

# La battaglia sacra. Un tema iconografico in cerca della propria figuratività<sup>1</sup>

Omar Calabrese

## 1. Introduzione

Il tema di questo testo riguarda la rappresentazione della battaglia sacra, ovvero la maniera di raffigurare uno scontro bellico nel quale il “sacro” abbia un ruolo determinante. Prima di addentrarci nell’analisi delle principali configurazioni che lo illustrano, occorre però iniziare con una buona descrizione di che cosa sia “sacro”. I dizionari convergono, grosso modo, su un punto, e cioè che il “sacro” sia “ciò che appartiene alla divinità”. L’etimologia e i sinonimi della parola sono, tuttavia, portatori di quesiti sul suo più completo significato. Il termine deriva dal latino, e cioè dalla voce dotta latina *sacru(m)*, proveniente dalla radice indoeuropea *sac-*, o *sak-*, o *sag-*, il cui senso è quello di “essere attaccato”, “aderire”, “avvincere”, e poi per estensione “aderire a una divinità”. Lo studio della parola latina *sacer*, però, ha spesso portato a rilevare una ambivalenza semantica: poteva, infatti, essere riferita tanto al bene quanto al male, e pertanto esprimere anche il contenuto di “maledetto” (Morani 1981). Secondo altri, ciò dipende dal fatto che nelle più antiche consuetudini romane *sacer* era “ciò che non può essere toccato senza contaminarlo”, ma anche “ciò che non può essere toccato senza essere contaminati”<sup>2</sup>.

Appare evidente, a questo punto, che rappresentare l’*essenza* del sacro in quanto puro, incontaminato, assoluto risulti piuttosto difficile. E non a caso molte religioni (quanto meno tutte quelle monoteiste, ma non solo) hanno proclamato in maniera più o meno severa il divieto di raffigurare l’immagine di Dio, difendendo persino violentemente l’iconoclastia (ebrei, arabi, bizantini, varie professioni cristiane)<sup>3</sup>. È anche vero, però, che il sacro incontra per forza di cose l’altro da sé (umano, profano, mondano), e lo ingloba, lo assorbe, lo domina, o magari se ne difende e lo attacca: comunque ne viene toccato, e si contamina con esso. In alcuni casi, ciò avviene attraverso mediatori (cose o persone che siano), che hanno uno statuto differente dal “sacro”, e sono infatti denominati “santi” (cioè, “sanciti”, “sanzionati”, “prescritti da una legge”). La distinzione tra “sacro” e “santo” avviene in tutte le lingue occidentali, e distingue la natura in sé del divino e la mutazione di qualcos’altro (per scelta o per imposizione) in “dedicato a Dio” (v. ancora Morani 1981, *passim*). Solo l’ebraico usa un termine unico, cioè *kadosh*, “sacrosanto”, che significa però anche “separato”. Queste osservazioni consentono di introdurre una piccola riflessione di natura antropologica: mentre il “sacro” come *essere* si manifesta come un mito di fondazione, cioè elemento di origine di una civiltà religiosa, il “sacro” che agisce sul mondo, ovvero il “sacro” come *fare*, si rivela come rito di passaggio, cioè come elemento di trasformazione dello stato delle cose<sup>4</sup>. Ebbene, a mio avviso il tema della battaglia sacra corrisponde perfettamente a uno di questi riti, e la sua rappresentazione visiva ne rivela alcuni costituenti essenziali.

<sup>1</sup> Questo saggio è stato precedentemente pubblicato negli atti del XXXV Congresso AISS intitolati *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura* (2008), a cura di Nicola Dusi e Gianfranco Marrone, Roma, Mimesis [N.d.R.]

<sup>2</sup> Si leggano le note di un fisico-filosofo romeno come Basarab Nicolescu (1997), molto influenzate dall’antropologia delle religioni di Mircea Eliade.

<sup>3</sup> Per uno sguardo d’insieme si legga Besançon (1994), ma è raccomandabile la consultazione, sugli episodi specifici, dei volumi di Oleg Grabar (1987) e di André Grabar (1984).

