

# Estetica della Grazia, paesaggi ed etica nei film di Frédéric Back

di Cinzia Bottini

## *Abstract*

I film d'animazione di Frédéric Back mostrano una natura benigna, violentata dall'uomo. Eppure, proprio grazie a uomini come il pastore de *L'homme qui plantait des arbres*, la vita rinasce. Per comprendere questo rapporto uomo-natura, si è partiti da un'analisi estetica dei film, incentrata sulle categorie della Grazia e del Sublime e sul Paesaggio, per arrivare a delineare l'etica che sottende i film, basata sull'idea di *rispetto* della natura.

---

## **Nota introduttiva**

«La libertà non è star sopra un albero, non è neanche il volo di un moscone, la libertà non è uno spazio libero, libertà è partecipazione» cantava Giorgio Gaber nel 1972, alludendo probabilmente alla natura partecipativa dell'uomo, al suo essere parte di una collettività, alla sua dimensione politica. Una condizione esistenziale analoga è anche quella a cui Frédéric Back, pittore, illustratore, ambientalista e regista del cinema d'animazione canadese dà vita nei suoi film. La protagonista principale dei suoi disegni animati è la Natura, una natura benevola, resa sullo schermo secondo la categoria estetica della Grazia. L'atteggiamento dell'uomo verso la natura è duplice: da un lato è l'artefice della sua rovina, quando la violenta a tal punto da mettere a repentaglio la stessa possibilità della vita; dall'altro è l'autore della sua rinascita, quando trasforma un paesaggio arido e inospitale in rigoglioso e vitale. Alcuni protagonisti dei film di Frédéric Back suggeriscono così un valido atteggiamento con cui accostarsi alla natura oggi, un atteggiamento di *rispetto* della natura che eviti le chimere di una natura fin troppo idealizzata, a scapito di un progresso demonizzato, e di un progresso fin troppo esaltato, a scapito di una natura violentata.

## Premessa

Frédéric Back nasce in Francia nel 1924 ed emigra in Canada all'età di quattordici anni. A Montréal, dopo aver fatto l'insegnante d'arte per circa due anni, lavora a Radio-Canada come illustratore e scenografo per diversi programmi televisivi e, in seguito, come regista di film d'animazione. Dal 1970 al 1993, Back realizza nove film e a partire da *¿Illusion?*<sup>1</sup> si rivolge a un pubblico adulto: il film presenta una critica alla società dei consumi contemporanea, attraverso la figura di un mago-illusionista che trasforma tutto ciò che trova in oggetti di consumo. La sua visione personale del mondo emerge in modo più evidente in *Tout-rien*, dove la critica alla società contemporanea si fa più sferzante: al mago-illusionista si sostituisce una coppia di esseri umani, un uomo e una donna che ricordano Adamo ed Eva, incapace di accontentarsi della propria natura umana. L'uomo è descritto come un essere egoista, rapace e prevaricatore nei confronti delle altre specie viventi. Con *Crac!* Frédéric Back rende omaggio alla sua patria d'adozione, il Québec, mostrandolo dal punto di vista di una famiglia contadina di fine Ottocento. Il film descrive l'evoluzione della società rurale del Québec e la sua trasformazione in società industriale, attraverso la metafora di una sedia a dondolo che, soggetta all'usura del tempo, si rompe più volte e più volte viene riparata. Ma è con *L'homme qui plantait des arbres* che Back raggiunge l'apice della sua espressione stilistica. Il film, tratto dall'omonimo racconto dello scrittore francese Jean Giono, racconta la straordinaria attività di Elzéard Bouffier, un pastore che dedica gran parte della sua vita, in completa solitudine, a piantare alberi, fa-

---

<sup>1</sup> I film antecedenti a *¿Illusion?*<sup>1</sup> (Canada 1975) sono *Abracadabra* (Canada 1970), *Inon ou la conquête du feu* (Canada 1972) e *La création des oiseaux* (Canada 1972). Seguono *Taratata* (Canada 1977) e *Tout-rien* (Canada 1978), il primo film di Back a essere candidato all'Oscar. Il prestigioso riconoscimento sarà assegnato per *Crac!* (Canada 1982) e *L'homme qui plantait des arbres* (Canada 1987). Segue *Le fleuve aux grandes eaux* (Canada 1993). Per una descrizione esaustiva della filmografia di Back si rimanda al sito internet: <http://www.fredericback.com/cineaste/index.en.shtml>.

cendo così rinascere un intero territorio della Provenza. Il successo del film, salutato dalla critica internazionale come un capolavoro, risiede senza dubbio nella sua carica emozionale:

