orchestra K 622 e Sinfonia n. 40 K 550*); **suono:** Jacques Maumont; **interpreti:** Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard alias Laszlo Kovács), Jean Seberg (Patricia Franchini), Danjel Boulanger (ispettore di polizia), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Liliane David (Liliane), Henry-Jacques Huet (Antonio Berruti), Van Doude (il giornalista), Claude Mansard (rivenditore di auto), Michel Fabre (poliziotto), J.L.G. (un informatore), Gérard Brach (fotografo dello studio), Jean-Domarchi (uomo nelle toilettes), Richard Balducci (Tolmatchoff), Roger Hanin (Carl Zombach), Jean-Louis Richard (un giornalista), André S. Labarthe (intervistatore), Jacques Siclier, Michel Motrlet, Jean Douchet (passante), Philippe de Broca, Guido Orlando, Jacques Serguine, Virginie Ullmann, Emile Villion, José Bénazéraf, Raymond Ravambaz; **produzione:** Georges de Beauregard per la Société Nouvelle de Cinéma, Parigi; **distribuzione italiana:** Euro International Films; **durata:** 87'



Parigi, à bout de souffle

Come addetto stampa Godard comincia a conoscere produttori e avvia con essi rapporti professionali. Fra questi Georges de Beauregard, a cui fa leggere nel 1959 una sceneggiatura che questi giudicherà, ma solo più tardi, bellissima e impossibile da realizzare, ma che diventa il suo primo produttore e il suo primo complice.

«In quel periodo ha cominciato a cercar di lavorare come sceneggiatore. Ha incontrato Pierre Roustang e stava per lavorare per lui su film d'ordinazione. Ha rischiato di fare i dialoghi di un film contro l'alcolismo che si chiama *Pourquoi viens-tu si tard?* Un po' più tardi Jean-Luc ha collaborato genericamente a un film prodotto da Beauregard, *Ramuncho o Pêcheur d'Islande* e un mese dopo l'uscita di *I quattrocento colpi* mi ha chiesto di lasciargli la sceneggiatura di *À bout de souffle* per farla leggere a 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 Mc Bride, 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 aggiunge 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 Portal) ma che voleva anche rifarsi alla tradizione del cinema "neros 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*. Il paradosso ci riporta immediatamente alle dichiarazioni sulla regia prima citate, e non solo perché i romanzi di Lewis Carroll, autore cui in seguito Godard si riferirà spesso, sono soprattutto dei saggi sul linguaggio, ma anche perché sottolinea, oltre alla libertà narrativa quasi favolistica del film, la distanza fra un progetto e una realizzazione o, in termini più precisi, fra sceneggiatura e regia. Non ci si poteva attendere, insomma, 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: dallo sviluppo generale della trama a diversi singoli episodi, dai luoghi in cui questi si svolgono ai nomi dei personaggi principali (solo Lucien Poiccard riprende il suo "vero" *prénom* Michel). 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. D'altra parte per nessuno dei film di Godard si potrà propriamente parlare di sceneggiatura: tutti coloro che hanno lavorato con lui ricordano la sua tendenza a improvvisare o meglio a lasciarsi guidare dalle circostanze occasionali, dalla realtà del set più che da un programma preciso. Soprattutto per quanto riguarda i dialoghi, scritti anche pochi istanti prima che inizi la ripresa, e a volte suggeriti dagli stessi attori. Anche se ciò non implica una vera improvvisazione poiché ogni scena, anche la più spontanea, viene provata a lungo e ripetuta molte volte prima di essere "buona". 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, egli 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 egli 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...»

Primo 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. In ogni caso *À bout de souffle* viene girato in soli ventidue 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 e 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 la 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 cinepresa 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.

«I nostri primi film sono stati soltanto dei film di *cinéphiles*. Ci si può servire anche di ciò che si è visto al cinema per fare deliberatamente dei riferimenti. È stato soprattutto il mio caso. Ragionavo in funzione di atteggiamenti puramente cinematografici. Facevo alcune inquadrature in rapporto ad altre che conoscevo, di Preminger, di Cukor eccetera (...). È il mio gusto della citazione, che ho sempre conservato. Perché rimproverarlo? Nella vita la gente cita ciò che le piace. Noi pure abbiamo il diritto di citare ciò che ci piace.»

