

**studi  
germanici**



**3-4** 2013

# Sedan nella pittura francese e tedesca

Massimo Ferrari Zumbini

## Sedan: la “battaglia epocale” e la “débâcle”

La guerra del 1870-71 tra la Francia di Napoleone III e la coalizione degli stati tedeschi guidata dalla Prussia di Bismarck è una guerra dimenticata. Sembra quasi che la storia abbia messo tra parentesi questa guerra, schiacciata tra il grande ciclo delle vittorie napoleoniche e la nuova realtà della “guerra totale” che si annuncia nell’estate del 1914. Ancora nel 1989 proprio Stéphane Audoin-Rouzeau, che ha dato contributi fondamentali alla nuova storiografia sulla Prima guerra mondiale, apriva il suo libro sulla guerra franco-tedesca con questa frase: «La guerre de 1870 est une guerre oubliée».<sup>1</sup>

Dopo due guerre mondiali e dopo i grandi stermini del XX secolo, questa guerra ci appare come un episodio minore proprio perché compressa in questa lunga e più drammatica catena di corsi e ricorsi.

Eppure questa guerra offre tuttora molti motivi di interesse e non solo per la storia politica. Certo, è la guerra che porta, contemporaneamente, alla dissoluzione dell’impero francese e all’unità nazionale tedesca, con gli annessi sconvolgimenti dei rapporti di forza in Europa. Ma vi sono anche altri aspetti rilevanti che riguardano metodi e problemi storiografici ad ampio spettro e in gran parte innovativi, dalla “nuova storia militare” alla “visual history” e dai “luoghi della memoria” alla “costruzione del nemico”. È quindi interessante – e forse sorprendente – notare che da tutti questi punti di vista, questa guerra rappresenta l’ultimo atto di un lungo ciclo.

Infatti, la guerra che realizza finalmente l’unificazione nazionale tedesca è, al tempo stesso, l’ultima guerra prima della “guerra totale” dal punto di vista della storia militare e l’ultima guerra prima della diffusione di massa della fotografia dal punto di vista della “visual history”. La rappresentazione della guerra avviene principalmente attraverso la pittura (e la grafica). Più precisamente, è la guerra in cui l’antica tradizione della pittura di battaglie (*Schlachtenmalerei*) e dei

<sup>1</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau, *1870 – La France dans la Guerre*, Colin, Paris 1989, p. 1.



“battaglisti”<sup>2</sup> celebra i suoi ultimi trionfi, prima dell’avvento della “guerra totale” che, dal Futurismo all’Espressionismo, segnerà una svolta radicale anche nelle forme della sua rappresentazione.

La cittadina di Sedan, nel dipartimento delle Ardenne vicino al confine con il Belgio, svolge un ruolo centrale e decisivo sotto ambedue gli aspetti, militare e iconografico. “Sedan” vuol dire infatti la battaglia più famosa di tutta la guerra ma anche, e proprio per questo, il “luogo della memoria” più evocato in tutta l’iconografia della guerra. È quindi necessario partire da Sedan per ricostruire gli eventi e le rappresentazioni.

Nel tardo pomeriggio del primo settembre 1870 accade l’evento che non solo decide la guerra franco-tedesca iniziata il 19 luglio, ma cambia la storia d’Europa e sarà a lungo mitizzato nella storiografia e nella memoria collettiva tedesca, francese ed europea.<sup>3</sup> Sui bastioni della fortezza di Sedan appare la bandiera bianca e il generale Reille esce dalla fortezza per consegnare la dichiarazione di resa di Napoleone III a Guglielmo di Prussia, che da un’altura ha seguito tutta la battaglia:

Monsieur mon frère,  
N’ayant pas pu mourir au milieu de mes troupes, il ne me reste qu’à remettre mon épée entre les mains de Votre Majesté. Je suis de votre Majesté le bon frère.  
Napoléon.<sup>4</sup>

Così prende atto della sconfitta l’imperatore francese, indebolito dalla malattia e ormai rassegnato, che si trova all’interno della for-

<sup>2</sup> Sulla tradizione italiana, si veda *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Giancarlo Sestieri, De Luca Editori d’arte, Roma 2011, con ampia documentazione iconografica, p. 19ss.

<sup>3</sup> Sulla battaglia di Sedan, si vedano soprattutto: Michael Howard, *The Franco-Prussian War. The German Invasion of France*, Routledge, London-New York 2002 (1961), p. 203ss.; Geoffrey Wawro, *The Franco-Prussian War. The German Conquest of France in 1870-1871*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 211ss.; François Roth, *La Guerre de 70*, Fayard, Paris 1997 (1990), p. 101ss.; Douglas Fermer, *Sedan 1870. The Eclipse of France*, Pen & Sword, Barnsley 2008 e Pierre Milza, “L’année terrible”. *La guerre franco-prussienne septembre 1870-mars 1871*, éditions Perrin, Paris 2009, p. 99ss.

<sup>4</sup> Michael Howard, *The Franco-Prussian War. The German Invasion of France*, cit., p. 219.



tezza assieme all'intera armata di oltre centomila uomini. Il testo di Napoleone precisa volutamente che la resa riguarda soltanto l'imperatore (*mon épée*) e non la Francia, che Napoleone infatti non intende vincolare alla sua decisione, nella speranza che la nazione sia in grado di continuare la guerra da Parigi. Ma è comunque una disfatta senza precedenti, che supera nettamente l'ordine di grandezza raggiunto a Waterloo:

La capitulation est signée au début de la matinée du 2 septembre. Dans l'histoire militaire du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est un fait sans précédent par son ampleur. Celle du général Dupont à Baylen durant la guerre d'Espagne (1808), celle des Hongrois à Villagos (1849) n'avaient pas concerné de tels effectifs. La présence de Napoléon III parmi les prisonniers accroît encore la portée du succès.<sup>5</sup>

Due armate tedesche con circa centonovantamila soldati prussiani, sassoni, bavaresi, della Turingia, del Baden, del Württemberg, hanno completato l'accerchiamento di Sedan già dalle 11.30, quando i *Gardebussaren* dell'Armata della Mosa che viene da est si sono uniti alla Terza Armata che viene da ovest.<sup>6</sup> Le truppe francesi, battute sul campo nei villaggi circostanti sin dalle prime luci dell'alba, fuggono in totale disordine, in gran parte arretrando verso la fortezza.<sup>7</sup>

A sud i bavaresi hanno travolto a Bazeilles le truppe scelte della fanteria di marina, i *Marsouins*, che hanno combattuto sino all'ultimo nella "maison de la dernière cartouche", che diventerà oggetto di uno dei quadri più famosi.<sup>8</sup> A nord, tra Givonne e Fleigneux, gruppi di francesi fuggono verso la foresta delle Ardenne per rifugiarsi in Belgio.<sup>9</sup> Nemmeno le cariche disperate e di fatto suicide, dei migliori squadroni della gloriosa cavalleria francese – corazzieri, ussari e *Chas-*

<sup>5</sup> François Roth, *La Guerre de 70*, cit., p. 126.

<sup>6</sup> Pierre Milza, "L'année terrible". *La guerre franco-prussienne septembre 1870-mars 1871*, cit., p. 110.

<sup>7</sup> Douglas Fermer, *Sedan 1870. The Eclipse of France*, cit., p. 167ss.

<sup>8</sup> Dennis E. Showalter, *Das Gesicht des modernen Krieges. Sedan, 1. und 2. September 1870*, in *Schlachten der Weltgeschichte*, a cura di Stig Förster et al., dtv, München 2005 (2001), p. 238.

<sup>9</sup> François Roth, *La Guerre de 70*, cit., p. 122.



*seurs d'Afrique* – sono riuscite ad aprire un varco nelle truppe di fanteria appoggiate dall'artiglieria di campagna.<sup>10</sup>

Sedan è quindi la battaglia che dovrebbe concludere la guerra, per le dimensioni della disfatta e perché viene dopo una lunga serie di sconfitte che si susseguono dall'inizio della guerra. Le truppe tedesche hanno vinto dovunque e sono penetrate subito e in profondità sul suolo francese. Il 4 agosto a Weissenburg, aprendo dal nord la via dell'Alsazia, il 6 a Wörth nell'Alsazia meridionale e a Spichern nella Saar, il 14 a Colombey-Nouilly sulla via per Metz, il 16 a Mars-la-Tour a 20 km. da Metz, il 18 a Gravelotte, con la battaglia sanguinosa (da cui il detto: «Ça tombe comme à Gravelotte») che consente l'accerchiamento della grande fortezza di Metz dal 20 agosto (lo stesso giorno in cui inizia l'assedio di Strasburgo) e porterà alla capitolazione di tutta "l'armata del Reno" e alla cattura di oltre centocinquantamila soldati francesi.

Il 24 agosto i tedeschi sono arrivati alla Marna, ma la sera del 25 dal comando supremo tedesco parte l'ordine, al momento rischioso ma che risulterà decisivo, di cambiare la direzione di marcia. Visto che l'altra, residua armata francese, contro ogni previsione, non arretra verso Parigi, anche le due armate tedesche non avanzano più verso Parigi, ma compiono la grande, famosa manovra sull'ala destra, spostando quasi duecentomila soldati su un fronte di oltre cinquanta km. È una improvvisa, complessa e amplissima "sterzata" verso est, decisiva dal punto vista strategico, ma di difficile esecuzione sul piano operativo, attuata sotto la pioggia, con truppe duramente provate in battaglia, tra cui i soldati che il 18 hanno combattuto a Gravelotte e poi hanno avuto solo un breve riposo perché impegnati nel doloroso compito di seppellire i novemila caduti.<sup>11</sup>

Sulla base di informazioni frammentarie sui movimenti dei francesi, lo Stato maggiore tedesco guidato da Moltke si assume il rischio di ordinare la "svolta" che sposta l'intero fronte verso Sedan,<sup>12</sup> dove,

<sup>10</sup> Michael Howard, *The Franco-Prussian War. The German Invasion of France*, cit., p. 215s.

<sup>11</sup> Geoffrey Wawro, *The Franco-Prussian War. The German Conquest of France in 1870-1871*, cit., p. 186.

<sup>12</sup> Douglas Fermer, *Sedan 1870. The Eclipse of France*, cit., p. 124ss.



per la seconda volta dopo Metz, un'intera armata francese si trova accerchiata e senza possibilità di fuga, avendo alle spalle solo il confine con il Belgio.

Così si è arrivati a Sedan, dove tutte le alture sono occupate dai tedeschi, schierati con oltre 500 pezzi di artiglieria pesante, che nella fase finale della battaglia concentrano il fuoco sulla cittadella con seicento granate al minuto, provocando gravi perdite, panico e incendi.<sup>13</sup>

Su una di queste alture, a Frénois, si è riunito il comando supremo delle forze alleate tedesche, con alla testa il re di Prussia. Accanto a Guglielmo ci sono i più alti esponenti del regno di Prussia: l'erede al trono, il cancelliere Bismarck e Helmut von Moltke, lo stratega che guida tutte le operazioni delle truppe alleate. La scena è stata ricostruita molte volte e in molti modi – dalla letteratura alla pittura – ma quasi tutte le descrizioni si basano sui due testi più noti, il grande resoconto di Theodor Fontane del 1873<sup>14</sup> e gli articoli pubblicati sul «Times» di Londra da William Harald Russel, il più famoso corrispondente di guerra dell'epoca, che ha già seguito la guerra di Crimea e la guerra civile americana.<sup>15</sup>

L'altezza di trecento metri e la giornata di sole consentono una vista panoramica, per cui gli osservatori si rendono conto già dalla tarda mattinata che l'accerchiamento è riuscito e la vittoria è solo questione di ore. Ci sono anche osservatori stranieri, tra cui il corrispondente del «Times» e il generale Philip Sheridan, che nella guerra civile ha comandato l'Armata di Shenandoah, devastando nel 1864 la Virginia e inaugurando la tattica della “terra bruciata” (“The Burning”). Ma il gruppo più numeroso, dietro la prima fila tutta prussiana, è composto dai rappresentanti degli altri stati tedeschi, dal regno di Baviera al piccolo granducato di Sassonia-Coburgo-Gotha.

<sup>13</sup> Karl-Heinz Frieser, *Ardennen Sedan. Militärgeschichtlicher Führer durch eine europäische Schicksalslandschaft*, a cura del *Militärgeschichtliches Forschungsamt*, Report Verlag, Frankfurt a.M.-Bonn 2006, p. 129.

<sup>14</sup> Theodor Fontane, *Der Krieg gegen Frankreich. Band I: Der Krieg gegen das Kaiserreich*, Nymphenburger, Berlin 1873, p. 552ss.

<sup>15</sup> Su Fontane e Russel, si veda Manuel Köppen, *Im Krieg gegen Frankreich. Korrespondenten an der Front. 1870 vor Paris – 1916 an der Westfront – 1940 im Blitzkrieg*, in *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, a cura di Barbara Korte e Horst Tonn, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007, p. 59ss.



In pittura la rappresentazione più nota è il panorama di Anton von Werner, che sarà il pittore preferito dalla corte imperiale. Il celebre *Sedan-Panorama* sarà esposto a Berlino in un edificio costruito appositamente per questo scopo. Mediante una piattaforma rotante, è possibile seguire le varie fasi della battaglia sullo schermo di 1.725 metri quadri e sui tre diorami, che mostrano gli eventi principali a intervalli di cinque ore, dagli attacchi della cavalleria francese sino alla consegna della lettera con cui Napoleone III offre la resa a Guglielmo.<sup>16</sup> Per Werner, come per tanti altri pittori tedeschi, la scena ha una particolare solennità, perché vedono gli alti personaggi dei vari stati tedeschi riuniti sulla collina come garanti della volontà popolare di unire i territori tedeschi in un nuovo Reich.<sup>17</sup>

Nelle opere degli storici che oggi guardano alla Germania alla luce delle guerre mondiali, si trovano commenti che inseriscono la scena in un'atmosfera da *Belle époque*, come se fosse l'occasione per una rappresentazione di gala con sgargianti uniformi di aristocratici dai nomi altisonanti:

It was now a superb day, and Moltke's staff had found for the King a vantage-point from which a view of the battle could be obtained such as no commander of an army in Western Europe was ever to see again. In a clearing on the wooded hill above Frénois, south of the Meuse, there gathered a glittering concourse of uniformed nobilities more suitable to an opera-house or a race-course than to a climatic battle which was to decide the destinies of Europe and perhaps of the world.<sup>18</sup>

Ma proprio per chi guarda a quegli eventi dopo le esperienze del XX secolo, quel primo settembre 1870 evoca anche e soprattutto collegamenti storici che hanno segnato tragicamente la storia d'Eu-

<sup>16</sup> *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, a cura di Dominik Bartmann, Hirmer, München 1997 (prima edizione 1993), p. 270ss.