Si tratta di uno dei rari cortometraggi in cui la maggior parte degli spettatori guarda un *souvenir* potente ed eterno. Perché un film, anche se contiene un messaggio, funziona sul piano emotivo. È il caso de *L'homme qui plantait des arbres*: il testo magnifico di Jean Giono, il grafismo affascinante di Frédéric Back, il lusso che si sono permessi produttori e realizzatori nel prendere il tempo di portare lo spettatore in un mondo poetico, che fa credere il tempo nella proiezione all'interno di un avvenire radioso, commovente nel più profondo dell'essere<sup>2</sup>

I film di Frédéric Back sembrano toccare corde profonde nello spettatore, suscitando compassione per gli altri essere umani e amore per la natura:

Se questi temi fossero maneggiati da qualcun altro, diverrebbero dei meri *clichés* sentimentali ma nelle mani di Frédéric Back emergono come divertimenti pieni di ispirazione e buon umorismo, che si manifestano fortemente ai bambini. E questo spiega perché i bambini amano i suoi film. *Taratata* e *Tout-rien*, per esempio, guardano alle festività e alla fantasia dal punto di vista di un bambino, mostrando colori magici, una metamorfosi e una visione ottimistica che afferma che tutto è possibile<sup>3</sup>

Questa forza evocatrice viene meno ne *Le fleuve aux grandes eaux*, film in cui si descrive con uno stile documentaristico l'evoluzione del fiume San Lorenzo, dal momento della creazione ai giorni nostri.

---

<sup>2</sup> O. Cotte, *Les Oscars du film d'animation. Secrets de fabrication de 13 courts-métrage récompensés à Hollywood*, Eyrolles, Paris 2006, p. 123, tr. it. nostra.

<sup>3</sup> J. Halas, *Masters of animation*, BBC Books, Great Britain 1987, p. 66, tr. it. nostra.

## Grazia e sublime

I termini *grazia* e *sublime* definiscono due categorie estetiche che si sono consolidate nei secoli e che, applicate alla natura, definiscono due tipologie di natura completamente diverse, due modi antitetici di guardare alla natura. La Grazia è intesa, in senso estetico, come «incanto, armonia, leggiadria, piacere che destano le cose per la loro naturalezza»<sup>4</sup>, mentre il Sublime è generato da «tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore»<sup>5</sup>

Le poetiche del paesaggio emergono dagli scrittori, dai poeti e dagli artisti che se ne sono serviti per fare arte e la natura graziosa e sublime hanno connotati estetici precisi. La natura graziosa è quella rappresentata, in pittura e in letteratura, da una terra ricoperta da un manto di fiori, da un cielo luminoso e limpido e dalla presenza di uccelli canori. Se ne hanno esempi nella pittura italiana del Quattrocento, nel giardino quattrocentesco, nella poetica dello stilnovismo e in alcuni passaggi del Paradiso terrestre di Dante<sup>6</sup>. La natura sublime, invece, è una natura ostile, fatta di montagne e ghiacci, di fiumi impetuosi e inaccessibili all'uomo. È una natura che suscita un sentimento di ammirazione e terrore, per la sua potenza e grandezza. La poetica della natura sublime si afferma a partire dal tardo Settecento e se ne hanno alcuni esempi nei canti di Ossian, nei testi di Schlegel e Schiller<sup>7</sup>, mentre in pittura i quadri più rappresentativi sono quelli di William Turner e di Caspar David Friedrich.

Analizzando i film di Frédéric Back secondo le categorie estetiche della Grazia e del Sublime appare evidente che la natura da lui

---

<sup>4</sup> G. Carchia e P. D'Angelo, *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 133.

<sup>5</sup> E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica edizioni, Palermo 1985, p. 85.

<sup>6</sup> Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, vol. 1, Giannini editore, Napoli 1973, p. 322.

<sup>7</sup> Cfr. *ibid.*, p. 136.

animata è quella graziosa, piuttosto che sublime. *Inon ou la conquête du feu*, film che Back stesso lascia intendere essere il meno riuscito della sua carriera, ci appare come quello più rappresentativo di una natura sublime: qui, c'è una prevalenza di colori scuri e rumori stridenti, l'ambientazione è tipicamente artica, fatta di lastre di ghiaccio e pioggia scrosciante al punto che l'atmosfera evocata è complessivamente spettrale e, quindi, capace di suscitare un'idea di terrore e ammirazione<sup>8</sup>.

