

“Il ragazzo selvaggio” di François Truffaut (1970)

## IL RAGAZZO SELVAGGIO di F. Truffaut ovvero L'EDUCAZIONE DAI SENSI AI “LUMI” DEL LINGUAGGIO

Scheda sul film “Il ragazzo selvaggio” (1970) di F. Truffaut

Introduzione in sala al film

Il ragazzo selvaggio: un autentico capolavoro, racchiude in sé diversi registri di lettura e su ognuno di essi potremmo fare un discorso in se stesso compiuto e coerente.

L' *Enfant sauvage* racconta una vicenda storicamente accaduta, quella del “selvaggio dell'Aveyron”: un ragazzo ritrovato nelle più profonde foreste, vissuto allo stato brado per molti anni, probabilmente abbandonato dai genitori – o chi per essi – che volevano, in qualche modo, ucciderlo; quindi è anche la storia di un omicidio mancato.

Siamo nel 1798, anno ancora segnato, in Francia, dal clima sociale e culturale inaugurato dalla esperienza rivoluzionaria. Il selvaggio viene dapprima portato a Parigi nell'Istituto Nazionale Sordomuti diretto da Philippe Pinel, uno psichiatra molto noto al tempo della vicenda.

Il ragazzo viene ospitato presso questo istituto perché ritrovato completamente privo di parola e di qualunque capacità comunicativa: una specie di Tarzan, di Mowgli, anche se rappresenta, nell'intenzione di Truffaut, un anti-Tarzan, un anti-Mowgli (tre anni prima del suo film la Disney aveva distribuito *Mowgli Il libro della giungla*).

Il selvaggio viene amorosamente accolto da un medico, il dottor Jean Itard nella sua casa di campagna ottenendo, attraverso l'intervento di Pinel, suo collega e amico, di poterlo seguire personalmente. Così inizia un progetto di educazione che verrà trascritto; questa è la fonte letteraria su cui il film viene costruito. Due resoconti – uno del 1801 e l'altro del 1806 – vengono mandati rispettivamente all'Accademia di Medicina e al Ministero degli Interni dal momento che il caso di questo ragazzo risulta di interesse particolare dal punto di vista scientifico. Potremmo anche definirlo uno dei primi casi di handicap riconosciuto e oggetto di cura in Europa: il ragazzo è sordomuto, resterà sordastro e comunque anche privo della parola nonostante l'intervento del dottor Itard. Noi sappiamo, ma Truffaut non ce lo dice nel film, che verrà successivamente tenuto presso Madame Guérin, la governante del dottore (che beneficerà di una pensione per il suo mantenimento) fino al raggiungimento dei 30 anni circa: morirà nel 1828, senza fare più particolari progressi rispetto a quelli che vengono registrati nel film e che sono ripresi direttamente dai due resoconti.

Per tutto questo il discorso di tipo culturale ed educativo è essenziale sul piano contenutistico. Truffaut segue fedelmente non tanto il primo dei resoconti quanto il secondo perché è quello più legato all'esperienza diretta e quindi è anche quello più vivace e che si presta meglio ad essere tradotto nel racconto cinematografico. L'esperimento pedagogico che il dottor Itard compie nei confronti del ragazzo selvaggio è particolarmente prezioso: tra l'altro interesserà direttamente la nostra Maria Montessori – che sempre si considerò allieva di Itard (e Séguin, allievo e continuatore degli studi di Itard). Il nodo fondamentale del suo metodo, se lo volessimo sintetizzare in un motto, consiste nel partire dai sensi per arrivare al cervello: questo il principio ispiratore dell'attività della nostra grande pedagoga. Non a caso in questo film noi ritroviamo alcuni materiali didattici che ancora oggi sono il vanto della scuola Montessori e che risalgono all'opera di Itard.

Gli altri due registri di lettura sono quello autobiografico e quello che viene definito “metalinguistico”.