<sup>4</sup> Vedi in proposito Van Gennep (1909). Ma si può leggere anche Turner (1969).

## 2. La battaglia sacra

Un passo contenuto in uno scritto poco noto di Gianni Sciolla fa riflettere sul nostro argomento ben oltre le sue probabili intenzioni:

Tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, l'iconografia della guerra viene [...] utilizzata per rappresentazioni di significato devozionale. Due sono le tipologie della guerra a sfondo devozionale: la rievocazione della battaglia sacra, veterotestamentaria, e la ricostruzione dell'episodio bellico storicamente accaduto, nello svolgimento del quale è ritenuto però determinante l'intervento divino. La rievocazione della battaglia sacra illustra di preferenza quegli episodi biblici dove è descritto l'intervento dell'angelo del Signore che capovolge l'esito della guerra. Questo episodio significa con molta chiarezza la vittoria sul male, l'intervento del divino nell'umano e la necessità di mantenere il timore di Dio. Gli episodi biblici prediletti dagli artisti, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, sono quelli di Giosuè (in particolare quelli descritti da Giosuè, 12) e quelli di Sennacherib (Isaia 36-37). Queste tematiche, come dimostrano le opere pittoriche (tra le altre: Taddeo Zuccari, Caprarola, Palazzo Farnese; Antonio Tempesta, incisione; Onofrio di Lione, Napoli, Chiesa dei Santi Severino e Sossio; Pietro Paolo Rubens, Monaco, Alte Pinakotek; Nicolas Cochin, incisione) si prestano a visioni apocalittiche, fortemente drammatiche e coinvolgenti (Sciolla 1985, p. 559).

Come si può notare, le due tipologie ricordate da Sciolla hanno un andamento narrativo parallelo, ma, almeno apparentemente, diverso fra loro. Nel primo caso, la battaglia avviene per conto del divino, nel secondo si svolge invece in suo nome. Nel primo tipo di battaglia, il destinante dell'azione bellica è il divino stesso, che impone al soggetto di impegnarsi nel conflitto (lo *manipola*, modalizzando il suo *dover fare*), gli dà le istruzioni per la vittoria (ne costruisce la *competenza*, modalizzando il suo *saper fare*), agisce (*performance*) più o meno direttamente nella battaglia (l'angelo del Signore stermina i nemici, oppure un segno del Signore dà forza all'esercito dei suoi fedeli, dunque *fa o fa fare*), e infine *sanziona* il buon esito finale, richiedendo di essere ricordato e onorato. Nel secondo tipo, il destinante è invece l'umano, che domanda aiuto al divino (il quale concede appoggio, soprattutto attraverso un segno del proprio favore) e raggiunge il risultato soprattutto grazie alla forza del proprio *credere*. È anche vero, però, che i due grandi modelli possono convivere, permutare la loro struttura narrativa, se non addirittura confluire nella rappresentazione di battaglie storiche non sacre. Viene addirittura da sospettare che qualunque battaglia – per sua natura e per necessità di processi di legittimazione – riceva una qualche forma di sacralizzazione. Vale la pena, dunque, 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 *figuralità*, 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).

## 3. La battaglia contro Sennacherib

Esaminiamo più da vicino, dunque, il primo dei casi di battaglia veterotestamentaria indicati da Sciolla, e cioè quello riportato nella Bibbia. Il re degli assiri, Sennacherib, aveva posto Gerusalemme sotto assedio e minacciava la distruzione della città e lo sterminio dei suoi abitanti se non avessero compiuto atto di sottomissione. Spaventato, il re Ezechia non si rivolge direttamente a Dio, ma invia messaggeri al profeta Isaia perché interceda per lui. E Isaia gli manda a dire: “Così dice il Signore: non temere le parole che hai udite, con le quali i servi del re d'Assiria mi hanno insultato. Ecco, io metterò in lui uno spirito tale che, all'udire una certa notizia, egli tornerà nel suo paese; e io lo farò morire di spada nel suo paese” (Isaia, 37, 7-38). In effetti, il luogotenente di Sennacherib, Rabsachè, porta al suo re la notizia che Tiraca, re d'Etiopia, si era mosso in guerra contro di lui, e Sennacherib si allontana, lasciando però una grossa parte dell'esercito agli ordini di Rabsachè, con una lettera nuovamente minacciosa. Stavolta, Ezechia va personalmente nel tempio del Signore, e dispiega la missiva dinanzi all'altare, chiedendo direttamente aiuto.