Il film racconta l'archetipo della conquista umana del fuoco, così come è narrato in una leggenda degli Algonquin, un popolo aborigeno del Nord America. Protagonisti sono tre animali – il Falco, il Lupo e il Castoro –, impegnati nel tentativo di sottrarre il fuoco a Inon, il Dio-Tuono. Per la maggior parte della durata del film, i colori utilizzati sono il nero, il grigio e il marrone; i tratti del disegno sono perlopiù linee nere marcate che non definiscono in modo preciso le figure; i suoni ricorrenti sono striduli e inquietanti e il movimento è animato sullo schermo ancora in modo maldestro, tanto da far sembrare gli animali muoversi a scatti. L'ambientazione è spoglia; gli animali sembrano vagare nel vuoto e alle lastre di ghiaccio grigio-biancastre che caratterizzano il luogo dove l'azione si sta svolgendo, si aggiungono talvolta lunghe linee nere per indicare la pioggia scrosciante. Proprio l'ambientazione artica, resa attraverso la montagna ghiacciata è un elemento della natura che concorre a definire l'idea di natura nell'estetica tardo settecentesca. Nel *Viaggio sul Reno* del riminese De Giorgi Bertola, scritto nel 1795, si hanno descrizioni di una natura carica di elementi «*terribili, ameni e ridenti* come altrettante poetiche del *sublime*, del *pittoresco* e della *grazia*»<sup>9</sup>.

*Inon ou la conquête du feu*, tuttavia, è un'eccezione nelle opere di Frédéric Back: in tutti gli altri film si ha una rappresentazione della

---

<sup>8</sup> Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 85.

<sup>9</sup> R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, vol. 1, cit., p. 325.

natura graziosa, descritta attraverso una parabola narrativa ricorrente. Prendiamo in considerazione *¿Illusion?* e *Tout-rien*: i film iniziano descrivendo una condizione di perfetta armonia tra l'uomo e la natura, intesa come l'insieme di tutte le specie viventi. Questa condizione di armonia, equilibrio e ordine, è resa sullo schermo secondo la categoria estetica della Grazia e, nello specifico, attraverso una natura graziosa: si hanno prati ricoperti da fiori e popolati da uccelli e farfalle, bambini che si inseguono giocando e un sottofondo musicale dolce e rassicurante. Sul piano stilistico, il tratto del disegno è preciso senza essere marcato, le linee sono sinuose e tondeggianti, i colori tenui scelti sono l'azzurro e il verde e il movimento è animato in modo aggraziato e in sincronia con le melodie musicali. Tutto sembra evocare un'atmosfera graziosa e leggiadra, in cui gli oggetti rappresentati ci appaiono "belli" in quanto sono piccoli, levigati, caratterizzati da una variazione graduale nella direzione delle parti, delicati e fragili e di colori tenui come i verdi chiari, gli azzurri pallidi, i bianchi spenti, i rosa e i viola<sup>10</sup>. Anche i suoni contribuiscono a creare quest'effetto, perché sono soavi e delicati

Ma quest'armonia originaria è destinata a rompersi, per colpa del desiderio di dominio dell'uomo e dalla rappresentazione della natura graziosa si passa alla messa in scena di paesaggi urbani: edifici e grattacieli, strade e autostrade, frastuono e rumori assordanti, caos e disordine. Per la natura sembra non esserci più spazio e la città, in quest'accezione, non può che avere connotati negativi ed esteticamente brutti perché porta i segni della violenza dell'uomo sulla natura. Il finale dei film apre comunque alla speranza: l'uomo riconosce i propri errori e, dopo aver violentato la natura e le varie specie viventi, decide di tornare a vivere in armonia. La presa di consapevolezza e il relativo recupero della dimensione originaria si traducono sullo schermo con un ritorno all'estetica della Grazia.

---

<sup>10</sup> Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., pp. 129-132

Un altro film esemplare della messa in scena di una natura graziosa è *L'homme qui plantait des arbres*: qui, la trasformazione di Vergons da luogo arido e sterile in cui gli abitanti lottano tra di loro in paese rigoglioso, pieno di forme di vita vegetali e animali, in cui gli uomini vivono in armonia, è resa con figure femminili aggraziate ed eleganti, con alberi rigogliosi le cui foglie vengono mosse in modo leggiadro dal vento e con una melodia dolce e rassicurante. Nella sequenza finale, i volti degli abitanti di Vergons, soprattutto se confrontati con quelli che abitavano il paese prima della sua rinascita, ci appaiono “belli” in virtù della definizione di Burke: esprimono qualità gentili e amabili che corrispondono alla morbidezza, alla levigatezza e alla delicatezza della forma esteriore<sup>11</sup>.