Il discorso autobiografico è molto chiaro. Siamo di fronte a un altro ragazzo emarginato, come l'Antoine Doinel dei 400 colpi (1959). Anche questo film si presenta come un poema di disperazione, di solitudine e di emarginazione; anzi, l'emarginazione che ha subito l'Enfant sauvage – poi chiamato Victor dal dottor Itard – è forse la più terribile, dal momento che si è trovato a vivere in una condizione di pericolo estremo, è scampato alla morte e porta sul suo corpo numerose cicatrici – ventitrè ne conta il dottor Itard – che rappresentano una prova ancora bruciante di attacchi, di violenze che, sicuramente, ha subito da parte di animali feroci o comunque a causa di condizioni ambientali assolutamente dure e improbe.

Come Antoine Doinel, l'enfant sauvage/Victor è quindi un anti-eroe, un emarginato, segnato dolorosamente dalle ferite del vivere, ovviamente in una situazione molto più radicalizzata rispetto a quella che viveva lo stesso Antoine Doinel. Truffaut si mette in gioco con questo film sia perché, in qualche modo, si rivede dentro la storia di questo ragazzino abbandonato (ricordiamoci che Truffaut è figlio illegittimo e sente continuamente la ferita, il “buco nero”, di una acuta carenza affettiva che ha pesato su di lui per tutta la vita). Da questo punto di vista Truffaut avverte anche una forte empatia nei confronti del ragazzo selvaggio, così come la sentiva nei confronti di Antoine Doinel – in qualche modo il suo doppio. Ma ancor più Truffaut si mette in gioco, direttamente, come protagonista: scelta molto particolare che si verifica poche volte nel corso della sua opera d'autore, e più precisamente: nel Ragazzo selvaggio, nella Nuit américaine (Effetto notte) (1973) e nella Camera Verde (1978) (forse il suo film più intimo e scandaloso e anche “estremo”: una intensa meditazione sul mistero della morte).

Si mette dunque in gioco qui, per la prima volta, come protagonista: “Non ho recitato un ruolo ma ho diretto il film davanti alla macchina da presa, non dietro come d'abitudine”. Truffaut rappresenta non solo il dottor Itard, cioè uno scienziato di cultura illuministica che crede fortemente nella possibilità di recupero di questo ragazzo, ma riveste anche il ruolo di una figura paterna. E' come se decidesse di ridiventare ciò che André Bazin, grande critico cinematografico e suo padre adottivo, era stato per lui: da figlio diventa padre, non solo quindi regista ma anche padre, padre in senso culturale e psicologico nei confronti del ragazzo selvaggio, ma anche padre del film, autore che esprime pienamente la propria paternità rispetto all'opera che crea. E così come i Quattrocento colpi erano dedicati ad André Bazin, questo film è dedicato a Jean-Pierre Léaud, l'attore “figlio” che Truffaut ha amorosamente seguito, aiutato a crescere sia come adolescente che come nuovo attore. La dedica è significativa: Jean-Pierre Léaud non appare in questo film perché il coprotagonista, insieme al Dr. Itard, è un giovane gitano, Jean-Pierre Cargol, che viene trovato dalla troupe di Truffaut mentre vaga per le strade di Montpellier, viene “acciuffato” e portato sul set. Con Jean-Pierre Cargol Truffaut intratterà un rapporto così intenso, così empatico, da voler divenire poi lui stesso una sorta di piccolo regista in erba (alla fine delle riprese il giovane gitano si fa regalare una macchina da presa da otto millimetri per poter iniziare a girare anche lui ... Non si sa poi se questa sua improvvisa ispirazione abbia avuto un seguito o meno).

Quindi, Truffaut è autore, padre dell'attore in quanto tale perché viene condotto a fare i primi passi sul set sotto la sua “amorevole” direzione e padre anche in un senso reale-simbolico. In questo film la figura paterna è molto dilatata, deborda oltre i suoi naturali confini; la figura materna, invece, che è quella di Madame Guérin, la governante, non ha veramente uno spazio adeguato, come quello che ebbe nella vicenda reale per il ruolo affettivo che si trovò a rivestire.