<sup>17</sup> Franck Becker, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der deutschen Öffentlichkeit Deutschlands 1864-1913*, Oldenbourg, München 2001, p. 478ss.

<sup>18</sup> Michael Howard, *The Franco-Prussian War. The German Invasion of France*, cit., p. 212.



ropa. Certo, i personaggi e le uniformi che riempiono la scena attorno a Sedan ci riportano a un passato lontano: principi e granduchi, corazzieri e dragoni, ulani e ussari. Ma sullo sfondo il panorama comprende i boschi delle Ardenne, dove nel maggio 1940 passeranno le divisioni corazzate di Hitler, avviandosi a realizzare un altro e ancor più decisivo accerchiamento. La sera del 13 maggio 1940 i tedeschi sono di nuovo a Sedan e in soli due giorni di battaglia conquistano il “sacro terreno” dell’ormai leggendaria “altura 301”, cioè proprio la collina dove erano radunati i personaggi che abbiamo ricordato.<sup>19</sup>

In realtà, la storia militare del confronto epocale tra gli stati tedeschi e la Francia collega, da un secolo all’altro, i personaggi più diversi. Guglielmo di Prussia, che a seguito della vittoria diventerà nel gennaio 1871 il primo imperatore del nuovo Reich, ha combattuto giovanissimo contro Napoleone, che a sua volta tra il 1806 e il 1807 aveva provocato la dissoluzione dell’antico Reich (*das alte Reich*), cioè l’erede del “Sacro Romano Impero di Nazione Germanica”, conquistato Berlino e smembrato la Prussia. In quegli stessi anni è stato prigioniero in Francia Claus von Clausewitz, il generale prussiano autore del più famoso trattato sulla guerra che ispira tutta l’evoluzione del pensiero militare prussiano a partire dall’epoca postnapoleonica. Alla campagna del 1870 partecipa anche Alfred von Schlieffen, l’autore del “piano Schlieffen” che la Germania seguirà nel 1914, nel tentativo di realizzare l’obiettivo principale dell’ambizioso, quanto rischioso, piano strategico: l’accerchiamento tattico completo per realizzare una “battaglia di annientamento” (*Vernichtungsschlacht*), una “Canne” moderna proprio sul modello della grande vittoria vissuta a Sedan.<sup>20</sup> E agli scontri che dalla vicina Givonne aprono la via verso Sedan partecipa il giovane tenente Paul von Hindenburg, che ha già combattuto a Sadowa, sarà il comandante più popolare e più potente della Prima guerra mondiale, nel

<sup>19</sup> Karl-Heinz Frieser, *Ardennen Sedan. Militärgeschichtlicher Führer durch eine europäische Schicksalslandschaft*, cit., p. 224ss.

<sup>20</sup> Jehuda L. Wallach, *Das Dogma der Vernichtungsschlacht. Die Lehren von Clausewitz und Schlieffen und ihre Wirkung in zwei Weltkriegen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1970 (1967), p. 96ss.





1925 diventerà Presidente della Repubblica e nel 1933 nominerà a capo del governo Adolf Hitler.

Il nome di Sedan, la “terre d’épreuve” del fronte occidentale, è sempre presente in questa catena di riferimenti storico-militari. Persino nella Prima guerra mondiale, pur persa dalla Germania e segnata sul fronte occidentale da altri nomi-simbolo di più grandi tragedie, da Verdun alla Somme, i tedeschi occupano Sedan sino alla fine della guerra. Nel dicembre del 1944, infine, l’ultima offensiva tedesca delle Ardenne viene fermata a venticinque chilometri da Sedan, che era stata liberata dalle truppe americane il 6 settembre.<sup>21</sup>

La guerra del 1870-71 è però una guerra breve. Da un punto di vista giuridico-internazionale dura dieci mesi, cioè dalla dichiarazione di guerra francese alla Prussia del 19 luglio sino alla firma del trattato definitivo di pace con il nuovo *Reich*, che avviene a Francoforte il 10 maggio. Dal punto di vista delle grandi operazioni di guerra, che si svolgono esclusivamente in territorio francese, il periodo è ancora più limitato: si va dal primo scontro del 4 agosto sino alla capitolazione di Parigi del 28 gennaio 1871, che segna la fine dell’impero e pregiudica la capacità di resistenza della Francia.

Le perdite, sebbene sempre agghiaccianti, non sono nemmeno paragonabili a quelle della Prima guerra mondiale, per non parlare dei circa cinquanta milioni di perdite militari e civili della Seconda guerra mondiale. Se si contano anche le morti dovute a malattia, che sono la maggioranza, la Germania registra 50.927 morti, a fronte dei circa 1.800.000 morti del 1914-18.<sup>22</sup>

Oggi ci appare quindi lontana la mitizzazione che, anche attraverso le immagini, nei contemporanei ha ingigantito il ricordo di Sedan. Ma la nostra visione retrospettiva non può certo ridurre la reale portata storica di questa guerra, il cui esito ha effetti epocali in Francia, in Germania e in tutta Europa. In Francia si assiste al crollo del Secondo Impero e all’avvento della Terza Repubblica segnato dalla guerra civile che segue alla Comune, in Germania nasce il Secondo Reich sotto l’egemonia prussiana, in Europa l’allarme provo-

<sup>21</sup> Karl-Heinz Frieser, *Ardennen Sedan*, cit., p. 20s.

<sup>22</sup> François Roth, *La Guerre de 70*, cit., p. 508.



cato dalla nuova potenza continentale agisce persino nei confronti dell'Impero zarista.<sup>23</sup> Più in generale, la Germania acquista un prestigio militare che non è eccessivo definire planetario. Già tra il 1836 e il 1839 Moltke, cioè proprio il vincitore di Sedan, era stato l'istruttore militare dell'esercito ottomano. Ma ora la vittoria sulla Francia porta alla recezione del modello militare tedesco anche in altri continenti, dal Giappone all'America del Sud:

The Prussian Military System became the envy of, and the model for, much of the world after the Franco-Prussian war of 1870-71. Governments not only in Europe and in Asia Minor, but also as far away as Japan and China, Central and South America, turned to Prussia for military training missions and weapons and sent their best and brightest subaltern officers to study the German way of war. The States of South America in particular eagerly abandoned well-established ties to St.Cyr and Schneider-Cruzot in France to forge new relations with the War Academy (*Kriegsakademie*) in Berlin and Friedrich Krupp in Essen. On the eve of the First World War, Chile, Argentina, and Bolivia solidly backed Germany; Berlin's "surrogate Prussians" in Santiago de Chile were revamping the armies of Colombia, Ecuador, El Salvador, Paraguay, and Venezuela; Peru alone remained with France.<sup>24</sup>

Da questo punto di vista la testimonianza più impressionante è il discorso parlamentare di Benjamin Disraeli del 9 febbraio 1871. L'ex Primo Ministro, anche nell'intento di criticare il suo avversario e suc-

<sup>23</sup> Sulle reazioni, al tempo stesso di ammirazione e di preoccupazione, delle autorità militari zariste nei confronti dei risultati ottenuti dal *Großer Generalstab* prussiano nella conduzione strategica della guerra franco-tedesca e in particolare nella velocità e precisione della mobilitazione grazie all'uso integrato del sistema ferroviario, si veda David Alan Rich, *The Tsar's Colonels. Professionalism, Strategy and Subversion in Late Imperial Russia*, Harvard University Press, Cambridge-London 1998, p. 88ss. L'impero zarista nel gennaio del 1874 estende il servizio militare obbligatorio proprio dopo aver valutato l'efficacia della macchina militare tedesca, si veda Werner Benecke, *Militär, Reform und Gesellschaft im Zarenreich. Die Wehrpflicht in Russland 1874-1914*, Diss., Paderborn-München 2006, p. 41ss.

<sup>24</sup> William F. Sater - H. Herwig, *The Grand Illusion. The Prussianization of the Chilean Army*, Univ. of Nebraska Press, Lincoln 1999, p. 7.



cessore Gladstone, parla di “rivoluzione tedesca”, addirittura destinata a incidere più profondamente della rivoluzione francese, con conseguenze devastanti per il “balance of power” considerato essenziale per il Regno Unito:

Let me impress upon the attention of the House the character of this war between France and Germany. It is no common war, like the war between Prussia and Austria, or like the Italian war in which France was engaged some years ago; nor is it like the Crimean War. This war represents the German revolution, a greater political event than the French revolution of last century. [...] There is not a diplomatic tradition which has not been swept away. You have a new world, new influences at work, new and unknown objects and dangers with which to cope, at present involved in that obscurity incident to novelty in such affairs. We used to have discussions in this House about the balance of power. [...] The balance of power has been entirely destroyed, and the country which suffers most, and feels the effects of this great change most, is England.<sup>25</sup>

La Germania non è più il centro debole dell'Europa con la involontaria funzione di garantire l'equilibrio tra le grandi potenze. Adesso il nuovo Reich è una grande potenza e anzi, appare come potenza egemone al centro dell'Europa. La sensazione di un nuovo, grande pericolo non circola soltanto tra gli esponenti più autorevoli della politica inglese. Anche nell'opinione pubblica, il ruolo di avversario principale, cioè della nazione che maggiormente minaccia la potenza inglese, passa dalla Francia, con la sua secolare tradizione rivoluzionaria, alla Germania con la sua nuova potenza militare. Poco dopo Sedan, «All the Year Round», il settimanale fondato da Dickens, presenta la versione più pessimistica e quasi apocalittica, delle conseguenze dell'ascesa della Germania, vista come nuova potenza lanciata verso conquiste addirittura planetarie, dalla Persia all'India, sino a minacciare la stessa Londra:

<sup>25</sup> William F. Moneyppenny - George E. Buckle, *The Life of Benjamin Disraeli, Earl of Beaconsfield*, Murray, London 1929, vol. 2, p. 473 e p. 474.



Half a million of men, who have trodden down France and threatened England, may pine for fresh conquests. It may suddenly appear necessary for United Germany to win colonies, and a foothold in Central Asia, Persia or India [...]. They will fly straight at London, the centre of our wealth.<sup>26</sup>

È nata la nuova Germania, del “Cancelliere di ferro” e dei cannoni di Krupp, che sostituisce la Germania dei “poeti e pensatori” idealizzata da Madame de Staël con *De l'Allemagne*. Si assiste a un mutamento radicale nei rapporti di forza tra Germania e Francia, che avrà conseguenze profonde nei decenni successivi, sino a influenzare gli eventi dell'estate 1914. Sedan rimane nella memoria collettiva di ambedue le nazioni sino a suscitare paragoni storico-militari di dimensioni epocali, da Canne a Waterloo. Si diffonde la percezione che la sconfitta di Sedan ridimensioni la Francia, diventata improvvisamente potenza di secondo rango, con conseguenze più durature che dopo Waterloo:

Thus Moltke won a battle that ranks as modern Cannae – and, unlike Hannibal, he would not fail to march on the enemy's capital. Sedan made German might feared [...]. As for France, Sedan and its aftermath demoted her to the second rank among European powers more completely than Waterloo had done.<sup>27</sup>

## Francia: l'epopea della disfatta e la rigenerazione della nazione

Sullo sfondo della grande tradizione che va da Luigi XIV a Napoleone, spiccano ancora di più le difficoltà dei pittori francesi di fronte alla guerra del 1870-71. Non c'è da considerare soltanto il contrasto assoluto tra le glorie militari del ciclo napoleonico e le sconfitte in serie della guerra franco-tedesca. Certo, la successione delle scon-

<sup>26</sup> Articolo anonimo *Sieges of London*, in «All the Year Round» (1871), p. 497, cit. in Daniel Pick, *War Machine. The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, Yale Univ. Press, New Haven-London 1993, p. 115.

<sup>27</sup> Douglas Fermer, *Sedan 1870. The Eclipse of France*, cit., p. 192 e p. 193.



fitte è impressionante, dall'Alsazia alla Lorena, da Metz a Strasburgo, da Sedan all'assedio di Parigi sino alla capitolazione. Già soltanto nella prima metà di agosto il rullo compressore guidato da Moltke spezza dovunque la resistenza francese con battaglie che restano nella memoria dei contemporanei, francesi e tedeschi: il 4 agosto a Weissenburg, il 6 a Wörth e a Spichern, il 14 a Colombey-Nouilly, il 16 a Mars-la-Tour, il 18 a Gravelotte, che prelude appunto alla resa di Sedan del primo settembre.

Ma bisogna considerare almeno altri due aspetti, che sono decisivi per comprendere quanto profonda e coinvolgente sia *La Débâcle*, che è poi il titolo del romanzo di Zola del 1892 dedicato alla guerra. Le battaglie appena citate trasformano l'avanzata tedesca in una vera e propria invasione e lo scontro militare in una guerra di popolo da parte francese, che però si conclude con l'entrata a Parigi dei tedeschi e con l'amputazione del territorio francese. La sconfitta non riguarda più soltanto Napoleone III, ma la Francia, il popolo francese.

