

## **Il ragazzo selvaggio (L'enfant Sauvage, Francia, 1968)**

**Regia:** François Truffaut

**Soggetto:** François Truffaut, ispirato a Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron di Jean Itard (1806)

**Sceneggiatura:** François Truffaut, Jean Gruault

**Prodotto da:** Marcel Berbert

**Fotografia (b/n):** Nestor Almendros

**Montaggio:** Agnès Guillemot

**Musiche:** Antonio Vivaldi (direzione musicale di Antoine Duhamel)

**Scenografie:** Jean Mandaroux

**Personaggi e interpreti:** Jean-Pierre Cargol (Victor), François Truffaut (Jean Itard), Françoise Seigner (sig.ra Guerin), Paul Villé (Remy), Jean Dasté (Professor Pinel), Pierre Fabre (l'infermiere), Claude Miler (il sig. Lémeri), Annie Miler (sig.ra Lémeri), Nathan Miler (figlio dei Lémeri), Mathieu Schiffman (Mathieu), René Levert (il commissario), Jean Gruault (visitatore dell'istituto)

**Durata:** 95 minuti

### **Sinossi**

Francia, fine del Settecento. Alcuni contadini dell'Aveyron, una regione nel sud del paese, catturano in un bosco un ragazzino, apparentemente dodicenne, cresciuto allo stato selvaggio.

Il piccolo, che riesce a emettere solo grugniti, è impaurito, e graffia e morde chiunque tenti di avvicinarlo: viene rinchiuso in una cella della locale gendarmeria. Ben presto la notizia giunge a Parigi e si decide di trasferirlo all'Istituto Nazionale per Sordomuti dove operano il dottor Pinel e il dottor Itard che, tentando di ricostruire il suo passato, sviluppano due teorie opposte sulle ragioni della sua condizione: Pinel è convinto che sia stato abbandonato nella foresta dalla sua famiglia perché anormale, Itard, invece, pensa che le sue stranezze siano il risultato di anni di totale isolamento dalla civiltà.

Ben presto, dato che ogni sforzo per comunicare con il piccolo selvaggio pare inutile e che la convivenza di questi con i bambini sordomuti si rivela traumatica, Pinel propone di trasferirlo nel manicomio di Bicêtre, ma Itard si oppone alla decisione: ha capito di non avere a che fare con un ritardato e riesce a ottenere dalle autorità il permesso di condurlo nella sua casa alla periferia di Parigi dove, a contatto con la natura e aiutato da Mme Guérin, la sua governante, incomincia un lungo percorso di recupero di Victor (questo il nome che dà al piccolo selvaggio) al mondo civile. L'educazione del ragazzo incomincia dall'apprendimento delle attività più semplici (mangiare, lavarsi, indossare indumenti) per poi allargarsi all'uso del linguaggio e all'apprendimento dell'alfabeto, dal momento che, nel frattempo, Itard ha scoperto che Victor non è sordomuto ma semplicemente incapace di articolare suoni comprensibili.

Itard non manca di annotare puntualmente in un diario gli esperimenti cui sottopone Victor, le difficoltà da questi incontrate nel superare le prove e, naturalmente, i suoi progressi. Nonostante gli apprezzabili risultati ottenuti, le autorità esitano a rinnovare la loro fiducia al dottor Itard e ad autorizzare il prosieguo dell'educazione del ragazzo.

Proprio quando anche questo ulteriore scoglio viene superato Victor fugge nella foresta. Itard, sconsolato, si accinge a stilare una relazione ai suoi superiori nella quale annuncia il fallimento del tentativo di strappare il ragazzo al suo stato selvaggio. Tuttavia, Victor torna a casa da solo: si tratta di un segno inequivocabile del definitivo abbandono della condizione naturale e dell'importanza che ha ormai nella sua vita l'affetto per la nuova famiglia.

## Analisi tematica

Il discorso sviluppato da François Truffaut attraverso alcuni suoi film sul mondo dell'infanzia è sicuramente tra i più affascinanti e complessi che si possano incontrare nella storia del cinema. Il film con cui esordì, *I quattrocento colpi* (1959), era incentrato sulla figura di un ragazzino che, completamente abbandonato dalla famiglia e dalla società, si affacciava faticosamente e in solitudine alla vita adulta.

Ma se ne *I quattrocento colpi* eravamo di fronte a un adolescente privato principalmente dell'affetto, in questo film (la sceneggiatura è tratta da due rapporti compilati per il governo francese dal dottor Jean Itard ai primi dell'Ottocento) il piccolo protagonista manca di quello strumento basilare per entrare in contatto con il mondo che è il linguaggio.

