

## La Grande Guerra fra realtà ed illusione: La Grande Illusion e l'immaginario

di Simone Di Blasi \*

### *Abstract*

Scopo di questo articolo è mettere in luce il rapporto che lega *realtà* e *illusione* nel film *La Grande Illusion* (1937) di Jean Renoir, e vedere come le intuizioni dell'autore possano essere fertili nell'orizzonte di un pensiero sull'immaginario. Dopo aver inquadrato l'opera nel panorama delle produzioni filmiche dell'epoca dedicate alla Grande Guerra, si parla della *poetica* del regista francese e della sua ridefinizione del *realismo*, collocando il suo lavoro al convergere delle due "linee tecnologiche" di cinema e aviazione. Segue l'analisi del film e delle illusioni, intese come immaginari sociali condivisi, descritte dall'autore. Infine si cerca di riconoscere l'importanza e il valore profondo e dell'illusione nella poetica di Renoir. Al di là del rapporto realtà-finzione, egli assume una reciprocità dinamica fra illusione e realtà: così la realtà è "illusione" (partecipare ad una forma ludica, come orizzonte regolato) e l'illusione è attività creatrice di contenuti di "realtà".

guerra | amicizia | nemico | immaginario | illusione | realismo poetico



110

Anno III - n. 4

### La prima guerra mondiale nell'immaginario cinematografico

– *Ammiro la cura che avete per quel geranio.*  
– *Non crediate che io sia diventato un botanico, ma è l'unico fiore della fortezza: in questo posto non crescono che edera e ortiche.*

Renoir, 1937

**L***a Grande Illusion* rappresenta il tentativo, certamente riuscito, di Jean Renoir di descrivere la guerra ed il suo carattere assurdo mettendone in primo piano il suo aspetto *cortese*. Nel film l'obiettivo non è puntato sul fenomeno bellico in quanto tale con relative barbarie e violenze, bensì sulle

\* Simone Di Blasi ha conseguito il dottorato di ricerca in Filosofia Politica presso la scuola di dottorato in Scienze Politiche, Storiche e Filosofico-Simboliche dell'Università di Messina. Di formazione teoretica, si è da sempre interessato alle tematiche connesse al "gioco", all'arte ed ai rituali collettivi di rappresentazione-fruizione simbolica. Recentemente i suoi studi si concentrano principalmente sulle opere cinematografiche, quali strumenti utili per ricostruire e decostruire i diversi immaginari. e-mail: [simodiblas@gmail.com](mailto:simodiblas@gmail.com)

dinamiche umane, “troppo umane”, che intervengono nell’eccezionalità della guerra. In questo senso, nel panorama delle produzioni cinematografiche di argomento bellico, questo lavoro rimane come “un geranio in mezzo alle ortiche”. In un’intervista Renoir (1992, p. 123) afferma: «Figuratevi. La guerra, l’eroismo, le stelle, i Crucchi, le trincee, un bel po’ di motivi ad uso dei più penosi stereotipi. Moschettieri e “soldati imperiali” se la godevano un mondo e abusavano del favore del pubblico. Ad eccezione di *All’Ovest niente di nuovo* non mi era mai capitato di vedere un film che desse un’immagine verosimile di chi combatte. Per un verso l’azione drammatica non usciva mai dal fango, il che era un’esagerazione, o dall’altra parte la guerra era trasformata in una sorta di operetta con eroi da cartolina». Bisogna dire che, lasciando da parte i film e le produzioni cinematografiche più o meno espressamente di propaganda, anche i film di orientamento pacifista o anti-militarista avevano in fondo sempre usato la guerra come un semplice sfondo avventuroso per i protagonisti di una qualche vicenda amorosa mista al dramma, come ad esempio in *I quattro cavalieri dell’Apocalisse* di Rex Ingram (1921) o *La grande parata* di King Vidor (1925). È all’epoca del sonoro che risalgono i primi lavori di reale spessore: a parte il già citato film di Lewis Milestone, si possono citare due film entrambi di autori tedeschi: il celebre *Westfront 1918* di Georg Wilhelm Pabst (1930), esponente della corrente della Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*) ed il meno rinomato *Niemandsland* (o *Hell on Earth*) di Victor Trivas (1931), film visionario fortemente debitore dell’espressionismo tedesco e del montaggio sovietico. Tuttavia questo elenco conferma quanto si è detto, cioè che, se tutti i film sulla prima guerra mondiale andavano “dal fango all’operetta”, anche i capolavori che sceglievano la guerra come protagonista e tentavano di descriverla in modo disincantato, avevano comunque sempre preferito illustrare il carattere inumano dello scontro fra trincee. Si era teso principalmente ad un realismo documentaristico, che potesse rendere sul grande schermo la carneficina tecnologica ed il “panorama da officina” – come lo definisce Ernst Jünger – dei campi di battaglia e la deiezione morale di coloro che avevano preso parte alla guerra, quella *lost generation*



della quale parla Hemingway in *Fiesta*: ecco le ortiche della fortezza.

Diversamente Renoir sviluppa il suo discorso con toni pacati, delicatamente, affidandosi quasi soltanto alla delineazione del carattere e delle psicologie dei personaggi, attraverso un'analisi accurata dei gesti e dei comportamenti. Si parla della guerra attraverso la storia della cattura, della prigionia e della fuga di alcuni soldati francesi. In tutto il corso del film non è presente né un'esplosione, né una scena di battaglia. Vi è una netta prevalenza dei dialoghi sulle azioni, il testo è a tratti molto denso e ci sono alcuni scambi di battute che da soli sintetizzano tortuose dissertazioni filosofiche. Questo dimostra che l'obiettivo del regista non fosse descrivere la guerra, ma utilizzarla come un caleidoscopio per riconoscere i diversi immaginari collettivi in azione.

In questo articolo, l'analisi del film diretta a ricostruire questi immaginari è inserita all'interno di una più ampia ricognizione sul rapporto illusione-immaginario. A tal fine occorre tenere presente che è adottata una stratificazione del termine *illusione*. Ad un primo livello, seguendo il senso comune, con illusione si intende ciò che è fittizio, *irreale* poiché non materialmente verificabile (o non-reale in quanto falso, finto, artefatto); in questo senso è stata portata avanti l'indagine sul cinema come macchina di "illusioni ottiche" che crea nuove realtà e conduce ad una necessaria ridefinizione del realismo. Dopo una breve panoramica delle produzioni filmiche dell'epoca dedicate alla Grande Guerra, si è passati al Realismo Poetico di Renoir ed ai suoi strumenti di messa in forma dell'immagine cinematografica. A un secondo livello di analisi, quando si parla di *illusioni condivise* ci si riferisce proprio a quegli *immaginari in azione* che vengono rappresentati nel film di Renoir, attraverso le figure che esso delinea e le loro relazioni-contrapposizioni. Questa parte dell'articolo è introdotta da un raffronto fra cinema e aviazione, due "linee tecnologiche" che hanno profondamente modificato l'immagine della *rappresentazione* e della *spazialità*.

Infine, muovendo dalle suddette *illusioni condivise* quali proiezioni immaginarie di un determinato contesto sociale-storico, che a loro volta definiscono l'appartenenza a gruppi, si approda ad un senso ulteriore del ter-



mine *illusione*: non una irrealtà e neanche un orizzonte immaginario condiviso, bensì l'*attività immaginaria* essa stessa. Per Renoir l'illusione, al suo livello più profondo, è la condizione stessa di ogni gesto umano: l'illusione è allora lo stare nell'*orizzonte ludico*, laddove solo questo “stare al gioco”, ed alle sue regole liberamente sottoscritte, rende possibile il significato e quindi la consistenza della vita umana. Senza dubbio *La Grande Illusion* si colloca nel solco della massima di Nietzsche (1998, p. 10) che afferma che «[...] ogni vita riposa sull'illusione, sull'arte, sull'inganno, sulla prospettiva, sulla necessità della prospettiva e dell'errore». Per questo, in conclusione, il regista francese non rappresenta alcun *al di là* dell'illusione, perché al di là vi è l'indefinito, il “desiderio di libertà”, cioè il futuro (come tempo *messianico*, o come *alterità radicale*).