La natura “bella”, quindi, per Frédéric Back è la natura “graziosa”; la natura sublime trova poco spazio, mentre per esaltare la bellezza della natura, Back ricorre per contrasto alla rappresentazione di paesaggi brutti che, per lui, sono quelli metropolitani. Le ragioni di questa scelta estetica possono rintracciarsi nella vita dell'autore: prima di essere un regista del cinema d'animazione, Frédéric Back è un ambientalista e la sua attività di ecologista va di pari passo con quella di illustratore prima e regista poi. A partire dal 1968, infatti, aderisce alla *Société pour Vaincre la Pollution* e alla *Société Québécoise pour la Défense des Animaux* e si impegna in prima persona in campagne ambientaliste e a difesa dei diritti delle popolazioni amerindie del Québec. La rappresentazione di una natura bella nei suoi film non è fine a se stessa ma è funzionale a far passare un messaggio di carattere etico, tanto che Back stesso afferma che «la qualità della sceneggiatura e la qualità del messaggio sono gli elementi più importanti del film. Le qualità artistiche e tecniche non servono che ad arricchirlo, a portarlo più in alto e più lontano, ma alla base c'è un ideale che cerca la sua via

---

<sup>11</sup> Cfr. *ibid.*, p. 137.

d'espressione e che motiva tutto il resto»<sup>12</sup>. La forma occupa così un ruolo secondario rispetto al contenuto, ossia le immagini sono di supporto e di sostegno a una storia che deve veicolare un qualche messaggio specifico. Questo spiegherebbe perché nei suoi film si ha una natura bella in senso di graziosa, rappresentata da elementi aggraziati ed eleganti, quali fiori, uccelli, bambini, donne: l'intento è di suscitare nello spettatore una presa di coscienza del rischio a cui l'umanità va incontro attraverso lo sfruttamento indiscriminato delle risorse naturali. La natura animata è una natura graziosa che potrebbe non esserci più a causa dell'uomo e, per questo, deve suscitare in chi la osserva un sentimento non di terrore ma di amore, perché «la bellezza è quella qualità dei corpi che suscita in noi un sentimento di amore»<sup>13</sup> e il Sublime, che risiede in oggetti grandi e terribili, genera ammirazione.

La bellezza evocata sullo schermo dovrebbe smuovere le coscienze, portare alla presa in carico del problema ambientale e spingere all'azione; è un tipo di bellezza che si potrebbe definire «salvatrice». La conferma di una lettura di questo tipo arriva dalla storia: *L'homme qui plantait des arbres* fece il giro del mondo ed ebbe un tale successo da portare, per spirito d'emulazione nei confronti del pastore Elzéard Bouffier, alla piantagione di milioni di alberi in tutto il pianeta. Il film è un esempio di come «la risposta estetica conduce all'azione politica, diventa azione politica, è azione politica»<sup>14</sup> e di quanto, per mantenere in vita una Natura che adesso è in dialisi e si sta spegnendo lentamente, non siano più sufficienti il senso del dovere, la meraviglia, il rispetto, il senso di colpa e la paura dell'estinzione ma sia necessario l'amore: «noi vogliamo il mondo perché è bello, i suoi suoni, i suoi odori,

---

<sup>12</sup> [Http://www.fredericback.com/cineaste/collaborateurs/production.fr.shtml](http://www.fredericback.com/cineaste/collaborateurs/production.fr.shtml), tr. it. nostra.

<sup>13</sup> E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 129.

<sup>14</sup> J. Hillman, *Politica della bellezza*, a cura di F. Donfrancesco e P. Donfrancesco, Moretti & Vitali, Bergamo 1999, p. 13.

la composizione delle sue strutture, la presenza sensibile del mondo come corpo»<sup>15</sup>.

## Paesaggi

Dalla campagna di fine ottocento del Québec al fiume San Lorenzo che bagna Montréal, la natura animata nei film di Frédéric Back ci appare sotto forma di paesaggi. Un paesaggio si costituisce come oggetto estetico quando la storia e la cultura passano nella natura: il paesaggio è «una sorta di specchio nel quale storia e cultura riconoscono se stesse, e nel riconoscervisi si identificano alla immagine in cui la natura si fa, per noi, paesaggio estetico»<sup>16</sup>.