È proprio partendo da queste premesse che si sviluppa, portando il discorso sulla difficoltà del bambino a costituirsi come soggetto autonomo rispetto alla famiglia e alla società al suo limite estremo, un altro tra i temi fondamentali nella poetica di **Truffaut**: il rapporto dell'individuo con la cultura, con il linguaggio e, in particolare, con la scrittura. Il rilievo dato dal film a questo tema (fondamentale per poter comprendere anche la complessa osmosi esistente tra il passato, l'infanzia dello stesso regista e la sua opera) ci riporta a un'altra celebre pellicola di **Truffaut**: *Fahrenheit 451* (1966). In quel caso potevamo assistere alla riconquista del linguaggio scritto da parte di un adulto che, ribellandosi alle assurde leggi imposte da una società decisa a proibire la lettura, riesce a comprendere il proprio valore di individuo in quanto depositario di una memoria che passa anche (e soprattutto, nel caso di **Truffaut**, grafomane e amante dei libri) attraverso la parola scritta. Ne *Il ragazzo selvaggio* il regista fa proprie una serie di suggestioni appartenenti al clima culturale dell'epoca in cui è ambientato il film, la fine del Settecento: il 'mito del buon selvaggio', le riflessioni sul rapporto tra natura e civiltà, la funzione del linguaggio come elemento discriminante nel passaggio dall'una all'altra sono tutti temi cari ai philosophes dell'illuminismo – **Rousseau**, **Voltaire** – le cui teorie sembrano permeare profondamente il pensiero di Itard e le sue decisioni riguardo all'educazione di Victor.

Questi è un essere naturale, che ha perso la sua vera madre (probabilmente è stato abbandonato all'età di tre, quattro anni nella foresta perché illegittimo) per trovarne un'altra: la natura. Itard, dunque, si propone come figura paterna a tutti gli effetti, anche nel senso psicanalitico del termine: egli è colui che tenta di strappare definitivamente Victor al suo stato di vita simbiotica con la madre-natura, spesso con violenza, imponendogli in un'occasione addirittura una punizione palesemente immotivata per poter capire se il ragazzo è riuscito a far proprio il senso del giusto e dell'ingiusto, insomma esercitando su di lui tutta una serie di costrizioni e di divieti.

Se ciò che Victor desidera maggiormente è bere dell'acqua guardando dalla finestra il paesaggio, perché così riesce a soddisfare sia pure parzialmente il proprio desiderio di ritornare in quel grembo materno che gli ha dato riparo fino a poco prima, gli esercizi che Itard gli impone sono invece, nella loro monotona ripetizione, una sorta di addestramento alla vita civile, fatta di regole, di divieti (che permettono all'individuo di articolare il proprio rapporto con gli altri) e di rinunce, prima fra tutte quella al rapporto unico e univoco intrattenuto fino ad allora dal ragazzo con quella natura che ha fatto per lui le veci di una madre.

## Analisi narrativa e stilistica

Tuttavia, la parola scritta è fondamentale nel *Ragazzo selvaggio* non solo perché grazie a essa si compie il progressivo recupero di Victor alla civiltà, o perché a partire da e per mezzo della scrittura si dipanano una serie di riflessioni più ampie sulla natura del linguaggio e sui problemi dell'apprendimento, ma anche perché molte delle sequenze del film sono dedicate a Itard (interpretato dallo stesso **Truffaut**) che riporta su un diario anche le minime impressioni e sensazioni scaturite dalla straordinaria esperienza che sta vivendo accanto a Victor. La forma narrativa adottata dal regista, a