### **Il Realismo poetico: dall'immagine all'illusione**

Renoir è universalmente riconosciuto come uno dei grandi maestri per la consapevolezza con la quale egli ha adottato lo strumento cinematografico quale *mezzo di creazione* di “illusioni”, intese nel senso delle *realtà fittizie* offerte dal cinema. Questo suo film, in particolare, è considerato una delle massime espressioni della settima arte perché in esso è condensato il nucleo estetico del *realismo poetico*. Più che essere un movimento artistico riconoscibile come l'impressionismo francese, l'espressionismo tedesco o la scuola di montaggio sovietica, il realismo poetico etichetta uno stile, incentrato sul soggettivismo psicologico delle inquadrature che spesso conduce ad un soggettivismo contenutistico, intendendo quest'ultimo come un forte intervento dello spettatore nell'elaborazione del contenuto. Grazie ad una serie di innovazioni e di accorgimenti tecnici e stilistici, il regista francese ha portato il linguaggio cinematografico ad un altissimo livello di espressione poetica ridefinendo la relazione realtà-illusione.

Il realismo di Renoir oltrepassa l'antitesi formale di quelli che possono essere definiti i due modelli attraverso i quali si può polarizzare l'espressione cinematografica: la *riproduzione fotografica* della realtà (la scuola dei Lumière



ed il documentarismo) ed il puro *espressionismo simbolico* (Méliès ed il “cinema delle fantasmagorie”). Lo studioso Walter Benjamin (1980) dice che è proprio dell'immagine fotografica bloccare il “meccanismo dell'associazione” nell'osservatore a causa del suo *realismo ostensivo*<sup>1</sup> e tuttavia – egli osserva nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – attraverso la riproduzione tecnica si possono «rilevare certi aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo», oppure «cogliere immagini che si sottraggono completamente all'ottica naturale». Questo comporta a sua volta che la riproduzione della realtà operata *nel e dal* cinema ridefinisce il valore stesso di *realismo*; ridefinizione cui contribuiscono tutti e tre gli elementi che stanno alla base della costruzione di un film, cioè l'automatismo fotografico, la sequenzialità delle immagini ed il montaggio (audio-video). Il realismo de *La Grande Illusion* non solo armonizza i due “modi” dell'espressione, ma riesce a fonderli in una superiore unità artistica. L'idea narrativa esuberava, infatti, l'arbitrio creativo dell'autore arrivando a definirsi in una realtà testuale di finzione, consapevolmente ed oggettivamente indipendente dalla realtà storica cui si riferisce; d'altra parte si assegna all'immagine cinematografica un valore poetico, la si arma di strumenti di significazione simbolizzatrice, che spingono il realismo della ripresa cinematografica ben al di là della semplice riproduzione documentaria.

Renoir per primo si è servito della profondità di campo per far sì che la scena non risulti costruita unicamente a partire da un'idea scenografica, ma sia altresì pensata in base a come risulterà nell'obiettivo della cinepresa. Grazie anche all'utilizzo di alcuni vecchi obiettivi dei fratelli Lumière, il regista francese elabora un'immagine stratificata, nella quale gioca a mettere in relazione lo sfondo con il primo piano ed a creare relazioni di accordo e disaccordo fra i vari elementi (Renoir, 1992, p. 133). In questo modo l'immagine acquisisce una coerenza simbolica, risultato dell'organizzazione di più livelli di significazione, che conferisce solidità alla realtà fittizia

<sup>1</sup> Così dice in *Piccola storia della fotografia* (Benjamin, 1980, pp. 76-77): «La macchina fotografica diventa sempre più piccola e sempre più capace di afferrare immagini girevoli e segrete, il cui effetto di shock blocca nell'osservatore il meccanismo dell'associazione».



della narrazione. Questa solidarietà dei diversi elementi del quadro rende la ripresa fortemente soggettiva, perché imita lo sguardo di uno spettatore casuale. Si abbandona in questo modo un certo tipo di rappresentazione onnisciente – in cui la cinepresa è astratta rispetto alla scena – e si preferisce una visione parziale dell'azione scenica e della ripresa, che aumenta la partecipazione, tanto emotiva quanto intellettuale dello spettatore, all'opera cinematografica. In Renoir si ha dunque un “naturalismo poetico” che – a differenza della poetica simbolista<sup>2</sup> – fa un uso dell'immagine che non mira a stabilire *una* “logica dei segni”, ma che anzi evidenzia più livelli di significatività e cerca di favorire le libere reinterpretazioni e personalizzazioni del testo da parte dello spettatore. Renoir afferma in proposito (1992, p. 120): «Credo che uno spettacolo, un film o un'opera teatrale possa raggiungere un certo livello solo se l'autore collabora col pubblico. Bisogna che ogni spettatore interpreti le situazioni a modo suo e soprattutto il senso generale dell'opera. Lo spettatore è un essere umano capace di riflettere, quindi di inventare. In quanto essere umano tende al minimo sforzo, ma in quanto essere umano è anche divorato dalla curiosità. Nella mia posizione di autore-regista il mio approccio verso lo spettatore è lo stesso che ho verso l'attore. È sufficiente lasciargli una porta aperta e rimandarlo a casa con un'interpretazione personale della situazione e dei sentimenti dei protagonisti».

### **Renoir regista e aviatore: le due linee tecnologiche**

Per capire in modo profondo il lavoro di Renoir bisogna collocarlo storicamente al punto d'incrocio di due delle scoperte che maggiormente hanno stravolto l'immaginario del XIX secolo, traghettandolo alla nostra contemporaneità: il *cinema* e l'*aereo*. Dalla dagherrotipia alla fotografia, dalla

---

<sup>2</sup> Bettetini (1968, p. 136) afferma: «Il modo di poetare che si ispira alle leggi del simbolismo prescinde completamente dall'immagine esplicativa, razionalmente chiarificatrice e, superando i legami di necessità e di origine tra le forme della realtà, mira alla costituzione di una logica dei segni».



pila alla diffusione della corrente elettrica, dal telegrafo alla radio, dalle carrozze a vapore all'automobile, furono molte le innovazioni tecnologiche della seconda rivoluzione industriale attraverso cui si operò quel cambiamento nella percezione-concezione degli spazi che il giurista tedesco Carl Schmitt in *Terra e mare* (2002) ha definito "rivoluzione spaziale". In una visione schmittiana si potrebbe dire che, mentre la modernità è stata caratterizzata dalla conquista degli *oceani*, l'epoca contemporanea si apre con l'inizio dell'avventura *aerea*. Con la nascita dell'aviazione, l'umanità è per la prima volta nella condizione di superare l'antica visione del *globo terracqueo* (Schmitt, 1991, pp. 417-429). La "conquista" del nuovo elemento, l'aria, ha modificato in modo significativo le comunicazioni fra gli uomini, cambiando appunto anche la determinazione/dimensione dello spazio. Questo mutamento può anche essere descritto seguendo il parallelo di "due linee tecnologiche", relative proprio ai processi di comunicazione. Nella sua famosa opera dedicata al cinema, il filosofo francese Gilles Deleuze (2000, p. 123) afferma: «Kafka distingueva due linee tecnologiche ugualmente moderne: da una parte i mezzi di comunicazione-traslazione, che assicurano il nostro inserimento e le nostre conquiste nello spazio e nel tempo (nave, macchina, treno, aereo...); dall'altra i mezzi di comunicazione-espressione, che suscitano i fantasmi sulla nostra strada e ci deviano verso affetti incoordinati, fuori coordinate (lettere, telefono, radio, tutti i "citofoni" e cinematografi immaginabili)».