Il portavoce divino, tuttavia, rimane Isaia, che trasmette al re di Giuda queste parole:

E questo, Ezechia, ti servirà di segno: quest'anno si mangerà il frutto del grano caduto; il secondo anno, quello che cresce da sé; ma il terzo anno seminerete e mietere; planterete vigne e ne mangerete il frutto. È il resto della casa di Giuda che sarà scampato metterà ancora radici in basso, e porterà frutto in alto. Poiché da Gerusalemme uscirà un residuo, e dal monte di Sion usciranno degli scampati. Lo zelo del Signore degli eserciti farà questo. Perciò così parla il Signore riguardo al re d'Assiria: egli non entrerà in questa città, e non vi lancerà freccia; non l'assalirà con scudi, e non alzerà terrapieno contro di essa. Egli se ne tornerà per la via da cui è venuto, e non entrerà in questa città. Io proteggerò questa città per salvarla, per amor di me stesso e per amor di Davide, mio servo (*ibidem*).

Prosegue poi il testo biblico:

L'angelo del Signore uscì e colpì, nel campo degli Assiri, centottantacinquemila uomini; e quando la gente si alzò la mattina, eccovi tanti cadaveri. Allora Sennacherib, re di Assiria, tolse l'accampamento, partì e tornò a Ninive, dove rimase. Mentre stava prostrato nella casa di Nisroc, suo dio, Adrammelec e Sareser, suoi figli, lo uccisero a colpi di spada, e si rifugiarono nel paese di Ararat. Ed Esaraddon, suo figlio, regnò al suo posto (*ibidem*, ma anche in *II Re*, 19-21).

Sennacherib ed Ezechia sono due personaggi effettivamente esistiti, così come l'assedio di Gerusalemme, che porta la data del 701 a.C. e che si concluse con la sottomissione del regno di Giuda agli assiri e con il pagamento di un forte tributo. Anche la morte del re di Assiria corrisponde a verità storica, perché Sennacherib fu ucciso in un agguato nel tempio di Ninive da uno o due dei suoi figli. Solo che l'evento accadde nel 681 a.C., ben venti anni dopo la campagna di Palestina. La miracolosa battaglia notturna condotta dall'angelo del Signore con una vera e propria strage dei nemici pare invece del tutto romanzesca, anche se un altro passo della Bibbia sembra fare accenno alla ritirata, attribuendola a una pestilenza scoppiata nel campo dell'esercito: "Perciò il Signore, Dio degli eserciti, manderà una peste contro le sue più valide milizie; sotto ciò che è sua gloria arderà un bruciore come bruciore di fuoco"<sup>5</sup>. Ne parla anche Erodoto, nel V secolo a.C., nelle *Storie* (II, 141), ma attribuisce il motivo del ritiro a una invasione di topi, che durante la notte avrebbero mangiato le guarnizioni di cuoi degli scudi, rendendo così i soldati incapaci di difendersi. Possiamo affermare, insomma, che la conclusione dell'assedio di Gerusalemme oscilla tra ricostruzione storica ed evento simbolico, e in effetti l'andamento della narrazione segue la medesima ambivalenza. All'inizio del racconto biblico, Ezechia si trova in oggettive difficoltà e richiede l'aiuto di un mediatore presso la divinità, Isaia. Poi, Dio interviene direttamente, quasi mettendo da parte il suo suddito, e inviando attraverso l'angelo un misterioso "flagello" che stermina l'esercito avversario. Si succedono, dunque, un Dio "aiutante" e un Dio "combattente". Il finale della narrazione torna poi alla storia, con l'assassinio del re assiro per mano dei figli. Non a caso, il racconto cambia spesso registro enunciativo: inizia in terza persona, passa alla prima (sia pure riferita da Isaia) e torna infine alla terza.

