

La guerra come genere. Uno sguardo in pittura

Isabella Pezzini

Abstract. Since antiquity, war, and in particular its crucial event, battle, have also been considered a spectacle: memorial and celebratory, in memory of the blood cost to one's history/identity; one's valor; the pride of one's lineage. Or an illustrative-educational spectacle useful to fix the crucial moments of a past or forthcoming battle, to illustrate historical, mythological and biblical episodes, to train in the art of war and prepare future fighters and keep their readiness and courage alive. Observing the spread of genre painting on this subject confirms this, helps us to distinguish the recurring traits of a crystallization of the event, distributed in recognizable elements, of its formal grammar progressively disengaged from the actual events of arms, and characterized by a strong character of decoration and ornamentation, however alienating this may appear to our sensibility. The occasion of this essay is also useful for a broader reflection on the concept of genre in painting, sub specie semiotics.

Domani nella battaglia pensa a me,
quando io ero mortale,
e lascia cadere la tua lancia rugginosa.
Che io pesi domani sopra la tua anima,
che io sia piombo dentro al tuo petto
e finiscano i tuoi giorni in sanguinosa battaglia.
Domani nella battaglia pensa a me, dispera e muori.
William Shakespeare, *Riccardo III*, 1595

Domani nella battaglia pensa a me
Javier Marias, 1994

1. Premessa

La guerra è certamente una delle attività più ancestrali, violente e drammatiche praticate dal genere umano, e come tale è ed è stata oggetto di costante rappresentazione. Quest'ultima, molto probabilmente, ha contribuito alla ricerca di darle una forma (culturale?) riconoscibile e comunicabile, facendo uso di diversi linguaggi, agli scopi più diversi e fra loro contraddittori, come possono esserlo l'incitamento o la dissuasione, l'orgoglio e la vergogna, l'abitudine al sangue o l'orrore per il suo spargimento. In un'epoca, la nostra, in cui la dimensione visibile sembra predominante, ci è sembrato interessante arretrare lo sguardo e focalizzarlo su alcuni momenti della storia della pittura concentrati sul tema della battaglia, il cronotopo cruciale, spesso determinante, della guerra stessa. Qui si sono cristallizzati figure, schemi, schermi e sintassi del vedere, riconducibili al concetto di genere, che ancora oggi traspaiono efficacemente nei reportage di guerra. Scopo di questo saggio è perciò quello di rivisitare alcuni momenti del dibattito su questo genere pittorico nella sua espressione in Italia, comparando l'approccio da parte degli storici dell'arte – descritto nella prima parte dell'articolo – con quello semiotico, richiamato nella seconda parte. Il tutto alla luce di una questione e di un'interrogazione di fondo, che riguarda il tipo di valorizzazione attribuito alla guerra e alle sue rappresentazioni.

2. I battaglisti

Secondo un autorevole contributo di Federico Zeri (1986), la rappresentazione di battaglia come genere iconografico autonomo è già diffusa nei Paesi Bassi quando si attesta in Italia, a partire dagli anni Trenta del XVII secolo, paradossalmente grazie al periodo di pace che attraversa la penisola, risparmiata dalla Guerra dei Trent'Anni che allora imperversa in Europa. Certamente già esiste una importante tradizione rappresentativa di fatti d'arme, mischie e lotte corpo a corpo, ben documentata nel trecento e nel quattrocento, da un lato caratterizzata da intenti celebrativi e commemorativi di fatti storici precisi, come nel caso delle tre tavole della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, o dell'affresco di Leonardo perduto sulla battaglia di Anghiari¹ di Palazzo Vecchio a Firenze, e d'altro lato dalla raffigurazione di vicende sacre a fini agiografici, come ad esempio il ciclo sulla *Leggenda della vera croce* di Piero della Francesca a Arezzo. La trasformazione in "genere" di questo tipo di rappresentazioni sarebbe dunque caratterizzata dallo svincolarsi dei dipinti da riferimenti storici precisi e da obiettivi encomiastici, per figurare "il fatto d'arme sic et simpliciter", nonché dall'ingente quantità di produzioni e dallo specialismo dei suoi artefici, incoraggiati da una committenza privata che inizia ad allargarsi dalle grandi famiglie dell'aristocrazia (Visconti, Medici, Farnese, Borghese ecc.) ai possessori di grandi fortune.

Divenire "genere", per la battaglia, significa assumere un valore soprattutto ornamentale, non più legato a un'occasione o a un racconto specifico, tendendo al contempo a "uniformarsi a una serie di regole di sequenza narrativa, e nella sua struttura si vengono a costituire dei topoi compositivi, sia nel rapporto tra figure e paesaggio, che nella caratterizzazione degli eventi raccontati"².

La trasformazione è percepibile fin dai titoli, che sovente diventano più generici. Sfogliando il catalogo della mostra *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, curato da Giancarlo Sestrieri (Villa d'Este, 2011), che adottiamo qui come punto di riferimento iconografico, troviamo ad esempio *Grande battaglia biblica* (Salvator Rosa), *Battaglia navale* (Cornelis de Wael), *Grande battaglia in riva al mare* (Pandolfo Reschi), o *Sacco di una città in fiamme con monumenti ispirati all'antica Roma* (Johann Antonio Eismann), e ancora *Scena di assedio* (Francesco Allegrini), *Scontro di cavalieri con condottiero sulla sinistra* (Jan van Huchtenburg), e così via³.