L'invenzione del primo aeroplano, attribuito ai fratelli Wright, risale a pochi anni dopo la prima celebre proiezione dei fratelli Lumière, ed entrambi si collocano nel ventennio che precede il primo conflitto mondiale. Il cinematografo e l'aviazione sembrano così inizialmente condividere un'evoluzione *parallela*: se infatti i primi anni sono di sperimentazione, anni in cui le nuove tecnologie sono viste come attrazioni e non se ne colgono le reali potenzialità, sarà proprio durante la guerra che, per via dell'utilizzo militare dei nuovi mezzi e delle nuove possibilità da essi offerte nell'ordine della strategia, essi subiranno quelle trasformazioni che porteranno tanto alla nascita di una vera scienza aeronautica che all'affermazione del cinema



come forma di arte. Così nel 1915, mentre gli eserciti europei corrono ad approntare le prime squadriglie di aerei da caccia, David Wark Griffith realizza *The birth of the Nation*, che sarà considerato il primo “film” della storia del cinema, preceduto dal suo manifesto in difesa della libertà d’espressione *A plea for the art of the motion picture*<sup>3</sup>. Al confluire di queste due linee tecnologiche si trova *La Grande Illusion*.

Il fatto che i protagonisti del film, i francesi Maréchal e de Boëldieu e il tedesco von Rauffenstein, siano aviatori e che il motivo della cattura che dà il via alla narrazione stia nell’insuccesso di una missione aerea, non è casuale né sembra ascrivibile solo alle esperienze biografiche del regista. Certo, Renoir aveva prestato servizio come ufficiale nell’aviazione francese durante la prima guerra mondiale, dalla quale riporta una ferita alla gamba che lo lascia claudicante per tutta la vita. Egli racconta che l’idea per il soggetto del film gli è venuta quando nel 1934 incontra per caso il generale Pinsard, col quale aveva perso i contatti dopo la fine del conflitto e che gli aveva salvato la vita nel 1915. Durante ripetuti incontri il generale raccontava le sue avventure di guerra, sette catture e sette evasioni, che al regista parevano elementi interessanti per un film d’avventura.

E tuttavia la “scelta” non è “casuale”: (Renoir 1992, p. 125): «Ne *La Grande Illusion* ho scelto un ambiente d’eccezione. Nell’aviazione si dorme in un letto e si mangia seduti a tavola. Non c’è niente in comune col fango delle trincee e i pasti cosparsi di terra per le esplosioni delle granate. Gli aviatori erano dei fortunati, dei privilegiati. E lo sapevano. Sapevano anche che non sarebbero stati loro a cambiare questa mostruosa differenza». Il regista non ha dunque voluto servirsi delle “miserie” della fanteria, ma ha invece coscientemente adottato questo punto di vista che gli permette in

---

<sup>3</sup> Griffith, *The birth of a nation*, Epoch Producing Corporation e David W. Griffith Corp. (1915): «*We do not fear censorship, for we have no wish to offend with improprieties or obscenities, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illuminate the bright side of virtue – the same liberty that is conceded to the art of the written word – that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare*». A riguardo si può consultare un *pamphlet* edito dallo stesso regista: *The rise and fall of free speech in the motion picture in America* (Griffith, 1916, California).



maniera paradigmatica di mostrare il declino di un antico sistema di valori, che all'epoca sopravviveva in parte nell'ambito dell'aviazione. I primordi della guerra aerea sono ancora caratterizzati dallo scontro individuale tra i piloti. Dunque, mentre negli altri settori della guerra si assiste all'affermazione del "milite ignoto" e del "predominio del fuoco" (Jünger, 1997), l'impresa aerea, grazie al suo carattere di "nobile azzardo" ha da ultimo – come un colpo di coda – riscattato un certo eroismo nell'azione bellica, esaltando l'abilità personale del pilota. Le battaglie dell'aria della prima guerra mondiale sono state caratterizzate dalla forma del *duello aereo*. In questo periodo l'aviazione conserva ancora un fascino aristocratico per la sperimentazione, il rischio, l'avventura. A testimonianza di ciò, spesso i piloti di aerei riuscivano, attraverso le loro imprese, ad ottenere una certa notorietà, si pensi, ad esempio a casi come Manfred von Richthofen, detto il Barone Rosso o ad altri celebri "assi" dell'aviazione. Scegliendo per protagonisti degli ufficiali aviatori, questo "ambiente d'eccezione", Renoir opera una contrapposizione in modo ellittico fra il possibile carattere etico della guerra, come tenzone fra cavalieri, e la realtà totalizzante della guerra intesa come forza indifferenziatrice – che aleggia sempre fuori dall'occhio della cinepresa.



### **La Grande illusion e la visione prospettica della realtà**

Lo stato di guerra è dunque la cornice entro la quale il regista mette in luce le dinamiche comportamentali dei rapporti che legano diverse forme di alterità politica: stranieri ed ospiti, prigionieri e carcerieri, subordinati e ufficiali. Rondolino (2010, p. 234) afferma: «Il film è stato giustamente considerato uno dei vertici dell'arte di Renoir, per la visione prospettica e complessa della realtà della guerra che ne scaturisce, sul versante di un'attenta e partecipe indagine della condizione dei prigionieri, con variazioni sui temi della differenza di classe, del coraggio individuale e collettivo, della solidarietà nazionale, dell'antimilitarismo».

Come un quadro, il film di Renoir è pensato come uno spazio concet-

tuale. Anziché procedere seguendo una linea temporale, la narrazione si dipana nello spazio, il tempo è secondario ed è un tempo sospeso, ciclico: esso rappresenta la temporalità della detenzione. Ma più profondamente, è la concezione stessa dell'opera ad essere ordinata in maniera spaziale. Gli elementi della narrazione si dispongono, come in un'opera pittorica, su di un piano organizzato secondo due assi. Un asse in cui il rapporto di affinità e inimicizia è "orizzontale", cioè fra persone di nazioni e razze differenti ma dello stesso rango sociale, ed un asse in cui il rapporto di affinità e inimicizia è "verticale", dove individui della stessa nazionalità sono raggruppati in una fazione che include differenti gerarchie e classi sociali. François Truffaut (2003, pp. 44-45) – citando a riguardo l'autore stesso<sup>1</sup> – afferma che «il meno contestato dei film di Renoir è costruito sull'idea che il mondo si divide orizzontalmente per affinità e non verticalmente per barriere». La trama infatti risulta dal fitto intreccio delle opposizioni e delle convergenze che si organizzano sui due assi sopra descritti realizzando lo sconfinamento oltre le barriere suddette: il piano così definito diventa infine un volume spaziale, poiché inserito nella prospettiva della relazione guerra-libertà. Questo terzo asse è quello che dà profondità all'azione del film: al di là della non voluta assonanza, la fuga – emblema della ricerca della libertà – è il *punto di fuga* del quadro disegnato da Renoir, perché è precisamente ciò verso cui è finalizzato il movimento del racconto che, d'altra parte, intende riprodurre l'apertura utopica di ogni presente storico verso il futuro.