metà tra il diario intimo e la relazione scientifica, permea così profondamente la struttura narrativa del film che si offre allo sguardo dello spettatore ora con i toni della testimonianza sentita ora con quelli del freddo resoconto privo di coinvolgimento emotivo. A dispetto di un finale apparentemente ottimista, infatti, il film oscilla intelligentemente tra due poli opposti: quello della fede nella scienza e nella ragione che tutto riescono a spiegare e risolvere e quello dello scetticismo nei confronti di un mondo e di una civiltà che, pur avendo prodotto quella scienza, mantengono al loro fondo l'irragionevolezza di chi guarda chi è diverso come un potenziale pericolo da eliminare o, nel migliore dei casi, da assimilare a qualsiasi costo alla propria cultura. Di tale scetticismo nei confronti della società, tuttavia, non si fa portatore soltanto il personaggio Itard che a più riprese rimprovera ai suoi simili l'aver sottratto il piccolo selvaggio al suo stato di incosciente felicità, ma anche il regista **Truffaut** che opera una serie di scelte stilistiche e formali rigorose, che nulla concedono al coinvolgimento emotivo superficiale da parte dello spettatore. La messinscena è tra le più 'ascetiche' messe a punto dal maestro francese nella sua lunga carriera: tutto, dall'uso del bianco e nero alla scelta delle inquadrature, alla voce narrante fuori campo, sottolinea la volontà da parte del regista di 'raffreddare' il più possibile la superficie della narrazione. Se le chiusure a iride di alcune sequenze possono apparire come un vezzo stilistico, una concessione a un gusto retrò superfluo che mal si coniuga con il rigore del resto del film, andando a stringere l'inquadratura su particolari, gesti, espressioni dei volti, esse hanno invece la precisa funzione di sottolineare il legame d'affetto creatosi tra il maestro e l'allievo. Se nella prima parte del film il racconto segue la vicenda del piccolo Victor nel suo spostamento dal luogo della cattura a Parigi e, successivamente, descrive i primi esperimenti condotti su di lui e la difficile convivenza all'interno dell'Istituto, nella seconda il ritmo della narrazione prende i toni di una cronaca, quasi una registrazione degli esercizi cui il ragazzino viene sottoposto. In questa parte del film, più che nella prima, è percettibile quell'opposizione tra natura e cultura che sottende il corso delle vicende narrate: lo spazio domestico, interno alla casa del medico, per quanto familiare e accogliente, si oppone (anche e soprattutto in termini di scelta delle inquadrature) a quello esterno, lo spazio della natura verso il quale Victor è costantemente attratto. L'angustia degli interni è sottolineata dalle frequenti e brusche panoramiche a schiavo di 90° o 180° che la macchina da presa è costretta a compiere per seguire i personaggi nei loro spostamenti. Gli spazi aperti della campagna e dei boschi vengono invece ripresi con inquadrature in campo lungo e lunghissimo che sottolineano il desiderio del piccolo protagonista, e dello spettatore, di regredire a quello stato naturale che non conosce le costrizioni culturali cui la società lo sottopone.

## Il contesto storico: il film nella storia del cinema

Ricostruzione scarna ma rigorosa di un fatto di cronaca, *Il ragazzo selvaggio* si può inquadrare all'interno di una tendenza che negli anni Settanta coinvolse alcuni fra i registi più originali del panorama internazionale. Si tratta della scoperta da parte del cinema del periodo storico a cavallo tra Settecento e Ottocento attraverso una serie di ricostruzioni essenziali, fedeli alle reali cronache dell'epoca, antispettacolari. Insieme a Truffaut, nel giro di pochi anni anche **Werner Herzog** con *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974), **Eric Rohmer** con *La marchesa von...* (1976), **Stanley Kubrick** con *Barry Lyndon* (1975) si confrontano con il secolo dei lumi, dando vita a una serie di veri e propri capolavori. Il dato che connota tutti questi film e che può aiutare a svelare ulteriori aspetti del film di **Truffaut** è il confronto fra ragione e sentimento, un tema fondamentale per comprendere appieno un'epoca caratterizzata dalla dialettica tra classicismo e romanticismo. Anche *Il ragazzo selvaggio* fa proprie le tematiche fondamentali di questa polemica attraverso la rappresentazione del rapporto conflittuale instauratosi tra Itard e il piccolo Victor: come spesso avviene nei film di **Truffaut**, la cui figura è facilmente riconoscibile in quella del protagonista, al di là dell'analisi rigorosa delle situazioni, traspare una profonda tenerezza nei confronti dei personaggi. La coppia Itard/Victor e il legame affettuoso che si instaura tra i due ricordano, infatti, quel sodalizio particolarmente felice che l'autore stabilì con l'attore **Jean-Pierre Léaud** – interprete, nell'arco di vent'anni di altri quattro suoi film – che,

a sua volta, sembra ricalcare il rapporto allievo/maestro instauratosi tra l'autore poco più che adolescente e il grande studioso di cinema **André Bazin**, divenuto per lui anche una figura protettiva e quasi paterna.

## Il regista

Con due genitori che lo trascurano e un travagliato rapporto con le istituzioni - scolastiche e militari - l'adolescenza e la prima giovinezza di **François Truffaut** sono difficili e turbolente, molto simili, dunque, all'infanzia di Antoine Doinel, il protagonista del suo film d'esordio *I quattrocento colpi*.

Determinante per la carriera e la vita del regista è l'incontro con **André Bazin** (uno tra i più importanti teorici di cinema del secondo dopoguerra) che lo orienta verso la critica cinematografica, facendolo entrare, negli anni Cinquanta nella redazione dei "Cahiers du Cinéma", una rivista tra le più prestigiose del panorama francese. Qui conosce **Jean-Luc Godard**, **Eric Rohmer**, **Claude Chabrol** e altri giovani critici che, qualche anno più tardi, al loro esordio alla regia, saranno accomunati sotto l'etichetta della *nouvelle vague*, un movimento tendente a svecchiare tematiche e forme del cinema francese ormai sclerotizzate e incapaci di narrare la contemporaneità.