Inoltre, l'invasione è ancora più dolorosa se si ricorda che il territorio francese non era più stato violato dalla campagna di Francia del 1814 contro l'ultimo, declinante Napoleone già sconfitto a Lipsia e con l'ingresso degli alleati a Parigi il 31 marzo 1814. Con Napoleone III le vittorie in Crimea, in Algeria e in Italia avevano rinnovato e consolidato l'immagine della grande potenza militare. L'unica ombra era stata la disastrosa avventura messicana, la cui rappresentazione era infatti rimasta del tutto minoritaria nella pittura francese. Il quadro di Manet dedicato alla fucilazione dell'imperatore Massimiliano eseguita in Messico il 19 giugno 1867 provoca scandalo e ha vita difficile, come del resto il *Tres de Mayo* di Goya del 1814 al quale è ispirato.<sup>28</sup> Il quadro di Manet non può essere esposto in Francia, perché è un chiaro atto di denuncia e di

<sup>28</sup> Sulle quattro versioni dipinte da Manet e sul rapporto con Goya, vedi Michael F. Zimmermann, *Der Prozeß der Zivilisation und der Ort der Gewalt. Zur Darstellung von Gegenwart und Geschichte seit der Aufklärung*, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, a cura di Stephen Germer e Michael F. Zimmermann, Klinkhardt & Biermann, München 1997, p. 74ss.



condanna contro Napoleone III, che, ritirando le truppe francesi dal Messico, ha abbandonato il giovane imperatore nelle mani dei repubblicani di Juarez. In effetti, la versione definitiva del quadro diventa di pubblico dominio soltanto dopo il trasferimento in Germania, a seguito dell'acquisto da parte della *Städtische Kunsthalle* di Mannheim nel 1909.

La pittura militare francese ha una lunga e gloriosa tradizione, da Luigi XIV a Napoleone. Il ricordo del grande ciclo napoleonico è ancora presente nella pittura, anche perché la grandezza del personaggio ha unito pittori diversi, da David a Gros e da Gerard a Géricault. Ma ovviamente l'elenco è assai più numeroso e proprio per la pittura di battaglie in senso stretto va ricordato almeno Horace Vernet, disprezzato da Baudelaire (“un militaire qui fait de la peinture, il est l'antithèse absolue de l'artiste”), ma ben rappresentato nella *Galerie des batailles* a Versailles con le grandi tele dedicate alle vittorie di Wagram e di Jena.

Ora invece la pittura militare francese si trova di fronte a un problema diverso: come rappresentare la sconfitta? Certo, il problema non è del tutto nuovo. Alla fine, dopo tanti trionfi, anche il ciclo napoleonico conosce la sconfitta, dalla ritirata di Russia a Waterloo. L'iconografia delle sconfitte, per quanto minoritaria (anche perché è venuto meno il più grande committente, cioè Napoleone stesso), comprende diversi esempi di rappresentazione degli eventi più tragici e dolorosi per la Francia. È un processo lento, che si sviluppa solo gradualmente nel corso dei decenni successivi, ma riguarda anche pittori e grafici in genere visti come esponenti del mito napoleonico in senso positivo.

Persino Nicolas-Toussaint Charlet, che con le tante litografie è tra i più efficaci diffusori dell'epica militare napoleonica, nel 1836 dedica un dipinto alla ritirata di Russia (*Episode de la Retraite de Russie*, Museo di Lione), molto lodato da Alfred de Musset. Allo stesso argomento si dedica un altro allievo di Gros, Ferdinand Boissard, ottenendo grande successo al *Salon* del 1835 con una tela di notevoli dimensioni (1,60 x 2,25, Museo di Rouen). Nel 1856 il tema ritorna nell'opera omonima (Louvre) di Auguste Raffet, l'allievo di Charlet che ha esaltato e tipizzato i “grognards”, i veterani della “Vecchia



Guardia” imperiale, “les vieux de la vieille” che si lamentano, ma sono i più coriacei e fedeli al seguito di Napoleone.<sup>29</sup>

Anche le sconfitte di Napoleone del 1814 hanno ispirato diversi artisti. Horace Vernet dipinge nel 1820 un evento al quale ha partecipato, *La Barrière de Clichy - Défense de Paris, le 30 mars 1814* (Louvre), esaltando la collaborazione tra l’anziano maresciallo Moncey e gli inesperti soldati della guardia nazionale nell’ultima difesa di Parigi.

Nel 1864 Ernest Meissonier dedica un quadro al Napoleone del marzo 1814, che con le ultime truppe rimaste attraversa faticosamente il terreno innevato sullo sfondo dominato da un cielo plumbeo (*Campagne de France, 1814*, Musée d’Orsay).<sup>30</sup> Meissonier è il pittore che nel 1875 celebra la battaglia di Friedland del 14 giugno 1807, una delle vittorie di cui Napoleone è più orgoglioso (“Friedland vaudra Austerlitz, Iéna ou Marengo”) e che, con la sconfitta dell’esercito russo, gli consente di smembrare la Prussia. Il quadro (New York, Metropolitan) è il trionfo dei colori e dell’azione: le divise della guardia imperiale spiccano sul terreno estivo, mentre i corazzieri al galoppo salutano entusiasti Napoleone con le spade sguainate. Il quadro del 1864 è invece del tutto anomalo nella pittura militare: è di piccole dimensioni (51,5 x 76,5) e non rappresenta alcuna azione, c’è solo un’atmosfera di solitudine e di sconforto attorno all’imperatore che si avvia verso la sconfitta finale.

Ma il tema centrale dell’iconografia della sconfitta è ovviamente Waterloo. Sia Charlet che Raffet dedicano svariate litografie all’eroismo dei francesi sconfitti. Del 1852 è il grande dipinto di Clément-Auguste Andrieux (*La bataille de Waterloo*, Musée national du Château de Versailles). Opere diverse, ma tutte incentrate sul sacrificio dei francesi, dalla “retraite du bataillon sacré” di Raffet alla carica dei tremilacinquecento corazzieri del generale Milhaud contro il settore

<sup>29</sup> In particolare su Charlet, si veda il saggio di Bruno Foucart, *Charlet, premier et primaire imagier de la légende napoléonienne*, p. 86ss. e quello di Christian Benoit, *Charlet ou l’éternel soldat de Napoléon*, ambedue in *Charlet. Aux origines de la légende napoléonienne*, a cura di Nicolas Bocher, Giovanangeli, Paris 2008.

<sup>30</sup> Sulla lunga e gloriosa carriera di Meissonier, stimato anche da Delacroix, si veda Marc J. Gotlieb, *The Plight of Emulation. Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton Univ. Press, Princeton 1996, in particolare p. 185ss.



centrale dello schieramento inglese a Mont-Saint-Jean del quadro di Andrieux, che a sua volta riprende Raffet.<sup>31</sup>

All'interpretazione eroica della sconfitta contribuisce poi la letteratura, con al centro le note opere di Victor Hugo. I versi del 1853 (*L'expiation*) diventano il commento più noto su Waterloo, "ce plateau funèbre et solitaire" dove "la garde impériale entre dans la fournaise", per non parlare dei diciannove capitoli dei *Misérables*, che ricordano anche gli stessi episodi rappresentati in pittura, tra cui proprio la carica dei corazzieri, trasfigurati da Hugo in personaggi mitologici (*C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses*) nel capitolo decimo intitolato appunto «Le plateau de Mont Saint-Jean».<sup>32</sup>

Il *tòpos* della "gloriosa sconfitta" esiste quindi già e la pittura francese dedicata a Sedan può in effetti riallacciarsi a quella incentrata su Waterloo.<sup>33</sup> Del resto, cos'altro può fare lo sconfitto? La glorificazione dell'eroismo nonostante la sconfitta è strumento imprescindibile per purificare e tramandare il ricordo, in fondo è l'equivalente dei "riti di passaggio" per rielaborare il dolore del lutto. Si può dire che il tema è universale, usato di continuo nel corso della storia da parte degli sconfitti di tante guerre. Il modello classico, anche in pittura, è il ricordo delle Termopili.

Ma l'analogia tra Waterloo e Sedan finisce qui. Waterloo è una grande, lacerante ferita che tronca il percorso trionfale, ma non annulla l'eredità delle tante glorie conquistate. Anche nella poesia appena citata di Hugo, il dolore legato a Waterloo è sempre affiancato dal ricordo della grandezza. I soldati francesi ora sono sconfitti, ma sono pur sempre i vincitori di tante battaglie: «Ces derniers soldats de la dernière guerre/Furent grands; ils avaient vaincu toute la terre». Ora invece sono tutte sconfitte. Waterloo è la fine di un ciclo sto-

<sup>31</sup> Su Waterloo nella pittura, si veda Jacques Logie, *Waterloo. La campagne de 1815*, Éd. Racine, Bruxelles 2003, p. 223ss.

<sup>32</sup> Sul rapporto tra Hugo e la pittura di battaglia, si veda François Robichon, *Victor Hugo et la peinture des guerres napoléoniennes de son temps*, in *Hugo et la guerre*, a cura di Claude Millet, Maisonneuve & Larose, Paris 2004, p. 87ss.

<sup>33</sup> Jean-Marc Largeaud, *Napoléon et Waterloo. La défaite glorieuse de 1815 à nos jours. Waterloo dans la mémoire des français*, Boutique de l'Histoire, Paris 2006, p. 296ss. L'ampia analisi di Largeaud comprende anche la letteratura, si vedano p. 324ss. su Stendhal e Hugo.





rico, Sedan è anche l'inizio di una più vasta tragedia nazionale. Dopo Sedan lo scontro militare si trasforma in una guerra di popolo da parte francese, che si conclude con l'entrata a Parigi dei tedeschi, con l'amputazione del territorio francese e con la nascita di una nuova grande potenza ai confini della Francia.

Il tema della “gloriosa sconfitta” è quindi inevitabile, ma non sufficiente: c'è l'occupazione, c'è la guerra di popolo, c'è la “barbarie tedesca”, c'è la *revanche*. Basta pensare al tema delle rappresaglie delle truppe tedesche contro quella nuova categoria di combattenti irregolari che sono i “francs-tireurs”, i “partigiani” di questa guerra nei territori occupati dal nemico.<sup>34</sup> Ma ci sono anche civili, che la popolazione considera vittime di rappresaglie ingiuste, che coinvolgono interi villaggi. Dipinti con questo tema appaiono anche a grande distanza dagli eventi, si pensi al quadro di Lucien Marchet, che nel 1896 ricorda ancora le esecuzioni avvenute nel villaggio di Bazeilles, dove alcuni cecchini sparano sulle truppe bavaresi, che a loro volta fucilano trentanove abitanti.<sup>35</sup>

Sulla scia di questi eventi, Sedan produce quindi il tema della “barbarie tedesca” delle “orde di Attila”, alle quali si contrappone “la civiltà” della grande nazione francese. Questa idea trova la sua espressione più alta negli appelli di Victor Hugo, che si ricollegano al “mito di Parigi” come custode della civiltà e metafora del progresso.<sup>36</sup> Hugo nel 1872 pubblica la raccolta poetica intitolata appunto *L'année terrible*, con la profezia rivolta ai vincitori di oggi: «Vous semblez nos vainqueurs, vous êtes nos vaincus». Ma già l'anno prima, appena tre giorni dopo Sedan, Hugo ha celebrato questa visione in cui la disperazione del momento viene annullata dalla certezza dei futuri trionfi, che a sua volta è data dall'identità tra la Francia e la “civilisation”:

<sup>34</sup> Per un inquadramento di queste rappresaglie, che in genere riguardano i villaggi e le campagne, si veda François Roth, *La Guerre de 70*, cit., p. 397ss.

<sup>35</sup> Il quadro, intitolato *La débâcle*, è riprodotto e commentato in *Im Atelier der Geschichte. Gemälde bis 1914 aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums*, a cura di Sabine Beneke, Sandstein, Dresden 2012, p. 311.

<sup>36</sup> Cfr. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Dt. Taschenbuch-Verlag, München 1998 (prima edizione: 1993), p. 581ss.



Sauver Paris, c'est plus que sauver la France, c'est sauver le monde.  
Paris est le centre même de l'humanité. Paris est la ville sacrée [...]  
Paris est la capitale de la civilisation.<sup>37</sup>

Per la catastrofe del 1870 si tratta quindi di illustrare non una singola battaglia perduta, ma una serie di sconfitte, capitolazioni e umiliazioni nazionali, che convergono in una sconfitta totale, cioè nel ciclo doloroso composto da “année terrible” e “débâcle”. Anche la pittura, come la letteratura, cerca quindi di far emergere gli altri temi connessi alla sconfitta totale: le accuse alla classe militare, la condanna dell'imperatore e il grande, inquietante interrogativo sulla “rigenerazione della nazione”. Questa speranza di rinascita corrisponde alla visione di “toute une France à refaire”, che sono le ultime parole de *La Débâcle* di Zola.

Ma prima viene la critica, anche radicale, che coinvolge l'imperatore. Il rispetto per l'imperatore sconfitto a Waterloo non c'è ora per l'imperatore sconfitto a Sedan. Nel linguaggio di Hugo: ciò che vale per “Napoléon le Grand” non si applica a “Napoléon le Petit”, proprio perché Waterloo era la fine di un grande ciclo dominato dalla figura epocale di Napoleone, che anche nella sconfitta conserva una dimensione di grandezza. Nella guerra del 1870-71 tutto questo manca e anzi, c'è il contrario, cioè una critica radicale nei confronti dei comandanti militari e politici. Napoleone III scompare ingloriosamente dalla scena, è il primo bersaglio del nuovo governo e in tutta la Terza Repubblica prevale la visione negativa della sua figura.

I comandanti militari vengono criticati in quanto incapaci e in più casi addirittura sospettati di tradimento. Il caso più clamoroso riguarda il Maresciallo di Francia Bazaine, nominato *commandant en chef* dell'Armata del Reno nell'agosto 1870, al culmine di una gloriosa carriera che risale alla Crimea e a Solferino. Ma nel 1873 viene processato per tradimento e condannato a morte (alla quale si sottrae fuggendo in Spagna) per avere ordinato la resa dell'armata assediata

<sup>37</sup> Sull'appello di Hugo del 5 settembre 1870, da cui è tratta la citazione, si veda Michael Jeisman, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich, 1792-1918*, Klett-Cotta, Stuttgart 1992, p. 191.



a Metz. Di fatto, diventa il capro espiatorio utile ad ambedue le parti: ai repubblicani per dimostrare le colpe di Napoleone, ai bonapartisti per scaricare tutte le responsabilità.