Un'altra caratteristica considerata importante nello stabilizzarsi del genere è una forte ricorrenza di temi e configurazioni, cioè della ripresa, da un autore e da un dipinto all'altro, di alcuni prototipi, ritenuti capostipiti e veri e propri modelli, sia pure con variazioni e innovazioni più o meno significative, accompagnati poi da poi una batteria di topoi o motivi ricorrenti.

Sempre secondo Federico Zeri, l'opera chiave e in qualche modo l'archetipo del fortunato genere sarebbe in questo senso l'affresco del Cavalier d'Arpino nel Palazzo dei Conservatori a Roma, *La battaglia dei Romani, sotto il re Tullo Ostilio, contro Veienti e i Fidenati* (Fig. 1), commissionato da Clemente VIII per l'anno santo del 1600 (1597, Giuseppe Cesari, Arpino 1568-Roma 1640).

¹ Museo della battaglia e di Anghiari (www.battaglia.anghiari.it/leonardo-e-la-battaglia.html).

² Da www.stilearte.it, "La pittura di battaglie. L'origine, lo sviluppo e il significato politico della guerra dipinta come pittura di genere", articolo del 13 giugno 2018.

³ La scelta di questo catalogo come punto di riferimento iconografico si deve a semplici ragioni di opportunità metodologica, ai fini di questo articolo, considerata l'autorevolezza del curatore nel campo degli studi in questione e l'importanza della mostra a suo tempo realizzata con opere per la maggior parte appartenenti a collezioni private, a testimonianza della diffusione di questo specifico genere pittorico preso una committenza diffusa (cfr. www.roma.repubblica.it/cronaca/2011/06/14/foto/battaglisti-17677354/12/).



Fig. 1 – *Battaglia dei Romani contro i Veienti e i Fidenati*, ca 1600-ca1699, pittura a olio, 122x199,5 copia dell'affresco del Cavalier d'Arpino nella Sala dei Conservatori in Campidoglio a Roma (Creative Commons).



Fig. 2 – *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, Giulio Romano, 1520-1524, affresco (Creative Commons).

Dipinto che a sua volta riprende l'affresco della *Battaglia di Ponte Milvio* (Fig. 2) eseguito, su cartoni di Raffaello, da Giulio Romano ed altri nella Stanza di Costantino in Vaticano, e che sancisce, simbolicamente, la vittoria dei cristiani sui pagani in Roma.

Anche a un primo sguardo, entrambe le composizioni installano una grande profondità di campo per contenere l'enorme massa dei combattenti, che si protrae dal grande e distinguibile primo piano al sempre più piccolo. E questo sino all'orizzonte delle colline, il cui profilo è confuso dalla polvere che si alza dalla battaglia fino al cielo, in cui tre angeli, di grandi dimensioni nel caso di Ponte Milvio, indirizzano il conflitto a favore di Costantino, che appare chiaramente – anche dal punto di vista del colore bianco e dorato – come il vincitore al centro della rappresentazione. In primo piano sono ben distinguibili i corpi degli uccisi, i feriti, le lotte corpo a corpo dei militi seminudi che li calpestanto, a piedi o a cavallo, con evidenza di questi ultimi e della loro possanza. Nella battaglia di Ponte Milvio abbiamo inoltre, sulla destra in primo piano, l'acqua del Tevere, in cui morirà Massenzio, anch'essa affollata di lottatori, e subito dietro il famoso ponte, al di sotto e dal di sopra del quale infuria la lotta, densa di altre figure ricorrenti, come vessilli, insegne svolazzanti, piumaggi, armi alzate per colpire oppure abbandonate a terra. Il Cavalier d'Arpino dal canto suo valorizza il primo piano e schiera i cavalieri che si fronteggiano muniti di lance quasi a formare un cono verso il fondo del quadro, dove si erge una collina, il tutto inquadrato da un albero sulla sinistra: segni di un paesaggio – anch'esso relativamente variabile – che sarà scenario e complemento di moltissimi quadri seguenti.

Sempre secondo gli specialisti, un ruolo importante per la definizione del repertorio figurativo e formale di questo genere lo ebbe la produzione grafica di Antonio Tempesta detto il Tempestino (Firenze 1555-Roma 1630), autore di tre serie distinte di battaglie (Fig. 3), che creò numerosi modelli di cavalli, gruppi equestri, organizzazioni compositive. Sempre secondo Zeri, non è chiaro il motivo per cui alcune opere assunsero al ruolo di modelli, suscitando cospicui rifacimenti, ed altre no: cita il caso della *Battaglia di Isso* di Piero da Cortona (1630-1635), opera di grande livello, ripresa solo da Francesco Allegrini nella *Battaglia di Muret* affrescata nel convento dei Domenicani alla Minerva. Ma fu Jacques Courtois detto il Borgognone, qualche anno dopo, a porsi come il maggiore esecutore del soggetto, ripreso con grande vivacità e impeto in tutte le possibili angolature. Notevoli, ad esempio, anche i suoi quadri dedicati al *Dopo la battaglia* (Fig. 4), dove la devastazione dei luoghi e dei corpi di caduti e feriti dà spazio a una riflessione non così frequente sulle conseguenze immediate della guerra.