Una annotazione sul registro metalinguistico. Alcuni critici hanno sottolineato soprattutto questo aspetto che invece, secondo me, è parallelo agli altri, non assume una funzione così centrale nel corpo del racconto. Sicuramente significativa la scelta che il regista mette in atto con il bianco e

nero nell'intento di restituirci l'incanto, la magia, la grandezza del cinema muto, degli esordi della storia del cinema, alla sua nascita. E infatti questo film ci racconta diverse nascite: la nascita di Truffaut come padre, come autore nei confronti del film: ma anche la nascita/rinascita di questo ragazzo, che viene trascinato fuori dalla foresta e deve iniziare a vivere nella civiltà – in uno scontro estremo tra natura e cultura – e, infine, la nascita di un nuovo modo di fare cinema, quello della Nouvelle Vague. Truffaut incontra inoltre in questo film il direttore della fotografia che poi lo seguirà fedelmente fino all'ultimo film, Finalmente domenica!, Nestor Almendros, con cui decide di riproporre le tecniche e le modalità di ripresa del cinema muto. Ritroviamo in questo testo filmico alcuni effetti tecnici che non possono sfuggirci, soprattutto la tecnica dell'apertura e chiusura a iride che, tra l'altro, assume un significato simbolico, perché si ripete nove volte, nove come i mesi di una ideale gravidanza, fino alla “nascita” di Victor. Truffaut insistette molto con Almendros per trovare marchingegni antidiluviani – non più in uso nel cinema degli anni '60 – atti a riprodurre la modalità di ripresa degli anni d'oro del cinema muto. Il film risulta così un grande omaggio di Truffaut a un'età della storia del cinema per lui assolutamente inarrivabile: quindi è un film di alta raffinatezza linguistica.

Ci sono infine anche degli elementi simbolici ricorrenti. Cito solamente l'acqua, il fuoco – che qui è presente soprattutto attraverso la luce delle candele (siamo nell'età dei Lumi) – e il latte.

Nell'acqua si ritrova sicuramente la simbologia che più ricorda la vita della natura, la natura selvaggia in cui era immerso Victor prima di entrare nella civiltà;  
il fuoco (le candele) rappresenta la luce della conoscenza, perché questo film si incentra non tanto sulle tecniche di apprendimento ma, più profondamente, sul venire alla luce di un soggetto attraverso la conoscenza;  
il latte è quel simbolo materno, già presente nei Quattrocento colpi, che qui torna a significare la carenza affettiva profonda causata dall'assenza della figura materna, che viene acutamente sofferta dal nostro ragazzo selvaggio,  
protagonista della pellicola.

### **Commento in sala dopo la proiezione**

Incominciamo dal discorso più esplicito riprendendo le tre chiavi di lettura di cui parlavamo all'inizio.

In primo luogo il tema della storia di un'educazione quasi impossibile. Qui si potrebbero aprire diverse piste di lettura; vediamo quella più canonica, il rapporto natura-cultura, sicuramente affrontato nel film in modo puntuale.

La posizione di Truffaut, sulla scia di Itard, ci appare assolutamente antirousseauiana. Lo stato di natura qui è rappresentato, sin dalle prime sequenze, come una condizione in cui domina l'animalità più selvaggia e più primitiva, uno stato feroce, in cui qualunque individuo, in particolare il ragazzo selvaggio, è costretto a vivere in una condizione di violenza estrema; ciò nonostante, e per converso, la natura vergine, quale luogo incontaminato originario, verso cui Victor è irresistibilmente attratto – da tentare anche più volte la fuga per raggiungerla – assume contorni spesso maestosi, quasi “sublimi” rispetto alla società degli uomini. La estrema pericolosità della vita secondo natura serve in realtà a Truffaut per veicolare il messaggio di una condizione esistenziale, quella di Victor, come l'individuo più disgraziato e più sventurato che esista. Potremmo allora pensare – e la lettura del testo di Itard ci porterebbe a questa conclusione – che, al contrario, lo stato di vita civile sia invece connotato positivamente. Per Itard è abbastanza vero – ricordiamo che è un Illuminista “doc”, che scrive all'interno di una temperie culturale che esalta il progresso sociale, la possibilità dell'uscita per ogni uomo dallo stato “di minorità volontaria” (così