---

<sup>1</sup> Renoir ricorda (2002, p. 137): «Carl Koch aveva fatto la guerra del 1914 in qualità di capitano d'artiglieria nell'esercito tedesco. [...] Nel 1916 io ero pilota in una squadriglia di ricognizione nella stessa zona. Quella squadriglia era bersaglio di una batteria tedesca che le causava parecchi fastidi. Koch ed io concludemmo che si trattava della sua batteria e della mia squadriglia. Indi avevamo fatto la guerra insieme. Sono cose che rendono più vicini. Avevamo combattuto in due campi avversi, ma questo era solo un dettaglio. Se ci si riflette, è anzi meglio. È una prova ulteriore a vantaggio della mia teoria della divisione del mondo in frontiere orizzontali e non in comparti chiusi da frontiere verticali».



*Il quadro di Renoir: affinità, inimicizia, frontiere orizzontali e barriere verticali*

La struttura del film è costituita dai vari intrecci che si vengono a creare nel senso dell'affinità e dell'inimicizia, di conseguenza il film avanza illustrando, di volta in volta, contrapposizioni e condivisioni. Come si è accennato prima anche se gli eventi seguono le leggi della *consecutio temporum* (le immagini sui trasferimenti da un campo all'altro indicano nel contempo il passare delle stagioni), tuttavia lo scorrere del tempo è in secondo piano. Il procedere della storia viene piuttosto espresso dai vari trasferimenti nello spazio che suddividono l'opera in tre sezioni narrative caratterizzate dai diversi regimi di convivenza cui sono sottoposti i protagonisti: una prima parte affollata di prigionieri, una seconda parte, al castello, con pochi detenuti ed infine una terza parte nella baita con i soli due fuggitivi, la contadina loro ospite e sua figlia. A queste parti coincidono i tre principali rapporti di *affinità-inimicizia* che si vanno delineando: i due che esprimono le frontiere orizzontali – che tematizzano l'affinità di rango – sono rappresentati dai nobili de Boëldieu e von Rauffenstein e dai borghesi Maréchal e Rosenthal; il terzo è il contrasto di classe fra il capitano dello Stato maggiore Boëldieu ed il luogotenente proletario Maréchal.

Il film prende avvio proprio da questa relazione che rappresenta i *confini verticali*. Originariamente la sceneggiatura era incentrata su quest'ultimo personaggio, come dimostra il fatto che il primo titolo pensato per il film fosse *Le avventure di Maréchal*. Attraverso questo carattere Renoir esprime l'irruenza, la bonarietà, la testardaggine ed anche l'ingenuità del proletariato. Fin dal primo incontro con il capitano de Boëldieu, assieme al differente grado gerarchico, si mettono in evidenza le diverse abitudini ed i diversi atteggiamenti dei due. Un esempio fra i tanti possibili: si veda il frammento di sequenza nella quale de Boëldieu contagia lo sbadiglio a Maréchal, e da questo semplice gesto si intravedono i “due mondi diversi” – come dice Maréchal – che i due sono abituati a vivere, la diversa estrazione sociale.



Con un abile lavoro di contrapposizioni Renoir sviluppa il tema di una sorta di “amicizia impossibile” fra i due francesi. Infatti, pur divenendo sempre più intimi, i due non riescono ad andare oltre il reciproco rispetto e la sincera lealtà, ognuno vincolato ai suoi codici; particolarmente il capitano Boëldieu, il quale incarna perfettamente il distacco aristocratico. Così poco prima di lasciarsi Maréchal gli dirà fraternamente: «ah, perché non potete agire come il resto degli uomini. Dopo diciotto mesi che stiamo insieme ci diamo ancora del “voi”. [...] eh sì, i guanti, il tabacco, tutto ci separa».

Accanto a questa verticale che esprime il rapporto di gerarchia, si sviluppa una *linea orizzontale* che invece stabilisce una connessione fra quelli che sono *nemici* di fatto, cioè il capitano Boëldieu ed il comandante dell'aviazione tedesca von Rauffenstein. Inizialmente questo avrebbe dovuto essere un personaggio di minore importanza, ma un felice caso ha richiesto che la parte fosse riscritta e ampliata, in modo da bilanciarla rispetto a quelle affidate a Jean Gabin (Maréchal) e a Pierre Fresnay (Boëldieu). Si trovava infatti in Europa – poiché ostracizzato da Hollywood – il poliedrico attore Erich von Stronheim, considerato da Renoir stesso un suo padre spirituale. Il regista francese fece dunque forti pressioni sulla produzione per scritturare von Stronhiem, la cui interpretazione nel ruolo di von Rauffenstein fa diventare questo personaggio una figura chiave: esponente di alto rango delle gerarchie militari egli dipinge in modo magistrale una certa austerità, tipica del rigido militarismo germanico-prussiano.

Fin dall'episodio della cattura all'inizio del film (il duello aereo che la precede è reso implicito), il tedesco si premura della salute dei suoi prigionieri e fa invitare a pranzo gli ufficiali tra loro presenti. In questo modo conosce Boëldieu verso il quale mostra subito una certa simpatia dettata dalle comuni amicizie e frequentazioni altolocate. I due si incontrano quando, dopo l'ennesimo tentativo di fuga, Maréchal e Boëldieu vengono mandati alla fortezza al cui comando vi è proprio von Rauffenstein, ormai obbligato a condurre una vita da “funzionario” a causa di un incidente aereo che lo ha reso parzialmente inabile.



In un bellissimo dialogo privato fra i due si guarda alla nuova costituzione “popolare” di massa degli eserciti nazionali ed all’inevitabile estinzione della casta aristocratica cui loro appartengono: i due rappresentano questo destino di “tramonto



dell’occidente”, o almeno dello *Jus Publicum Europaeum* (Schmitt, 1991). Il rispetto reciproco diventa ormai talmente profondo, che pur riconoscendosi entrambi come nemici sono sinceramente intimi l’uno dell’altro. Ma questa amicizia è *di fatto* impossibile e non può che finire in modo tragico, quando Rauffenstein – costretto dalle circostanze – spara a Boëldieu per non farlo fuggire.

Grazie alla relazione fra questi due personaggi Renoir mette in luce quella che lo storico olandese Johan Huizinga (1972, p. 105) chiama la “funzione culturale” propria del fenomeno bellico, la quale si può avere soltanto finché la lotta si «conduca nell’ambito di un gruppo i cui membri si riconoscono pari nel valore o almeno pari nel diritto». Si vedrà fra poco come il regista si serva dell’anacronismo di questa posizione aristocratica sia per rivelarne l’illusorietà, ma anche per lasciar intravedere, per paradossale, le nuove forme “disumane”, tecnologicamente avanzate, della guerra.

La seconda relazione di affinità de *La grande illusion* è quella fra il proletario Maréchal ed il ricco ebreo Rosenthal, discendente di una famiglia di banchieri e proprietario di una casa di moda. L’inserimento di questo personaggio consente al regista francese un’allusione implicita al tema delle discriminazioni razziali<sup>2</sup>; in secondo luogo, col proposito di sfatare il

<sup>2</sup> Quando viene realizzato il film, le leggi razziali sono in vigore già da anni in Germania. Per questi motivi, Renoir ha deciso di evitare accuratamente i rapporti fra Rosenthal ed i suoi carcerieri; nonostante questo, alcune scene sono state comunque tagliate

luogo comune dell'avidità ebraica, questi è descritto come un esempio di umanità e generosità. «È solo vanità», dice ironicamente Rosenthal, ma sono i suoi pacchi a nutrire tutta la compagnia di prigionieri, a farli mangiare anche meglio dei loro carcerieri tedeschi. La profonda amicizia che si viene a creare fra Rosenthal e Maréchal, non solo esprime l'eterogeneità della democrazia, ma rappresenta il fatto che l'*affinità popolare* è oggi l'unica a sopravvivere. Il *sacrificio* di Boëldieu, che muore mentre imbastisce un'azione diversiva per far fuggire i due ufficiali di grado minore, dunque può essere interpretato come metafora dell'estinzione delle élite aristocratiche: «tutto si democratizza» come dicono i protagonisti stessi.