Fig. 3 – *Scena di battaglia*, Antonio Tempesta (Firenze 1555-1630) (Creative Commons).



Fig. 4 – *Dopo la battaglia*, Jacques Courtois detto il Borgognone, 1660 (Creative Commons).

Secondo Jérôme Delaplanche (2007), sarebbero piuttosto il brano di Leonardo su come figurare una battaglia ed il suo corrispettivo visivo, il cartone della *Battaglia di Anghiari*, a iniziare la pittura di battaglia come genere, mentre Raffaello e la sua *Battaglia di Costantino* si situerebbero alle radici della battaglia come pittura di storia. Riportiamo allora queste celebri quanto straordinarie pagine del *Trattato* di Leonardo, che si configurano al tempo stesso come *istruzioni* (“farai...”) e (*pre*)*visioni* del loro risultato, un testo di grande interesse anche dal punto di vista della *traduzione intersemiotica* fra verbale e visivo, che varrebbe la pena di approfondire, come non è possibile fare in questa sede⁴:

Farai prima il fumo dell’artiglieria mischiato infra l’aria insieme con la polvere mossa dal movimento de’ cavalli de’ combattitori; la qual mistione userai così: la polvere, perché è cosa terrestre e ponderosa, e benché per la sua sottilità facilmente si levi e mischi infra l’aria, nientedimeno volentieri ritorna in basso, ed il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile; adunque il meno sarà veduta, e parrà quasi del color dell’aria. Il fumo che si mischia infra l’aria polverata, quando più s’alza a certa altezza, parrà oscure nuvole, e vedrassi nelle sommità più espeditamente il fumo che la polvere. Il fumo penderà in colore alquanto azzurro, e la polvere trarrà al suo colore. Dalla parte che viene il lume parrà questa mistione d’aria, fumo e polvere molto più lucida che dalla opposta parte. I combattitori, quanto più saranno infra detta turbolenza, tanto meno si vedranno, e meno differenza sarà da’ loro lumi alle loro ombre. Farai rosseggiare i visi e le persone e l’aria vicina agli archibuseri insieme co’ loro vicini; e detto rossore quanto più si parte dalla sua cagione, più si perda; e le figure che sono infra te ed il lume, essendo lontane, parranno scure in campo chiaro, e le lor gambe, quanto più s’appresseranno alla terra, meno saranno vedute; perché la polvere è lì più grossa e spessa. E se farai cavalli correnti fuori della turba, fa i nuvoletti di polvere distanti l’uno dall’altro quanto può esser l’intervallo per salti fatti dal cavallo; e quel nuvolo che è più lontano da detto cavallo meno si veda, anzi sia alto, sparso e raro, ed il più presso sia il più evidente e minore e più denso.

⁴ Sulla puntigliosità con cui Leonardo cercava di esprimere qualcosa di ancora non espresso, attraverso la lingua verbale, in un complesso processo di ricerca, cfr. Calvino (1988, p. 75 “Esattezza”).

L'aria sia piena di saettume di diverse ragioni; chi monti, chi discenda, qual sia per linea piana; e le pallottole degli schioppettieri sieno accompagnate d'alquanto fumo dietro ai loro corsi. E le prime figure farai polverose ne' capelli e ciglia ed altri luoghi piani, atti a sostenere la polvere.

Farai vincitori correnti con capelli e altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarie membra innanzi, cioè se manderanno innanzi il piè destro, che il braccio manco ancor esso venga innanzi; e se farai alcuno caduto, gli farai il segno dello sdruciolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango; ed intorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere stampate le pedate degli uomini e de' cavalli di lí passati di sangue.

Farai alcuni cavalli strascinar morto il loro signore, e di dietro a quello lasciare per la polvere ed il fango il segno dello strascinato corpo.

Farai i vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte nella loro congiunzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti crespe. Le faccie del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e le labbra arcuate scoprono i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nemico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti.

Farai molte sorte d'armi infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade rotte ed altre simili cose.

Farai uomini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, ed altri tutti. La polvere che si mischia con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere.

Altri morendo stringere i denti, stravolgere gli occhi, stringer le pugna alla persona, e le gambe storte. Potrebbe vedersi alcuno, disarmato ed abbattuto dal nemico, volgersi a detto nemico e con morsi e graffi far crudele ed aspra vendetta.

Potrasi vedere alcun cavallo leggiere correre con i crini sparsi al vento fra i nemici e con i piedi far molto danno, e vedersi alcuno stroppiato cadere in terra, farsi coperchio col suo scudo, ed il nemico chinato in basso far forza per dargli morte. Potrebbe vedersi molti uomini caduti in un gruppo sopra un cavallo morto.