---

<sup>5</sup> Isaia, 10, 16-18. Ma è questa anche l'interpretazione che alcuni studiosi danno di certi passaggi degli *Annali di Sennacherib* (cfr. Luckenbill 1924), che a loro volta sono però un testo propagandistico delle imprese del re assiro.

Se però osserviamo le immagini ispirate all'episodio biblico, notiamo che quasi nulla della complessa narrazione, nulla degli scambi di parola fra i protagonisti è riportato nelle immagini. Ci si limita all'evento centrale – l'azione dell'arcangelo Michele – e al massimo si compie un parallelo con la morte del re assiro a opera dei figli, che in effetti sono le due porzioni sostanziali della medesima profezia divina. Lo si può vedere in una miniatura di una Bibbia figurata del Trecento, che riportiamo qui sotto (Fig. 1):



Fig. 1

Ma lo stesso tipo di selezione topicalizzata continuerà nei secoli, e se ne possono avere degli esempi nel famoso dipinto di Rubens sull'argomento della prima metà del Seicento (Fig. 2), o nelle illustrazioni ottocentesche della Bibbia di Gustave Doré.



Fig. 2 - *La distruzione dell'esercito di Sennacherib*, Rubens, 1612-1614, München, Alte Pinakothek.



#### 4. La battaglia contro gli amaleciti

Di diverso tenore è l'andamento dell'altra battaglia citata in apertura, quella contro gli amaleciti.

Allora Amalek venne a combattere contro Israele a Refidim. Mosè disse a Giosuè: “Scegli per noi alcuni uomini ed esci in battaglia contro Amalek. Domani io starò ritto sulla cima del colle con in mano il bastone di Dio”. Giosuè eseguì quanto gli aveva ordinato Mosè per combattere contro Amalek, mentre Mosè, Aronne, e Cur salirono sulla cima del colle. Quando Mosè alzava le mani, Israele era il più forte, ma quando le lasciava cadere, era più forte Amalek. Poiché Mosè sentiva pesare le mani dalla stanchezza, presero una pietra, la collocarono sotto di lui ed egli vi sedette, mentre Aronne e Cur, uno da una parte e l'altro dall'altra, sostenevano le sue mani. Così le sue mani rimasero ferme fino al tramonto del sole. Giosuè sconfisse Amalek e il suo popolo passandoli poi a fil di spada. Allora il Signore disse a Mosè: “Scrivi questo per ricordo nel libro e mettilo negli orecchi di Giosuè: io cancellerò del tutto la memoria di Amalek sotto il cielo!”. Allora Mosè costruì un altare, lo chiamò “Il Signore è il mio vessillo” e disse: “Una mano s'è levata sul trono del Signore: vi sarà guerra del Signore contro Amalek di generazione in generazione!” (*Esodo*, 17, 8-13).

Come si vede, Mosè agisce in maniera diretta nell'evento, ma la sua funzione di essere il sostituto del Signore è abbastanza chiara, tanto più che la parte conclusiva lo vede prendere direttamente la parola e manifestare la sua intenzione di “cancellare del tutto” la memoria del nemico. Giosuè, invece, è semplicemente il braccio strumentale dell'operazione, e passa a fil di spada i nemici: evento, anche questo, che corrisponde alla volontà di Dio, visto che poi, nella conquista di Gerico, Giosuè sostiene esplicitamente:

Il Signore ha dato la città in vostro potere! Essa è destinata allo sterminio: tutto quel che si trova dentro la città appartiene al Signore. Nessuno sarà risparmiato, eccetto la prostituta Raab e quelli che sono nella sua casa, perché ha aiutato le nostre spie. Ma state bene attenti: tutto deve andare distrutto; non dovete prendere niente per voi, altrimenti attirerete sterminio e rovina sul nostro accampamento. Tutto l'oro e l'argento, gli oggetti di bronzo e di ferro appartengono al Signore e dovranno far parte del suo tesoro [...]. Essi applicarono la legge dello sterminio: uccisero uomini e donne, giovani e vecchi; ammazzarono anche i buoi, i montoni e gli asini (*Il libro di Giosuè*, 7, 16-18).

