

ANTONELLA LIPPO

*La battaglia di Sedan, la gloriosa sconfitta,
in un percorso interdisciplinare di visual history*

L'elemento pratico dell'immagine apre uno spazio di senso, ci obbliga a considerare ciò che abbiamo tralasciato; ci obbliga per esempio a sentire cosa vuol dire essere in guerra o cosa significa essere aiutati dagli altri.¹

Abstract: *The purpose of this paper is to suggest and analyze a way to narrate the French-Prussian War through images and in particular the resounding defeat of Sedan, from the point of view of the defeated. Through this method one can deduce how the pictorial genre of battles evolved in time as well as understand how the story can be told from different perspectives. In this particular case the obvious objective is to transform the defeat either into a determined and valorous defense or at least in a glorious defeat. Apologetic paintings arise and develop in France, which, starting from the Napoleonic defeat in Waterloo, express always and in any case (at any rate?), the virtue of the troops and highlight those moments in which the commanding officers and soldiers distinguished themselves by accomplishing deeds worthy of praise. Apologetic painting, which arises and develops in France, starting from the Napoleonic defeat in Waterloo tends to express always somehow the valor of the troops and highlights.*

Keywords: French Prussian War; Glorious Defeat; Apologetic Painting; Sedan.

La battaglia di Sedan, scontro decisivo della prima fase della guerra franco-prussiana (1-2 settembre 1870) si colloca nel mezzo di due eventi bellici importanti: il lungo ciclo di conquiste napoleoniche e l'avvento della prima guerra mondiale. Si tratta pertanto dell'ultima battaglia prima della diffusione della fotografia, quale mezzo che consente una testimonianza visiva in grado di restituire la crudeltà della guerra. Prima di allora l'unica fonte visuale è la pittura e lo è, pertanto, anche per tutte le fasi della guerra franco-prussiana.²

¹ J. CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Milano, Mondadori, 2000, p. 7.

² Cfr. S. AUDOIN-ROUZEAU, *1870 La France dans la guerre*, Paris, Colin, 1989.

Che nell'arte moderna esista, per così dire, un genere pittorico "battaglistico"³ lo si può affermare con Federico Zeri, che individua già in un'opera datata 1597, del Cavalier D'Arpino, la prima testimonianza in tal senso. Si tratta dell'affresco della *Battaglia tra Romani e Veienti* (fig. 1), nel Palazzo dei conservatori a Roma, il cui ruolo di "vero e proprio archetipo" per il genere è stato sottovalutato. Vale la pena introdurre un breve *excursus* per comprendere come il tema della battaglia prima di allora non fosse stato concepito secondo dettami di precise norme, quanto piuttosto lasciato alla libera invenzione dei singoli artisti. Solo in seguito la rappresentazione della "battaglia" si uniforma a una serie di regole.

Prima di quest'opera il tema, espresso sin dall'età antica (basti pensare ai sarcofagi romani), acquista un peso dal Trecento in poi, con esempi illustri come le tre tavole della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (fig. 2) o le battaglie raffigurate nel ciclo di Orvieto con la *Leggenda della vera croce* di Piero della Francesca (fig. 3). Prima di allora il tema viene eseguito senza rispondere a dettami precisi, sotto il profilo della composizione e viene lasciato alla libera capacità inventiva di costruzione formale e di soluzioni, anche fantastiche, adottate dai singoli artisti. La battaglia, quindi, non ha un connotato storico iconografico preciso, ma rappresenta soltanto un fatto d'armi. Quando si tramuta in genere assume invece una sequenza narrativa e vi si possono riconoscere persino i luoghi, gli episodi, le gesta. Ecco perché nel dipinto del D'Arpino, che viene identificato come opera spartiacque, la composizione è perfettamente simmetrica e rivela un senso classico con uno sfondo ben dettagliato.

Possiamo datare la nascita del genere delle battaglie come composizione e modello pittorico, quindi, intorno al secolo XVII. In seguito si assiste a un crescendo di produzione pittorica, sino ad avere la massima espressione nell'ottocento, dal momento che i quadri rappresentanti battaglie in quest'epoca hanno lo scopo di raffigurare soprattutto, se non esclusivamente, le campagne napoleoniche.

³ Cfr. P. CONSIGLI, a cura di, *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Collecchio, Silva, 1994; G. SESTIERI, *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, Roma, De Luca, 2011.