## Il realismo politico: le due illusioni

### *L'illusione aristocratica*

– [...] *Non amate le illusioni, vero?*

– *Decisamente, sono un realista*

Renoir, 1937



La prima illusione, il primo “errore di prospettiva” di cui parla Renoir, è che nell'epoca contemporanea si possa ancora combattere la guerra secondo i codici cavallereschi. Si è visto come nel film sia dato ampio spazio a questa etica dell'onore e come la guerra sia qui improntata sul *fair-play*. Così Truffaut (2003, pp. 44-45) definisce *La Grande Illusion*: «Un film di cavalleria, sulla guerra considerata, se non come una delle belle arti, per lo meno come uno sport, come un'avventura in cui si tratta di cimentarsi tanto quanto di distruggersi». Renoir traduce questo immaginario grazie alla caratterizzazione della figura del capitano dello stato maggiore de Boëldieu. Personaggio affascinante, egli è per certi versi l'eroe romantico della

---

dalla censura. Si può inoltre osservare che durante la seconda detenzione al castello, nella stessa camerata dei protagonisti della storia, si trova un detenuto di colore, al quale viene riservato lo stesso trattamento riservato agli ufficiali francesi.

narrazione. È soprattutto grazie a lui che viene rappresentata quella che si potrebbe chiamare la *qualità ludica* della guerra. Se da una parte il tedesco Rauffenstein caratterizza un certo decadentismo dell'aristocrazia europea che presagisce la propria estinzione, il capitano francese invece non ha la pretesa di “fermare la marcia del tempo” e mostra un altro aspetto dello spirito aristocratico: sempre pragmatico ed adattabile alle circostanze ma con una nobile imperturbabilità, Boëldieu partecipa alla guerra come ad un gioco. Del resto, com'egli stesso dice, lui è un “realista”; ed è vero, ma è proprio il suo realismo che lo porta a vivere fino in fondo la sua *avventura cavalleresca*, la sua “illusione” (e com'egli stesso dice parlando a Rauffenstein: «morire in guerra, per voi o per me, è una buona soluzione»).

L'anno successivo l'uscita del film di Renoir, alle soglie della seconda guerra mondiale viene pubblicato *Homo Ludens* di Johan Huizinga. Questo scritto, che nel tempo ha ricevuto anche una certa fortuna, intende mostrare come ogni attività “seria” della cultura fosse in origine, o forse debba proprio il suo originarsi alla spontaneità del gioco. La tesi nascosta che lavora al fondo dell'opera è che la serietà, ovvero il processo di progressiva istituzionalizzazione e razionalizzazione che subentra negli stadi avanzati delle culture, tenda a bloccare ed irreggimentare la creatività ludica, la quale è invece intesa da Huizinga come la linfa vitale di ogni attività e di ogni espressione culturale. Seguendo questa intuizione nel capitolo *Gioco e guerra*, l'autore vuole stigmatizzare la follia della teoria della “guerra totale”, con la quale si sono abbandonati «gli ultimi resti della funzione culturale della guerra e dunque della sua funzione ludica» (Huizinga, 1972, p. 105), poiché in essa si è completamente esaurito quel residuo culturale che la legava alla sfera dell'onore, quando – nella sua origine ludico-sacrale – essa era «accolta in quella sfera in cui, giustizia, sorte e prestigio stanno ancora insieme indivisi» (Huizinga, 1972, p. 111). Questa è, secondo l'autore, la radice più arcaica della guerra che egli definisce *sacra* o *agonale*, di cui si trovano innumerevoli esempi in tutto il corso della storia delle civiltà umane. Quest'accezione di guerra rivela la sua stretta correlazione con il diritto, in qualità di forma organizzata e ritualizzata del conflitto, e fa intravedere il

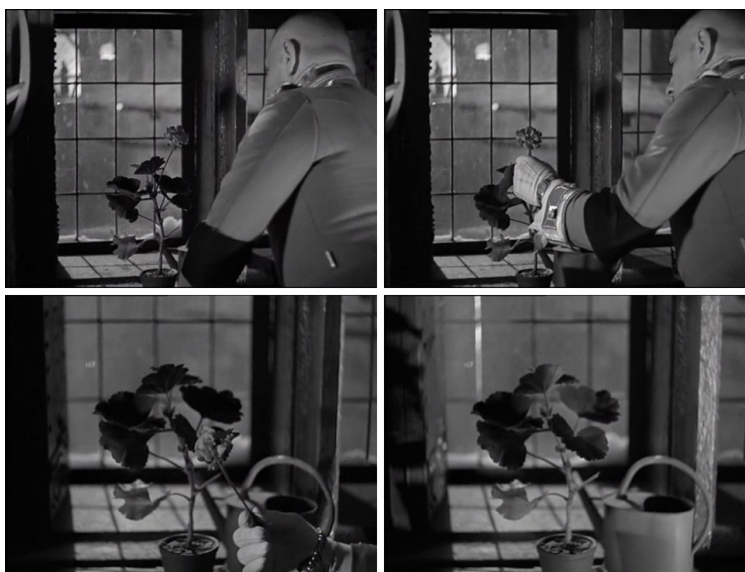


suo antico legame con il gioco e con il suo carattere di perfetta autoconclusività. A riguardo Huizinga (1972, p. 115) dice che gli «accordi riferentisi al tempo e al luogo della battaglia costituiscono il punto cardinale del trattamento della guerra come onesta contesa, che nel medesimo tempo è verdetto giuridico. La delimitazione di un terreno per il combattimento, di un “campo di battaglia”, si può considerare come assolutamente identica all’atto di costruire un recinto intorno al luogo del tribunale popolare». Da qui l’idea di una guerra condotta come una nobile lotta, un duello tra i campioni delle parti avverse ispirato al rispetto delle regole e dell’etichetta come fu, per esempio, nel periodo della cosiddetta *guerra cortese* o *guerra dei merletti*. Huizinga è certo consapevole che in ogni epoca la brutalità e la pura crudeltà hanno sempre avuto il loro posto nell’azione bellica, la quale *ascende*, come dice Clausewitz, all’*estremo*. Eppure il carattere violento della guerra è stato spesso “addomesticato”, quando la lotta ha assunto la forma di una “competizione regolata”. Roger Caillois, (2002, p. 172) ad esempio, afferma che storicamente «la guerra oscilla tra la caccia e il torneo, il massacro e lo sport. L’elemento della rivalità, che le è essenziale, può orientarla verso l’attentato come verso il duello». Eppure nelle sue forme attuali, pensa Huizinga, questa “oscillazione” non è più presente e per l’estrema razionalizzazione della vita sociale e politica, e per l’avanzamento tecnologico. Huizinga (1972, p. 114) dice infatti che nella guerra contemporanea «non vi è più distinzione fra campo di battaglia e lo spazio della vita quotidiana; non vi è distinzione fra partecipanti volontari ed obbligati e non vi è limitazione dei mezzi utili nel perseguimento dello scopo. [...] La guerra contemporanea ha perso ogni funzione culturale: non è agonale poiché fa leva sul senso dell’onore solamente in modo formale; è la realizzazione più lontana della radice ludica-culturale della lotta, poiché non riconosce i nemici come pari per dignità e valore». Ed è quindi in aperta polemica con un certo realismo politico “inumano”, che Huizinga chiede e spera in un ripristino e mantenimento dell’antico *Pacta sunt servanda*, soprattutto nell’ambito del diritto internazionale.