Nella tradizione pittorica occidentale (cristiana), la battaglia contro Amalek ha in effetti la valenza dell'intervento divino diretto. Lo ha perfettamente dimostrato Meyer Schapiro (1973), osservando come le immagini che hanno interpretato l'episodio biblico costruiscano una configurazione di Mosè – con le braccia allargate verso l'alto, e sostenute da Aronne e Cur – in quanto prefigurazione di Cristo in croce: per l'appunto il sacrificio del figlio di Dio per la salvezza dei suoi fedeli. Si tratta di un'operazione tutto sommato normale, dato che fin dall'antichità esisteva una teoria della “doppia interpretazione” dei testi sacri, ma anche di quelli classici antichi. Si contrapponevano, ad esempio, l'approccio *antiocheo*, che propendeva per l'interpretazione letterale del testo stesso, e quello *alessandrino*, che cercava il loro significato mistico o morale. In più tarda epoca cristiana, fu avanzata addirittura l'idea dell'“interpretazione quadruplica”: analogica, storico-letterale, figurale e allegorico-morale (dice ad esempio sant'Agostino, *De Genesi ad litteram*, I, 1: “In tutti i libri sacri bisogna prestare attenzione a ciò che in essi è legato alla vita eterna, a ciò che i fatti narrano, a ciò che annuncia avvenimenti futuri, agli ordini e ai consigli che si possono ricavare circa le nostre azioni”).



Le immagini proposte da Schapiro aderiscono perfettamente a questa logica. Si vedano, in dettaglio, i tre esempi più approfonditamente analizzati dallo studioso, e cioè il mosaico del V secolo nella navata di Santa Maria Maggiore a Roma (Fig. 3) e le due miniature, rispettivamente del IX e XII secolo, tratte dall'*Omelia di san Gregorio Nazianzeno* e dal *Salterio di san Luigi*<sup>6</sup> (Figg. 4-5).



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

In tutti e tre i casi possiamo registrare alcune costanti, come la figura eretta di Mosè con le braccia alzate, sostenute o meno da Aronne e Ur, e collocato in posizione dominante, e lo scontro, posto in basso o a destra in posizione secondaria, fra Giosuè e i nemici. C'è, però, anche qualcos'altro. Ad esempio, la figura di Mosè con le mani alzate talvolta si rivolge al cielo (appare dunque come una preghiera – in specie quando è inginocchiato o seduto – oppure una visione, o semplicemente come la ricezione della forza da parte di Dio), ma talora si rivolge alla scena della battaglia in basso o a destra (il profeta dà forza a Giosuè). In qualche caso Mosè è dotato di un bastone, che diventa il segno del comando, soprattutto quando è esso stesso alzato, e che fa “rima” con il giavellotto (o la spada sguainata) di cui è dotato Giosuè. Il dettaglio della spada sguainata, peraltro, ricorda proprio la distruzione dell'esercito di Sennacherib da parte dell'arcangelo Michele, più volte raffigurato con la spada levata in alto (ad esempio nella miniatura del 1372, prima citata)<sup>7</sup>. Inoltre, nel mosaico di Roma troviamo uno schema particolare della battaglia. I due eserciti che si contrappongono appaiono come due veri e propri fronti compatti, resi tali da due “steccati” di lance geometricamente ritmate. Solo che l'armata amalecita è caratterizzata dal fatto che le loro linee oblique sono puntate all'indietro e qua e là il fronte è irregolare, mentre quella di Giosuè mostra linee puntate in avanti, e più fitte e regolari. In altre parole, le configurazioni che ritroviamo nella storia dell'arte sono interpretazioni sincretiche, e dipendono dalle varie letture (orientate) delle Scritture. Restando alla battaglia contro gli amaleciti, solitamente rinveniamo:

1. la figura della guida o del capo, testimoniata da un segno del comando;
2. la sua relazione col Cielo, ottenuta con una posizione elevata e con una postura rivolta verso l'alto (preghiera, visione, dialogo con la divinità); o verso il basso (trasferimento della potenza divina);
3. la figura eroica dell'esecutore (angelo, Giosuè), contrassegnata da un segno di forza (giavellotto, spada, vessillo);
4. la manifestazione dell'azione vittoriosa, tradotta a volte nella posizione di assalto a cavallo che travolge i nemici, o comunque nella contrapposizione fra compattezza/ordine del suo esercito e rottura/caos della schiera nemica.