In Francia in particolare si afferma inevitabilmente l'iconografia della vittoria, nonostante non manchino i dipinti delle più famose sconfitte: da Waterloo per Napoleone Bonaparte fino a Sedan nel 1870. Waterloo è pur sempre la fine di un ciclo di opere che inneggiano alla *grandeur* della Francia;⁴ Sedan, invece, rappresenta l'inizio di una tragedia nazionale. Infatti, dopo lo scontro militare, con l'entrata a Parigi dei tedeschi, si assiste alla nascita di una nuova potenza ai confini della Francia. Non è più sufficiente rappresentare pertanto l'idea della gloriosa sconfitta, perché seguono la barbarie tedesca e la vendetta con rappresaglie contro i partigiani francesi. È questo il nuovo tema che anche la pittura testimonia, così come le fonti scritte, tra le quali vale la pena ricordare il resoconto di Theodor Fontane del 1873 e vari articoli pubblicati sul «Times» di Londra dal corrispondente William Harald Russel. La rappresentazione visiva più nota invece resta il “*Sedan panorama*” di Anton von Werner, pittore preferito della corte imperiale.⁵

L'opera (fig. 4) viene esposta a Berlino in un edificio appositamente costruito con una piattaforma rotante, grazie alla quale era possibile seguire le varie fasi della battaglia su uno schermo di 1725 metri quadri e tre diorami.

Prima di Sedan, tra i dipinti erano state rappresentate le sconfitte napoleoniche, come Waterloo e la Ritirata di Russia (fig. 5). Il pittore Nicolas Toussaint Charlet, in un quadro conservato al Museo di Lione, raffigura l'episodio della ritirata con un'immensa colonna di soldati che avanza in un paesaggio desolato e glaciale coperto di neve, con al centro feriti e cadaveri. Attraverso questa immagine, nella quale dominano le tonalità del grigio, Charlet illustra la fine della campagna di Napoleone, che, nel 1812, partì all'assalto dell'Impero russo. Realizzato vent'anni dopo l'avvenimento storico, il quadro ebbe un grande successo al Salon di Parigi, nel 1836.

All'epoca si era sviluppato un vero e proprio culto della figura napoleonica⁶ e Charlet in qualche modo contribuì alla creazione della leggenda. Al di là dell'avvenimento storico, l'artista esprime la sua stessa visione della storia,

⁴ Cfr. J. LOGIE, *Waterloo. La campagne de 1815*, Bruxelles, Racine, 2003.

⁵ Cfr. M. FERRARI ZUMBINI, *Sedan nella pittura francese e tedesca*, in «Studi Germanici», 3/4, 2013.

⁶ Cfr. N. BOCHET, *Aux origines de la légende napoléonienne*, Paris, Giovanangeli, 2008.

rappresentando non i soli generali, ma anche i semplici combattenti, con tutte le loro sofferenze, traendo ispirazione da tele molto più evocative della sofferenza umana come *Le Radeau de la Méduse* di Théodore Géricault, 1819, Paris, Musée du Louvre (fig. 6).

Anche la sconfitta gloriosa di Waterloo ha molteplici testimonianze pittoriche; su tutte ricordiamo quella di Clement-Auguste Andrieux con “*La bataille de Waterloo*” (fig. 7) al Musée National du Châteaux de Versailles. Ecco l’antefatto: secondo il libretto del Salon del 1852, in cui il dipinto fu esposto, Andrieux dipinge l’attacco dei tremila corazzieri del generale Milhaud contro le piazze inglesi raggruppate di fronte al Mont Saint-Jean, vale a dire l’azione mirante a disorganizzare il centro delle linee nemiche. Nella pittura, l’apparizione di cavalieri che emergono dai fumi della battaglia rivela una forte ispirazione dalle litografie di Raffet. C’è stata un’epopea per Waterloo: era il sigillo di un’avventura umana che aveva eguagliato solo quella di Alessandro Magno. La devozione quasi suicida dei soldati dell’impero trasformò quella situazione di sconfitta in un atto di estremo coraggio. C’è sempre, quindi, un’interpretazione eroica della sconfitta che, per la pittura francese, parte da Waterloo e arriva a Sedan, ma l’analogia finisce qui. Waterloo è una ferita lacerante che però non annulla l’eredità delle tante glorie conquistate, come ad esempio quelle raffigurate da David, Gerard, Delacroix e, per quello che è il genere delle battaglie, da Horace Vernet. Quest’ultimo, seppure non godesse di stima da contemporanei tra i quali si annovera persino Baudelaire, trova posto nella galleria delle battaglie di Versailles con grandi cicli di vittorie come quella di Jena (fig. 8), battaglia che ebbe luogo il 14 ottobre 1806 nel corso della guerra della quarta coalizione fra la Grande armata francese, guidata da Napoleone Bonaparte e l’esercito prussiano. I combattimenti terminarono con la totale vittoria dei francesi.