Si comprende come mai ci siano molti quadri che celebrano Garibaldi, l'uomo politico che subito dopo Sedan ha proclamato la Repubblica il 4 settembre e prosegue la guerra dopo avere abbandonato la capitale assediata a bordo di una mongolfiera il 7 ottobre, mentre assai scarse sono le opere dedicate ai comandanti militari. Tra i pochi esempi vi è il quadro dedicato nel 1878 al Maresciallo Mac Mahon, eroe di Sebastopoli e duca di Magenta, che ha la fortuna di essere ferito a Sedan e deve abbandonare il comando.<sup>38</sup> Nel 1873 viene addirittura eletto Presidente della Repubblica e trasforma in pena detentiva la condanna a morte di Bazaine.

Di contro, i soldati sono visti certo come sconfitti, ma, in quanto protagonisti di una resistenza eroica sino al sacrificio, diventano i garanti della rigenerazione. Quando i pittori di Sedan riprendono il tema eroico usato per Waterloo concentrandosi su singoli episodi di eroismo, gli eroi diventano i personaggi principali di un dramma dal quale, al di là della sconfitta, esce confermata la grandezza della nazione. La migliore testimonianza di questa visione si trova nell'articolo apparso sulla «Gazette des Beaux-Arts» del 1885 dedicato al pittore più rappresentativo di questo genere apologetico, Alphonse de Neuville. Al di là del dato militare negativo, rimane il conforto dell'aspetto morale, cioè la consapevolezza che i soldati francesi “non sono morti senza gloria”, il che rinvia direttamente al tema della “gloriosa sconfitta”:

Il nous a montré par quels efforts héroïques nos soldats ont essayé de conjurer le sort et, quand nous les voyons écrasés par des forces supérieures, au moins pouvons-nous penser avec lui qu'ils ne sont pas tombés sans gloire.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Sul quadro di Charles Armand-Dumaresq, *Le Maréchal de Mac Mahon blessé à Sedan*, si veda François Rubichon, *Der Krieg von 1870/1 und die französische Militärmalerei*, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder*, cit., p. 63.

<sup>39</sup> Cit. in Robert Jay, *Alphonse de Neuville's "The Spy" and the Legacy of the Franco-Prussian War*, in «Metropolitan Museum Journal», 19/20 (1986), p. 151.



Gran parte dell'iconografia dedicata alla guerra del 1870-71 riguarda quindi singoli episodi all'interno di una battaglia, in cui i soldati francesi si sono distinti nonostante l'esito finale negativo. Certo, bisogna distinguere in base alla cronologia e alla tipologia. Il passare del tempo modifica l'atteggiamento dell'opinione pubblica. Per quasi due decenni vi è una produzione costante di scene che, viste in serie, sembrano davvero rispondere a stereotipi, come dimostrano i titoli, molto spesso muniti di punto esclamativo: *En avant!*, *Aux armes!*, *Suprême effort!*, *Au drapeau!*, ecc. Sono quadri patriottici allo stato puro, che, bypassando la sconfitta, tendono a presentare questi episodi del 1870 come ultima eredità della tradizione napoleonica, tra "élan" e "furia francese".

La scena preferita è "La charge", l'attacco della cavalleria pesante, per diversi motivi: si inserisce in una gloriosa tradizione iconografica, consente al pittore di esprimere tutta la sua perizia nella resa delle figure e del movimento, concentra l'attenzione sul singolo episodio di coraggio e di eroismo, che rimane tale al di là della sconfitta. Dal punto di vista compositivo, prevale il primo piano, che consente di rappresentare nel dettaglio e con un effetto di immediatezza visiva il dinamismo della carica, che spesso è diretta proprio verso lo spettatore. La forza travolgente dell'attacco fa venire in mente analogie diverse, ma convergenti, da una sorta di effetto valanga sino alle famose immagini del treno che "corre verso lo spettatore" agli albori della cinematografia. La drammaticità dell'azione è poi sottolineata dall'inserimento, in primissimo piano, di un attaccante già caduto o mentre sta precipitando a terra assieme al cavallo. Gli esempi potrebbero essere moltissimi, dalla carica dei dragoni a Gravelotte di Henry Dupray del 1873,<sup>40</sup> sino alla carica dei corazzieri a Wörth di Aimé Morot del 1887.<sup>41</sup>

Ma proprio per questo settore vale la distinzione cronologica. Con la distanza temporale dagli eventi diminuisce la percezione immediata,

<sup>40</sup> John Milner, *Art, War and Revolution in France 1870-1871. Myth, Reportage and Reality*, Yale Univ. Press, New Haven - London 2000, p. 49.

<sup>41</sup> François Rubichon, *Der Krieg von 1870/1 und die französische Militärmalerei*, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder*, cit., p. 69.



affettiva, degli eventi del 1870-71, soprattutto da parte della nuova generazione che non ha vissuto direttamente la *débâcle*. A questo affievolimento dell'entusiasmo contribuisce anche lo sfruttamento eccessivo dei temi patriottici e apologetici,<sup>42</sup> tanto che, dopo quasi trenta anni di pittura di battaglie di questo tipo, si sentono anche voci critiche. Nel 1899 Urban Gohier, nell'opera *L'armée contre la nation*, ironizza proprio su questi dipinti, arrivando a ipotizzare che se si contassero i soldati tedeschi caduti o prigionieri che appaiono in questi quadri, si arriverebbe a una cifra superiore a quella di tutti i soldati tedeschi che hanno combattuto nei pochi mesi della guerra:

Dans les Salons de peinture, depuis vingt-cinq ans, plus de cadavres allemands ont jonché les champs de bataille, plus de prisonniers allemands ont défilé sur les tableaux, que l'Allemagne n'avait mis d'hommes en ligne pendant toute la guerre.<sup>43</sup>

Un esempio illuminante del nuovo clima riguarda proprio le tanto amate cariche della cavalleria. Nel 1911 Pierre-Victor Robiquet dipinge un quadro il cui soggetto è identico a quello del quadro di Morot del 1887, ma lo intitola *En folie: mort du colonel de Lacarre*. Gli

<sup>42</sup> Alla *Société des Artistes français*, responsabile dell'organizzazione dei *Salons des Beaux-Arts*, si deve anche la raccolta fotografica delle opere esposte tra il 1864 al 1901 e acquistate o commissionate dallo stato francese: *Œuvres exposées au salon annuel organisé par le Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts au Palais des Champs-Élysées à Paris. Tableaux commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts*. La versione digitale dei cataloghi annuali (*Les albums photographiques des Salons de 1864 à 1901*) è ora inserita nelle raccolte degli Archivi di Stato ed è consultabile tramite il link <http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/salons.htm>. Tra le opere più significative delle tendenze prevalenti nella pittura di battaglie, si vedano per l'anno 1873 *Les turcos à Wissembourg*, di Charles Castellani (F/21/7643 foglio 13, nr. catalogo 245) e *Reconnaissance en avant des forts, pendant le siège de Paris*, di Léon du Paty (F/21/7643 foglio 11, nr. catalogo 519). Per l'anno 1874, si vedano *Souvenir du champ de bataille de Woerth*, di Paul Emile Antoine Morlon (F/21/7644 foglio 3, nr. catalogo 1351) e *Un escadron du premier régiment de cuirassiers à Sedan*, dello stesso Castellani (F/21/7644 foglio 7, nr. catalogo 332).

<sup>43</sup> Cit. in François Robichon, *Representing the 1870-1871 War, or the Impossible Revanche*, in *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, a cura di June Hargrove, Yale Univ. Press, New Haven-London 2005, p. 98.



elementi compositivi sono gli stessi: il caduto in primo piano e l'effetto frontale dei cavalli al galoppo in direzione dello spettatore. Ma ora il titolo è quantomeno ambiguo e risente dell'acceso dibattito sulla utilità degli "attacchi suicidi" contro una fanteria ben assistita dall'artiglieria di campagna.

Infine c'è un altro elemento che contribuisce a cambiare l'atteggiamento dei pittori nei confronti della guerra. A partire dalla fine del secolo, il prestigio dell'esercito è messo in discussione in conseguenza del caso Dreyfus, riaperto dopo il *J'accuse* di Zola del gennaio 1898. Adesso aumentano i quadri che rinunciano a ogni trionfalismo per ricordare, invece, la realtà della sconfitta. Il pittore più rappresentativo è Pierre Lagarde,<sup>44</sup> con una serie di quadri che inizia nel 1902 con *La Retraite* e si conclude con *l'Année terrible* e *La Débâcle*, in perfetta corrispondenza con il ciclo di Zola, così critico nei confronti dell'azione politica e militare di Napoleone III.

C'è però un'altra tipologia di quadri che va ricordata, soprattutto per Edouard Detaille e Alphonse de Neuville, ma senza dimenticare il contributo di Ernest Meissonier. Le opere da loro dedicate alla guerra resistono assai meglio al passare del tempo, certo per una più alta qualità pittorica, ma anche perché presentano una interpretazione più sottile (e quindi più accettabile) della sconfitta. Si potrebbe dire che riescono meglio nell'impresa di esorcizzare la sconfitta senza ignorarla. L'immagine, a lungo andare stereotipata, dell'attacco di cavalleria, esalta il singolo episodio di eroismo ma elude il problema della sconfitta. Detaille, e ancor più Neuville, partono dalla sconfitta, la presuppongono, perché concentrano l'attenzione sull'eroismo della difesa di chi è già stato travolto da una forza preponderante. Ma questo nemico che invade, dilaga e si impone, rimane sullo sfondo o non compare affatto in questi quadri.

A questi autori non interessa esaminare le cause dei tanti scontri perduti dai francesi, per cui nei loro quadri migliori non si soffermano sulla fase decisiva della battaglia, quando l'esito è ancora incerto e, anzi, gli attacchi della gloriosa cavalleria francese farebbero pensare a una vittoria. L'attenzione si concentra su atti di eroismo

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 93.



compiuti dai francesi già respinti, sull'ultima resistenza contro una forza maggiore che già dilaga e che è ancora più minacciosa in quanto indistinta. I soldati francesi sono figure riconoscibili, cittadini che difendono il suolo della patria, persone che si stanno sacrificando, mentre il nemico è una massa oscura, che evidentemente ha travolto le difese francesi, ma che non compare nel quadro o, comunque, è così sullo sfondo da rimanere indistinta.

Tre esempi sono particolarmente significativi per Neuville, l'allievo di Delacroix che già nel 1859 ha esposto al *Salon* un dipinto dedicato alla guerra di Crimea e che ora ha partecipato come ufficiale alla guerra del 1870-71. Nel 1873 presenta al *Salon* il quadro *Les dernières cartouches*, che si riferisce a un episodio della battaglia di Sedan. Nel vicino villaggio di Bazeilles, le truppe bavaresi travolgono il primo settembre le ultime resistenze dei francesi che cercano di bloccare l'avanzata tedesca verso la fortezza di Sedan. Il villaggio è stato bombardato e incendiato e l'ultimo atto si svolge dopo l'ingresso delle truppe bavaresi. Una cinquantina di fucilieri della Marina, asserragliati in un piccolo edificio, tengono ancora testa al nemico e si arrendono solo dopo avere sparato, appunto, l'ultima cartuccia. È un tema tradizionale dell'epopea militare, non solo francese, che peraltro spesso ha anche esiti più drammatici, cioè si conclude non con la resa, ma con il sacrificio finale. Non di rado episodi simili sono poi ingigantiti dalla retorica patriottica, per cui non è facile distinguere tra l'azione eroica realmente accaduta e le trasfigurazioni successive nella narrazione patriottica.<sup>45</sup> Certo, questo episodio suscita ancora oggi grande partecipazione nella più recente storiografia francese sulla guerra del 1870-71, al punto da sbagliare il nome del pittore:

Encerclés, écrasés sous un déluge de balles et d'obus, des soldats appartenant à l'infanterie de marine, qui, retranchés au premier étage d'une maison d'habitation, se battent jusqu'à la dernière cartouche. L'affaire a été si âpre qu'à la férocité du combat succède la sauvagerie.

<sup>45</sup> Il quadro è tuttora nella sala centrale della *Maison de la Dernière Cartouche* di Bazeilles, il museo dedicato alla battaglia e gestito dal *Comité national des Traditions des Troupes de marine*.



rie de la soldatesque déchaînée. Le commandant Lambert échappe de justesse à l'exécution, mais trois autres officiers français sont fusillés sur place en même temps que des habitants du village. L'épisode sera immortalisé par le peintre Édouard Detaille [no: *Alphonse de Neuville*] dans une toile connue sous le nom de *La Maison des dernières cartouches*.<sup>46</sup>

Neuville interpreta l'episodio concentrandosi esclusivamente su alcuni soldati francesi (sette, per l'esattezza) che, chiusi in una stanza dell'edificio, tentano ancora di resistere. Tutta la scena si svolge all'interno, i tedeschi non compaiono e l'unico riferimento all'esterno è la finestra da cui un soldato francese sta sparando "l'ultima cartuccia", come risulta evidente dall'atteggiamento degli altri soldati, che sono feriti ovvero rassegnati perché non più in grado di sparare. Dal lato opposto alla finestra c'è addirittura un soldato che, pur non essendo ferito, si appoggia al muro con le mani in tasca, per dimostrare che non ha più cartucce.

Diversi anni dopo, Neuville espone al *Salon* le due opere che si richiamano direttamente al quadro del 1873, che si è ormai imposto come canone interpretativo tra i più efficaci per esorcizzare la sconfitta. Del 1879 è *La Défense de la porte de Longboyau* (Parigi, Musée de l'Armée), che ricorda il tentativo del 21 ottobre 1870 di rompere l'assedio di Parigi. Dodici battaglioni, appoggiati dall'artiglieria, escono dalla fortezza sul monte Valérien e cercano di perforare la "Cernirungslinie" attorno alla capitale formata dall'infanteria prussiana.<sup>47</sup> Eppure, il quadro rappresenta non l'attacco francese, ma la ritirata, cioè il momento della sconfitta e con una scelta compositiva analoga a quella della "dernière cartouche". Al centro del quadro ci sono infatti i soldati francesi, costretti a rientrare nella fortezza e che ora

<sup>46</sup> Pierre Milza, "L'année terrible". *La guerre franco-prussienne, septembre 1870-mars 1871*, cit., p. 110.