Possiamo a questo punto concludere che le immagini di battaglia sacra veterotestamentaria consistono nella selezione di alcuni *formanti figurativi* già presenti nel testo verbale, che vengono però trasferiti in quello visivo attraverso la mediazione di elementi astratti, che chiameremo – sulla scorta delle indicazioni derivanti dagli studi sul modo semisimbolico – *formanti plastici*. Si potrebbe, addirittura, aggiungere che i formanti figurativi preesistenti subiscono, prima, una selezione interpretativa, e poi “vanno in cerca” di

<sup>6</sup> Rispettivamente Bibliothèque Nationale, Paris, ms. gr. 510 fol 424 V e Bibliothèque Nationale, Paris, ms. Lat. 10525.

<sup>7</sup> Bibbia di Petrus Comestor, 1372, den Haag, Museum Meermanno an Koninklijke Bibliotheek.

una selezione di formanti plastici adatti a manifestarli (ad esempio, la relazione fra alto/basso e destra/sinistra, quella fra compatto/frammentato e fra ordinato/caotico, quella fra chiuso/aperto e acuto/ottuso, e così via).

## 5. La battaglia storica sacralizzata

Torniamo adesso alla seconda tipologia indicata da Sciolla, cioè la battaglia storica con determinante intervento divino. Tentiamo di analizzare, molto rozzamente e brevemente, un qualunque esempio di questo genere, come la *Battaglia fra Costantino e Massenzio* di Piero della Francesca, che fa parte del ciclo della *Leggenda della vera Croce* nella basilica di San Francesco ad Arezzo (Fig. 6).

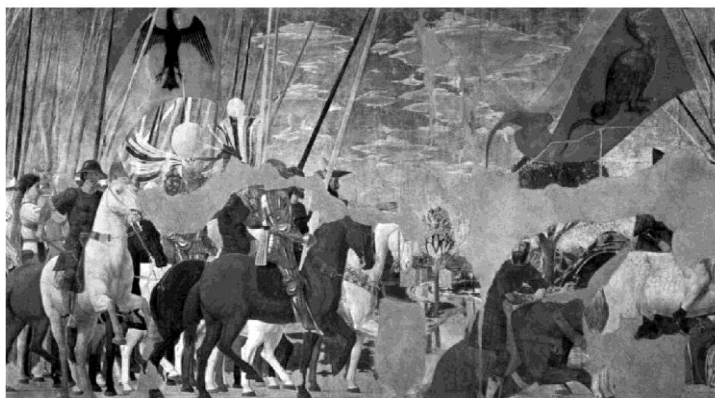


Fig. 6

La costruzione dell'immagine mantiene molte delle impostazioni ritrovate sinora. Ritroviamo la configurazione del "capo" (Costantino alla testa delle truppe a sinistra), riconoscibile per il copricapo imperiale simile a quello dell'imperatore d'Oriente (per l'appunto di nome Costantino nell'epoca di Piero) e per il segno della croce che porta in mano, e che sostituisce il bastone di Mosè. Si badi che questo segno, stando alla *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine, era stato indicato nel sogno precedente avuto dall'imperatore, e altre opere non lo pongono nelle sue mani, ma come apparizione in cielo o come icona sui vessilli. Si noti ancora che la figura eroica dell'assalto a cavallo viene qui trasferita a un personaggio sull'estrema sinistra, ma è pur sempre ben visibile. La compattezza dello schieramento vincente si manifesta attraverso il rinserrarsi dei corpi, ma soprattutto il perfetto ordine delle lance dei soldati, laddove il disordine nelle file nemiche è rappresentato dalla figura geometrica caotica delle loro lance, in maniera sorprendentemente analoga a quella poco sopra analizzata nel mosaico del V secolo. Ordine e rottura dell'ordine sono peraltro palesi grazie al motivo del fiume, che costituisce una frontiera dalla quale i nemici fuggono (alcuni rimanendone inghiottiti) e che i vincitori si apprestano a varcare. (Anche qui, sorprende l'analogia tra il cavaliere che tenta di risalire la sponda del Tevere sul centro-destra, e quella del cavaliere che tenta di rialzarsi nella miniatura del IX secolo sopra presentata).