come la denomina Kant nel suo famoso saggio Risposta alla domanda: “Che cos’è l’Illuminismo”): in qualche modo lo scritto di Itard “trasuda” ottimismo illuministico da ogni riga e da ogni pagina.

Questa non è propriamente la posizione di Truffaut, che è molto più problematico – come sempre non ama dare risposte nette ai problemi che va affrontando attraverso le sue narrazioni: infatti lo stato di vita civile in cui Victor è immerso è anch’esso uno stato di infelicità. Lo abbiamo visto in alcune sequenze particolarmente intense: quando, per esempio, il Dottor Itard, con la candela accesa, guarda Victor che sta contemplando la luna mentre desidera ardentemente ricongiungersi alla natura cui era visceralmente legato. Anche nel momento della fuga ritorna all’interno della foresta e, non a caso, cerca immediatamente l’acqua, il torrente perché l’acqua rimanda, simbolicamente, ad una natura materna e avvolgente. Abbiamo detto che questo film è sicuramente girato sotto il segno del “padre”, però è anche un film profondamente materno: molte inquadrature, ad esempio le aperture e chiusure a iride che rendono lo schermo come una sorta di grembo accogliente, che si restringe fino a chiudersi su questo ragazzino, puntellano il film di simbologie materne, prima di tutto quella dell’acqua, a seguire quella del latte. Già nei Quattrocento colpi troviamo la sequenza in cui Antoine, vagando per la città di Parigi, di notte, trova delle bottiglie di latte, ne afferra una, beve avidamente e non solo perché è assetato e affamato, in quanto vagabondo fuggito da casa, ma proprio perché in questo elemento egli istintivamente avverte la presenza di una madre che comunque ha sempre vissuto come distaccata e lontana. Victor la madre non l’ha mai avuta, in qualche modo la percepisce inconsciamente come una assenza minacciosa perché, probabilmente, è colei che lo ha abbandonato: l’attaccamento che nel film viene descritto verso Madame Guérin richiama sicuramente questa profonda carenza affettiva. Ciò nonostante il film, come detto, è girato sotto il segno del padre, padre che non rappresenta solo la norma sociale, quell’insieme di codici morali-culturali cui Victor è chiamato a uniformarsi, ma anche una figura protettiva, in qualche modo affettivamente pregnante.

La macchina da presa, nei 400 colpi, pedinava amorosamente Antoine, non lo abbandonava mai: qui Truffaut deve in qualche modo distanziarsi dal ragazzo e dalle vicende che racconta perché si tratta pur sempre di tradurre cinematograficamente un resoconto di tipo scientifico. Non a caso spesso appare l’immagine del cranio, di sezioni anatomiche del corpo umano con evidenziati i nervi, i muscoli ecc.: come a significare che l’impresa di Itard è comunque fortemente scientifica e il Dottore deve attenersi ad essa senza dimostrare incertezze, sbavature, come si addice al suo ruolo di scienziato, educatore e maestro dell’età dei Lumi.