Sulla scia del tema della gloriosa sconfitta si collocano altri dipinti di Horace Vernet, come *La Barrière de Clichy - Défense de Paris* (fig. 9), al Louvre, che evoca un episodio della breve difesa di Parigi, nel marzo 1814, avvenuto proprio alla barriera di Clichy. La Guardia nazionale, composta da giovani guardie, invalidi e borghesi inesperti, riuscì a resistere fino all’armistizio. Il vecchio maresciallo Moncey, che comandava questa guardia multicolore, è al centro del dipinto, a cavallo. Ha un braccio

La battaglia di Sedan

disteso e dà ordini a un colonnello. Ai lati vediamo episodi commoventi: a destra due giovani della Guardia, di cui uno ferito al braccio, giacciono seduti a terra; di fronte a loro, un contadino, seduto su un tronco con il suo bambino tra le braccia, è circondato da alcuni beni di fortuna, una capra, un materasso, che è riuscito a portare nel suo ritiro; a sinistra, un lanciere ritorna dalla parte anteriore a piedi e va dai soldati feriti.

Più tardi, nel 1864, Ernest Meissonier dedica un dipinto alla *Campagna di Francia* del 1814 (fig. 10) al Musèe d'Orsay. Il cielo è plumbeo quasi a voler sottolineare il peso dell'imminente sconfitta e l'episodio raffigurato, benché si verifichi dopo molte vittorie, annuncia le prossime sconfitte. Nessuna azione, ma regna un'atmosfera di solitudine e di sconforto. I dubbi e la rassegnazione degli ufficiali e della truppa sono ben visibili e contrastano con la ferma determinazione di un isolato Napoleone. Questi sentimenti sono sottolineati dalla gamma di colori: l'intera scena è dominata da tonalità marroni e grigie, dall'indolenza e dallo scoramento delle truppe. I protagonisti non calpestano una neve vergine, ma un suolo fangoso. La "*Campagna di Francia*" del 1814 è il primo di una serie incompiuta di quadri dedicati alle conquiste napoleoniche, che procurò a Meissonier un grande successo.

C'è un altro quadro che sovrappone realtà storica e visione ed è "*Le Siège de Paris*" (fig. 11) di Meissonier, insignito della Legion d'onore. Vi campeggia una figura di donna di grandi dimensioni che rappresenta Parigi in piedi, con accanto una bandiera tricolore a brandelli, indosso un velo nero e una pelle di leone. È l'allegoria del coraggio e il parallelo è d'obbligo con la "*Libertà che guida il popolo*" (fig. 12) di Delacroix del 1831. Si potrebbe dire che Meissonier riprende l'immagine di Delacroix invertendola: qui la figura si staglia sui resti di una barricata attorniata da morti e feriti. Non c'è entusiasmo, ma rassegnazione e la giovane donna è sostituita da un'immagine di donna matura, che ancora brandisce una spada. Dal margine sinistro del quadro emerge, infatti, l'immagine emaciata di un'altra donna che simboleggia la carestia, che è la prospettiva purtroppo che spetta al popolo francese. E questa figura trasporta sul braccio l'aquila francese.

Dopo Sedan, lo scontro si trasforma in una guerra di popolo: c'è l'occupazione, c'è il senso di riscatto e c'è la rivincita. Sedan è l'inizio di una più vasta tragedia nazionale e