Possiamo affermare, attraverso questi elementi, che la battaglia storica consacrata continua a rappresentare un rito di passaggio, e in particolare la fase della cosiddetta "liminalità" evocata da Van Gennep<sup>8</sup>. Da un punto di vista strutturale non esiste, insomma, alcuna distinzione sostanziale, se non nel riconoscimento delle figure degli attori, fra battaglia sacra e battaglia storica consacrata. Ma cosa vuol dire in questo caso "strutturale"? Vuol dire che – indipendentemente dal riconoscimento delle figure iconografiche – c'è una architettura astratta soggiacente che le rende comunque omogenee.

---

<sup>8</sup> Van Gennep (1909) parla di una articolazione spaziale dei riti di passaggio, che possono mostrare *separazione, liminalità* o *condivisione* dello spazio stesso in cui sono coinvolti gli attori del rito.

Segnaliamo, infatti che:

1. esiste una articolazione della spazialità verticale (alto, basso, intermedio) che conferisce significato di “consacrazione” alle figure (o, per converso, di “maledizione”);
2. esiste una articolazione della spazialità orizzontale (destra, sinistra, centro) che costruisce la dimensione della liminalità, e la contrapposizione fra ordine e caos;
3. esiste 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 di una parte sull’altra.

## 6. Un esempio profano, e conclusioni

Come si è visto, il tema iconografico della battaglia sacra poggia su un nucleo di formanti figurativi che hanno origine nelle Scritture, vengono selezionati a seconda dell’interpretazione voluta, e si trasformano – grazie a un procedimento semisimbolico che lavora sulla figuralità – in formanti plastici abbastanza stabili e regolari, confermati da molti altri esempi possibili. Tuttavia, se proviamo ad allargare la casistica alle battaglie storiche profane, il loro trasferimento è spesso ancora presente. Lo ritroviamo, ad esempio, nelle tre famose scene di battaglia di Paolo Uccello dedicate alla vittoria dei fiorentini a San Romano, e in particolare nella versione di Londra del 1438-40 (Fig. 7).



Fig. 7

Ancora una volta notiamo la presenza del capo-eroe a cavallo (alzato nell’assalto), la costruzione di uno spazio organizzato liminarmente, il trattamento delle schiere come masse compatte/disordinate, la presenza di un segno consacrate (il vessillo), la spada alzata e il giavellotto come segmenti rettilinei che rompono la massa contrapposta, e molti altri dettagli perfettamente in linea con gli schemi “consacranti” finora descritti. Mi sembra che si possa dunque sostenere che le scelte raffigurative delle immagini di battaglia finiscano per essere sempre del medesimo tipo: sacralizzazioni di un evento conflittuale. D’altronde, questo è un fatto quasi scontato. La rappresentazione di una battaglia non è un fenomeno documentario, ma per lo più celebrativo, e pertanto la sua maniera usa le forme della sacralizzazione per costruire la legittimazione e l’onore del vincitore. Un ultimo esempio può illustrare ancor meglio la convenzionalità del sistema iconografico. Si tratta dell’enorme affresco di Lippo Vanni dedicato alla presunta battaglia di Val di Chiana, e dipinto nel Palazzo Pubblico di Siena nel 1363 (Fig. 8). Lo schema è perfettamente ripetuto, e anzi l’artista vi insiste almeno due volte nella stessa scena.