Si parla di paesaggio in senso estetico anche come di «identità estetica dei luoghi»<sup>17</sup>: ciò che differenzia il paesaggio in senso estetico dal territorio e dall'ambiente è il suo essere insieme natura e storia, perché alla sua identità concorrono sia fattori non creati dall'uomo sia le azioni con cui l'uomo modifica l'ambiente in cui vive. Un luogo non viene ridotto ai soli dati fisico-naturali o biologici e la componente estetica è quell'elemento che permette di definire l'identità di quel luogo specifico. Il paesaggio nasce così dall'interazione di natura, cultura e storia e «l'aspetto estetico determina essenzialmente il costituirsi del luogo, ovvero è un requisito determinante per il costituirsi del luogo come *quel* luogo»<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 89. Hillman ritiene che la crisi ecologica nasconda la più profonda crisi dell'amore, a cui si collega la repressione della bellezza nel mondo contemporaneo. Nella sua prospettiva, la bellezza viene prima dell'amore e per tornare ad amare il mondo, è necessario che vi torni prima la bellezza poiché altrimenti, l'alternativa sarebbe amare il mondo solo per dovere morale: pulirlo, conservarne la natura, sfruttarlo di meno. Questo concetto si fonda sull'idea dell'*anima mundi*, da lui teorizzata.

<sup>16</sup> R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, vol. 1, cit., p. 335.

<sup>17</sup> P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 117.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 160.

In *Crac!* abbiamo un paesaggio riconducibile a una geografia specifica: quella canadese. La natura ci appare sotto forma di montagne innevate, vasti laghi e campi coltivati dai colori tipicamente autunnali, popolata da cervi, lepri e scoiattoli. Tutto l'ambiente rappresentato è *quel* particolare ambiente, riferibile a *quella* particolare geografia, quella canadese. Anche la storia e la geografia trovano spazio in questa rappresentazione. La storia in duplice aspetto: dapprima perché abbiamo una narrazione che segue storicamente l'evolversi del paesaggio, inteso come geografia – nel film viene descritta l'evoluzione della città di Montréal da paese a sussistenza agricola a città industriale – in secondo luogo perché anche quando la città è descritta con connotati a noi cronologicamente più vicini – case, strade, palazzi e grattacieli – una scena ci ricorda questa stessa evoluzione storica e ci pone in relazione temporale con essa. Vediamo, infatti, in ogni singolo appartamento di più grattacieli, intere famiglie davanti alla tv e sappiamo che stanno guardando una soap-opera in cui sono raccontate storie patriottiche ambientate in Québec nei primi decenni del secolo, che fanno quindi riferimento a un passato comune. Il Québec rappresentato, e nello specifico la città di Montréal, è «storia che diventa natura e cultura che diventa natura»<sup>19</sup>, proprio perché la natura rappresentata è tale sulla base della sua storicità, colta nella sua specifica evoluzione e, soprattutto, perché di questa evoluzione viene offerta una presa di coscienza collettiva, rappresentata dagli uomini che guardano lo stesso programma televisivo, relativo a un passato comune. C'è, quindi, un'idea di paesaggio comune, di un luogo che è *quel* luogo specifico e non un altro – il Québec, Montréal – nato dall'interazione di natura, cultura e storia.

In *Crac!* c'è anche un simbolo specifico della cultura che diventa natura, parafrasando Assunto, e della cultura che interagisce con la natura e la storia, nell'identificazione estetica del paesaggio canadese

---

<sup>19</sup> R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 365.

come luogo: la sedia a dondolo. Quest'oggetto della vita quotidiana diventa il simbolo del Québec stesso, delle sue tradizioni, del suo passato – inteso come passato che si fa presente e in esso confluisce e, allo stesso tempo, del presente che, in virtù del passato, è tale – e quindi della sua cultura. In quanto simbolo *culturale*, la sedia definisce *quel* luogo e nessun altro.

Anche in *Le fleuve aux grandes eaux* è rappresentato un paesaggio che è frutto dell'interazione di natura, storia e cultura. Anche qui la storia compare in duplice modo: è descritto, sia visivamente sia da una voce narrante, il cambiamento nei secoli del fiume San Lorenzo; un cambiamento geografico, storico e culturale, a sua volta. Inoltre, l'aspetto attuale del fiume è tale perché esprime la sua storicità: il fiume del presente non sarebbe quello che è, in particolare così inquinato, se non avesse subito nei secoli una serie di trasformazioni. Queste trasformazioni, la sua storia quindi, fanno sì che sia anche cultura, cultura che si fa natura, perché il fiume descritto nel film è un fiume specifico, con la sua storia specifica che si è costituita anche attraverso le tradizioni e la cultura delle popolazioni che hanno abitato le sue rive, prima gli amerindi e poi gli europei. Il paesaggio fluviale descritto nasce, quindi, dall'interazione di tre elementi – natura, storia e cultura – che definiscono esteticamente *quel* luogo specifico, le rive del San Lorenzo e nessun altro luogo.