<sup>47</sup> L'episodio su cui si basa il quadro di Neuville è descritto nel bollettino di guerra (*Vom Kriegsschauplatz*) del 26 ottobre 1870. Cfr. la raccolta digitalizzata della *Amtspresse Preußens*, a cura della *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, <http://amtspresse.staatsbibliothek-berlin.de/vollanzeige.php?file=9838247/1870/1870-10-26.xml&s=2>.





cercano di impedire l'ingresso dei prussiani. La scena è divisa in tre piani: in primo piano si vedono i caduti francesi e sullo sfondo i tedeschi che sono ormai arrivati all'ingresso. Al centro ci sono i francesi che combattono con le ultime forze, tanto che gli attaccanti sconfitti sono ridotti a difendere l'ingresso, fanno muro con i propri corpi puntellando il portone contro il quale premono in massa i nemici. Anche qui non ci sono più cartucce: l'ultima linea di difesa dei francesi è costituita proprio dai corpi dei soldati e da una baionetta puntata, attraverso le sbarre del portone, contro gli invasori.

Nel 1881 il motivo dell'ultima difesa nel tentativo, destinato a fallire, di impedire l'ingresso del nemico, si arricchisce di un ulteriore simbolismo. Il quadro è dedicato alla battaglia di Saint-Privat, dove il 18 agosto 1870 si affrontano quasi centonovantamila tedeschi e oltre centodiecimila francesi. Eppure a Neuville non interessano né le fasi decisive dello scontro, né le cariche di cavalleria tanto amate da altri rappresentanti della pittura militare. Neuville sceglie, di nuovo, di rappresentare la sconfitta e ricostruisce il momento in cui il nemico sta entrando nell'ultimo rifugio dei francesi: il cimitero. C'è quindi un altro portone, ormai sfondato per la pressione delle colonne del reggimento di Sassonia, che questa volta conduce non all'interno di una fortezza militare, ma in un cimitero. *Le cimetière de Saint-Privat* (Musée d'Orsay) diventa quindi, in senso letterale, l'epitaffio della *débâcle*, la rappresentazione funebre di una sconfitta radicale: eroismo sì, ma di combattenti ridotti a difendersi dentro il cimitero. Viene da pensare al tema, così presente nella pittura europea, del "trionfo della morte", ora in versione non religiosa, ma militare. La sconfitta assume così aspetti apocalittici: poco oltre le mura del cimitero si vedono le fiamme delle case incendiate che stanno crollando, mentre all'interno del cimitero i corpi dei soldati caduti si alternano con le tombe, tra le croci e il fumo degli spari.

Un atteggiamento simile si trova nei quadri di Edouard Detaille, l'allievo di Meissonier e amico di Neuville.<sup>48</sup> Ambedue partecipano come soldati alla difesa di Parigi e rappresentano diverse fasi di que-

<sup>48</sup> Sui quadri di Detaille dedicati alla guerra del 1870-71, si veda François Robichon, *Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire*, Giovanangeli, Paris 2007, p. 21ss.



ste battaglie. Detaille si dedica alla battaglia di Champigny, che conclude la *grande sortie*, cioè il più grande tentativo di rompere l'assedio, il cui esito fallimentare segna il destino di Parigi. Il 30 novembre oltre sessantamila francesi, delle truppe regolari e della *Garde Mobile*, escono da Parigi e attraversano la Marna, riconquistando diverse posizioni occupate dai tedeschi, tra cui Champigny-sur-Marne. Eppure anche Detaille, come Neuville, ignora gli attacchi dei francesi e gli scontri in campo aperto. Si concentra invece sulla resistenza finale dei francesi che si difendono, dentro Champigny, dall'attacco della divisione del Württemberg della Terza Armata tedesca. Anche qui non si vede alcun soldato tedesco e tutta la scena è delimitata dal muro di cinta del villaggio, al cui interno agiscono i difensori francesi. Alcuni sparano, ma la grande maggioranza è impegnata nel barricare il portone, addirittura portando panche, tavoli e botti da collocare davanti all'ingresso. Come nei dipinti appena ricordati di Neuville, al centro della scena c'è di nuovo il grande portone, l'ultimo diaframma che sta per cedere sotto la pressione di un nemico che non si vede, ma tutto travolge: «Ils venaient comme une avalanche, et tout était fini». <sup>49</sup>

Ma questa volta ci troviamo di fronte, in tutti i sensi, a un quadro paradossale. Gli assediati sono proprio quelli che erano usciti da Parigi per spezzare l'assedio! Ora sono di nuovo assediati e non più nella capitale, ma in un piccolo villaggio. Il quadro di Detaille del 1879 è infatti intitolato *La Défense de Champigny* (Metropolitan) e si riferisce alle fasi finali del tentativo francese, cioè ai combattimenti del 2 dicembre, che precedono la ritirata da Champigny del giorno successivo, quando le truppe francesi ripiegano su Parigi al comando del generale Ducrot, che il 29 novembre aveva dichiarato di voler ritornare a Parigi soltanto vittorioso o morto.

Tutte queste opere non rappresentano soltanto la propaganda militare dell'epoca e il sentimento patriottico di una nazione sconfitta e umiliata. Nel loro insieme offrono al pubblico la metamorfosi, ovvero trasfigurazione, della sconfitta, che culmina in una prospettiva di rigenerazione. Qui si vede chiaramente come la pittura francese di

<sup>49</sup> Geoffrey Wawro, *The Franco-Prussian War. The German Conquest of France in 1870-1871*, cit., p. 278.



Sedan vada al di là del *tòpos* della “gloriosa sconfitta” che aveva monopolizzato le interpretazioni di Waterloo. Questi quadri riprendono il passato, ma si ricollegano anche al grande dibattito che segue la sconfitta. All’interno del tema generale della rigenerazione generale della Francia, il confronto si accende anche sul tema specifico della rigenerazione attraverso l’esercito,<sup>50</sup> visto come *l’arche sainte* della nazione, in quanto strumento indispensabile per arrivare alla *revanche*:

Es schien in der Tat so zu sein, daß nicht nur in der Nationalversammlung, sondern von allen Franzosen eine Erneuerung, eine moralische Reform der Nation über ihre Armee verlangt wurde. Die großen Maler dieser Zeit wie Ernest Meissonier, Alphonse de Neuville und Edouard Detaille machten dies in ihren Werken deutlich. Sie verfolgten fortan einen patriotischen Stil, der sich zu einer Schule weiterentwickelte, und heute wahrscheinlich als militaristische Propaganda abklassifiziert würde!<sup>51</sup>

Il pittore che dedica più opere al tema della perdita dei territori – Alsazia e parte della Lorena – è Albert Bettannier, nato proprio a Metz e che nel 1872 opta per la nazionalità francese. Del 1887 è il quadro *La tache noire* (Berlino, Deutsches Historisches Museum), che riunisce tutti gli elementi classici della visione patriottica sull’argomento. In un’aula scolastica, l’insegnante mostra agli studenti una carta geografica dove è ben visibile una zona nera, che rappresenta appunto le *provinces perdues*. In primo piano c’è uno studente vestito con l’uniforme dei *bataillons scolaires*, i gruppi attivati nelle scuole con decreto del luglio 1882 per intensificare le attività sportive e, in sostanza, per avviare i giovani all’addestramento militare. Nella prima fila dei banchi spicca, tra tutti gli studenti in scuro, uno studente con

<sup>50</sup> Su questo acceso dibattito, che raggiunge i toni più aspri dopo la sconfitta e poi negli anni dell’*affaire Dreyfus*, si veda Raoul Girardet, *La société militaire de 1815 à nos jours*, Perrin, Paris 1998, p. 121ss.

<sup>51</sup> Frédéric Guelton, *Die politische Macht und die Armee zu Beginn der Dritten Republik 1871 bis 1881*, in *Das Militär und der Aufbruch in die Moderne 1860-1890*, a cura di Michael Epkenkans e Gerhard P. Groß, Oldenbourg, München 2003, p. 46.



una giacca bianca sulla quale è ben visibile la Legion d'onore. Tanto per completare i riferimenti militari, Bettannier inserisce infine due elementi che equiparano definitivamente la scuola alla caserma: dietro la cattedra c'è un tamburo, mentre sullo sfondo, verso la porta, c'è una rastrelliera con i fucili.

Bettannier ha un interesse particolare per l'argomento, visto che viene dalla Lorena. Ma bisogna considerare anche l'aspetto cronologico. Il quadro viene esposto al *Salon* del maggio 1887, cioè risente dell'acutizzarsi del tema della *revanche* negli anni dell'ascesa del generale Boulanger, detto appunto *Général Revanche*.

In questo clima si colloca anche una delle opere più celebrate di Detaille, *Le Réve*, presentata al *Salon* del 1888 (Musée d'Orsay). Il quadro viene premiato, acquistato dallo Stato ed esibito nel padiglione francese dell'esposizione universale del 1889. Il grande dipinto (400 x 300) è diviso in due dalla linea dell'orizzonte basso, che quindi esalta il cielo, nel quale solo una striscia di luce attraversa dense nuvole nelle diverse tonalità del tramonto. La parte inferiore rappresenta un terreno piatto e brullo sul quale riposa una lunga fila di soldati al termine di una marcia, evidentemente lunga ed estenuante. Il contesto è militare, ma non siamo in guerra: sono giovani soldati che hanno appena terminato un'esercitazione e si sono addormentati sulla terra nuda. La scena è realistica: è il classico bivacco, l'accampamento notturno di truppe all'aperto, senza tende, con i soldati che dormono coperti solo dalle uniformi e con le armi al fianco. Nella parte superiore, cioè nel cielo, che occupa i due terzi del quadro, si passa al sogno, che è infatti il titolo del dipinto. Qui emerge dalle nuvole un'altra lunga fila di soldati, in gran parte a cavallo e con le bandiere al vento. Proprio le bandiere, assieme ad alcune uniformi che si intravedono tra le nuvole, consentono di identificare le truppe di appartenenza. Si notano subito, in primo piano, i soldati della *Grande Armée* di Napoleone e si vedono chiaramente i portabandiera dell'esercito della rivoluzione. Ma al centro ci sono anche le truppe riunite attorno allo stendardo bianco dei Borboni con il giglio di Francia.

I giovani soldati vivono quindi una doppia dimensione, storica e simbolica. Sono i nuovi rappresentanti di un esercito che sta cercando di superare la grande ferita provocata dalla sconfitta di Sedan. Ma co-



noscono bene le glorie del passato, ottenute sotto regimi diversi: la Rivoluzione francese con i miracoli del 1792, poi i trionfi dell'epoca napoleonica, ma anche le vittorie della restaurazione, con al centro la spedizione spagnola del 1823, tanto lodata da Chateaubriand in funzione antinapoleonica. Si comprende il successo del quadro, che ha una grande diffusione grafica, dai giornali ai calendari. Il sogno della *revanche* annulla i contrasti del passato, le vittorie appartengono a tutta la Francia perché dimostrano la grandezza della nazione. Valmy e Jemmapes, Austerlitz e Wagram, il Trocadero e l'Algeria: dal 1792 al 1830 si snoda la serie gloriosa delle vittorie militari, che, unite in una memoria storica condivisa, diventano *lieux de mémoire* per la nuova generazione e quindi garanti del riscatto della nazione umiliata a Sedan.

Questa esaltazione di una memoria collettiva, gloriosa e condivisa, incontra il favore del pubblico, tanto che ancora nel 1905 Detaille ritorna sul tema. Ma quello che nel 1888 era presentato come un sogno dei giovani soldati, ora diventa la *Chevauchée de la gloire*, celebrata da tutta la nazione nel luogo più consacrato, il Panthéon. Infatti la nuova opera di Detaille decora l'abside del Panthéon e ricomponne, nella "cavalcata della gloria", le stesse figure usate per "il sogno" del 1888, come risulta dalla presentazione dell'autore:

Les cavaliers et fantassins qui se ruent vers la gloire, apportant par brassées les trophées conquis, ce sont les gens de Jemmapes et ceux de Valmy, les grenadiers à cheval de Marengo, les chasseurs et mamelouks d'Austerlitz, dragons d'Espagne et fantassins d'Égypte, hussards d'Iéna ou cuirassiers de Montmiral et de Champaubert, tous chargés de leur glorieux butin.<sup>52</sup>

C'è un altro quadro che, sebbene si riferisca agli eventi della guerra franco-tedesca, sovrappone realtà storica e visione, personaggi reali e allegorici. È intitolato *Le siège de Paris (1870-1871)*, iniziato nel 1871 e completato nel 1884. Si tratta di un'opera singolare, di piccole dimensioni (53 x 70), ora al Musée d'Orsay. L'autore è Ernest Meissonier, l'acclamato maestro di fama europea, di cui abbiamo ricordato

<sup>52</sup> Cit. in François Robichon, *Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire*, cit., p. 120.



le opere dedicate a Napoleone I. L'aspetto singolare nasce anche dal fatto che Meissonier si rifiuta, dichiarandolo apertamente, di inserire anche un solo soldato tedesco nei suoi quadri. Infatti in questo dipinto compaiono soltanto i difensori di Parigi, che Meissonier conosce bene perché egli stesso ha partecipato alla difesa, tra l'altro assieme a Manet, di cui è l'ufficiale comandante.<sup>53</sup>

Meissonier unisce i due aspetti dell'assedio: eroismo e disperazione. Sullo sfondo si vedono gli incendi provocati dai bombardamenti tedeschi, in primo piano ci sono diversi soldati francesi morti o agonizzanti. Tra i due piani c'è la fascia centrale del quadro completamente occupata da numerose figure disposte in linea, quasi messe in fila. Qui Meissonier ha voluto elencare le diverse attività dei difensori, dai soldati che caricano un cannone al margine sinistro del quadro, sino ai civili che con la barella trasportano un ferito verso il margine destro del quadro, che cioè stanno per uscire dal quadro.

