

## *Omaggio a Jean-Paul Belmondo*

dal 4 ottobre  
nelle sale italiane



## Jean-Luc Godard

### *À bout de souffle – Fino all'ultimo respiro*

(Francia/1960, 90')

edizione restaurata da StudioCanal  
e CNC - Centre national du cinéma  
et de l'image animée  
presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata

**Soggetto:** Jean-Luc Godard, Francois Truffaut

**Sceneggiatura:** Jean-Luc Godard

**Fotografia:** Raoul Coutard

**Montaggio:** Cecile Décugis

**Musica:** Martial Solal

**Interpreti:** Jean Seberg (Patricia Franchini),

Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard),

Daniel Boulanger (l'ispettore Vital),

Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti), Roger Hanin

(Carl Zombach), Jean-Pierre Melville (Parvulesco),

Van Doude (il giornalista americano),

Liliane David (Liliane)

*Il Cinema Ritrovato. Al cinema  
Classici restaurati in prima visione*

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan

(+39) 0512194833

(+39) 3358300839

[cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it](mailto:cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it)

[www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)

[www.ilcinemaritrovato.it](http://www.ilcinemaritrovato.it)

- *Omaggio a Jean-Paul Belmondo: dal 4 ottobre nelle sale italiane il restauro di Fino all'ultimo respiro*

È il film che ne fece un'icona. In coppia con Jean Seberg. La Cineteca di Bologna omaggia **Jean-Paul Belmondo**, scomparso lo scorso 6 settembre all'età di 88 anni, portando **dal 4 ottobre nelle sale italiane** il restauro del film d'esordio di Jean-Luc Godard, *À bout de souffle – Fino all'ultimo respiro*.

Dopo l'anteprima in Piazza Maggiore nel 2020, nell'ambito del festival *Il Cinema Ritrovato*, il restauro di *Fino all'ultimo respiro* inaugurerà il 4 ottobre la nuova stagione del **Cinema Ritrovato**. **Al cinema**, il progetto della Cineteca di Bologna per la distribuzione dei classici restaurati.

Era il 1960 quando uno dei registi che avrebbe scardinato la storia del cinema consegnava quello che sarebbe diventato un manifesto della Nouvelle Vague, *Fino all'ultimo respiro*, ora restaurato da StudioCanal e CNC-Centre national du cinéma et de l'image animée, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna: "Non rivedere questo film (per la seconda o la centesima volta) – scrisse Jean-Claude Izzo – sarebbe, come è stato scritto allora, privarsi di emozioni tra le più belle e forti che il cinema abbia proposto in questi ultimi tempi".



- *Dal soggetto di Truffaut al film di Godard*

“Un mese dopo l'uscita dei *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.

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*, 2<sup>a</sup> ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

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 sospeso. 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.

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



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 Beaugard, che era agitatissimo, a non interrompere le riprese. Venivano tutti e due alla proiezione dei giornalieri.

### **Jean-Luc Godard**

#### ➤ *Le riprese*

*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<sup>a</sup> ed. agg., Il Castoro, Milano 2002

#### ➤ “Prima e dopo” Godard

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 *cinéphile* 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 ricordo), 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



➤ *L'improvvisazione*

**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.

**Jean-Luc Godard**

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.

**Jean-Luc Godard**

➤ *Jean e Jean-Paul*

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

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.

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



**Il Cinema Ritrovato. Al cinema**  
Classici restaurati in prima visione

dal 4 ottobre  
nelle sale italiane  
**À bout de souffle – Fino all'ultimo respiro**  
di Jean-Luc Godard  
edizione restaurata

[www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)  
[www.ilcinemaritrovato.it](http://www.ilcinemaritrovato.it)