Infatti *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 individuebbero 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 stile cinematografiche, in cui si proietta *Hiroshima mon amour* di Resnais, *Dieci secondi col diavolo* di Aldrich, *Ero della California* di Bud 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 narrazione 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. *À bout de souffle* è solo un primo passo su questa strada, e solo in quanto i personaggi sembrano preoccupati meno di sviluppare una vicenda che di proporre una loro visione del mondo, accumulando i discorsi, «dicendo di tutto», secondo l'espressione di Godard stesso. Così nel film si discorre di pittura (Picasso e Renoir, il pittore padre di un regista,

Parigi, 16 marzo 1960: prima proiezione pubblica di *Fino all'ultimo respiro*. A detta di molti, questa è la data d'inizio del cinema moderno. Il primo lungometraggio di Jean-Luc Godard sbarca sul suolo francese e porta il colpo di grazia a una tradizione cinematografica improntata su sceneggiature letterarie e su un sistema di recitazione di stampo teatrale. La critica lo esalta per le sue innovazioni linguistiche, per lo stile libero e provocatore; il pubblico, attratto dallo charme del duo Belmondo-Seberg, lo apprezza per il ritratto sincero di due amanti persi nella confusione della contemporaneità. (In Italia, invece, la pellicola verrà stroncata e recuperata solo più tardi come oggetto di culto). Eppure, prima ancora di vedere ufficialmente il film, *Fino all'ultimo respiro* aveva fatto parlare di sé. Il suo regista, una delle penne più affilate della prestigiosa rivista *Cahiers du Cinéma*, aveva contribuito ad accusare la tradizione francese opponendovi il nuovo cinema americano: al *pantheon* composto dal duo Hitchcock-Hawks aveva aggiunto il suo personale santo, Nicholas Ray. Proletto dai nomi di Truffaut e Chabrol, compagni di scrittura di Godard già passati dietro la macchina da presa con ottimi risultati, *Fino all'ultimo respiro* aveva vinto il Premio Jean Vigo e dato origine a un'incisione discografica e a un romanzo (piuttosto infedele). In quattro mesi di proiezioni clandestine e recensioni, le aspettative verso questo esordio erano cresciute enormemente. La sua uscita non avrebbe lasciato indifferenti.

Film giovane sul giovane che si impadroniscono della città. Film senza un vero soggetto e una storia, che rifiuta la sceneggiatura e fa un uso folgorante del dialogo come strumento d'espressione di un pensiero in movimento. Film dal budget ridottissimo, girato tra Parigi e Marsiglia in quattro settimane senza utilizzo del sonoro, con riprese - effettuate quasi tutte a mano dall'esoriente Raoul Coutard - che alternano lunghe inquadrature in movimento a serrati primi piani. Film che adotta un sistematico sconvolgimento della sintassi tradizionale con largo ricorso a falsi raccordi, scavalcamenti di campo e sguardi in macchina. Ciò che colpisce, affascina o infastidisce, è soprattutto la concezione di un'opera che sembra nata da un colpo di testa di un autore capriccioso, che all'unità drammatica sostituisce l'accumulo di citazioni e la libera associazione di idee. Un film che segue la logica dell'istinto, in cui - come afferma Luc Moullet, critico e poi regista - «Godard ha immaginato tutto con naturalezza, prendendo se stesso come soggetto» (*Cahiers du Cinéma* n. 160). Parlare di sé alla terza persona, usando dei personaggi, maschili e/o femminili, e la realtà di una città come specchi di una coscienza o, se si preferisce, come proiezioni di una sensibilità. Lo stesso si potrebbe dire per i due titoli che l'hanno prima, al Festival di Cannes, hanno inaugurato la cosiddetta "nuova onda": *I quattrocento colpi* e *Hiroshima mon amour*. Godard inizia a girare il suo progetto qualche settimana più tardi, nell'estate del 1959.