Meissonier, il primo pittore francese a ottenere il più alto riconoscimento della Legion d'onore, è noto per l'estremo realismo, che lo porta a complesse, minuziose ricostruzioni dell'evento storico e dei dettagli, dalle armi alle uniformi. Ma in questo quadro ha unificato scene e personaggi che, pur riguardando tutti il lungo assedio, appartengono in realtà a fasi diverse. Sono uniti in un unico destino il colonnello Dampierre, avvolto nella sciarpa rossa, che muore a Bagnaux nell'ottobre 1870, il capitano Néverlée, schiacciato dal cavallo in primo piano, ucciso a Villiers e il colonnello Franchetti, ferito mortalmente il 30 novembre. In posizione centrale e ancora più visibile vediamo l'agonia del pittore Henri Regnault, ucciso a 27 anni durante la seconda battaglia di Buzenval nel gennaio del 1871.<sup>54</sup>

Ma in questo quadro il realismo tipico di Meissonier è superato soprattutto dall'immissione di figure allegoriche che, per di più, sovrastano tutte gli altri personaggi. Al centro del quadro si staglia in-

<sup>53</sup> Sulle carriere parallele e infine contrapposte di Meissonier e di Manet, si veda Ross King, *The Judgement of Paris. Manet, Meissonier and an Artistic Revolution*, Chatto & Windus, London 2006. In particolare sul periodo della guerra e dell'assedio di Parigi, si vedano p. 272ss.

<sup>54</sup> Marc J. Gotlieb, *Legends of the Painter Hero: Remembering Henri Regnault*, in *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, cit., p. 101ss.



fatti una figura di grandi dimensioni. È l'immagine di Parigi, simboleggiata dalla figura femminile (la moglie del pittore) in piedi accanto a una bandiera tricolore a brandelli, con indosso un velo nero e una pelle di leone.

Tutte le descrizioni del quadro vedono nella donna (per di più coperta dalla pelle di leone) l'allegoria del coraggio, il che è certamente vero.<sup>55</sup> Ma proprio per questo aggiungerei il riferimento che viene facilmente alla mente quando si pensa a una figura femminile come icona del coraggio: la notissima "libertà che guida il popolo" di Delacroix, esposta al *Salon* del 1831, anch'essa al centro di una battaglia e con la bandiera repubblicana.

Si potrebbe dire che Meissonier riprende, invertendola, l'immagine di Delacroix: all'aspetto entusiasmante e travolgente della figura di Delacroix corrisponde la figura di Meissonier, che si staglia sui resti di una barricata ed è anch'essa attorniata da morti e feriti. Ma di fronte alla *débâcle*, l'entusiasmo del 1830 deve necessariamente cedere alla rassegnazione del 1871, la giovane donna che avanza viene sostituita da una donna matura e immobile, che però impugna ancora la spada. Infatti c'è un'ultima minaccia che si avvicina. Dal margine sinistro del quadro emerge dal fumo e dalle nuvole un'altra figura femminile, emaciata e seminuda. È l'allegoria della carestia, che entra nel quadro dall'alto, ad annunciare l'ultima prova che attende la popolazione della capitale assediata. E questa figura femminile trasporta, appoggiata sul braccio, l'aquila prussiana.

I due quadri, *Le Réve* di Detaille e *Le siège de Paris* di Meissonier, evidenziano anche un altro aspetto. Ambedue dimostrano che non tutta la pittura dedicata alla guerra del 1870-71 può essere classificata come "realismo estremo". Una definizione che invece è spesso applicata a tutte queste opere:

Der Dokumentarsinn der Epoche fand hier universelle Nahrung für Text und Bilder vor [...]. Nicht mehr die Komposition aus der Idee, der Report der Wirklichkeit selbst war Kunst. Es verwundert daher

<sup>55</sup> Constance Cain Hungerford, *Ernest Meissonier. Master in his Genre*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1999, p. 137ss.



nicht, daß erstmals mit den Darstellungen dieses Krieges die Muster einer Schlachten- und Kriegsmalerei entwickelt wurden, die mit der naturalistischen Perfektion zugleich das Ende und den Umschlag des Mediums Malerei anzeigen.<sup>56</sup>

La “naturalistische Perfektion” è la caratteristica dominante, ma vi sono, appunto, importanti eccezioni. L’utilità della definizione è invece del tutto evidente se si contrappone la pittura dedicata alla guerra franco-tedesca con la pittura che precede e poi accompagna la prima guerra mondiale:

Die Kunst von 1870 repräsentiert das Ende der Historienmalerei im klassischen Sinne. Sie ist das letzte Beispiel für eine Militärmalerei, in welcher der menschliche Körper noch intakt bleibt, handlungsfähig, selbstbestimmt, weder völlig mechanisiert (wie im Futurismus) noch ausschließlich Opfer (wie im Expressionismus).<sup>57</sup>

Del resto, basta includere nell’analisi un artista come Gustav Doré per notare subito come l’etichetta di “realismo” non possa comprendere tutta la pittura che si riferisce alla guerra. Se quindi si va oltre la “pittura di battaglie” in senso stretto e si allarga la visuale a tutti gli aspetti della guerra, diventa possibile inserire altri e diversi artisti, da Doré a Daumier, che pure si sono dedicati a illustrare le vicende legate alla guerra. Ambedue inseriscono figure allegoriche, che spesso diventano proprio le figure centrali. Per le tante illustrazioni di Daumier del 1870-71, basta ricordare *La France-Prométhée et l’aigle-vantour*.<sup>58</sup> La Francia-Prometeo, che ha giocato col fuoco, è legata alla roccia ed è inerme di fronte alla violenza dell’avvoltoio rappresentato dall’aquila prussiana.

<sup>56</sup> Ekkehard Mai, “Ja, das ist der Krieg!”. Zur Militär- und Schlachtenmalerei im Kaiserreich, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder*, cit., p. 246.

<sup>57</sup> Rachel Esner, *Gloria victis. Französische Malerei des Deutsch-Französischen Krieges*, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, cit., p. 399s.

<sup>58</sup> Per trovare le opere di Daumier dedicate alla guerra e alla “crisi francese” è di grande utilità il *Daumier-Register*, con le fotografie di circa 4.000 litografie (<http://www.daumier-register.org/login.php?startpage>). *La France-Prométhée et l’aigle-vantour*, pubblicata sulla rivista «Charivari» del 13 febbraio 1871, ha il numero 3847.





Doré, che è di Strasburgo e partecipa alla difesa di Parigi, nel 1871 dedica tre grandi composizioni alla sconfitta finale: *La Défense de Paris*, *L'Aigle Noir de Prusse*, *L'Énigme*.<sup>59</sup> In un crescendo di toni cupi e apocalittici (tutte le opere sono eseguite en grisaille), Doré illustra la caduta di Parigi e l'umiliazione della Francia, sempre rappresentata da una figura femminile alata. Nel primo quadro è in piedi e difende la grande porta della città, ma è già circondata da francesi morti e feriti. Poi è caduta a terra, con la spada spezzata e riversa sul corpo di un soldato francese morto, ormai indifesa contro l'aquila prussiana. Infine l'allegoria prevale completamente nell'opera intitolata *L'Énigme* (Musée d'Orsay). Anche questo quadro è di grandi dimensioni (195 x 130) ed è dedicato al grande trauma, l'assedio di Parigi: sullo sfondo si vedono gli edifici in fiamme e, in primo piano, alcuni cadaveri sparsi sul terreno.

Ma, al contrario che nel quadro di Meissonier, qui i corpi sono pochi (sette, per l'esattezza) e non sono riconoscibili. Si tratta quindi di rappresentanti anonimi della popolazione di Parigi: Doré non vuole ricordare episodi specifici di eroismo, ma evocare il destino tragico di un popolo. Infatti tra la Parigi messa a fuoco che si vede in lontananza e i corpi in disfacimento in primo piano si staglia, sulla collina, la figura che per eccellenza simboleggia l'enigma dei destini umani, la Sfinge. A essa si rivolge, come per implorare una risposta che sveli il senso della tragedia, la donna alata che rappresenta la Francia.

Il quadro è tutto immerso nei toni del grigio, dal cielo cupo al fumo degli incendi, passando per i colori freddi dei cadaveri sul terreno bruciato. Anche in questo caso, come già per di Meissonier, mi sembra possibile aggiungere un altro elemento ai fini dell'interpretazione. Perché non pensare, infatti, al tema classico della *lamentatio*, in particolare nella versione più radicata nella tradizione religiosa, cioè la desolazione di Gerusalemme distrutta nella visione di Geremia? Il quadro di Doré del 1871 è una visione apocalittica, dieci anni dopo le illustrazioni per *L'Inferno* di Dante.

<sup>59</sup> Per un'analisi delle opere di Doré dedicate alla sconfitta, si veda Lisa Small, *L'Année Terrible and Political Imagery*, in *Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré*, a cura di Eric Zafran et al., Yale Univ. Press, New Haven-London 2007, p. 32ss.



La pittura francese dedicata alla guerra comprende quindi un arco molto vasto di interpretazioni, ben al di là della tradizionale carica di cavalleria, che è la scena più diffusa e certo amata dal pubblico, ma che rappresenta in fondo soltanto “il primo livello” dell’interpretazione della guerra del 1870-71. La pittura diventa invece più complessa quando si pone il problema della interpretazione della guerra, che in questo caso vuol dire affrontare il quesito sul significato e sulle conseguenze della sconfitta, al di là di tutte le cariche dei corazzieri, per quanto scenografiche. Le cariche passano, la sconfitta rimane, assieme al grande interrogativo sul futuro della Francia.

Abbiamo ripercorso la linea che dall’esaltazione dell’eroismo visto attraverso episodi paradigmatici (a cominciare da *Les dernières cartouches* di Neuville) arriva alla visione metastorica, apocalittica, dell’enigma collettivo costruito da Doré. Ma rimane sempre il motivo interpretativo della sconfitta che diventa epopea, per il soldato che ha combattuto sino all’eroismo del sacrificio e per tutta la nazione, piegata e umiliata da un destino che ha travolto tutti, soldati, franchi-tiratori e civili.

In conclusione, se riprendiamo i temi emersi nel corso della trattazione, dai “glorieux vaincus” delle tante battaglie perdute sino all’esercito celebrato come “arche sainte” della nazione e garante della “revanche”, possiamo dire che al quadro collettivo della pittura francese sulla guerra si dovrebbe assegnare un titolo che comprende la “gloriosa sconfitta”, ma che va oltre. Si potrebbe quindi dire che questa pittura rappresentare l’epopea della disfatta, che però è anche promessa di rigenerazione per tutta la nazione.

Il che, del resto, corrisponde esattamente alla dichiarazione d’intenti che Neuville comunica al critico Gustave Goetschy in occasione del *Salon* del 1881:

Je désire raconter nos défaites dans ce qu’elles ont eu d’honorable pour nous, et je crois donner ainsi un témoignage d’estime à nos soldats et à leurs chefs, un encouragement pour l’avenir. Quoi qu’on dise, nous n’avons pas été vaincus sans gloire, et je crois qu’il est bon de le montrer.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Cit. in François Rubichon, *L’armée française vue par les peintres. 1870-1914*, Herscher, Paris 1998, p. 28.



## Germania: la fratellanza d'armi e l'unità nazionale

Si potrebbe pensare che tutti questi problemi interpretativi non ci siano per i pittori tedeschi, visto che non devono affrontare la difficile ermeneutica della sconfitta. Eppure anche sul fronte tedesco ci sono livelli diversi nella rappresentazione e valutazione del significato della vittoria, che culminano nella formulazione di un canone basato sull'attribuzione di un *superior sensus* alla guerra. All'epopea della disfatta elaborata dai francesi corrisponde da parte dei tedeschi non solo la celebrazione della vittoria, come prevedibile, ma la legittimazione della vittoria in quanto prova dell'unità nazionale raggiunta attraverso la fratellanza d'armi (*Waffenbrüderschaft*).

Certo, anche in Germania c'è un primo livello, più semplice e immediato, che si limita a rappresentare azioni militari. Qui prevale ovviamente l'aspetto della vittoria sul campo, ma per il resto le opere di questo tipo corrispondono a quelle francesi, dall'estremo realismo alla netta prevalenza delle cariche di cavalleria.<sup>61</sup> Si tratta di un'affinità che deriva in primo luogo dal soggetto comune e dalla tradizione, condivisa in tutta Europa, della pittura di battaglie. Quasi sempre, inoltre, sono quadri destinati allo stesso mercato, che attraverso le esposizioni ufficiali e gli acquisti da parte dello Stato (ovvero degli stati, nel caso tedesco) è ispirato a criteri estetici comuni. A questa affinità contribuisce anche la circolazione internazionale degli artisti che risale a prima della guerra e che porta alla reciproca conoscenza. Anton von Werner, il più importante pittore della corte imperiale tedesca, è un grande ammiratore di Meissonier, i cui quadri ha studiato a Parigi nel 1865 e Emil Hünten, tra i principali esponenti della "Scuola di Düsseldorf", è stato allievo di Vernet a Parigi.

Proprio questa "Scuola di Düsseldorf" svolge un ruolo centrale nella pittura dedicata alla guerra del 1870-71. Fondata nel 1819 come

<sup>61</sup> La grande diffusione dei dipinti con scene di cavalleria provoca anche in Germania la reazione dei comandanti degli altri corpi militari, che attraverso l'Ufficio storico dello Stato Maggiore intervengono sull'imperatore chiedendo (e ottenendo) che le commissioni incaricate di decidere gli acquisti statali dei quadri applichino una sorta di *par condicio*. Su questo si veda Jörn Grabowski, *Leitbilder einer Nation. Zur Präsentation von Historien- und Schlachtengemälden in der Nationalgalerie*, in *Geschichte in Bildern*, cit., p. 98.



