USCENDO DAL CINEMA

# Fino all'ultimo respiro ieri, oggi e domani

## *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard.

di *Ivelise Perniola* — 16 Marzo 2026

> Noi corriamo spensierati verso il precipizio,
> dopo esserci messi davanti agli occhi qualcosa che ci impedisca di vederlo.
> (Blaise Pascal)

*Fino all'ultimo respiro* (*Àbout de souffle*) di Jean-Luc Godard esce nel 1961 e diventa immediatamente un film sintomo, un catalizzatore dello Zeitgeist di rara portata storica e simbolica, al punto che lo stesso regista, novello Frankenstein, vede uscire dal suo sguardo una creatura polimorfa che non riesce neanche a riconoscere sino in fondo. **Film corsaro, girato con pochissimi soldi, sorretto da una produzione desiderosa di tuffarsi nell'onda del successo Nouvelle Vague, luogo di involontaria sperimentazione ed espressione di una calcolata trasgressione di natura squisitamente avanguardista, *Fino all'ultimo respiro*, sfugge pirandellianamente al controllo del suo creatore e vive di vita propria, andando ad esempio a intercettare l'interesse del pubblico generalista**, il

pubblico del "sabato sera" tanto odiato dall'ala più snob della Nouvelle Vague e in cui Godard, con il suo sprezzante genio solitario, si inserisce pienamente, non senza una certa latente soddisfazione.

**Il film acquisisce, infatti, la straordinaria capacità di aprirsi al mondo nel momento del suo farsi, riuscendo a cogliere attraverso lo sguardo libero da regole e sovrastrutture del regista e del direttore della fotografia Raoul Coutard la vita colta in flagrante, come avrebbe diretto il nume tutelare Dziga Vertov** (da non trascurare, infatti, la centralità dello sguardo vertoviano nella composizione di un mondo che è in primo luogo traiettoria di spazi). Ecco, forse si potrebbe spiegare, proprio in questo modo, l'enorme successo di pubblico che *Fino all'ultimo respiro* ha ottenuto nel momento della sua uscita nelle sale parigine: la riconoscibilità immediata di uno spazio condiviso, uno spazio dell'azione, del movimento, del riconoscimento, una tensione collettiva, comune e generazionale verso una forma che pensa, una possibilità di dislocazione.

Se *I quattrocento colpi* di Truffaut aveva miracolosamente intercettato la ricorsività del tempo, riuscendo a descrivere mirabilmente le fasi dolorosamente formative dell'adolescenza, astraendole, con rara sensibilità dalla singolarità della vicenda di Antoine Doinel, e offrendole all'esperienza universale, **il film di Godard esprime con forza la visualizzazione simbolica del dipanarsi delle relazioni umane attraverso gli spazi**: un film di fuga utopica verso l'amore, un attraversamento di spazi resi sensibili al cuore, laddove non si vedono più approdi, quell'Italia tanto agognata ma solo se accanto si ha la donna della propria vita, che alla fine diventa il nulla (tra il dolore e il nulla Michel Poiccard preferisce il nulla perché il dolore è da stupidi).

Nella fuga finale di Antoine, adolescente sulle porte della vita, si ratifica invece la scelta del dolore, sentimento dislocato nel futuro, in una dimensione temporale che è quella dell'attesa e del rischio; Michel invece con la sua corsa sgangherata e traballante, sceglie la morte, la morte di pomeriggio sul marciapiede di un luogo divenuto iconico, Rue Campagne-Prémiere, a Montparnasse, negando quindi al suo personaggio qualsiasi possibilità di futuro, schiacciando il suo personaggio sull'asfalto, perchè di personaggio si parla e qui arriviamo a toccare un altro punto nodale.

**Il successo di *Fino all'ultimo respiro* non risiede infatti nel realismo della rappresentazione, ma nel suo porsi direttamente come la realtà**, quando Bazin, a proposito di *Ladri di biciclette*, scriveva: «Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema» (Bazin 1999) si riferiva alle forme del neorealismo, con Godard entriamo nel campo della realtà, **laddove la realtà stessa, gettando dalla finestra le forme vincolanti**

**del racconto, diviene campo da gioco per la messa in forma di una mancanza di senso e di finalismo per cui ad ogni azione non corrisponde più un'ipotetica reazione, ma, come avviene nella percezione del nostro essere nel mondo, ad ogni azione corrisponde il non senso di una reazione inaspettata e imprevedibile**.