Ora, Truffaut – più che Itard – dimostra di non credere profondamente nella felicità che la società e lo stato civile possono dare ad ogni individuo perché comunque l’educazione è qualcosa di repressivo, di coartante, e non solamente rispetto agli istinti più selvaggi che qui vengono in qualche modo controllati e arginati – siamo pur sempre dentro la cultura del Settecento – ma proprio in relazione allo stesso stato di libertà “anarchica” che, non a caso, Victor vuole raggiungere attraverso le sue fughe, non solo notturne: anche con la fuga finale, per ritornare in seno a quella natura incontaminata e selvaggia che è sì violenta ma anche un luogo di suprema libertà. Quindi la posizione di Truffaut si situa tra quella classicamente rousseauiana, che esalta la bontà dello stato di natura, e quella invece propriamente illuminista, che si evince dal testo di Itard, e che esalta invece la società civile. Comunque Truffaut non crede decisamente alla bontà delle istituzioni correttive; in questo senso si avvicina agli spiriti di rivolta del ‘68, se vogliamo alla Godard. Se non crede alle istituzioni cosiddette correttive, tanto meno alle istituzioni “repressive”: ricordiamo il luogo cupo e soffocante del riformatorio, nelle ultime sequenze dei Quattrocento colpi. Truffaut si fida invece della capacità, che singoli individui hanno, di stabilire una relazione significativa con i loro simili. Questo è un film che esalta il tema della relazione, della comunicazione interumana.

Pensiamo, in senso opposto, al cinema di Antonioni in Italia. Truffaut non ama molto Antonioni, lo apprezza, sa che è un valente regista ma non riesce ad appassionarsi ai suoi film; soprattutto non

riesce a condividere l'asserto che è sostenuto in molte opere di Antonioni secondo cui le relazioni, anche a livello micro-sociale, sono fortemente connotate dall'incomunicabilità. Nella società borghese domina l'incomunicabilità. Truffaut non concorda perché è convinto che, laddove si stabilisce un'autentica relazione umana, la comunicazione è fondamentale sotto tutti i punti di vista e questo film lo dimostra, esattamente come lo dimostrano i due resoconti sul selvaggio che vengono scritti dal Dr. Itard. Ancor più incisivamente Truffaut ci vuole dire che accedere all'umano significa, toutcourt, accedere al linguaggio; senza il linguaggio noi siamo privi di ogni capacità di significare e interpretare sia la realtà che ci circonda, sia la relazione con gli altri uomini. In questo senso non può non venire in mente lo stupendo film di Arthur Penn, *Anna dei miracoli*, che ha molte analogie col film che abbiamo visto questa sera; anch'esso in bianco e nero, del '62, tratta della possibilità, da parte di un educatore straordinario (in questo caso una educatrice straordinaria, la maestra Annie Sullivan, chiamata in casa Keller per seguire una ragazzina cieca, sorda e muta fin dalla nascita, Helen Keller) di attuare una sorta di maternage – come accade nel *Ragazzo selvaggio* – attraverso il quale la maestra Annie riesce a condurre Helen a cogliere, guarda caso, il significato della parola “acqua”: agua, dice Helen, mentre in un finale bellissimo, struggente, pieno di commozione, “toccando” l'acqua che esce dalla fontana, finalmente coglie il significato della parola, riesce a collegare alla cosa che sta sperando col tatto la parola “acqua”. L'educazione al linguaggio è equiparata – in *Anna dei miracoli* così come nel *Ragazzo selvaggio* – alla significazione del mondo e della relazione umana.

Da questo punto di vista Truffaut vuole essere controcorrente rispetto alle ideologie dominanti allora ( ad es. nel cinema d'avanguardia), sottolineando quanto la dimensione del linguaggio, con la sua valenza essenzialmente comunicativa, sia ineludibile per ogni esperienza umana.