Del primo ha scritto a più riprese («Il film più libero del mondo»), al secondo dedica una simpatica citazione. Pur nella loro diversità, *I quattrocento colpi* e *Hiroshima mon amour* danno prova di quella bellezza che egli ricerca e che più tardi arriverà a definire come «lo splendore del vero». Queste le basi teoriche, improntate a quell'ontologia del reale che André Bazin ha così bene definito. L'idea di essere fedeli a una realtà (quella delle riprese) porta a stravolgere il soggetto di poche righe, ispirato a un fatto di cronaca e firmato da Truffaut, e a trasformare la materia adatta a un thriller di successo in un'escursione personalissima. Facendo a pezzetti la linearità di una trama abusata (un malvivente ubriaco tenta un omicidio e cerca di sfuggire alla polizia fino a essere tradito dalla donna che lo ama), Godard apre la porta a tutto ciò che la sua mente ha raccolto in anni di visioni, scrittura, incontri, chiacchierate. In breve: in anni di vita.

La modernità dell'opera consiste nell'aver scelto di non rinarrare questa vita, ma di farne la materia stessa del film. Michel Poiccard e Patricia Franchini abbandonano la finzione che dovrebbero portare avanti per impadronirsi delle parole, dei giudizi, dei gusti di Godard ed esprimersi direttamente sullo schermo. Ad alcuni spettatori questa schiettezza suona come uno schiaffo, ad altri come un invito. Quel che è certo è che con questa pellicola il cinema, che dopo la Seconda guerra mondiale era uscito dalla sua età dell'innocenza e che con il Neorealismo italiano, proprio sulle macerie della guerra, si era rinnovato (come tecniche di ripresa e come estetica), entra in una nuova era. Cinema nuovo, sarà questa un'espressione ricorrente negli anni Sessanta (e molti la usavano avendo in testa il modello dettato da Godard). Cinema che si fa a partire da altro cinema e non più dalla sola realtà. Cinema che mette in discussione ed espone i suoi stessi strumenti. Cinema che mostra un'agilità sorprendente nel cambiare tono, argomento, atmosfera. Cinema che, finalmente, sembra essere al passo con un mondo che evolve con estrema rapidità. La velocità d'azione di Michel Poiccard è lo specchio di quella con cui Godard passa da un'idea all'altra, dalla scioltezza con la quale accosta rife-

ma con cui Godard ha anche da saldare conti più personali, fot. 4) e di letteratura (Faulkner, Rilke, Cocteau), di musica (no a Chopin, sì a Mozart) e di politica (la cinepresa inquadra "per caso" il corteo ufficiale della visita di Eisenhower a De Gaulle). Si accostano Lafayette e Maurice Chevalier ("i due più grandi coglioni di Francia", frase che la censura obbliga a coprire con un rumore di traffico) e non manca una piccola debolezza "patriottica": «le sole città dove le ragazze sono abbastanza carine non sono né Roma né Parigi né Rio ma Losanna e Ginevra».

«A bout de souffle appartiene per sua natura al genere di film in cui tutto è permesso. Qualsiasi cosa facessero i personaggi poteva essere integrata al film. (...) A bout de souffle è una storia, non un soggetto. Il soggetto è qualcosa di semplice e vasto che si può riassumere in venti secondi, la vendetta, il piacere... La storia la si può riassumere solo in venti minuti.»

Ma nonostante le avvertenze di Godard bisognerà tentare di riassumere la storia di *A bout de souffle*, anche se essa è così piena di divagazioni e parentesi. Soprattutto perché, nonostante tutte le sue infrazioni alla linearità narrativa, è una storia bellissima.

Una rivista "per uomini" aperta davanti alla cinepresa si abbassa e appare il volto di Michel Poiccard, sigaretta in bocca, cappello a tesa, che si passa il pollice sul labbro in un gesto che ripeterà spesso e pronuncia una battuta che sembra un pugno in faccia agli spettatori, e alla buona educazione: «après tout, je suis com» (i doppiatori italiani addolcirono in «sono un fesso»). È un giovane che ha avuto una vita avventurosa e che si fa chiamare anche Laszlo Kovács (il personaggio che Belmondo aveva appena interpretato in *A doppia mandata* di Chabrol). Siamo a Marsiglia, dove egli ha concluso qualche affaruccio e ora si mette in viaggio per Parigi con un'auto rubata. È una giornata di sole, che invita al gioco e all'allegria, e Michel è un tipo estroverso: parla da solo, con gli altri automobilisti che gli rallentano la corsa, anche con gli spettatori stessi, attraverso quel gesto vietatissimo da tutto il cinema tradizionale che è lo "sguardo in macchina". È sicuro di sé, sentenzioso, sprezzante delle regole ma non evita frasi fatte e idee convenzionali. Gioca con un revolver trovato nel cruscotto, e attraverso il finestrino, in un momento di esaltazione, spara al sole. A un certo punto, per una banale infrazione stradale, è inseguito e raggiunto da un poliziotto. Non vi è tempo per riflettere: in tre rapidi inquadramenti si consuma l'episodio che cambia la sua vita: dettaglio del revolver e sparo, campo medio dell'agente che cade fra i cespugli, campo lungo di Michel che fugge via correndo.