Renoir riassume così l’immaginario aristocratico con questi due per-



sonaggi. Da un lato Boldieu che *realizza* l'ideale cavalleresco; dall'altro Rauffenstein, il quale è invece l'unico testimone dell'illusorietà di questo ideale (egli stesso afferma



«ero un combattente, mentre adesso non sono che un funzionario, un poliziotto»). Lo spirito conservatore da lui incarnato è espresso dal geranio che lui “cura”, il quale descrive l’attaccamento malinconico che il tedesco nutre verso la propria classe al tramonto. Così egli recide l’unico fiore del geranio a significare la morte dell’amico-nemico Boëldieu e la fine di un’epoca intera.



### *L'illusione democratica-popolare*

– Tanto dovrà finire questa dannata guerra, no?  
E magari sarà anche l'ultima.  
– Ah, tu ti fai troppe illusioni vecchio mio.

Renoir, 1937

Ai due personaggi che interpretano il sentire aristocratico, Renoir affianca una serie di altri caratteri, l'ingegnere, l'attore, il vegetariano e l'ebreo Rosenthal, ai quali è affidato il compito di mettere in scena l'eterogeneità del mondo borghese. Istruttivo è ad esempio il dialogo nel quale ciascun prigioniero espone il perché si trovi in guerra, o vorrebbe fuggire dalla prigionia per tornare a combatterla.

Questo dialogo è introdotto dalle parole di Boëldieu «Dilà dei ragazzi che giocano a fare i soldati, di qua dei soldati che giocano come i ragazzi»,



ed è concluso dallo stesso quando afferma: «Per me non è neanche un problema: a cosa serve un campo da golf? Serve a giocare a golf, un campo da tennis, a giocare a tennis, un campo di prigionieri serve a fuggire». Come a ribadire che l'ideale ludico-agonale della guerra è sempre la cornice entro la quale si svolgono tutte le altre piccole illusioni di cui parla Renoir. L'attore ed il vegetariano sono finiti in guerra per caso, richiamati dall'esercito, mentre l'ingegnere del catasto dice di voler scappare per spirito di contraddizione («Mi impediscono di fare la guerra, ed io impazzisco dalla voglia di farla»). Rosenthal, dal canto suo asserisce ironicamente che vorrebbe fuggire per tornare alle sue ricchezze: la sua posizione è doppiamente paradossale, perché per un verso denuncia l'assurdità di un tale "patriottismo insolito" (come lo definisce Boëldieu), d'altra parte mette in risalto la fragilità di ogni patriottismo, alla luce del fatto che – com'egli stesso dice – «voi vecchi francesi non possedete più neanche un metro della vostra terra». Maréchal infine afferma di voler fuggire per una questione di "noia" («Mi secco di stare qui mentre gli altri si ammazzano»).

Egli è un meccanico che ha viaggiato ed è uno sperimentatore, come pilota d'aerei. Rappresenta dunque l'irrequietezza del proletariato. Ma non solo, ne rappresenta anche l'ingenuità: è sempre a lui che vien detto di non farsi "troppe illusioni", prima sul fatto che la guerra durerà poco, e nella scena finale è Rosenthal ad ammonire l'amico a non nutrire false speranze



sul fatto che quella potesse essere l'ultima guerra. Rosenthal e Maréchal, definiti da Rauffenstein dei “regali della rivoluzione francese”, esprimono rispettivamente l'ascesa della borghesia, con la sua vocazione internazionalista e la sua liberalità di costumi, il primo ed il secondo – che è forse il più patriota, ma anche il più energicamente rivoluzionario – l'affacciarsi del proletariato sulla scena politica. Grazie a queste due figure Renoir può cogliere altre due prospettive che definiscono altre relative “illusioni” nell'immaginario della società europea degli inizi del XX secolo.

La prima è quella che segue la costituzione e l'evoluzione dei moderni eserciti nazionali. Con la rivoluzione francese e la successiva diffusione del nazionalismo repubblicano avviene la conversione del suddito in cittadino, laddove quest'ultimo è tenuto a diventare soldato per difendere la madrepatria e diventa conseguentemente portatore di un “vangelo liberatore” (Caillois, 2002, p. 62). L'ideale del “popolo in armi” opera, ad esempio, come orizzonte utopico nell'insurrezionalismo socialista ed in particolare comunista, ma in modo ancora più effettuale era la rappresentazione nell'immaginario collettivo dell'ascesa della classe media, ovvero la “borghesia nazionale” e della partecipazione delle masse popolari all'organizzazione burocratico-militare. Questo paradigma conduce all'*illusione democratica* che sia possibile una *guerra giusta*, una guerra “liberatrice” che in quanto tale sia anche “purificazione morale”.

La seconda prospettiva immaginaria è quella che viene implicitamente citata dal titolo. Per quanto Renoir non vi faccia riferimento, *The Great Illusion* è anche il titolo di un saggio di Norman Angell (1913), giornalista ed economista britannico, che ebbe grande successo negli anni della prima guerra mondiale. L'illusione cui fa riferimento l'autore è quella “militarista”, secondo la quale il benessere di uno stato coincide con l'accrescimento del suo potere politico-militare. Angell vuole dimostrare che le nuove dinamiche del commercio – l'interdipendenza delle varie nazioni – e dell'economia internazionale – con i nuovi mercati finanziari – renderebbero una guerra fra gli Stati europei non solo inutile, ma soprattutto dannosa, tanto per i vincitori quanto per i vinti. Come Angell, Renoir ha sperimen-



tato gli effetti reali catastrofici di quelle “illusioni” militariste ed ha nel contempo una visione meno ottimista dei processi di mondializzazione<sup>3</sup>. Oltre a denunciare le “illusioni” militariste, Renoir riesce così a fare vedere anche l’illusione (che in questa sede si è definita “democratica-popolare” perché resta al fondo sia dell’immaginario della medio-alta borghesia che di quello socialista-comunista) della *fine della guerra*, di una possibile *ultima guerra* che conduca al di là della storia.

*Il tutto, l’insieme e la solidarietà delle parti*

Come si è visto, Renoir riesce a costruire un mosaico socio-antropologico con un gioco di rifrazioni tematiche: dall’intreccio dei vari elementi della trama si delineano le intenzioni dei singoli *attori* (l’atteggiamento romantico-conservatore di von Rauffenstein, quello ludico-cavalleresco di de Boëldieu, l’ingenuità volitiva di Maréchal e la generosità e l’ironia di Rosenthal) i quali a loro volta descrivono diversi orizzonti di immaginario. Eppure la complessità dell’analisi socio-politica non inficia la potente unità dell’opera: ogni tassello, ogni tessera del mosaico esprime una propria significatività molto forte, ma funziona sempre in relazione agli altri elementi ed al *tutto* dell’opera. Del resto l’obiettivo di Renoir, per sua stessa ammissione, era in fondo “semplice” (Renoir, 1992, p. 125): «Il mio argomento principale era uno degli obiettivi cui tengo da quando faccio film, cioè il mettere insieme degli uomini». Infatti ne *La Grande Illusion* non ci sono azioni significative che coinvolgano un solo protagonista, ad eccezione dei due momenti di eroismo che segnano le due principali cesure del film: ovvero

<sup>3</sup> Ad esempio, pur ammettendo che il benessere delle nazioni europee ha di fatto sollevato i proletari alle condizioni di vita borghesi, Renoir è altresì consapevole che la sperequazione e la differenza “di classe” si è spostata fra le nazioni, al livello della politica internazionale (1992, p. 106): «nell’emisfero in cui il caso mi ha posto, quello delle nazioni “sovrasviluppate”, la classe operaia non c’è più. [...] Chiedo scaccia chiedo. L’operaio, beneficiando del genere di vita borghese, diventa un borghese. Il vero proletario si trova solo nei paesi sottosviluppati. Il peone brasiliano è un proletario, l’operaio della General Motors non lo è più».



la famosa scena in cui Maréchal sale sul palco ed incita il pubblico a cantare la marsigliese (scena riproposta in *Casablanca*), e l'espedito diversivo di Boëlle per far fuggire i compagni.