**Niente più cinema, ovvero niente più racconto, ma apertura totale del senso, acquisizione implicita di una libertà di movimento nello spazio che non conduce a nulla se non al proprio inevitabile annientamento**. Questa intuizione non è scontata e in ciò, anche in questo riappropriarsi del cinema per cercare di dare un senso alla vita, risiede la carica eversiva di quest'opera sintomo. Quindi centralità dello spazio rispetto al tempo, annullamento del racconto e apertura della vita in tutte le sue forme più cangianti e impreviste, anche laddove questa apertura coincide con la bellezza disperante della gioventù, massima espressione dello splendore del vero di rosselliniana memoria.

E poi, e poi...in *Fino all'ultimo respiro*, Godard riesce a esprimere, attraverso l'energia dei due interpreti e il loro calarsi all'interno di una spontanea autenticità il lato meno raccontato e più profondo dell'amore che si muove su due traiettorie complementari, ma con una radice comune: il tradimento e la traduzione. Godard però non imbastisce una storietta d'amore noir in cui la femme fatale tradisce il gangster perso e perduto, ma fa ben di più, costruisce l'intera estetica del suo primo lungometraggio intorno a questi due termini, facendoli diventare strutturali e imprescindibili alla comprensione della dinamica interiore dell'intero film.

Il tradimento è nel costante rifiuto delle regole cinematografiche, dei generi di cui il film si nutre e che provocatoriamente rigetta; è nella provocazione avanguardista del regista nei confronti del pubblico, nel disattendere costantemente tutte le attese; è nel rapporto amoroso tra Michel e Patricia, nel dubbio persistente sulla condotta sessuale di lei, sull'impossibilità di trattenerla a sè, sulla magmatica incomprensione dei pensieri profondi che si mascherano costantemente di smorfie cangianti e immediatamente rinnegate, sulla paura di perdere l'oggetto d'amore, sulla paura di perdere l'amore e quindi ogni ragione di vita; il tradimento è quello dell'autore nei confronti dei suoi personaggi, il gioco pirandelliano delle parti, è l'illusione di una comunicazione possibile che invece possibile non è e che ha bisogno sempre di una traduzione che aborrisce e trasforma il senso, è in Michel morente, tradito dall'amore, dal suo autore, dalla vita e mal tradotto: «È uno schifo» dice lui, «che cosa ha detto?» dice lei, «Ha detto che lei è una schifosa» dice un terzo, decodifica aberrante di un'intera esistenza.

**Il tradimento è strettamente correlato al narcisismo, altra profonda verità di questo**

**sintomatico film: Patricia tradisce Michel perché lo ama (come Godard tradisce il linguaggio del cinema classico perché lo ha profondamente amato), ma non lo ama più di quanto non ami sè stessa**. Per tale sostanziale ragione un'operazione come il remake del film realizzato da Jim McBride, regista enormemente sottovalutato, nel 1983, intitolato *Breathless* e interpretato da Richard Gere e Valérie Kaprinski è molto più fedele allo spirito originario del film di Godard, rispetto alla ricostruzione macchiettistica e didascalicamente descrittiva, oltre che insopportabilmente elitaria, del film di Richard Linklater, *Nouvelle Vague*, che accompagna il ritorno in sala di *Fino all'ultimo respiro*.

McBride, spostando modelli di riferimento e omaggiando lo spirito della Nouvelle Vague attraverso un procedimento di traduzione e di tradimento dell'originale, rimane fedele a tutti i campi di espressione del senso su cui il film di Godard si costruisce e soprattutto realizza un film che, pur tra mille difetti e ingenuità, tenta di tradurre lo Zeitgeist degli anni ottanta attraverso la libertà eversiva inaugurata dal film di Godard. Linklater invece no, ci offre un bignamino bozzettistico (tra l'altro mutuato pagina per pagina dalla bellissima biografia di Antoine De Beacque), inanellando simpatici aneddoti in cui i nostri Godard, Poiccard-Belmondo e Franchini-Seberg ci sembrano irrimediabilmente lontani, fredde icone in bianco e nero dei tempi che furono, in cui il cinema parlava ancora soltanto francese. Viaggio dallo stesso allo stesso, non proprio una buona traduzione, nè tantomeno un sano e fertile tradimento. Ma ai posteri l'ardua sentenza...

**Riferimenti bibliografici**

A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, (a cura di) Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1999.
A. De Baecque, *Godard: biographie*, Grasset, Parigi 2010.
I. Perniola, *Godard: fino all'ultimo respiro*, Carocci, Roma 2022.

*Fino all'ultimo respiro (À bout de souffle)*. Regia: Jean-Luc Godard; sceneggiatura: Jean-Luc Godard; fotografia: Raoul Coutard; montaggio: Cecile Decugis, Lila Herman; interpreti: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Roger Hanin, Claude Mansard, Liliane Dreyfus, Jean-Pierre Melville; produzione: Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie; origine: Francia; durata: 90' ; anno: 1960.