Giunto a Parigi si mette in cerca di qualcuno che gli deve dei soldi, ma nella sua attuale situazione non è facile muoversi con tranquillità. Ma quel che gli interessa è soprattutto rivedere una ragazza, con cui ha passato solo qualche notte ma che evidentemente non è per lui come le altre. Come quella, per esempio, che va subito a trovare per scroccarle qualche soldo: è un'amica che faceva del cinema, e anche lui, scopriamo, ha fatto qualche tempo prima l'aiuto regista a Cinecittà. Fra una battuta l'altra riesce a sottrarre dalla borsetta un pugno di banconote e subito la lascia per mettersi alla ricerca di Patricia. La trova sugli Champs-Élysées; è una studentessa americana, vende giornali in attesa di poter scrivere. Vuole studiare, conoscere gente importante. Michel cerca di convincerla a partire con lui in Italia ma lei non pare entusiasta e risponde col «voilà» alle sue ostentate familiarità. La lunga conversazione-passeggiata è intermazzata da piccoli episodi occasionali. Un manifesto di film con la frase «Vivere pericolosamente fino all'ultimo», una ragazza che vende per la strada i «Cahiers du cinéma», un incidente d'auto ripreso fortuitamente. L'ultimo inserto è una pagina di giornale con la notizia dell'uccisione dell'agente. Michel passa da un amico, vecchia conoscenza della polizia, che gli consegna l'assegno dovizioso. Ma è sbarrato e bisognerebbe cercare qualcuno che possa scortarlo. È un ispettore di polizia: è già sulle sue tracce. Lo ritroviamo davanti a un manifesto di Humphrey Bogart. «Quello sì che era un duro», dice lui soffiandogli in faccia il fumo della sigaretta (non nell'edizione originale si limita a sussurrare l'affettuoso soprannome datogli dal cinefilo: «Bogie!»). La breve sequenza di nostalgia cinematografica termina con un procedimento tecnico tipico dei vecchi film muti: la chiusura a iris.

Michel e Patricia sono di nuovo insieme: lei è più distesa e acccondiscendente, ma ha un appuntamento con un giornalista che potrà introdurla nell'ambiente e non vuole mancare l'occasione. Michel l'accompagna ma sta a spiare il loro incontro. L'uomo la invita a passar la notte con lui e lei non rifiuta. Michel li vede baciarsi.