Può essere opportuno, a questo punto, aprire una parentesi di tipo psicologico, forse psicoanalitico: il caso di questo ragazzo può essere clinicamente definito come quello di uno psicopatico grave, affetto da autismo. Ora, quando Itard scrive le sue relazioni sul “selvaggio” si riferisce, filosoficamente, alle tesi di Condillac, di Locke, di tutti gli illuministi del tempo: ovviamente non conosce la psicoanalisi, nata all'inizio del '900, e quindi non può sapere che ciò che costituisce la predisposizione fondamentale per qualsiasi apprendimento infantile non è tanto o solo la possibilità di avvertire il suono della parola e di imitare questo stesso suono – “bisogna risvegliargli le orecchie”, dice Itard del ragazzo selvaggio – quanto la possibilità di usufruire di una relazione simbiotica, affettivamente pregnante e positiva del bambino nei confronti della madre. La relazione madre-bambino attraverso lo scambio simbiotico, soprattutto nei primissimi mesi di vita, è fondamentale (e ce lo ha insegnato la psicoanalisi) anche per poter poi accedere alla significazione delle parole e al linguaggio col parallelo sviluppo del processo di identità. Se Itard non lo poteva sapere, da uomo del '700 qual'era, nel film questi aspetti si manifestano. Ad esempio, pensiamo alla bellezza straordinaria delle prime sequenze, quando Victor si dondola ritmicamente sul ramo dell'albero, con un comportamento che è tipico dei bambini autistici i quali, non essendo cullati da una madre, diventano essi stessi “madre che culla”: qui si rivela l'assenza della figura materna. Ancora, all'inizio della vicenda, Victor non ha mai un volto, cioè un'identità, è sempre nascosto dal fogliame fitto piuttosto che dal fieno o dalle tane in cui si rifugia. Quando viene arrestato un vecchio contadino comincia a prendersi cura di lui. Ad un certo punto, il contadino viene chiamato dal gendarme per lavargli la faccia colla spugna e, per la prima volta, emerge il volto di questo ragazzo nella sua nitidezza. La musica accompagna questo incerto, faticoso venire alla luce di Victor in un modo particolarissimo: attraverso un assolo di flauto che ritorna nel film tutte le volte in cui affiora, dentro la relazione tra Itard e Victor e attraverso le conquiste che il ragazzo va conseguendo, la sua vera identità. Pregevole l'atteggiamento estremamente delicato e attento da parte del regista/maestro/padre tutto proteso a portare alla luce l'identità nascosta di questo povero selvaggio.

Dal punto di vista metalinguistico c'è ancora da sottolineare l'insistenza sulla definizione

dell'inquadratura, che dà al modo di girare di Truffaut un tono, un'impronta profondamente classica, rigorosa. Il regista segna precisamente i confini dell'immagine, proprio come se fosse un quadro, attraverso i bordi delle finestre, gli specchi, gli stipiti delle porte, in una sorta di *esprit de géométrie*, cioè con la volontà di rendere l'immagine stessa nitida, rigorosa e geometricamente calibrata. Gli esterni sono molto oggettivati perché ci si occupa di un caso scientifico: lo sguardo oggettivo si esplicita in campi medi, campi lunghi, ampie carrellate. Ci sono per questo meno primi piani nell' *Enfant sauvage* di quanto non accadesse nei Quattrocento colpi.

In sintesi, occorre ribadire la centralità del tema del linguaggio: in Truffaut il valore del linguaggio, della parola, della scrittura sono molto insistiti. Resta impressa la messa a fuoco sullo schermo del foglio bianco, con le parole vergate di propria mano da Itard. Non è possibile per un essere umano accedere alla realtà se non attraverso tale indispensabile mediazione ... questo pare essere il messaggio fondamentale che Truffaut ci vuole comunicare.

Vorrei concludere, in sintonia con quanto asserisce il regista, citando un brano che ho recuperato da Herder, filosofo preromantico tedesco (*Idee per la filosofia della storia dell'umanità*), in cui si esalta in modo intensamente poetico proprio la dimensione della parola, del linguaggio (e M.Heidegger riprenderà questo tema così essenziale nel famoso saggio "Perché i poeti", in *Sentieri interrotti*): "Un soffio della nostra bocca diventa il quadro del mondo, l'impressione dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti nell'anima degli altri. Dal moto di un soffio dipende tutto ciò che sulla terra gli uomini hanno pensato, voluto e fatto e ciò che faranno di umano; tutti noi ci aggireremmo ancora nelle foreste se questo soffio divino non ci avesse avvolti nel suo calore, e non pendesse dalle nostre labbra come un suono magico".