Vedransi alcuni vincitori lasciare il combattere, ed uscire della moltitudine, nettandosi con le mani gli occhi e le guance ricoperti di fango fatto dal lacrimar degli occhi per causa della polvere.

Vedransi le squadre del soccorso star piene di speranza e di sospetto, con le ciglia aguzze, facendo a quelle ombra con le mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine per essere attente al comandamento del capitano; il quale potrai fare col bastone levato, e corrente inverso il soccorso mostrandogli la parte dov'è bisogno di esso.

Ed alcun fiume, dentrovi cavalli correnti, riempiendo la circostante acqua di turbolenza d'onde, di schiuma e d'acqua confusa saltante inverso l'aria, e tra le gambe e i corpi de' cavalli. E non far nessun luogo piano senza le pedate ripiene di sangue.

(Leonardo da Vinci 1651, Parte seconda, 145, pp. 92-94).

Per quanto riguarda l'opera pittorica, com'è noto Leonardo lavorò dal 1503 al 1506 presso Palazzo Vecchio in Firenze all'affresco sulla Battaglia di Anghiari, combattuta il 29 giugno 1440 fra milanesi e fiorentini, realizzandone almeno la parte centrale, la cosiddetta *Disputa per lo Stendardo*, ma il trattamento cui sottopose la pittura lo danneggiò irreparabilmente. Ne restano i due disegni preparatori delle teste dei condottieri e alcune versioni non autografe, ritenute sintesi delle copie più antiche e delle descrizioni testuali, fra le quali le più celebri sono quella attribuita a Pieter Paul Rubens (1577-1640) conservata al Louvre (Fig. 5a), e la cosiddetta *Tavola Doria* (Fig. 5b), attribuita a Francesco Morandini (1544-1597). Si tratta di un gruppo di quattro cavalieri che si contendono il vessillo, due fanti in lotta e un terzo guerriero a terra, fra le zampe dei cavalli.



a. Disegno di Peter Paul Rubens da Leonardo da Vinci.



b. Tavola Doria.

Fig. 5 – *La battaglia di Anghiari. La lotta per lo stendardo* (a, b) (Creative Commons).

Nel *Trattato*, rappresenta una forte novità l'invito che rivolge al proprio immaginario collega a delineare per prima cosa l'ambientazione e l'atmosfera della battaglia, che tutto avvolge e rende incerta la vista. Come scrive Stefania Tullio Cataldo (2020), "il fumo dell'artiglieria mischiata all'aria e alla polvere crea una sorta di pulviscolo che avvolge i guerrieri, cui si aggiungono per terra il fango e il sangue. Elementi che suscitano degli effetti ottici e visivi unitamente al movimento concitato di fanti e cavalieri", e queste osservazioni sarebbero da mettere in relazione alle ricerche di Leonardo, dello stesso periodo, sulla prospettiva aerea e lo sfumato. Inoltre, notevolissima è la descrizione delle tante posizioni diverse e degli atteggiamenti dei guerrieri; nonché le loro espressioni facciali, che esprimono ferocia, paura, rabbia e dolore. Su queste ultime si concentra Cataldo, avanzando diverse osservazioni interessanti. Come leggiamo all'inizio del suo articolo, infatti:

Sorprendentemente un'inchiesta nell'ambito del genere della pittura di battaglia rivela che le bocche spalancate ad esprimere il grido di violenza disperata, di cui Leonardo parla, sono rare. Prima di lui, infatti, queste attitudini espressive sono generalmente riservate agli animali, mentre gli umani le interpretano unicamente qualora si voglia sottolineare la loro animalità (nel caso della rappresentazione del *nemico* ad esempio). In proposito, lo studio dei manuali di comportamento ha permesso di meglio definire le connotazioni socioculturali della bocca spalancata che, mostrando la dentatura, esprime il massimo degrado della condizione umana. Il valore semiotico di tale espressione facciale contribuisce dunque ad illustrare perfettamente l'idea leonardiana di guerra come «pazzia bestialissima».

Colpisce l'idea che la sonorità della battaglia secondo Leonardo si possa rendere attraverso queste bocche spalancate, in particolare quelle dei vinti, supposte urlare di paura e di spavento. Osservazioni che si riallacciano al paragone delle arti condotto da Leonardo, in cui la pittura sovrasta la poesia, come leggiamo in questi frammenti:

Lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia ridire tutti i movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi, e da questa tal dimostrazione non manca se non il rumore delle macchine e le grida degli spaventati vincitori e le grida e pianti degli spaventati. Le quali cose ancora il poeta non può rappresentare al senso dell'udito. Diremo adunque la poesia essere scienza che sommanente opera negli orbi, e la pittura far il medesimo ne' sordi, ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serve a miglior senso [...]

Qual è colui che non voglia prima perdere l'udito, l'odorato e il tatto, che il vedere? Perché chi perde il vedere è come uno che è cacciato dal mondo, perché egli più nol vede, né nessun sua cosa, e questa vita è sorella della morte.