Patricia ritorna solo il mattino seguente alla camera dell'albergo dove vive. Michel è lì che l'aspetta disteso nel letto. In una lunga sequenza i due si scambiano battute, scherzi, sentenze, speranza. Di tanto in tanto lui rinvolve le sue due richieste: fare l'amore e partire insieme per l'Italia. Lei comincia a dargli del tu. Quasi casualmente gli rivela di essere incinta. Parlano di mille cose, in mille modi. Patricia legge una frase di Faulkner: «Tra il dolore e il nulla io scelgo il dolore». Tu cosa sceglieresti? Il dolore è da stupidi, scelgo il nulla. Nel frattempo lui fa continue telefonate per cercare qualcuno che gli possa cambiare l'assegno. La piccola stanza dell'Hotel de Suède si allarga in un caleidoscopio di angolazioni e movimenti della cinepresa. «Tu sei più matta di me», dice Michel. E in una scena famosa i due fanno i matti, sotto le lenzuola. Un classico bacio in primo piano chiude la sequenza. E ormai tardi: Patricia deve andare al suo primo incarico per il giornale: la conferenza stampa di uno scrittore in arrivo a Parigi. Per accompagnarla all'aeroporto Michel ruba una nuova lussuosa auto. Ma ora i giornali pubblicano la sua fotografia di ricerca: in prima pagina («M. Poiccard quando faceva la comparsa nei teatri di posa romani»). È un passante lo riconosce, scrutandolo attentamente: è lo stesso Godard, il regista che si fa delatore, denuncia il suo personaggio e dà una svolta alla vicenda. Mentre Patricia è alla conferenza stampa (fra le solite banali domande dei giornalisti c'è anche questa, che pare un presagio: «È più morale la donna che tradisce o l'uomo che abbandona?»). Lo scrittore risponde: «La donna che tradisce». Michel porta l'auto da un ricettatore ma anche questo lo ha riconosciuto e ne approfitta per non pagarlo. Bisogna assolutamente ritrovare l'amico col contante. Ma l'ispettore di polizia ha rintracciato Patricia e le mostra la foto di Michel. Solo ora essa sa qualcosa di quest'uomo che ha fatto irruzione nella sua vita, finge di conoscerlo appena, ma quello le minaccia difficoltà per il permesso di soggiorno e la fa pedinare. Michel, venuto per incontrare Patricia, se ne accorge e a sua volta pedina il pediatore. Lei, che ora si diverte alla trasgressione, se ne libera entrando e uscendo da un cinema, ritrova Michel e vanno in un altro cinema, a vedere un western. Nel buio giungono le voci dallo schermo, prima quella dello stesso Godard, che dice una poesia di Aragon, poi quella di una donna che forse pronuncia il miglior commento sul film stesso: «Vi sbagliate, sceriffo, la nostra storia è nobile e tragica (...) nessun particolare indifferente rende patetico il nostro amore». La sera, mentre i notiziari luminosi annunciano la caccia a Michel Poiccard, Patricia gli dice di amarlo enormemente. Ma poco dopo, in un casuale incontro col giornalista, vi è un «I love you» anche per lui. Nel frattempo hanno trovato Barruti, un paparazzo italiano (ita in tasca «Il Glorioso» e «La Gazzetta dello Sport») che fa fotografie ricatratrici e che porterà loro i soldi l'indomani mattina. Quest'gli suggerisce anche dove passare la notte, nello studio di una modella a Montparnasse, rue Campagne Première. Non dormono, restano in piedi a parlare, sognare, ascoltare Mozart, girovagare per la stanza seguiti dai movimenti circolari della cinepresa. Su un libro si legge una citazione di Lenin: «Siamo tutti dei morti in licenza». Mattino presto: Michel manda Patricia a prendere i giornali, lei va in un bar e telefona alla polizia. Tornando, dopo qualche esitazione, gli rivela di averlo denunciato. Lui resta calmo, la lascia parlare: non vuole partire con lui, non vuole esserne innamorata. Arriva l'amico con i soldi. Michel potrebbe andarsene abbandonando Patricia (questo era il finale previsto da Truffaut) ma è stanco di fuggire e rifiuta anche l'arma che il complice vuole lasciarli. Giunge anche la polizia: Michel fugge a piedi lungo la strada, gli sparano nella schiena. Continua a correre, faticosamente, in una lunga e lenta carrellata in avanti. Si preme le reni, si appoggia alle auto ai lati della strada, percorre tutta la via, va a cadere in mezzo al passaggio pedonale. Soffia via dalle labbra il mozzicone di sigaretta. Patricia l'ha raggiunto assieme ai poliziotti. Michel, «à bout de souffle», ripete le smorfie scherzose con cui aveva creduto di conquistarla, si ripassa il pollice sul labbro. E non è con astio che pronuncia le sue ultime parole: «Cosa veramente schifosa» (*deguenlasse*). Patricia, che non sa bene la lingua, è costretta a chiedere: «Sei voluto dire *deguenlasse*».

Questo finale, che ricorda quello di *Una pallottola per Roy* (Hig Sierra) di Raoul Walsh in cui Ida Lupino raggiunge Bogart colpito a morte e non capisce ciò che lui le dice, introduce un tema che diverrà un luogo comune della critica "contenutistica" sul primo Godard: la sua pretesa misoginia, l'idea della donna traditrice. Cancellandone un altro, altrettanto presente nei suoi primi film, quello della donna che vuole essere madre. Un altro argomento ricorrente della critica (che in Francia accolse con entusiasmo il film, come del resto il pubblico, mentre in Italia si sprecarono le stroncature) fu il tema del disordine. Michel Poiccard, definito genericamente un «anarchico», fu interpretato come campione di una gioventù sbandata, sulla scia dei grandi modelli cinematografici degli anni Cinquanta, l'esempio di una crisi totale dei valori. Il linguaggio frammentario e discontinuo del film, il disprezzo delle regole registiche vennero così letti come il necessario risultato di tale atteggiamento, secondo la concezione per cui il "contenuto" determina o