*Crac!* e *L'homme qui plantait des arbres* ci ricordano anche che i paesaggi sono «opere d'arte di un'intera comunità in continuo movimento»<sup>20</sup>. Il contadino animato da Frédéric Back in *Crac!* rimanda all'uomo descritto da Massimo Venturi Ferriolo: l'uomo che manipola l'ambiente ostile alla sua sopravvivenza, la natura intesa come *ingens sylva* vichiana, per costruirsi il luogo in cui abitare e organizzare la propria dimora. La trasformazione è l'elemento centrale: «paesaggio è

---

<sup>20</sup> M. Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 77.

movimento; è interpretazione, critica, sentire e comprendere l'ambiente circostante, discutere lo spazio concreto per individuare il futuro, ma anche giudicare il passato»<sup>21</sup>. E i paesaggi, che non possono che essere contingenti, sono diretta conseguenza della natura di costruttore dell'uomo, la cui tradizione affonda le radici nella cultura greca: nella sua relazione con la terra primitiva, nel suo «coltivare la vigna, costruire e abitare»<sup>22</sup>.

Nel tentativo di mostrare la relazione privilegiata che il contadino intrattiene con la natura, Back ha reso sullo schermo proprio un uomo che coltiva la terra, la vigna, costruisce e abita incessantemente. Il riferimento alla terra è esplicito in una scena del film, in cui si vede il contadino arare il terreno in un paesaggio dai colori autunnali. La sua natura di *costruttore*, inoltre, è ancora più evidente se si fa riferimento al vero protagonista simbolico del film: la sedia a dondolo. Il film si apre proprio con il contadino che abbatte un albero, lo sega e si serve della legna ottenuta per costruire una sedia; sedia che sarà poi riparata ogni qualvolta si romperà. L'intera esistenza del contadino e della sua famiglia è contrassegnata dalla costruzione, dal fare, ed è espressione di una progettualità: dal matrimonio alla nascita dei figli, fino alla partecipazione alla vita di paese. Il contadino e la sua famiglia sono quindi un esempio di quell'abitare il mondo di cui parla Venturi Ferriolo; l'abitare che attiene all'*ethos*, al «ruolo che ogni abitante è tenuto a svolgere per mantenere la sopravvivenza della sua dimora»<sup>23</sup>.

Questo è ancora più evidente ne *L'homme qui plantait des arbres* dove il protagonista è, in primo luogo, un "costruttore" di alberi. Nella prima parte del film, la storia si sofferma sulla descrizione della casa di Elzéard, resa da lui stesso ospitale e accogliente in una terra del tutto inospitale. Elzéard, anche più del contadino di *Crac!*, è un *homo faber*: sistema una casa originariamente abbandonata, porta al pascolo le

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 54.

pecore, è un apicoltore e, allo stesso tempo, pianta alberi. È dalla sua incessante attività che Vergons cambia, si modifica nel tempo: il paesaggio, espressione contingente dell'abitare umano, muta aspetto. Vergons porta i segni dell'intervento della mano di Elzéard e, prima ancora, della mano degli abitanti che l'hanno preceduto ed è, per questo, espressione di un'intera comunità in continuo movimento. Allo stesso tempo, il pastore Elzéard è un esempio del «trattenersi in un luogo»<sup>24</sup>, di un agire che muove dal prendersi cura della propria dimora e che quindi attiene alla sfera dell'etica, intesa come essenza del dimorare. È un agire che è progetto, che si serve dell'ingegno per rendere accessibile e ospitale un territorio che originariamente non lo è e, facendolo, lo migliora. Con le sue azioni Elzéard è espressione di quella libertà umana che trasforma la natura in paesaggio<sup>25</sup> e come protagonista di una storia che si colloca all'origine, in quanto segna la rinascita di Vergons, diventa egli stesso una figura mitica: il paesaggio da lui costruito è una spazialità mitica divenuta paesaggio. Come il mito è la parola vera che «richiama un evento che si ripete perché caduto in luogo caratterizzandolo»<sup>26</sup>, la storia di Elzéard diventa una vicenda da narrare ai posteri, una storia mitica che, infatti, nel film, e prima ancora nel libro di Jean Giono, è raccontata da un Narratore.