(Leonardo da Vinci 1651, Parte prima, 11, pp. 9-10).

Ma io non voglio da questi tali altri che un buon pittore, che figuri il furore di una battaglia, e che il poeta ne scriva un'altra, e che sieno messe in pubblico di compagnia [...] Certo la pittura, di gran lunga più utile e bella, più piacerà. [...]

La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede...
(*ibidem*, 16, pp. 14-15).

La novità di Leonardo starebbe anche nel suo diverso atteggiamento nei confronti della violenza stessa: “L’umanità, l’empatia con cui Leonardo parla della paura e dello spavento dei vinti – scrive sempre Cataldo – sembrano non far parte pienamente dello *standard affettivo* dei pittori che hanno lavorato prima di Leonardo, in quanto esseri sociali”. A riprova delle sue tesi, la studiosa cita gli studi di Norbert Elias (1969) sull’evoluzione delle (buone) maniere: proprie al guerriero nell’antichità dovevano essere il *decorum* e la *dignitas* – dunque non grida né bocche spalancate nemmeno in battaglia, nel contesto di una sensibilità nei confronti della violenza molto lontana dalla nostra, per cui anche quella più estrema sarebbe stata percepita come “normale” e persino “fonte di gioia e piacere”. Il che contribuirebbe, ci pare, anche a spiegare la fortuna del genere pittorico in questione. Per lo stesso Leonardo la battaglia, per la sua complessità, è il tema più alto con cui un artista possa misurarsi – e in questo a quanto pare è vicino ad una certa precettistica antica – ma ciò non toglie che egli giudichi la guerra “pazzia bestialissima” – e che dunque, rappresenti i combattenti non più con la compostezza e nobiltà degli eroi antichi, ma con le espressioni più esacerbate di brutalità e di violenza (fra cui la famosa bocca aperta) che indicano il degrado dell’uomo in bestia feroce.

3. Definire un genere: lo sguardo semiotico

Da un punto di vista semiotico, le “teorie dei generi” sarebbero, secondo Greimas, “categorizzazioni degli universi di discorso, attuate grazie alle lessicalizzazioni classificatorie, variabili a seconda delle culture e delle epoche” (Greimas 1983, p. 101). Il genere sarebbe quindi in larga misura un concetto pragmatico, dipendente cioè da un insieme di contingenze storico-culturali che portano al fissarsi di un complesso di elementi ricorrenti, di una struttura compositiva di base, nel nostro caso di un’iconografia specifica, nonché da un tipo di produzione che quasi seriale, basata sulla ripetizione, sul rifacimento di modelli riconosciuti piuttosto che sulla ricerca di originalità: il che genera competenze condivise e attese da parte di committenti e fruitori, capacità di riconoscimento e di “expertise” relativamente all’esecuzione di un programma e all’introduzione di variazioni specifiche.

Omar Calabrese, nel suo saggio sui generi in pittura (1982), inizia col passare in rassegna alcuni fra i principali contributi semiotici al concetto di genere letterario, poiché in questo campo la riflessione è già ampia, al fine di individuare criteri di una possibile trasposizione in pittura. Questi studi dunque si chiedono se i generi esistano e quale sia la loro natura, se cioè siano modelli ideali a partire dai quali giudicare la riuscita delle singole opere o semplici nomenclature che riuniscano criteri descrittivi capaci di formalizzare elementi ricorrenti in gruppi di opere; quale sia la loro funzione: se didattica, pratica e precritica o specifica all’interno della vita della letteratura, e infine se si possa parlare di un sistema dei generi, con funzioni ancora una volta di pura classificazione o di espressione di giudizio critico. In generale, il dibattito, osserva Calabrese, è sempre oscillato fra una impostazione deduttivo-descrittiva e una normativo-progettuale. Nella critica novecentesca, finalmente, il genere si configura come il dispositivo regolatore della relazione fra autore e lettore: “l’autore immette nel testo delle marche che rendono quest’ultimo riconoscibile secondo sistemi di attese presunti nel lettore; il quale, a sua volta, è capace di “leggere” le sorprese dell’autore proprio perché esse sono veicolate dalle suddette marche di riconoscimento. Il genere si configura, dunque, come una delle strategie di produzione di un testo, e contemporaneamente come un percorso interpretativo” (Calabrese 1982, p. 94). Su questa base, il genere può essere ricondotto all’insieme di competenze su cui si basa anche la cooperazione interpretativa illustrata da Umberto Eco nel suo *Lector in fabula* (1979), che l’autore appunto riprende nel titolo del suo saggio.