produce anche il tema della barbarie tedesca alla quale si contrappone la civiltà francese. Dopo questa carrellata di dipinti che attestano come trionfi l'idea di una strenua difesa e di una gloriosa sconfitta, ecco che non solo Sedan ma anche le battaglie precedenti la *débauche* finale sono rimaste nella storia, grazie al repertorio di immagini. Già dalla prima metà di agosto la resistenza francese viene spezzata con diverse battaglie. Gran parte dell'iconografia dedicata alla guerra del 1870-71 riguarda singoli episodi all'interno di una battaglia in cui i soldati francesi si distinguono comunque nonostante l'esito negativo, come gloriosi fino all'estremo sacrificio. Si tratta dunque di veri e propri quadri patriottici che comunque presentano queste scene come eredità della tradizione napoleonica. I pittori di Sedan riprendono così il tema eroico usato per Waterloo, concentrandosi sui singoli episodi. I più rappresentativi di questo genere apologetico sono Eduard Detaille e Alphonse de Neuville. Questi pittori riescono ad esorcizzare il tema della sconfitta ma non la ignorano. Si concentrano, infatti, sull'eroismo della difesa. Neuville, allievo di Delacroix, nel 1873 presenta al Salon il dipinto "*La dernière cartouche*" (fig. 13), che fa riferimento a un episodio avvenuto nel villaggio di Bazeilles, in cui le truppe bavaresi il 1° settembre travolgono le ultime stremate resistenze francesi. La centralità di quest'opera è sottolineata anche dal fatto che risulta essere collocata nella sala principale del museo, denominato appunto "*Maison de la Dernière Cartouche de Bazailles*". La rappresentazione è quella di un villaggio bombardato in cui una cinquantina di fucilieri della marina tengono ancora testa al nemico e si arrendono solo dopo aver sparato l'ultima cartuccia. L'episodio vede raffigurati solo sette soldati francesi. Tutta la scena è all'interno e l'unico riferimento all'esterno è la finestra. Composizione analoga è nel quadro di Alphonse de Neuville "*La Defense de la porte de Longhoyan*" (fig. 14) del 21 ottobre 1870, che si trova a Parigi al Musée de l'Armée e rappresenta i soldati francesi costretti a rientrare nella fortezza e che cercano di impedire l'ingresso dei prussiani. L'unica e ultima linea di difesa è costituita proprio dalla barriera dei corpi dei soldati. Il motivo dell'ultima strenua difesa si arricchisce così di un ulteriore simbolismo nel quadro dedicato alla battaglia di Saint Privat (altrimenti detta di Gravelotte) del 18 agosto del 1870 (fig. 15).

La battaglia di Sedan

Neuville sceglie di rappresentare la scena della ritirata in quello che è l'ultimo rifugio possibile: il cimitero. È come una sconfitta annunciata nel luogo del "trionfo della morte", tema tanto presente nella pittura solitamente in versione religiosa, questa volta invece in versione militare. La battaglia di Gravelotte (*Bataille de Saint-Privat*, per i francesi) fu combattuta il 18 agosto 1870 e rappresentò l'estremo tentativo dell'armata francese del Reno, al comando del maresciallo François Achille Bazaine, di tenere aperta una via di comunicazione con il resto dell'esercito imperiale sotto il comando del maresciallo Patrice de Mac-Mahon. Al termine della battaglia, le forze del maresciallo Bazaine ripiegarono verso la fortezza di Metz, dove sarebbero rimaste sotto assedio fino alla resa di tutte le truppe alla fine dell'ottobre 1870.

Tra gli artisti che hanno lasciato una testimonianza pittorica dell'assedio c'è ancora una volta Neuville con il dipinto "*L'assedio di Metz*" (fig. 16), nel quale è rappresentata la resa completa delle ingenti forze francesi al comando del maresciallo Achille Bazaine, che erano state accerchiate nell'area fortificata della città, dopo una serie di aspre battaglie contro le forze germaniche del generale von Moltke.

Tutte queste opere non rappresentano soltanto la propaganda militare dell'epoca e il sentimento patriottico, ma offrono al pubblico la metamorfosi della sconfitta che culmina nella prospettiva della rigenerazione.

E ancora, il quadro di Detaille, esposto al Salon del 1879, che rappresenta un episodio del 2 dicembre 1870 ovvero "*La Défense de Champigny*" (fig. 17), al Metropolitan di New York, mostra i soldati del generale Faron che tentano di difendersi nella città di Champigny-sur-Marne, vicino a Parigi e di aprire feritoie nel muro per i cannoni. Il generale Faron è sulla sinistra e parla con un vecchio giardiniere. L'artista dipinge una copia dell'immagine nel 1879 (ora in collezione privata) e torna sull'argomento per un enorme panorama della battaglia (ora distrutto) che Detaille eseguì con De Neuville nel 1882. E la guerra franco-prussiana viene anche rappresentata nel "Bourbaky Panorama" (fig. 18) di Lucerna.