Per il resto del film, i protagonisti sono ritratti sempre in gruppo e, anzi, tutti i personaggi lavorano “sul gruppo e per il gruppo”; non si cerca alcun protagonismo attoriale, ma al contrario una coralità nel condurre l'azione, che per certi versi induce la recitazione a ritornare ad una impostazione teatrale. Ogni attore lavora per gli altri e la loro solidarietà costituisce l'asse portante, il discorso di fondo dell'opera. Per lo stesso motivo Renoir ha cercato di evitare l'utilizzo del campo-controcampo ed in generale del montaggio analitico, preferendo i movimenti di camera, l'utilizzo del carrello e del piano-sequenza<sup>4</sup> per ottenere un montaggio “lento”, con scene lunghe – evitando “la parcellizzazione delle riprese” (Renoir, 1992, p. 133) ed il montaggio analitico – in modo da realizzare quella continuità spazio-temporale che rappresenta il modo di essere di



<sup>4</sup> A tale riguardo Deleuze (2000, pp. 40-41) afferma: «Questo piano comprende in sé contemporaneamente tutte le sezioni di spazio, dal primo piano al campo lungo, ma non ha perciò in minor modo un'unità che permetta di definirlo come un piano. Il fatto è che la profondità non è più concepita al modo del cinema “primitivo”, come una sovrapposizione di sezioni parallele ognuna delle quali ha a che fare solo con se stessa, essendo tutte quante soltanto attraversate da uno stesso mobile. In Renoir o in Welles, al contrario, l'insieme dei movimenti si distribuisce in profondità in modo da stabilire dei legami, delle azioni e delle reazioni, che non si sviluppano mai una vicina all'altra, su uno stesso piano, ma che si scagliano a distanze differenti da un piano all'altro. L'unità del piano è fatta qui dal legame diretto tra elementi presi nella molteplicità dei piani sovrapposti che cessano di essere isolati: il rapporto delle parti vicine e lontane fa all'unità».

un “cinema della tolleranza e della solidarietà”, come è definito il cinema di Renoir. Con questo modello di “semplicità e grazia” il film riesce ad ispirare un atteggiamento di profonda umanità. La narrazione non ha bisogno di *antagonisti* per svilupparsi: nella *Grande illusion* non ci sono “cattivi”. In qualunque circostanza gli uomini sono sempre pronti ad un gesto “umano” (come ad esempio la scena, che all’epoca fece scalpore, della guardia tedesca che regala un’armonica ad un Maréchal denutrito in isolamento). Tutti i *caratteri* sono “sinceri”, non sono meri *personaggi*. Tutto ciò è in accordo col fatto che Renoir rivela l’illusorietà delle varie posizioni in gioco dei protagonisti, senza però contrapporvi una verità forte come alternativa. Con Huizinga (1972) si può dire che ogni illusione è tale solo agli occhi di qualcuno che non partecipa del medesimo immaginario, di un “guastafeste”.

### **L’illusione in (di) Renoir**

Ad un livello Renoir ha descritto le illusioni democratiche e aristocratiche intese come immaginari collettivi, con l’affermarsi di uno ed il tramontare dell’altro. Ad un livello più profondo però la “grande illusione” sembra essere proprio il riconoscimento della portata fondamentale dell’orizzonte ludico-immaginario nella costituzione delle teorie e delle pratiche politiche. Sembra dunque che dall’*illusione* non si esca. Se l’illusione manca di una realtà-verità *forte* con cui confrontarsi (di un autore onnisciente dietro la narrazione), allora la realtà stessa viene “rimessa in gioco”; così è almeno stando alla sua origine etimologica come *in-lusio*, che corrisponde all’*essere nel gioco* (Huizinga, 1972, p. 14). Se e quanto l’illusione implica inganno e falsità, in realtà dipende dalla “qualità” del gioco rispetto a chi ne partecipa.

Non sembra dunque fuori luogo ribadire che questo film risale al periodo dell’impegno politico del regista francese e della sua aperta partecipazione al Fronte popolare; Renoir (1992, p 106) in proposito dice: «nel 1935 il partito comunista francese mi chiese di fare un film di propaganda, cosa che accettai con gioia. Mi sembrava che ogni uomo onesto avesse il dovere



di combattere il nazismo. Ero uno che faceva film, e la mia sola possibilità di prendere parte a quella lotta era con un film. Mi facevo molte illusioni sulla possibilità del cinema. *La Grande Illusion*, nonostante il successo, non ha fermato la seconda guerra mondiale. Ma molte grandi illusioni, molti articoli di giornale, libri, manifestazioni, possono esercitare una certa influenza». Nato dal desiderio di diffondere un'ideale di pace fra le nazioni<sup>5</sup>, questo film ha subito la stessa sorte dei prigionieri francesi di cui racconta la storia: prima catturato, solo dopo una lunga prigionia, è infine tornato in libertà. Fin da subito Renoir lamenta la diffidenza dei produttori cinematografici ed il film viene infatti realizzato tre anni dopo essere stato scritto. Dopo un'accoglienza in un primo momento tiepida – proiettato senza interruzione nel quadro dell'esposizione Universale di Parigi – *La Grande Illusion* ottiene un enorme successo di critica e di pubblico (è stato anche il primo film straniero a ricevere la *nomination* all'Oscar come miglior film). Tuttavia in Italia, il film – premiato al Festival del Cinema di Venezia nel 1937 – non è mai stato distribuito nelle sale e presto censurato. In Germania nel 1937, Goebbels definisce il film di Renoir il “nemico cinematografico numero uno” ed il film viene vietato, confiscato e le copie in circolazione distrutte. Successivamente, con l'inizio della guerra, esso è oggetto di censura anche in Francia perché considerato troppo benevolo nei confronti del nemico. Così anche dopo la guerra non viene riabilitato, per via della questione del collaborazionismo della Francia di Vichy con il regime nazista. Rimangono in circolazione soltanto versioni mutilate dell'opera, su negativi molto danneggiati, di cui Renoir riscatta i diritti nel 1958, per una riedizione in versione integrale. Infine, nel 1994, viene ritrovato il negativo originale della camera usata per le riprese, abbandonata alla cineteca di Tolosa senza nome, assieme ad altro materiale pervenuto dopo

<sup>5</sup> Renoir (1978, pp. 326-327) afferma: «ne *La grande illusion* mi sono sforzato di mostrare che in Francia non si odiano i Tedeschi. [...] Sono convinto che lavoro per un ideale di progresso umano presentando sullo schermo una verità non alterata. Attraverso la rappresentazione di uomini che compiono il loro dovere, secondo le leggi sociali, nel quadro delle istituzioni, credo di aver dato il mio umile contributo alla pace mondiale».

uno scambio fra Parigi e Mosca negli anni '70.

Questa particolare “fortuna” de *La Grande Illusion* ne evidenzia l'*inattualità*. Con questo lavoro, ponendosi in modo critico nei confronti di alcuni grandi immaginari condivisi della sua epoca, il regista francese veste i ruoli del *guastafeste* di Huizinga, cioè colui che rivela – da fuori il “cerchio magico” tracciato dal gioco – l'inconsistenza, come “illusorietà”, di quel mondo. Ma egli non opera una vera e propria “demistificazione”, cioè non *de-lude*; egli non irride quelle “illusioni” poiché sa di non poterne misurare la “realtà” a partire da una posizione che sia “al di là” di queste illusioni stesse (come un “autore extradiegetico”).