### **Filosofia del rispetto della natura ed etica della responsabilità**

I paesaggi nascono dal mondo della *tecnica*: sono la scienza e il lavoro della società moderna che intervengono sulla natura fino a distruggerla. Ma la perdita della natura incontaminata è, secondo Joachim Ritter, «condizione della libertà»<sup>27</sup>: l'uomo ribalta la condizione in cui si è venuto a trovare e da schiavo della natura diventa il suo legislatore; li-

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>25</sup> Cfr. J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, a cura di M. Venturi Ferriolo, Guerini e Associati, Milano 1994, p. 58.

<sup>26</sup> M. Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, cit., p. 51.

<sup>27</sup> J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, cit., p. 60.

berato definitivamente dal potere della natura, sottomette quest'ultima al proprio dominio. La libertà rimane necessariamente legata all'affrancamento dell'uomo dalla natura incontaminata e questa scissione – tra la natura «incontaminata» e la società e la natura «oggettiva»; tra *natura* e *storia* – apre la strada a una contemplazione estetica della natura: «il recupero estetico e la rappresentazione della natura in quanto paesaggio hanno la funzione positiva di mantenere aperto il legame dell'uomo con la natura, dandogli la possibilità di esprimersi nella parola e nello sguardo»<sup>28</sup>. Questo non significa ritornare alla natura intatta servendosi della mediazione estetica, perché «il paesaggio è realtà presente»<sup>29</sup> e lo sviluppo della società è presupposto dalla libertà soggettiva ed è un processo storico: da qui, deriva la mancanza di senso nel condannare la civiltà moderna come “sfruttamento di tutta la terra” e “disumanizzazione dell'uomo” e l'intendere la civilizzazione come realtà artificiale in cui l'uomo viene progressivamente allontanato dal mondo che gli appartiene fin dalle origini.

Ritter sembra anticipare una filosofia della responsabilità che superi sia l'idea del dominio della natura sia quella della sottomissione alla natura e *L'homme qui plantait des arbres* offre un esempio del superamento di questa dicotomia. Le due ideologie affondano le loro radici nel pensiero dell'Occidente e lo percorrono nei secoli, con manifestazioni evidenti ancora oggi. L'ideologia del dominio rimanda all'idea di progresso e «coincide, grosso modo, con ciò che è stato chiamato *prometeismo* o *faustismo*»<sup>30</sup> mentre l'ideologia della sottomissione è connessa con l'idea di una decadenza e di una corruzione, veicola la necessità di un ritorno a una perdita innocenza e rimanda a «una famiglia di atteggiamenti e di dottrine alle quali si fa

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>30</sup> P. Rossi, *Atteggiamenti dell'uomo verso la natura*, in *Physis: abitare la terra*, a cura di M. Ceruti e E. Laszlo, Feltrinelli, Milano 1988, p. 192.

spesso riferimento con il termine *primitivismo*»<sup>31</sup>. Film come *¿Illusion?* e *Tout-rien* farebbero pensare a un elogio di Frédéric Back dell'ideologia della sottomissione: l'uomo è il responsabile del degrado ambientale e, con il suo progresso, si macchia della colpa di uccidere le altre specie viventi e questo porta, inevitabilmente, a desiderare il ritorno alla natura pastorale. È il gusto per l'Apocalisse – l'uomo che corre verso il baratro, a causa dei propri atteggiamenti – unito alla propensione per l'Arcadia – il desiderio del ritorno a una natura incontaminata. Diverse scene, in entrambi i film, condannano in modo esplicito il progresso e le conquiste della scienza, come quelle aerospaziali, che spingono i confini geografici umani sempre più in là. In *Tout-rien* abbiamo, infatti, un'intera sequenza dedicata alla “folle” corsa della coppia umana verso il progresso, resa ancora più inquietante dal crescendo musicale e delle immagini, sempre più incalzanti: oggetti di consumo, città, metropoli, fino alla conquista della Luna su una piccola navicella spaziale. Back stesso ha così parlato, a proposito di *¿Illusion?*:

Tutto ciò che vive con noi sulla Terra è il frutto di un adattamento, di un'evoluzione e di un perfezionamento nel corso di milioni di anni. Ogni fiore, ogni insetto, ogni animale è una meraviglia da scoprire, da rispettare e da amare. Ma noi abbiamo la tendenza a rimpiazzarli con delle invenzioni del genio umano, presentate da maghi della pubblicità, venditori del progresso e dell'eccessivo consumo. Tuttavia, ci si accorge che queste invenzioni vengono superate velocemente, che si infrangono e che spesso distruggono ciò che è essenziale per la nostra vita, per la nostra felicità e per la continuazione dei veri miracoli realizzati dalla natura<sup>32</sup>.