*Königlich-Preussische Kunstakademie*, la scuola acquista fama internazionale grazie alle due personalità che la dirigono nei primi decenni, Peter Cornelius e Friedrich Wilhelm Schadow. Ambedue hanno in comune il riferimento ai Nazareni, ma Cornelius, il primo direttore, viene quasi subito chiamato a Monaco e conclude la sua carriera a Berlino, mentre Schadow, il figlio del più noto Johann Gottfried (l'architetto che ha plasmato Berlino nell'epoca del classicismo), dirige l'Accademia dal 1829 al 1856. La *Historienmalerei* costituisce il filone più noto della Scuola, che trova in Carl Friedrich Lessing un altro grande rappresentante. Da questa tradizione provengono appunto alcuni dei pittori che vengono chiamati a celebrare le vittorie tedesche, da Wilhelm von Camphausen (che muore nel 1885) al suo allievo Emil Hünten, che muore nel 1902.

Camphausen<sup>62</sup> si è già affermato come pittore di battaglie nel corso della guerra con la Danimarca del 1864 (che ha seguito personalmente) e ora si dedica, spesso su commissione, agli eventi del 1870-71. In particolare, si specializza nel narrare il trionfo di Sedan attraverso la rappresentazione della sconfitta francese. Inverte cioè l'oggetto della rappresentazione, concentrando l'attenzione su ciò che accade a Sedan nel campo francese nei primi due giorni di settembre. Perciò appare spesso Napoleone al centro della scena, ma sempre in veste di sconfitto. Del 1877 è il quadro *Napoleon III. auf dem Schlachtfeld von Sedan* (Berlino, Deutsches Historisches Museum). L'imperatore è a cavallo, ma immobile, piegato e rassegnato, perché evidentemente si è reso conto che la sconfitta è ormai inevitabile. Ed è solo di fronte alla tragedia: il seguito è a distanza, sullo sfondo, mentre in primo piano, accanto al cavallo, ci sono soltanto due soldati uccisi, un ferito grave e alcuni fucili abbandonati. Sopra Napoleone, alti nel cielo e ben visibili sullo sfondo del fumo degli incendi, volteggiano gli avvoltoi.

La narrazione continua, perché Camphausen segue anche i movimenti successivi di Napoleone. Nello stesso anno 1877 dipinge *Napo-*

<sup>62</sup> Su Camphausen si veda Susanne Parth, *Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn-München 2010, p. 91ss.



*leon III. und Bismarck auf dem Weg zu Wilhelm I. am Morgen nach der Schlacht von Sedan* (Berlino, Deutsches Historisches Museum). Bismarck, assieme a un drappello di corazzieri, cavalca accanto alla carrozza che ospita Napoleone ormai prigioniero, anche se trattato con tutti gli onori. L'imperatore francese sta andando verso l'incontro con il re di Prussia, evento al quale Camphausen dedica un'altra opera nel 1878.

Hüntten ottiene il suo più grande successo con il quadro che rappresenta lo scontro di cavalleria nella battaglia di Wörth (*Kampf mit französischer Reiterei bei Elsaßhausen während der Schlacht bei Wörth*) del 1877, subito acquistato dalla *Nationalgalerie* di Berlino (ma andato perduto durante i bombardamenti del 1945).<sup>63</sup> Il grande formato rettangolare (183 x 380) è così pieno di personaggi e di azioni da assomigliare alla narrazione che si può esprimere con un panorama. Una linea diagonale attraversa tutto il quadro e divide il campo francese da quello prussiano. A sua volta, la sezione francese si divide in quattro segmenti paralleli lungo i quali sono schierate le truppe di cavalleria, tutte impegnate nell'attaccare il nemico. Si crea così un effetto di valanga, per l'accumularsi delle diverse cariche di cavalleria che, una dopo l'altra, stanno arrivando sulla collina dove sono schierati i tedeschi. La situazione è quindi pericolosa per i tedeschi e infatti sulla sinistra uno squadrone di corazzieri francesi ha sfondato le linee ed è arrivato dentro alla postazione tedesca, che è in primo piano. Qui, distribuite lungo tutta la diagonale, si vedono scene con feriti e caduti. Ma le truppe tedesche non arretrano e rispondono disciplinatamente al fuoco nemico, seguendo l'esempio del comandante che, fermo sul cavallo e con la spada sguainata, si espone al pericolo e incita al contrattacco. In effetti, i tedeschi prevalgono solo alla fine nella battaglia del 6 agosto 1870, pur essendo le cariche della cavalleria francese particolarmente svantaggiate perché devono appunto superare la salita che porta alla collina.

Il più giovane dei pittori legati alla Scuola di Düsseldorf è Theodor Rocholl,<sup>64</sup> che muore nel 1933. L'esperienza diretta di azioni mi-

<sup>63</sup> Barbara Paul, "Preußens Gloria". *Deutsche Geschichte in der Nationalgalerie zu Berlin*, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder*, cit., p. 554s.

<sup>64</sup> Susanne Parth, *Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, cit., p. 136ss.



litari gli proviene infatti dalla partecipazione alla guerra greco-turca del 1897 e alla “spedizione punitiva” per la cosiddetta “rivolta dei boxer” in Cina. Ma nell’ultimo decennio dell’Ottocento dedica diversi quadri agli eventi del 1870-71 e in particolare alla battaglia di Vionville del 16 agosto. Il più noto è *Der Kampf um die Standarte* del 1891 (Düsseldorf, Kunstmuseum), tutto incentrato sullo scontro tra due squadroni di cavalleria nemici per la conquista dello stendardo.<sup>65</sup>

Georg Bleibtreu<sup>66</sup> è un altro pittore che si è già affermato con diversi quadri dedicati alla guerra con la Danimarca e a quella del 1866 contro gli Asburgo, in particolare con l’opera, acquistata nel 1869 dalla *Nationalgalerie* di Berlino, *Schlacht bei Königgrätz*, che è una rappresentazione della battaglia decisiva del 3 luglio 1866. La composizione riprende la prospettiva classica del *Feldherrnbügel*, della quale abbiamo già parlato: Guglielmo I osserva e guida dall’alto la battaglia, mentre si sta delineando la svolta decisiva a favore dei prussiani. Per la guerra del 1870-71 Bleibtreu preferisce invece una narrazione più corale, cioè pone al centro dell’attenzione le azioni collettive, in cui gruppi compatti di soldati semplici affrontano il nemico con uguale coraggio. Un esempio evidente è il quadro dedicato alle truppe del Württemberg impegnate nella battaglia di Wörth (*Die Württemberger in der Schlacht bei Wörth*) del 1880 (Stuttgart, Staatsgalerie). La figura del comandante a cavallo c’è ancora, ma è attorniata e quasi sommersa dalla massa dei soldati di fanteria che hanno ricostituito le linee dopo l’attacco del nemico e ora vanno al contrattacco.

Questo aspetto ci indica direttamente una caratteristica della pittura tedesca che corrisponde al secondo, più alto livello di interpretazione della guerra e sul quale ha giustamente insistito Franz Becker. Più che l’azione individuale, è importante esaltare la compattezza dei soldati dei diversi stati tedeschi, perché nell’eroismo collettivo si celebra già l’unità della nazione finalmente unificata:

<sup>65</sup> *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof*, a cura di M. Sitt, Köln-Weimar 1999, p. 56.

<sup>66</sup> Susanne Parth, *Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, cit., p. 96ss.



Die geballte Kraft, die eine Einheit entfalten kann, die alle einzelnen Aktionen konsequent aufeinander abstimmt, interessiert die deutschen Schlachtenmaler weitaus mehr als der Alleingang eines Individuums, der zwar theatralischer in Szene gesetzt sein mag, aber niemals eine ähnliche Wirkung erzielt.<sup>67</sup>

La strategia interpretativa è esattamente inversa rispetto a quella francese. I francesi tendono a compensare la grande, complessiva sconfitta dell'esercito e della nazione, attraverso l'esaltazione di singoli episodi di resistenza e di eroismo. I tedeschi tendono invece a sottolineare la compattezza e la solidarietà collettiva delle truppe di tutti gli stati tedeschi. Per loro l'aspetto più importante è la fratellanza d'armi, perché è prova e garanzia della finalmente raggiunta unità nazionale. Appena quattro anni prima, nel 1866, bavaresi e sassoni hanno combattuto a fianco dell'Austria contro la Prussia. Adesso la grande svolta epocale rappresentata dalla lotta comune contro la Francia è assai più importante di ogni episodio individuale di eroismo.

Questa linea interpretativa emerge anche dai quadri che abbiamo appena ricordato. Nel quadro di Bleibtreu intitolato al reggimento del Württemberg, partecipano all'attacco (e in primo piano) anche fanti prussiani, riconoscibili dagli elmi chiodati. Nel quadro di Hüntten, tra i primi reparti che attendono in formazione compatta l'attacco della cavalleria francese ci sono i "cacciatori del Württemberg", i battaglioni di fanteria che combattono nella Terza Armata sotto il comando del principe ereditario di Prussia.<sup>68</sup>

Ma si possono indicare esempi ancora più evidenti di questa tendenza a privilegiare le azioni collettive e la fratellanza d'armi. C'è infatti un altro esponente della "Scuola di Düsseldorf" che ha esaltato al massimo grado la compattezza degli eserciti tedeschi, visti come espressione di un'unica *Volksseele* che ha finalmente trovato la sua

<sup>67</sup> Franck Becker, *Bilder von Krieg und Nation*, cit., p. 435.

<sup>68</sup> Sulle truppe alleate della Prussia e in particolare su quelle del Württemberg, si veda Michael Solka, *German Armies 1870-71*, Osprey Publishing, Oxford 2005, vol 2: *Prussia's Allies*, p. 40ss.



espressione unitaria. Louis Kolitz, anch'egli tra i più giovani (muore nel 1914), intitola *Am Abend von Gravelotte* il quadro dedicato alla battaglia del 16 agosto 1870 (Rastatt, Wehrgeschichtliches Museum). È un'opera davvero singolare per la pittura di battaglie, perché non c'è battaglia. Gli unici segni sono un ferito al margine destro e una colonna di fumo così lontana da confondersi con l'orizzonte. Ma non ci sono movimenti di truppe, per cui non c'è scontro e nemmeno si vede il nemico. Persino i soldati tedeschi sono rappresentati in atteggiamento non bellicoso. Infatti sono inginocchiati: un intero battaglione è in ginocchio, in raccoglimento e in preghiera. Sono i fanti della Pomerania che attendono l'ordine di entrare in battaglia, mentre i comandanti stanno concordando le istruzioni per l'attacco.

Gli spettatori contemporanei sanno che questa sarà l'azione decisiva, non solo per quella battaglia, ma per bloccare l'intera armata francese di Bazaine, che infatti rimarrà accerchiata e poi assediata a Metz. Si realizza però un'inversione della gerarchia. Guglielmo di Prussia e Moltke sono in posizione centrale, ma nettamente più lontani rispetto alla truppa: qui i comandanti supremi non dominano la scena. L'attenzione dello spettatore viene attirata dalla massa dei soldati, disposti su più file parallele, che nella disciplinata attesa degli ordini dimostrano di essere pronti al sacrificio. Il rapporto tra il re di Prussia e i fanti della Pomerania, così intenso in quanto espressione di una volontà comune e non soltanto di una imposizione gerarchica, assume un valore quasi sacrale, perché contiene già la volontà della nazione unita nel nuovo Reich:

Wichtigster Akteur auf dem Gemälde sind die knienden Pommern, die sich so eng zusammengerottet haben, daß sie in der Abenddämmerung fast zu einem einzigen Körper verschmolzen zu sein scheinen – Sinnbild für ihre kompakte Kraft, aber auch für den einen Willen, der alle beseelt und der sie in dem entscheidenden Augenblick dazu befähigt, ihren Kampfgeist so lange zu zügeln, bis sie ihn wirklich sinnvoll einbringen können.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Franck Becker, *Bilder von Krieg und Nation*, cit., p. 435.





Una visione simile domina il quadro del 1898 di Carl Röchling, allievo di Werner, anch'esso dedicato alla battaglia del 16 agosto (Berlino, Deutsches Historisches Museum). Infatti è intitolato *Tod des Majors von Halden bei Gravelotte* e quindi dovrebbe rappresentare la morte eroica dell'ufficiale prussiano. Eppure la morte non c'è, come non c'è la battaglia nel quadro di Kolitz. Gli spettatori contemporanei sanno che il maggiore sta per essere colpito, ma nel quadro von Halden sta ancora marciando con la spada sguainata. E di nuovo, il vero protagonista della scena, nonostante il titolo, è il battaglione che a ranghi compatti avanza sotto il fuoco nemico. Anche per i fanti prussiani è giunto il momento decisivo: hanno già innestato le baionette e per arrivare all'ormai imminente contatto diretto col nemico sono costretti a scavalcare i corpi dei commilitoni colpiti e caduti.

Questa diversa e così esplicita rappresentazione del rapporto fiduciario e non solo gerarchico, tra ufficiali e soldati corrisponde alla realtà della *Auftragstaktik* adottata dalle truppe tedesche su indicazione di Moltke, a sua volta influenzato da von Clausewitz. Una volta fissati gli obiettivi strategici e operativi, a livello tattico le unità sul campo hanno una notevole, ampia discrezionalità, ben maggiore che negli eserciti di altre nazioni. Ma anche qui si può vedere un *superior sensus* nell'interpretazione dei pittori e, soprattutto, nella recezione da parte del pubblico. Il vero riferimento ideale è all'unità nazionale plasmata da Bismarck e basata sulla convergenza tra élite tradizionale e nuova borghesia, ufficiali aristocratici e truppa, antica dinastia prussiana e più recenti ideali nazionalliberali, tutti uniti nella costruzione del nuovo Reich:

Auch im Bereich der Ikonographie des Krieges wurden also Vermittlungsstrategien zwischen konservativen und liberal-nationalen Leitideen entwickelt und bereitgestellt – ein Umstand, der sicherlich ebenfalls dazu beitrug, daß die Schlachtenmalerei der Einigungskriege so einträchtig in beiden Milieus rezipiert wurde, also sowohl beim aristokratischen wie auch beim bürgerlichen Publikum Anklang finden konnte. Die ständige Verquickung des feudalen mit dem nationalen Pathos gehört zu den wichtigsten Charakteristika der Schlachtenbilder der Einigungskriege.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Franck Becker, *Bilder von Krieg und Nation*, cit., p. 443s.