Renoir rintraccia, invece, una tipologia dei caratteri grazie ai quali illustra la sua “teoria” secondo la quale il mondo non è diviso da barriere come compartimenti stagni e che le inimicizie sono “di fatto”, cioè sono una contingenza legata alla classe o al paese di appartenenza; sono invece le affinità, aristocratiche e popolari, con le relative *illusioni condivise*, che mettono in moto il raggrupparsi intorno ad un comune immaginario.

Così è proprio l'*illusione creatrice* quella che Renoir ricerca al fine di mostrare l'esuberante potenza dell'*immaginario sociale*; questo è inteso tanto come “fiume aperto del collettivo anonimo”, quanto come “flusso rappresentativo/affettivo/intenzionale” (Castoriadis, 1995, p. 269). I continui in-

serti musicali e teatrali nel film riportano l'illusione nel senso dell'arte e della poesia. Le tre parti dell'opera, infatti, seppure in modo diverso, si concludono con delle scene culminanti che mettono in gioco forme di rappresenta-



zione. Lo *spettacolo* assume qui un ruolo fortemente positivo. Nel primo campo di prigionia vi è la scena dell'avanspettacolo che occasiona il di-



spiegarsi orgoglioso e collettivo della *Marsigliese*; al castello si svolge il rudimentale “concerto” di pifferi e di pentole, organizzato dai prigionieri, che favorisce la fuga di Rosenthal e Maréchal. A casa di Elsa, infine, si allestisce il presepe per festeggiare il Natale. Nella sua sobrietà questa scena non ha nulla di *patetico*, essa non vuole commuovere, ma vuole raccontare e lo fa creando lo spettacolo forse più semplice e autentico di tutto il film, che prelude l'incontro con l'ospite tedesca, e quindi l'amore.

Così, in ciascuna delle parti della narrazione il gioco delle opposizioni e delle simpatie è organizzato da Renoir attraverso la rappresentazione di alcuni momenti significativamente rituali e collettivi, come il mangiare insieme, il lavoro e quindi la festa.

Infine, va detto del parallelo creato da Renoir fra i diversi immaginari e le differenze linguistiche<sup>6</sup>. Similmente a quanto dirà Castoriadis (1995, pp. 94-105), Renoir mostra che saper “parlare una lingua” vuol dire, saper “stare nel gioco”, ovvero condividere l'orizzonte comunicativo il quale tuttavia non è alcunché di definitivamente definibile, poiché le lingue sono “vive”.

Ed ecco, alla fine, l'ultima immagine de *La Grande Illusion*: mentre tutto il film è ambientato al chiuso o in esterni molto raccolti, per dare la dimensione della prigionia, nelle ultime scene la ripresa si “apre” a grandi panorami. Nelle prime intenzioni del regista il film sarebbe dovuto finire con una scena in più: Maréchal e Rosenthal avrebbero dovuto salutarsi al confine con la Svizzera e darsi appuntamento in un certo bar il giorno dell'armistizio e l'ultima immagine avrebbe dovuto mostrare due sedie vuote nel bar il giorno



<sup>6</sup> Nel film sono impiegate diverse lingue. I principali idiomi utilizzati sono il tedesco come lingua del dramma, l'inglese quella della cosmopolita aristocrazia ed il francese quella del popolo.

dell'appuntamento. Questo finale sarebbe stato, nell'intento del regista, un tributo esplicito ai caduti in guerra. Alla fine però Renoir decide di elidere questa scena convinto di lanciare in questo modo un messaggio di speranza e di apertura al futuro. Così nella sequenza finale la speranza e l'apertura verso il futuro vengono ancora rafforzate dalla "cortesia" usata ai francesi dai soldati tedeschi – che non sparano loro perché si trovano ormai *al di là del confine* (ultimo omaggio alla guerra cortese) – e dall'ultima inquadratura, che ritrae una vallata in mezzo ad immense montagne. I due amici scappano assieme, come due figure sfocate che camminano in lontananza, avanzando nella neve oltre il "confine".

Tutto è bianco tranne l'esile striscia di ferrovia costruita dall'uomo, come ad indicare l'assenza di confini posti dalla Natura. Del resto, nell'ultima battuta Rosenthal ricorda all'amico che le frontiere sono un'invenzione umana: «la natura se ne fotte»; fra gli Stati non ci sono barriere reali, "naturali", ma tutt'al più barriere culturali, quindi ancora illusioni.



## The Great War between reality and illusion: *La Grande Illusion* and imaginary

Simone Di Blasi

### Abstract

The aim of this brief essay is to focus on the relation between the meaning of *reality* and *illusion* in the movie *La Grande Illusion* (1937) by Jean Renoir and therefore to find how these ideas of the author may be productive in a thought about the imaginary. After a short look on the movies made at that time on the First World War, there is an overview of the French director *poetics*, which redefines the conception of the realism, contextualizing its work at the point of convergence of two imaginary “technological lines”, the cinema and the aviation. It follows the analysis of the movie and the illusions, as social largely shared imaginaries, described by the author. In the end it is showed the importance and the of illusion in Renoir’s poetics. Beyond the relationship reality-fiction, he thought a dynamic reciprocity among illusion and reality: so that the reality is as “illusion” (a ruled horizon in which it is possible to enjoy a world of play) and the illusion as an activity creating contents of “reality”.

war | friendship | enemy | imaginary | illusion | poetic realism



136

Anno III - n. 4

Simone Di Blasi earned a PhD in Political philosophy at the University of Messina in the doctorate school of Political, Historical and Philosophical-Symbolic Science. He has a theoretical background and he’s always been interested in subjects and issues connected to the “game/play”, to art and to all other collective rituals concerning symbolics, by representation and fruition. Recently, his studies are focused on cinema literacy and on movies, which are considered useful devices to operate a reconstruction and a deconstruction of different social imaginaries.

### Riferimenti bibliografici

- Angell N. (1913), *La grande illusione: studio sulla potenza militare in rapporto alla prosperità delle nazioni*, Roma, Ed. Voghera.
- Bazin A. (2012), *Jean Renoir*, Milano, Mimesis-cinema.
- Benjamin W. (1980), *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Bettetini G. (1968), *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani.
- Bordwell D. Thompson K. (2010), *Storia del cinema e dei film*, Milano, McGraw-Hill.
- Caillois R. (2001), *L’uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ID. (2002), *La vertigine della guerra*, Enna, Città Aperta Edizioni.

- ID. (2004), *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bologna, Bompiani.
- Castoriadis C. (1995), *L'istituzione immaginaria della società (parte II)*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Deleuze G. (2000), *Immagine-movimento (Cinema 1)*, Milano, Ubulibri.
- ID. (2001), *Immagine-tempo (Cinema 2)*, Milano, Ubulibri.
- Dottorini D. (2007), *Jean Renoir. L'inquietudine del reale*, Roma, Ente dello spettacolo, collana Le torri.
- Griffith D.W. (1916), *The rise and fall of free speech in the motion picture in America*, California.
- Huizinga J. (1972), *Homo ludens*, Torino, Einaudi.
- Jünger E. (1997), *Foglie e Pietre*, Milano, Adelphi.
- Kafka F. (1999), *Lettere a Milena*, Milano, Mondadori.
- Kracauer S. (1954), *Il cinema tedesco – Dal gabinetto del dottor Caligari a Hitler*, Milano, Mondadori.
- Nietzsche F.W. (1998), *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi.
- Renoir J. (1992), *La mia vita i miei film*, Venezia, Marsilio.
- ID. (1978), *La vita è cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*, Milano, Longanesi.
- ID. (1995), *Lettere e scritti teorici*, Milano, SE.
- Rondolino G. (2010), *Manuale di storia del cinema*, Torino, UTET.
- Schmitt C. (1991), *Il nomos della terra*, Milano, Adelphi.
- ID. (2002), *Terra e mare*, Milano, Adelphi.
- Truffaut F. (2003), *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio.