suggerisce la "forma". Giustificando e normalizzando così quegli "errori" e scortecchezze, che trovarono una sorta di tragicomico contappasso quando André Berthomieu, autore di una nota "grammatica cinematografica", fu stroncato da un infarto a pochi giorni dall'uscita del film. Forse proprio dopo averlo visto. L'anarchia di *A bout de souffle* era infatti soprattutto tecnica e linguistica: "scavalcamenti di campo" (due persone che nell'inquadratura precedente si trovavano una sulla destra e una sulla sinistra del quadro, in quella seguente occupano posizioni invertite), raccordi di montaggio a singhiozzo (come quelli sulla nuca "deliziosa" di Jean Seberg, esaltata dai capelli cortissimi), momenti narrativamente importanti risolti in poche e fulminee inquadrature. Se in *Une histoire d'eau* Godard poteva essere stato costretto a questo tipo di montaggio ellittico e sconnesso dall'assenza di materiale girato, qui non vi è dubbio che la ricerca di una nuova forma di narrazione cinematografica è programmatica. Il mondo di Godard è già e sarà sempre più un universo disarticolato, fatto di oggetti e immagini autoreferenziali. La sua filosofia fenomenologica e tautologica si esprime nelle parole di Michel Poiccard: «È normale: le spie spiano, i ladri rubano, gli assassini assassinano, gli amanti si amano...».

Ma *A bout de souffle*, film contro il linguaggio e gli artifici del cinema, è anche e soprattutto (e non solo per le citazioni e gli omaggi) un film su e per il cinema. Ogni suo elemento si riferisce prima all'universo della finzione e dello spettacolo che a quello della società o della storia. L'interpretazione sociologica del film ne è una riduzione, non un arricchimento. *A bout de souffle* non vuole entrare in nessuna problematica sociale ma vivere nella dimensione del mito, che l'identificazione Belmondo-Bogart attualizza e realizza (for. 5). Di fatto è questo film che ha fatto di Jean-Paul Belmondo una star e che gli ha dato un ruolo quasi fisso nel cinema successivo: quello dell'avventuriero simpatico e brillante, fornito di una personalità sicura ma portato a improvvisare e inspiegabili debolezze che ne rivelano l'umanità e intima fragilità. Ha scritto Truffaut:

«*A bout de souffle* ha ottenuto il premio Jean Vigo. *L'Atalante* termina con una scena in cui Jean Dasté e Dita Parlo si abbracciano su un letto. Quella notte devono senz'altro aver fatto un bambino. Questo bambino è il Belmondo di *A bout de souffle*.»

È giusto che la scoperta di un nuovo attore avvenga in un film che è fondato sulla finzione e sulla recitazione: Michel vive recitando e muore recitando, il suo ultimo gesto sono delle smorfie (for. 6). Tutto gli è facile, rubare un'auto, non pagare il taxi, assalire uno sconosciuto per rapinarlo, uccidere un uomo, perché vive nel mondo della finzione, nella libertà del raccontare. Che confina con la casualità e l'imprevisto e quindi con l'antiracconto, con la rottura della finzione stessa e della sua autonomia dal reale: qualcuno che improvvisamente passa davanti alla cinepresa, la gente che, nelle scene in esterni, si volta a guardare quelli che stanno facendo il cinema, guardi diretti verso gli spettatori. Finzione, oggettualità, casualità, rapporto ambivalente col reale: molti itinerari di lettura per il Godard a venire sono già enunciati.

ALBERTO FARASSINO - «JEAN- LUC GODARD, - IL CASTORO CINEMA - 2002.



Prima di essere stato regista di cortometraggi su commissione, prima di aver imparato l'arte dei dialoghi (scrivendo per altri), prima di aver montato film commerciali, prima di essere stato addetto stampa alla Fox, prima di aver scritto recensioni e inventato interviste (famoso quelle a Rossellini e Renoir), prima di essere fuggito con i quadri del nonno (ricco banchiere), Godard si era appassionato di etnologia. Questo amore per la scienza che descrive l'uomo, i suoi riti, la sua condizione all'interno di una comunità non lo abbandonerà mai.