Si assiste a una rappresentazione umanistica e critica nei confronti della guerra e in particolare dell'attraversamento dei confini dell'armata orientale francese, guidata dal generale Bourbaki e del suo ingresso in Svizzera nell'inverno del 1871.

Il dipinto, lungo 112 metri e alto 10, è uno degli ultimi enormi dipinti circolari rimasti del XIX secolo, nonché patrimonio culturale europeo. Il pittore che ha realizzato il panorama, Edouard Castres, ha fatto esperienza diretta della guerra, dando il proprio contributo come volontario della Croce Rossa. Un museo (nelle immediate vicinanze del Giardino del ghiacciaio) fornisce informazioni sulla guerra, sul destino dell'armata Bourbaki e sul quadro panoramico. E, per chiudere, una delle più celebrate opere di Eduard Detaille è “*Le Réve*” del 1888 (fig. 19), un quadro di grande formato, esposto al Salon, che rappresenta una chiara presa di posizione politica. I giovani soldati di leva di manovra, probabilmente nella regione della Champagne, sognano la futura rivincita. Questo è l'implicito programma del “prode generale” Boulanger, la cui popolarità è, in quel periodo, all'apogeo. I seguaci di Boulanger raccolgono le voci del malcontento diffuso e le delusioni provocate dai primi dieci anni di potere repubblicano. Allo stesso modo, i soldati di Detaille mettono assieme i ricordi del prestigio francese: i soldati vincitori della rivoluzione e dell'impero, “le valorose genti” di Reichshoffen o i superstiti di Gravelotte, gloriosamente sconfitti. Lo spettatore vede in questo un esempio di pittura eroica e la celebrazione dell'esercito. Detaille vince una medaglia e il suo quadro viene comprato dallo stato francese che lo presenta all'Esposizione Universale del 1889. Questa tela, che esalta l'esercito nazionale nel momento in cui la repubblica istituisce il servizio militare per tutti i giovani cittadini (con la legge del 15 luglio 1889), mette d'accordo tutti i repubblicani.⁷

Il dipinto appare diviso in due dalla linea dell'orizzonte. La parte inferiore rappresenta un terreno piatto e brullo con una lunga fila di soldati al termine di una marcia. Il contesto dunque è militare, ma non di guerra. I giovani soldati vivono una doppia dimensione: storica e simbolica, sono i nuovi rappresentanti di un esercito che sta cercando di superare la ferita di Sedan, quasi un sogno dei giovani soldati.

Un altro artista, Gustave Doré, aveva partecipato alla difesa di Parigi e vi dedica grandi opere: “*La Defense de Paris*”, “*L'Aigle noir de la Prouse*” e “*L'Enigme*” (fig.

⁷ Cfr. F. ROBICHON, *Eduard Detaille. Un siècle de gloire militaire*, Paris, Giovanangeli, 2007.

La battaglia di Sedan

20). Quest'ultimo, in particolare, è un quadro immerso nei toni del grigio, il cielo plumbeo, il fumo degli incendi, i colori freddi dei cadaveri. Il tema della guerra viene affrontato come quesito, interrogativo sulle ragioni e questioni. Ecco come la pittura diventa più complessa e si pone il problema dell'interpretazione della guerra, ovvero il quesito sul significato e sulle conseguenze della sconfitta. Nel dipinto "*L'Enigme*", al Musée d'Orsay di Parigi, sullo sfondo appare una Parigi messa a ferro e fuoco per la guerra franco-prussiana del 1870 da cui si alzano i fumi della devastazione. Una Sfinge, circondata da cadaveri di soldati e rottami di cannone, abbraccia, compassionevolmente, una donna alata. Secondo il catalogo della vendita della bottega dell'artista, nel 1885, Doré si sarebbe ispirato per la sua composizione a due versi di Victor Hugo, tratti dal poema *All'Arco di Trionfo (Le Voci interiori, 1837)*: «Oh spettacolo! Così muore ciò che i popoli fanno! Che un tal passato per l'anima è un abisso profondo!».⁸

E in questo modo ormai l'idea della gloriosa sconfitta cede il passo ad una consapevolezza nuova; si avverte tutto il peso della guerra, della devastazione che ne è derivata e del senso di impotenza rispetto ad uno scenario apocalittico.