Quanto all’ambito della pittura, Calabrese sottolinea come dalla sua storia emerga, rispetto alla letteratura, una maggiore distanza temporale fra l’istituzione pratica dei generi nelle opere pittoriche e loro

istituzione teorica. E ciò che gli interessa è perorare la causa di uno sviluppo di una teoria dei generi in pittura ispirata alle più recenti teorie testuali, considerata come una possibile “prospettiva coerente e non occasionale di analisi di opere pittoriche figurative intese come testi” (*ibidem*, p. 98). Propone perciò una riformulazione del concetto in questo senso, a partire dall’osservazione che le definizioni classiche risultano fortemente eterogenee se non a volte contraddittorie quanto alla loro denominazione e definizione: in alcuni casi dipendono dai tipi di narrazione oggetto della rappresentazione (di storia, religiosa, mitologica), in altri casi pertengono alla descrizione degli oggetti rappresentati, come nel caso della natura morta, del ritratto o dell’autoritratto, in altri ancora, come nel caso del paesaggio, dalla scenografia o dall’inquadratura, e via dicendo. Così, a una *grammatica* (o tipologia) *degli enunciati* (che potrebbe riprendere l’iconologia panofskiana, considerata una semiotica implicita) si giustapporrebbe una *grammatica dell’enunciazione*, attenta a quanto gli enunciati manifestano sul piano della soggettività della comunicazione e comportano sul piano pragmatico. A questo dovrebbe accompagnarsi la costituzione di una sorta di mappa di oggetti teorici della pittura, rilevanti sia come grandi porzioni testuali ipercodificate chiamate generi, sia per l’interpretazione dei singoli testi.

4. Per una semiotica delle battaglie

4.1 La battaglia sacra modello di tutte le battaglie

Diversamente dagli storici dell’arte che per definire un genere cercano una sorta di capofila che dia luogo a un numero elevato di riconoscibili o documentate filiazioni, come abbiamo visto nella prima parte di questo saggio, la strategia adottata da Calabrese nel momento in cui si occupa della *battaglia sacra*, ovvero la maniera di raffigurare uno scontro bellico nel quale l’intervento divino abbia un ruolo determinante, è di andare in profondità su un insieme selezionato di testi per identificare “una struttura figurale profonda, che serva di modello a tutte le rappresentazioni di battaglie”. Commentando l’individuazione della battaglia sacra come un sottogenere emerso fra la fine del Cinquecento e l’inizio del Seicento, espone la sua ipotesi di lavoro in questo modo:

Viene addirittura da sospettare che qualunque battaglia [...] riceva una qualche forma di sacralizzazione. Vale la pena, dunque, di andare alla ricerca di una convalida di tale sospetto, attraverso l’osservazione di alcuni esempi classici di battaglie (sacre, storiche ma consacrate, storiche profane) per verificare la seguente ipotesi di lavoro: ogni rappresentazione di battaglia ha una configurazione tipica generale; il suo livello figurativo è dunque variabile, ma in qualche modo stabile (costituisce un tema iconografico); ma la sua generalità dipende da una struttura soggiacente più astratta, che chiameremo figuraltà, che potrebbe essere la matrice delle sue varianti successive e della sua “traducibilità” in sostanze dell’espressione diverse da quelle di partenza (che, nel nostro caso, sono letterarie) (Calabrese 2008, p. 220).

Così, partendo da alcuni esempi di illustrazione di episodi biblici trecenteschi, nonché di battaglie storiche “sacralizzate”, come la *Battaglia fra Costantino e Massenzio* di Piero della Francesca, e infine nelle battaglie storiche profane come le tre scene di Paolo Uccello dedicate alla vittoria dei fiorentini a San Romano (versione di Londra del 1438-1440) l’architettura astratta, in effetti riconoscibile anche nelle pitture che abbiamo riprodotto nella prima parte dell’articolo, è così descritta:

- una articolazione della spazialità verticale (alto, basso, intermedio) che conferisce significato di “consacrazione” alle figure (o, per converso, di “maledizione”);
- una articolazione della spazialità orizzontale (destra, sinistra, centro) che costruisce la dimensione della liminalità, e la contrapposizione fra ordine e caos;
- una articolazione della spazialità orizzontale che dispone le figure a partire da una tensione geometrica, che viene aperta e rotta, ed è portatrice dell’impressione di dominanza da una parte sull’altra (*ibidem*, pp. 126).

Secondo questa lettura, rispetto all'ipotesi, vista più sopra, di una progressiva funzione ornamentale e decorativa delle rappresentazioni di battaglie, rimarrebbe dominante la funzione celebrativa:

Sono tutte operazioni di legittimazione del potere e delle sue azioni conflittuali – conclude infatti Calabrese – e si fondano sullo stesso prototipo iconografico. Se ne può concludere, insomma, che tutte le battaglie, purtroppo, sono sacre (*ibidem*, p. 128).

4.2 La perturbante turbolenza della battaglia

Anche Paolo Fabbri dedica un importante capitolo alla rappresentazione delle battaglie nei suoi corsi sulla guerra, e qui forse la sua strategia di analisi è un po' diversa dalla precedente, almeno a quanto ci è dato ricostruire dagli appunti dei suoi allievi. Da un lato gli interessano le configurazioni (o motivi) ricorrenti (il duello, la mischia, l'assedio...), il ruolo dei corpi e delle passioni, ma forse soprattutto l'aspettualizzazione che della battaglia è offerta dalle sue rappresentazioni: inizi, culmini, fini, prima e dopo, nella prospettiva di identificare in senso più generale quelle che sono le fasi e gli aspetti di quella narrazione che appare una *puntualità*, spesso decisiva, nello svolgimento di una guerra, ma che a sua volta ha una sua durata, comprende fasi specifiche, significa diversamente se colta in ognuna di esse, compresa quella successiva al suo compimento (Alonso 2013).