Jean-Pierre Melville, «il più americano dei registi francesi», negli anni Cinquanta era per Godard uno dei pochi autori francesi interessanti, avendo colto la lezione del noir statunitense. Nel 1955 Melville aveva realizzato *Bob il giocatore*, film ispirato ai modelli d'oltreoceano. In *Fino all'ultimo respiro* Poiccard tenta di incassare un assegno e al rifiuto del commesso dice: «Bob Montagné me lo scunterebbe». E l'altro: «È in prigione quel fesso». Melville avrà modo di averselo di Belmondo in due titoli memorabili di poco successivi: *Léon Morin, prete - La carne e l'anima* (1961) e *Lo spione* (1962).

rimoti (Renoir a Picasso, Faulkner a Cocteau), finzioni e dubbi esistenziali. E anche chi non può cogliere le infinite citazioni, sente la leggerezza di uno sguardo che pare scherzare con le cose del mondo anche quando queste sono terribilmente serie (come la ripresa della processione di Eisenhower per le vie di Parigi). Su questo stato di recita, si posa la verità di istanti colti nella loro immediatezza. Come tutte le idee, anche questa nasce a contatto con una realtà determinata. Gli autori di quella che sarà definita la "Nouvelle Vague" esordiscono con film molto diversi. Una cosa però li riunisce: le condizioni di produzione e di realizzazione. Forti di una rivoluzione tecnica che stava portando a una maggiore leggerezza e flessibilità degli strumenti di ripresa, e di una credibilità acquisita sulle pagine della famosa rivista *Jahla*, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette e Godard cominciano a girare senza un vero piano di produzione, con troupe ridotte al minimo e avendo per guida nient'altro che le inquadrature di altri film. Girano sui tetti, per le strade, nei magazzini. Girano a vide senza autorizzazione, con una libertà e un'energia che inevitabilmente finiscono per essere impresse sulla pellicola. Girano - ed è il caso di Godard - con la precisa volontà di abbattere le regole stabilite. Tutto quel che non si può fare verrà provato - tanto che viene da dire che in *Fino all'ultimo respiro* lo spirito ribelle del piccolo Antoine Doineil di protagonista di *Il quattrocento colpi* si è trasferito dietro la macchina da presa.

Se le riprese sono effettuate in estrema velocità, giocando sull'immediatezza, è al montaggio che il film prende la sua forma. In *Introduzione alla vera storia del cinema* (1982), Godard avrà modo di confessare come il particolare linguaggio usato fosse il frutto di un'esigenza pratica: «Avevo fatto un film di due ore e un quarto, due ore e mezza; e questo era impossibile; bisognava, per contratto, che non fosse più lungo di un'ora e mezza. E allora ricordo molto bene com'è stato inventato questo famoso montaggio che oggi si utilizza nei film pubblicitari: si sono prese tutte le inquadrature e, sistematicamente, si tagliava quel che si poteva tagliare, cercando di salvaguardare un minimo di ritmo». Sebbene frutto di costrizioni pragmatiche, *Fino all'ultimo respiro* afferma la priorità del frammento rispetto all'unità del racconto. Come una partitura jazz, il film si abbandona a un flusso di immagini e suoni, in cui capita che su una trama/tema prestabilita (qui il noir) emergano delle figure. La nuca di Jean Seberg, Place de la Concorde di notte, il campo/controcampo tra il volto di Belmondo e quello di Bogart impresso in un manifesto... Liberata dai nessi narrativi, queste immagini acquisiscono rilevanza assoluta. Diventano emblemi non solo dell'opera, ma di una diversa visione della realtà.

Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg. Mettiamoli vicini, così come ha fatto Godard. Lei è americana, nata a Marshalltown, Iowa, nel 1938. Lui è francese, figlio di uno scultore di origine italiana nato in Algeria. Lui ha già lavorato con Godard nel cortometraggio *Charlotte et son Jules*, sarà un attore versatile capace di passare dal cinema commerciale a quello d'autore. Lei arriva a Parigi volta da Godard che l'ha vista in due film di Preminger, *Santa Giovanna* e *Bonjour tristesse*. Lui - al pari di Jean-Pierre Léaud, Michel Piccoli e, più tardi, Gerard Depardieu - diventerà un'icona del nuovo cinema francese. Lei rimasterà legata a questo film. Come se l'ombra del suo personaggio le fosse rimasta addosso.