⁸ Cfr. C. MILLET, *Hugo et la guerre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

APPENDICE ICONOGRAFICA



Fig. 1 - Cavalier d'Arpino, *Battaglia tra Romani e Veienti*, 1597

La battaglia di Sedan



Fig. 2 - P. Uccello, *Battaglia di San Romano*, 1438



Fig. 3 - Piero della Francesca, *Battaglia di Eraclio e Cosroé*,
Ciclo della Leggenda della Vera Croce, 1458-1466

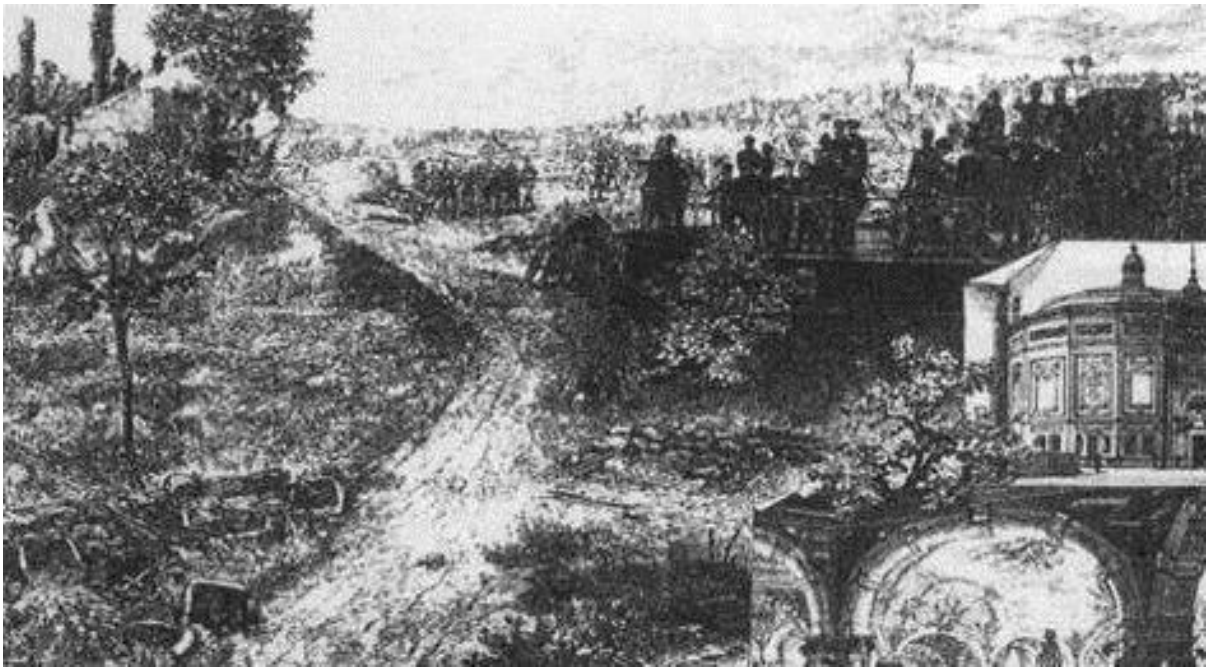


Fig. 4 - A. von Werner, *Sedan Panorama*, 1870



Fig. 5 - N. Toussaint Charlet, *Episode de la Retraite de Russie*, 1836

La battaglia di Sedan



Fig. 6 - Th. Gericault, *Le radeau de la Meduse*, 1818-1819



Fig. 7 - C. Andrieux, *La bataille de Waterloo 1815*, 1852



Fig. 8 - H. Vernet, *Battaglia di Jena*, 1806

La battaglia di Sedan



Fig. 9 - H. Vernet, *La Barrière de Clichy-Défense de Paris*, 1814



Fig. 10 - E. Meissonier, *Campagne de France*, 1864



Fig. 11 - E. Meissonier, *Le siège de Paris*, 1870

La battaglia di Sedan



Fig. 12 - E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo*, 1830



Fig. 13 - A. De Neuville, *Les dernières cartouches*, 1873



Fig. 14 - A. De Neuville, *La difesa della Porta de Longhoyan*, 1879

La battaglia di Sedan



Fig. 15 - A. De Neuville, *Le cimetiere de Saint Privat*, 1881



Fig. 16 - A. de Neuville, *Assedio di Metz*, 1870



Fig. 17 - E. Detaille, *Defense de Champhigny*, 1879

La battaglia di Sedan



Fig. 18 - E. Castres, *Bourbaki Panorama* Lucerna



Fig. 19 - E. Detaille, *Le reve*, 1888



Fig. 20 - G. Doré, *L'énigme*, 1871