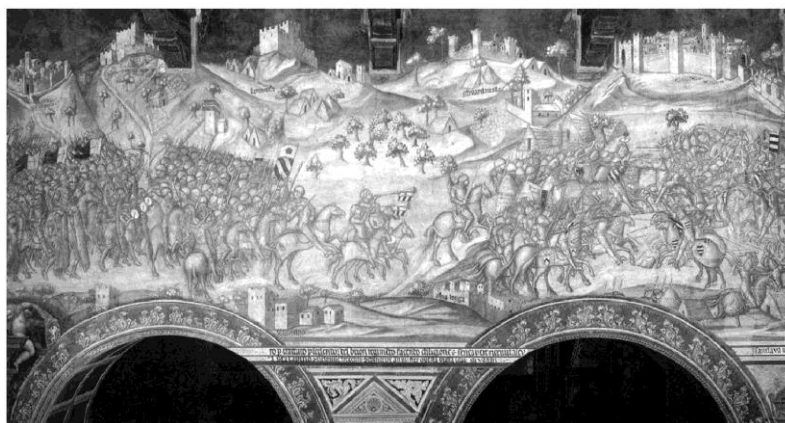


Fig. 8

Solo che la battaglia non è mai avvenuta, e al massimo si è trattato di una piccola scaramuccia tra parti dell'esercito senese e parti di quello fiorentino, entrambe costituite da mercenari in competizione tra di loro<sup>9</sup>. Eppure, il governo senese si impegna nella commissione di un'opera di ben 14 metri di lunghezza! E pochi anni più tardi, nel 1406-1407, farà ancora di più: chiederà a Spinello Aretino di affrescare nel medesimo palazzo una battaglia navale tra veneziani e imperiali assolutamente mai avvenuta nella storia, anche se denominata Battaglia di Punta Salvore, quasi ad accrescere la veridicità della leggenda. Sono tutte operazioni di legittimazione del potere e delle sue azioni conflittuali, e si fondano sullo stesso prototipo iconografico. Se ne può concludere, insomma, che tutte le battaglie, purtroppo, sono sacre.

---

<sup>9</sup> Cfr. in proposito Cardini (1990) e Galloppini (1990). Ma si veda, a proposito della battaglia di Val di Chiana, anche Franceschini (1941).

## 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.

Besançon, A., 1994, *L'image interdite*, Paris, Fayard.

Cardini, F., 1990, "Le battaglie campali", in F. Cardini, M. Tangheroni, a cura, *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, Firenze, Edifir, pp. 11-30.

Franceschini, G., 1941, "La prima compagnia di ventura italiana", in *Bollettino senese di storia patria*, v. XLVII, nn. 19-20.

Galloppini, L., 1990, "Un'immaginaria battaglia di galee", in F. Cardini, M. Tangheroni, a cura, pp. 51-70.

Grabar, A., 1984, *L'iconoclasm byzantin*, Paris, Flammarion.

Grabar, O., 1987, *La formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion.

Luckenbill, D. D., 1924, *The Annals of Sennacherib*, Chicago.

Morani, M., 1981, "Lat. 'sacer' e il rapporto uomo-Dio nel lessico religioso latino", in *Aevum*, v. LV, pp. 30-45.

Nicolescu, B., 1997, "Attitudine transreligiosa e presenza del sacro", in *Troisième Millénaire*, v. 43, pp. 28-33.

Schapiro, M., 1973, "Words and Pictures. On the Literal and Symbolic in the Illustrations of a Text", in T. A. Sebeok, a cura, *Approaches to Semiotics*, Paris-den Haag, Mouton.

Sciolla, G. C., 1985, "Fame, epidemie, guerre nell'iconografia religiosa fra Cinquecento e Seicento", in J. Delumeau, *Storia vissuta del popolo cristiano*, Torino, SEI.

Turner, V., 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Transactions.

Van Gennep, A., 1909, *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption*, Paris, Nourry; trad. it. *I riti di passaggio*, Torino, Boringhieri 1981.