Fabbri non manca di citare e commentare il trattato *Come si deve figurare una battaglia* di Leonardo (1452-1519), che abbiamo citato in precedenza. Come ricordiamo Leonardo insiste (imperativamente) sul fatto che il pittore debba per prima cosa dipingere l'*atmosfera* della scena di battaglia, che è data dall'unione e in qualche modo l'inversione del fumo prodotto dalle armi e dalla confusione terrestre con le nuvole del cielo, fino all'indistinzione. Il composto che ne deriva è più volte definito con il termine di *turbolenza*, termine derivato dal latino *turbulentus*, composto da *turba* che significa disordine e confusione, e dalla desinenza *-ulentus* che indica abbondanza. Essa si riscontra anche nelle copie della "zuffa" del suo affresco perduto, un viluppo di uomini e cavalli ad alto tasso di drammaticità, che presenta una struttura spiraliforme, a vortice.

Al concetto di turbolenza e alla sua ragion d'essere in semiotica ha dedicato un sofisticato saggio Franciscu Sedda (2021), ma qui preferiamo ripiegare sulla più modesta definizione che ci viene dal Dizionario Treccani (online), dalla quale emergono principalmente i tratti semantici, relativi alla vista di *torbidezza vs limpidezza* (1.a.); in secondo luogo idea del *disordine sociale vs ordine* (1.b.) e infine, nelle scienze, l'idea del movimento *caotico* e soprattutto della *imprevedibilità* che esso genera. Raggiungiamo dunque il concetto lotmaniano esposto nella *Cultura e l'esplosione* (1992), che del resto, ci pare, è l'aspetto pregnante della battaglia rispetto alla guerra che Fabbri sottolinea, anche in scritti più recenti.

Nella sua raccolta di articoli *Segni del tempo* (2022), circola abbondantemente l'isotopia della guerra, in particolare alla voce "Combattimento". "Vediamo molta guerra – scrive – ma vorremmo vedere più combattimento": da un lato ecco l'idea che la battaglia sia il momento del *kairòs*, dell'apertura delle possibilità, e d'altro lato che la sua crudezza unita all'imprevedibilità possano funzionare da "prevenzione". Il Combattimento ravvicinato "è un momento incerto e reversibile, dove può accadere di tutto. Molte sono le persone e i modi del verbo Combattere: chi si arrende improvvisamente e ricomincia; chi stravince e si indebolisce; la resistenza accanita abbatte il morale di avversari troppo sicuri; per spartirsi il potere i vincitori entrano in conflitto; cambiano gli alleati; le sorti si rovesciano" (Fabbri 2022, p. 66).

5. I sensi della battaglia

Gli storici dell'arte, parlando dell'attestarsi della battaglia come genere, poco si soffermano in modo esplicito sugli *effetti* di questo tipo di rappresentazione: un aggettivo che ricorre alquanto nella descrizione del suo successo è come abbiamo visto l'aggettivo "ornamentale" o "decorativo". Questi quadri dovevano infatti coprire le grandi pareti di palazzi e gallerie, le sovrapporte e financo i fronti delle cassapanche. Ma al di là di queste funzioni quasi pratiche, paragonabili a quelle di una tappezzeria, quali potevano essere le loro funzioni, per così dire simboliche, o "educative"? Per Calabrese, come abbiamo visto, il tema della legittimazione e dimostrazione del potere rimane costante. Nella prefazione al citato catalogo della mostra di Villa d'Este, l'allora direttrice di quest'ultima, Marina Cogotti, scrive: "Svincolata da debiti agiografici e storici, il collezionismo di genere ne apprezzerà le presenze, anche per le caratteristiche intrinseche che il soggetto offre alla pittura: dinamismo e anatomiche rese estreme dallo scontro, cavalli e cavalieri, sventolio di vessilli e stendardi, sfondi di paesaggi messi a ferro e fuoco..." (in Sestrieri 2011, p. XI). Dunque emerge il tema dell'estetizzazione della guerra, della sua spettacolarità di evento estremo che impegna profondamente lo spettatore nella percezione dell'insieme e poi nell'osservazione e nella distinzione dei particolari, che sottopone inoltre al confronto seriale... il che significa in qualche modo partecipare alla battaglia e ai suoi mille accadimenti pur essendone al riparo, non così diversamente da noi oggi di fronte agli schermi, che fanno vedere e proteggono al contempo, sebbene il senso della violenza che vi percepiamo possa essere profondamente (?) mutato (Montanari 2016).