Già apprezzato presso la critica per il suo cortometraggio *Les mistons* (*I monelli*, 1957), **Truffaut** si afferma definitivamente in quanto regista al Festival di Cannes del 1959 con *I quattrocento colpi*, interpretato da **Jean-Pierre Léaud**, che diventerà l'attore preferito dal regista. Il film è il primo di una serie di pellicole dedicate alla crescita del personaggio di Antoine Doinel - che il regista seguirà fino alla piena maturità attraverso altri quattro film tutti interpretati da Léaud - e la testimonianza più significativa dell'interesse di Truffaut per il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, come testimonieranno i successivi e pur diversissimi *Il ragazzo selvaggio* (1970) e *Gli anni in tasca* (1976).

Se la cinefilia e l'amore per i grandi maestri americani come **Hitchcock** - cui si rifanno in maniera diretta *La sposa in nero* (1967) e *La mia droga si chiama Julie* (1969) - sono gli elementi che accomunano **Truffaut** agli altri registi della *nouvelle vague*, l'impronta decisamente autobiografica e nostalgica data al racconto, l'attenzione per i sentimenti dei personaggi e la passione per la letteratura cosiddetta minore (porta sullo schermo i romanzi sentimentali di **Jean-Pierre Roché**, quelli gialli di **William Irish**, **David Goodies** e **Cornell Woolrich**, nonché il fantascientifico *Fahrenheit 451* di **Ray Bradbury**) lo distinguono come grande narratore, attentissimo alle scelte formali operate, ma anche al potenziale affabulatorio dei suoi film.

Dopo *Effetto notte* (1973), commosso e nostalgico omaggio al mondo del cinema, negli anni Settanta la poetica di **Truffaut** si rivolge al melodramma, a storie di amori impossibili come *Adele H, una storia d'amore* (1975), *La camera verde* (1978), *L'ultimo metrò* (1980), *La signora della porta accanto* (1981). Muore nel 1984, a cinquantadue anni, stroncato da un male incurabile: tra le immagini che ci restano di lui anche quelle del film *Incontri ravvicinati del terzo tipo* per il quale **Steven Spielberg** lo volle tra gli interpreti.

## Curiosità e informazioni sulla produzione del film

Per interpretare il ruolo di Victor fu scelto un ragazzino di origini gitane di nome Jean-Pierre Cargol. **Truffaut** poté notare, nel corso della lavorazione del film, una sorta di maturazione della sensibilità cinematografica del piccolo protagonista. Allo stesso modo di Victor, incapace all'inizio del film di usare il linguaggio parlato, Jean-Pierre era riuscito, osservando il lavoro sul set, ad acquisire i primi rudimenti del lessico cinematografico. Al termine delle riprese, infatti, la troupe regalò al ragazzino una cinepresa 8 mm con cui cimentarsi nella regia di brevi filmati.

## Bibliografia essenziale

### Libri su F. Truffaut

Malanga, Paola, *Tutto il cinema di Truffaut*, Milano, Baldini e Castoldi, 2001  
Cesario, Salvatore, *Che cos'è la magia? La lezione di François Truffaut*, Milano, Franco Angeli, 1998  
Tinazzi, Giorgio, Truffaut. *Il piacere della finzione*, Venezia, Marsilio, 1997  
Marchesini, Mauro, *Il cuore, la penna e le menzogne. Il motivo epistolare in François Truffaut*, Lubrina, 1995  
Barbera, Alberto, Mosca, Umberto, *François Truffaut*, Firenze, Il Castoro, 1995  
Gillain, Anne, *François Truffaut. Il segreto perduto*, Genova, Le Mani Microart's, 1995  
Giacci, Vittorio, *François Truffaut. Le corrispondenze segrete, le affinità dichiarate*, Roma, Bulzoni, 1995  
AA.VV., *Il romanzo di François Truffaut*, Milano, Ubulibri, 1994  
Gillain, Anne (a cura di), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Gremese, Roma, 1990  
De Fornari, Oreste, *I film di François Truffaut*, Gremese, Roma, 1986  
Barbera, Alberto (a cura di), *François Truffaut*, "Inquadrature", Quaderni di cinema del comune di Ferrara, n. 1, Marzo 1982

### Scritti di F. Truffaut

Truffaut, François, *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche, 2001,  
Truffaut, François, *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio, 1998  
Truffaut, François, *Le avventure di Antoine Doine!*, Venezia, Marsilio, 1996  
Truffaut, François, *L'uomo che amava le donne*, Venezia, Marsilio, 1996  
Truffaut, François, *Autoritratto. Lettere 1945-1984*, Torino, Einaudi, 1989  
Truffaut, François, *Il piacere degli occhi*, Venezia, Marsilio, 1989

*Fabrizio Colamartino*