Eppure, il contadino di *Crac!* e il pastore Elzéard Bouffier sono “uomini del fare”, che esercitano un dominio sulla natura attraverso il

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> <http://www.fredericback.com/cineaste/filmographie/illusion/index.fr.shtml>, 20/08/10, tr. it. dell'Autore.

loro lavoro. Diversamente da *¿Illusion?* e *Tout-rien*, in *Crac!* e ne *L'homme qui plantait des arbres* non abbiamo una natura idealizzata e rimpianta come un paradiso terrestre ormai perduto e, allo stesso tempo, l'intervento rispettivamente del contadino e del pastore non è mostrato come espressione della «prometeica sopraffazione dell'uomo»<sup>33</sup> sulla natura "amica". Il loro agire, che rimanda comunque al mondo della tecnica e non al primitivismo perché sono entrambi detentori di un sapere – quello agricolo-pastorale che si è perfezionato nei secoli grazie alle conquiste tecnico-scientifiche<sup>34</sup> – si colloca sul piano del rispetto della natura, superando così la dicotomia sottomissione-dominio: si fonda sull'utilizzo della tecnica e della scienza moderne e non sul loro rifiuto e, allo stesso tempo, implica la piena consapevolezza «di una potenza che ci rende di fatto responsabili del destino della Terra e degli esseri che la abitano»<sup>35</sup> e, sulla base di questo assume il progetto di una consapevole autolimitazione.

L'idea di una *responsabilità* per le generazioni future e per la condizione della natura sulla Terra, via necessaria per scongiurare l'abisso di cui parla Hans Jonas, ci ricorda che la possibilità che gli uomini incomincino, per scelta, a limitare il proprio consumo materiale – a vivere in modo ecosostenibile, come si dice oggi – resta comunque una possibilità, seppur poco probabile ma pur sempre possibile, offerta dalla condizione di libertà connaturata all'uomo<sup>36</sup>. Se è pur vero che «abbiamo turbato troppo l'equilibrio, abbiamo già condannato troppe specie all'estinzione»<sup>37</sup>, è anche vero che «gli animali domestici e

---

<sup>33</sup> P. Rossi, *Atteggiamenti dell'uomo verso la natura*, cit., p. 199.

<sup>34</sup> In una scena di *Crac!* vediamo il contadino servirsi di un aratro, mentre ne *L'homme qui plantait des arbres*, il pastore Elzéard Bouffier ha anche imparato il mestiere dell'apicoltore e, dall'esperienza, ha affinato la sua «tecnica» nel piantare alberi, selezionando accuratamente le ghiande migliori.

<sup>35</sup> P. Rossi, *Atteggiamenti dell'uomo verso la natura*, cit., p. 204.

<sup>36</sup> Cfr. H. Jonas, *Sull'orlo dell'abisso. Conversazioni sul rapporto tra uomo e natura*, a cura di P. Becchi, Einaudi, Torino 2000, p. 24.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.7.

moltissime piante sono stati “costruiti” dall’uomo»<sup>38</sup> e che, così come inquina, l’uomo è anche «continuamente impegnato a salvare l’ambiente, evitando, che giungano al loro fine processi naturali che sono costituiti anche da frane, terremoti, alluvioni, smottamenti»<sup>39</sup>.

*L’homme qui plantait des arbres* ci ricorda proprio questo: le potenzialità distruttive dell’uomo, che trovano la massima espressione nelle immagini dei soldati in trincea durante la Prima Guerra Mondiale, e le potenzialità creative, simboleggiate dall’attività di Elzéard Bouffier, che possono comunque concretizzarsi nel rispetto della natura.

Il film ci ricorda anche la natura di cittadino dell’uomo: sebbene Elzéard Bouffier sia in solitudine per gran parte della sua vita e il suo lavoro sembri giustificato dal solo amore per la natura, in realtà, a muovere le sue azioni sembra essere più il desiderio di fare qualcosa per la collettività, per riportare la vita, soprattutto quella umana, laddove prima non c’era. La rinascita di Vergons come paese popolato da esseri umani che vivono nel rispetto reciproco e verso la natura rimanda anche alla sfera politica dell’individuo, fondata su un principio che potrebbe essere «*convivo ergo sum*»<sup>40</sup> e che, forse, è la vera dimensione in cui si esplica la libertà umana.

---

<sup>38</sup> P. Rossi, *Atteggiamenti dell’uomo verso la natura*, cit., p. 201.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> J. Hillman, *Politica della bellezza*, cit., p. 43.