Quasi alla fine del già citato catalogo della mostra *I Battaglisti*, c'è un quadro che presenta un arlecchino sul lato sinistro, nascosto fra gli alberi, che osserva la battaglia in corso. Il quadro è di Francesco Antonio Simonini (Parma 1686-1766, particolarmente attivo a Venezia), intitolato *Battaglia con Arlecchino* (o *Battaglia di fanti e cavalieri*, olio su tela, 87x11,5) (Figg. 6-7). Il curatore nel suo commento oscilla tra l'amissione del cinismo carnevalesco dell'epoca e un tentativo di ipotetica moralizzazione:

risulta veramente singolare nell'intero curriculum del Simonini [...] per la sorprendente presenza di un arlecchino con maschera nera, appollaiato sull'albero a sinistra e riguardante la scena [...] non si trova alcuna inserzione figurativa da collegare anche indirettamente all'arlecchino del presente quadro, che penso possa avere un significato allegorico, come la incompatibilità dei divertimenti – quali quelli famosi al tempo del carnevale veneziano, a cui potrebbe alludere la "nostra" maschera – con le incombenze e i danni della "guerra" intesa in senso lato... (oppure "pura scena da esibire in un palazzo in occasione di una festa di carnevale) (Sestieri 2011, p. 92).



Fig. 6 – *Battaglia con Arlecchino* (o *Battaglia di fanti e cavalieri*), Francesco Antonio Simonini (Parma 1686-1766), olio su tela, 87x11,5 (dal catalogo: *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, a cura di G. Sestrieri, Roma, De Luca 2011).



Fig. 7 – *Battaglia con Arlecchino* (o *Battaglia di fanti e cavalieri*), Francesco Antonio Simonini (Parma 1686-1766), olio su tela, 87x11,5: dettaglio (dal catalogo: *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, a cura di G. Sestrieri, Roma, De Luca 2011).



Si tratta in ogni caso di un interessante caso di iscrizione della figura dell'enunciario dentro il quadro, proprio nella modalità di una figura del puro di-vertimento, nascosto e al riparo, ma attento spettatore – la posa del corpo, in torsione, è come se si girasse a guardare dietro e sotto di sé mentre è impegnato “altrove”, forse appunto in quanto mediatore fra due mondi. Abbiamo notato ancora che già Leonardo condannava la guerra, trovandola degradazione bestiale dell'umano. Ma bisognerà aspettare Francisco Goya (1746-1828) perché lo sguardo sulla guerra cambi radicalmente e la sua rappresentazione divenga una forma di testimonianza da parte dell'artista. In una serie di 83 incisioni, *I disastri della guerra*, Goya produsse una delle denunce più intense ed espressive fra quelle mai realizzate da un artista contro la violenza. Iniziate nel 1810, dopo l'occupazione francese della Spagna, ed eseguite quasi tutte entro il 1814-1815, furono stampate e pubblicate postume nel 1863 (Belpoliti 2023). Ma questa è un'altra storia.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Alonso, J., 2013, "La rendición o del difícil arte de terminar un conflicto", in M. Serra, P. Francescutti, R. Magallón, a cura, *La exuberancia de los límites. Homenaje a Jorge Lozano*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 83-94.
- Belpoliti, M., 2023, "Goya a Gaza", www.doppiozero.com, 9 dicembre, consultato il 20 gennaio 2024.
- Calabrese, O., 1982, "Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura", in *Rivista di Estetica*, 11, pp. 93-102.
- Calabrese, O., 2008, "La battaglia sacra: un tema iconografico in cerca della propria figuratività", in N. Dusi, G. Marrone, a cura, 2008 pp. 118-128.
- Calvino, I., 1988, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- Cataldo, S. T., 2020, "«I denti spartiti in modo di gridare con lamento»: la battaglia come gesto sonoro in Leonardo", *Laboratoire italien*, 25, www.journals.openedition.org/laboratoireitalien/5427, consultato il 9 gennaio 2024.
- Consigli Valente, P., Zeri, F., Cavazzini, G., 1986, *La battaglia nella pittura nel XVII e nel XVIII secolo*, Parma, Silva.
- Delaplanche, J., 2007, "Nascita e riconoscimento di una forma: il genere della pittura di battaglia in Italia", in *Bollettino d'arte*, serie VI, n. 140, pp. 109-128.
- Dusi, N., Marrone, G., a cura, 2008, *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Roma, Meltemi.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Elias, N., 1969, *Über den Prozess der Zivilisation. I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt, Suhrkamp; trad. it. *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Bologna, Il Mulino 2009.
- Fabbri, P., 2022, *Segni del tempo. Un lessico politicamente scorretto*, Udine-Milano, Meltemi.
- Greimas, A. J., 1983, *Du Sens II*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani 1984.
- Leonardo da Vinci, 1651, *Trattato della pittura*, Milano, TEA, 1995.
- Lotman, J. M., 1992, *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis; trad. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli 1993; nuova ed. Milano, Mimesis 2022.
- Montanari, F., 2016, *Immagini coinvolte. Conflitti media guerre spazi*, Bologna, Esculapio.
- Sedda, F., 2021, "Logiche della turbolenza", in *Versus*, 2/2021, luglio-dicembre, pp. 229-244.
- Sestrieri, G., 1999, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, De Luca.
- Sestrieri, G., a cura, 2011, *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo* (Tivoli, Villa d'Este, 16 giugno-30 ottobre 2011), Roma, De Luca.