Lui e lei. Lei vende giornali per gli Champs-Élysées, si deve iscrivere alla Sorbona e spera di diventare giornalista. Lui è un "voyeur", che ruba macchine per poi rivenderle. È ricercato dalla polizia, ma sembra non farci caso. Lui è dotata di una bellezza eterea. Quasi nordica nei suoi capelli corti, si apre talvolta a un sorriso irresistibile. Lui è tutto azione: il fisico conserva il ricordo del passato da essere, mentre il volto gioca su una pluralità di espressioni. Il suo modo di lavorare è la recita. Lei, invece, si nasconde dietro due attraenti fosse.

Michel Poiccard e Patricia Franchini. Lui e lei. Una delle coppie della storia del cinema. In fuga o rintanati in una piccolissima camera in affitto, in piedi per le vie di Parigi o a piedi attraverso gli Champs-Élysées, stanno spesso insieme anche se non formano il classico duo di innamorati. Nel loro rapporto si legge di un Paese che sta cambiando, che vuole guardare avanti, prendere la vita con maggiore leggerezza, anche se non sa bene come fare. Lui legge gli oroscopi e le chiede: voglio conoscere l'avvenire. Tu no? Più tardi, lei lo guarda e si domanda: vorrei sapere cosa c'è dietro il tuo viso. Di tanto in tanto, tra il francese sicuro di sé e l'americana di buona famiglia, in questa coppia che sembra avere la città ai propri piedi, si apre lo spazio per un silenzio carico di inquietudine.

Come una pietra sciolta. Come il leggero e delicato disegno tracciato ad altri finali illustri (la corsa di Anna Magnani in *Roma città aperta* e la morte di Franco Citti in *Accattonè*), anche in questo momento così programmatico Godard non perde il gusto della bellezza. Accompagna quel lungo movimento a un'inquadratura che ne attribuisce la paternità: è Patricia a vedere l'estenuante fine dell'uomo che ama e ha tradito. Pure improntate a ricordi di altre visioni, le inquadrature di Godard sono abitate. Palpitano dello stesso respiro dei loro personaggi: sono nervose, spavalde, divertite, impaurite...

Per questo è lecito - anzi doveroso - chiamare i suoi lavori "i film della vita". Una vita li attraversa, vi si riflette, li ha nutriti. E se l'immagine spesso è "solo un'immagine", dietro a questa il mistero del cinema riesce a costruire una profondità inaudita, che fa sì che i personaggi sullo schermo siano più veri, commoventi, misteriosi delle persone che incontriamo nel quotidiano. Così, pur privati di quasi ogni informazione sul loro passato, sul loro sentimenti, sulla loro psicologia, si ha l'impressione di conoscere Michel e Patricia meglio di molti altri. Si ha l'illusione di aver vissuto accanto a loro, condiviso la meraviglia per un'esistenza che si svolgeva loro malgrado. Fure liberato i personaggi dalla tirannia di un destino già segnato, averli consegnati a una realtà più libera e senza dubbio una delle grandi acquisizioni del film di Jean-Luc Godard («Ciò che volevamo era il diritto di filmare dei ragazzi e delle ragazze in un mondo reale e che questi, vedendo il film, fossero sorpresi, loro, di essere sé stessi e al mondo», da *Histoire(s) du cinéma*).

Tante le partecipazioni amichevoli in *Fino all'ultimo respiro*. La più sorprendente è quella di Jean-Pierre Melville nei panni del carismatico scrittore Parvulesco. Come un oracolo, dietro a grandi occhiali scuri, egli dispensa giudizi apodittici sulla vita, su compositori (no a Chopin e Brahms) e scrittori (sì a Rilke), mentre flirta discretamente con Patricia.

«Godard mi aveva chiesto di recitare nel suo film: "Cerca di parlare delle donne come fai di solito". È quello che feci. Per la parte mi ispirai a Nabokov - che avevo visto in un'intervista televisiva - dato che sono, come lui, raffinato, presuntuoso, pieno di me, un po' cinico, ingenuo, eccetera» (in Rui Nogueira, *Cinema secondo Melville*, Le Mani, Genova 1994).

Carlo Chatrjian