Abbiamo detto che la linea distintiva fondamentale tra la pittura militare francese dedicata a questa guerra e la pittura militare tedesca è la contrapposizione tra i singoli episodi di eroismo, preferiti dai francesi, e la fratellanza d'armi sulla quale si concentrano i tedeschi. Eppure c'è almeno un quadro, importante e allora assai noto, che esce da questo schema. L'autore è Louis Braun, che abbiamo già citato a proposito dei panorami. Il quadro, terminato nel 1905, è dedicato alla battaglia di Stürzelbronn (*Gefecht bei Stürzelbronn*) del primo agosto 1870 (Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum).

Ma c'è un motivo per questa scelta anomala. In realtà anche Braun celebra la fratellanza d'armi, ma proprio attraverso un singolo episodio. Il risultato appariva evidente agli occhi dei contemporanei che comprendevano immediatamente il significato storico della scena rappresentata, ma richiede oggi qualche analisi per ricostruire il contesto storico.

Nel quadro compaiono pochi personaggi. Al centro del quadro e in primo piano si vede la scena, classica, del cavallo al galoppo che avanza verso lo spettatore. Ma c'è una particolarità: il cavallo è montato da due soldati. Poco più in là ci sono altri due cavalieri che galoppano nella stessa direzione e si voltano all'indietro verso i soldati nemici che li stanno inseguendo e contro i quali uno dei due sta sparando con la pistola. Sullo sfondo si vedono soltanto un cavallo caduto e, ancora più dietro, alcune figure, di piccole dimensioni e appena delineate, di soldati francesi che stanno sparando contro i fuggitivi. Le uniche figure chiaramente distinguibili sono quindi i quattro cavalieri tedeschi, di cui possiamo identificare le uniformi. Tre sono della cavalleria leggera bavarese, con i caratteristici elmi che al posto della punta metallica hanno la cresta di lana (*Raupenhelme*). Due di questi tre sono quelli che si voltano indietro e che cavalcano normalmente, cioè ognuno sul proprio cavallo. Anche il terzo è un soldato bavarese, ma fugge sul cavallo che porta anche un altro cavaliere, che è invece un ussaro prussiano. Evidentemente, il cavallo caduto visibile sullo sfondo era il suo, lui è rimasto appiedato a seguito dello scontro con il nemico e il bavarese lo ha accolto sul proprio cavallo.

La conferma dell'interpretazione viene dai resoconti dell'epoca e dalla storia ufficiale del quinto reggimento dei "Cheveaulegers" di



Baviera, che è proprio il corpo che nel 1905 commissiona il quadro a Braun. La cosiddetta “battaglia di Stürzelbronn” è, in realtà, una breve scaramuccia che coinvolge soltanto due squadroni di cavalleria leggera (uno bavarese e uno prussiano, appunto) che sono appena entrati nella zona di confine della Lorena, ma non per affrontare il nemico. Devono soltanto svolgere attività di perlustrazione, per accertare se i francesi, come temeva lo Stato maggiore tedesco, stessero preparandosi a entrare sul suolo tedesco. Quando incontrano un accampamento francese, c'è un breve scontro a fuoco e i tedeschi si ritirano subito. Ma un ussaro prussiano rimane a terra, travolto dal cavallo ferito. E qui avviene l'episodio-chiave rappresentato nel quadro: un cavaliere bavarese torna indietro, affrontando quindi il fuoco nemico, e salva il commilitone prussiano, fuggendo con lui a cavallo.

Si tratta quindi di un atto eroico, ma di un singolo soldato, quindi non inquadrabile nell'esaltazione delle azioni collettive preferite dai pittori tedeschi. Il significato, al tempo stesso storico e ideale di questa azione, deriva dal collegamento con la guerra del 1866, che occupa la posizione centrale tra le guerre che portano all'unificazione tedesca, tra quella del 1864 con la Danimarca e appunto quella del 1870-71 con la Francia.<sup>71</sup> Una guerra fratricida tra popoli tedeschi, che i contemporanei ricordano bene. Nella visione storica retrospettiva, questa è soprattutto la guerra tra Prussia e Austria, mentre per noi italiani significa Custoza, Lissa e l'acquisizione del Veneto. Per i tedeschi lo sguardo è quindi attirato, e quasi monopolizzato, dallo scontro tra il regno di Prussia e l'impero multinazionale degli Asburgo, che in effetti è decisivo per l'unificazione nazionale tedesca. Dopo la vittoria prussiana del 3 luglio 1866 in Boemia sul campo di Königgrätz<sup>72</sup> (Sadowa), l'Austria è espulsa dal processo di unificazione, che sarà guidato da Bismarck con al centro la dinastia prussiana.

<sup>71</sup> Per un'analisi complessiva dei percorsi dell'unificazione tedesca dal punto di vista bellico, si veda Dennis Showalter, *The Wars of German Unification*, Hodder, London 2007 (2004), p. 123ss.

<sup>72</sup> Sulla battaglia, si veda Gordon A. Craig, *The Battle of Königgrätz: Prussia's Victory over Austria, 1866*, Univ. of Philadelphia Press, Philadelphia 2003 (1964), p. 87ss.



Ma accanto a questa scena principale si svolge, oggi spesso trascurato, un dramma che è tutto interno alla Germania, definito appunto “Deutscher Krieg” ovvero “Bruderkrieg”, cioè la “guerra fratricida” tra stati tedeschi e sul suolo tedesco. Infatti gli stati tedeschi sono divisi tra Austria e Prussia. Si schierano al fianco della Prussia 17 stati, tra cui Sassonia-Weimar, Sassonia-Coburgo, Oldenburg, Mecklenburg-Schwerin e le città anseatiche di Amburgo, Brema e Lubeca.<sup>73</sup> Rimangono invece alleati dell'impero asburgico gli stati più grandi, tra cui Baviera, Württemberg, Baden, Hannover, Sassonia, ma anche alcuni stati minori dell'Assia e la città libera di Francoforte. Sin dall'inizio delle ostilità il 16 giugno, gli eserciti prussiani marciano quindi non solo verso Vienna, ma anche contro questi stati. Il 18 giugno le truppe prussiane e alleate hanno già invaso la Sassonia con “l'armata dell'Elba” ed entrano a Lipsia e a Dresda, mentre i sassoni si ritirano verso la Boemia per unirsi con gli asburgici, in previsione dello scontro decisivo.<sup>74</sup> Il giorno dopo “l'armata del Meno” occupa Hannover e procede poi verso sud sino a conquistare Francoforte il 19 luglio, Magonza il 26 e Norimberga il 31 luglio.<sup>75</sup>

Certo, è una guerra secondaria in tutti i sensi, per la scarsa importanza strategica e per il numero ridotto delle perdite da ambedue le parti. La guerra si decide in Boemia e in Austria, non in Sassonia o in Baviera. Dopo la disfatta del 3 luglio in Boemia, gli avvenimenti precipitano: il 19 luglio i prussiani sono alle porte di Vienna, fermati dalla lungimiranza diplomatica di Bismarck, che riesce a bloccare il desiderio del re di Prussia di entrare trionfalmente nella capitale del nemico di oggi, che il cancelliere non vuole invece umiliare perché potrebbe diventare l'alleato di domani.<sup>76</sup> Si arriva così all'armistizio

<sup>73</sup> Per una più precisa valutazione storica, va ricordato che 9 di questi 17 stati tedeschi passano alla Prussia solo *dopo* la vittoria prussiana a Sadowa.

<sup>74</sup> Sulle operazioni della “armata dell'Elba”, si veda Geoffrey Wawro, *The Austro-Prussian War. Austria's War with Prussia and Italy in 1866*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1998 (1996), p. 75ss.

<sup>75</sup> Sulle operazioni della “armata del Meno”, si veda Klaus Müller, *1866: Bismarcks deutscher Bruderkrieg. Königgrätz und die Schlachten auf deutschem Boden*, Ares Verlag, Graz 2007, p. 79ss.

<sup>76</sup> Lothar Höbelt, “*Revanche pour Sadowa*”? *Österreich und der Deutsch-Französische Krieg*, in *Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71*, cit., p. 178ss.



di Nikolsburg del 26 luglio, con il quale la Prussia rinuncia a ogni annessione territoriale nei confronti dell'Austria.

La guerra sul suolo tedesco lascia invece ferite profonde nel ricordo degli sconfitti. C'è il trauma dell'invasione e dell'occupazione, che i comandanti prussiani attuano con durezza: Francoforte deve pagare entro 24 ore 6 milioni di *Gulden* e tutti gli sconfitti sono costretti a versare indennità di guerra per un totale di 48 milioni di talleri. Poi vengono le annessioni: la Prussia incorpora l'Assia elettorale (*Kurbessen*), il regno di Hannover, Nassau e la città di Francoforte.

A tutto questo si accompagna l'umiliazione per il comportamento sui campi di battaglia. Tra le truppe schierate sul suolo tedesco, le truppe imperiali sono oltre il doppio di quelle prussiane: circa centoventimila contro circa cinquantamila. Eppure, le vicende belliche sono una sequenza di sconfitte sul campo, ritirate per evitare la battaglia e talvolta persino fughe ingloriose. Le truppe del regno di Hannover abbandonano Gottinga senza combattere e poi, nonostante una fase iniziale favorevole, si arrendono, completamente accerchiate, nella battaglia di Langensalza (circa a metà strada tra Gottinga e Jena) del 27 giugno.<sup>77</sup> Allo stesso modo agiscono le truppe del principe elettore dell'Assia, che si ritirano da Kassel già il 16 giugno, mentre stanno arrivando i prussiani. I sassoni, come già accennato, si ritirano verso sud con l'obiettivo (ovvero pretesto) di raggiungere gli austriaci in Boemia e lasciano quindi entrare le truppe prussiane senza combattere.

Quando la guerra arriva in Baviera, la fanteria del Württemberg evita di partecipare alla battaglia di Aschaffenburg del 14 luglio, che vede anche la resa dei soldati italiani inseriti nelle truppe asburgiche.<sup>78</sup> Per i bavaresi, il bilancio è ancora più negativo, dai primi scontri del 4 luglio, quando i corazzieri fuggono di fronte all'artiglieria prussiana, sino al 31 luglio, quando le truppe bavaresi abbandonano Würzburg, consentendo il libero ingresso dei prussiani.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 54ss.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 85ss. e p. 141.



Solo così si comprende l'importanza che i contemporanei attribuiscono al quadro di Braun che abbiamo citato. I ricordi del 1866 portano all'esaltazione dell'evento di Sturzelbronn del 1870, nonostante la sua scarsissima rilevanza bellica. L'episodio del soldato bavarese che salva il prussiano si diffonde subito, nei resoconti ufficiali, sulla stampa, nella produzione grafica e persino nelle cartoline postali. Il coraggioso bavarese diventa famoso ed è il primo soldato a ricevere nel 1870 la "croce di ferro" (anche se di seconda classe). Questo avviene non solo perché è, comunque, una delle primissime azioni di guerra, visto che le vere battaglie iniziano a partire dal 4 agosto. L'episodio è anche enfatizzato in senso mediatico, cioè favorito nella diffusione presso la pubblica opinione, da ambedue le parti. Per i prussiani è il primo segno concreto che le ferite del 1866 possono essere superate in nome della "fratellanza d'armi" contro il comune nemico e che, dopo soli quattro anni, può affermarsi un sentimento favorevole nei confronti dell'unificazione a guida prussiana.<sup>80</sup> Per i bavaresi il soldato della cavalleria leggera (per la storia: Hermann Weinacht, di professione sarto, poi emigrato in Canada) diventa il simbolo del riscatto dell'onore militare bavarese: la cavalleria non fugge, come nel 1866, ma addirittura interviene per salvare un soldato prussiano, cioè di quell'esercito che quattro anni prima ha invaso la Baviera.

Sino alla fine del secolo Braun continua con successo la sua carriera di *Schlachtenmaler* e insiste nel sottolineare il ruolo dei soldati bavaresi, anche con il grande e ben remunerato ciclo di affreschi nel *Café Luitpold* di Monaco.<sup>81</sup> Quando scoppia la prima guerra mondiale Braun, che muore nel 1916, è ormai dimenticato. Eppure, il motivo di quel suo quadro verrà ripreso, esaltato e trasfigurato nel 1914 sino a diventare una componente essenziale di quel sentimento comune che ispirerà non solo la letteratura, ma anche le arti figurative, tra

<sup>80</sup> Sui timori che circolano all'inizio della guerra e che poi vengono superati dall'entusiasmo per la vittoria di Sedan, si veda Alexander Seyferth, *Die Heimatfront 1870/71. Wirtschaft und Gesellschaft im deutsch-französischen Krieg*, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn-München 2007, p. 31ss. e p. 44ss.

<sup>81</sup> Susanne Parth, *Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, cit., p. 353s.



l'entusiasmo per lo scoppio della guerra (*Augusterlebnis*) e la nuova fratellanza d'armi delle trincee (*Schützengrabengemeinschaft*).<sup>82</sup>

Verdun sostituisce Sedan come principale “luogo della memoria” della tragedia franco-tedesca ed europea, ma a parti invertite. La Germania è sconfitta e la Francia impone le sue condizioni nella conferenza di Versailles, che si apre il 18 gennaio 1919 nella stessa “Sala degli specchi” della reggia di Versailles dove il re di Prussia il 18 gennaio 1871 era stato acclamato come primo imperatore del nuovo Reich dalle truppe tedesche vittoriose a Sedan.

Con Verdun la “grande guerra” diventa quella del 1914 e le “tempeste d'acciaio” prevalgono sugli atti di eroismo individuale esaltati nella pittura del 1870. Nuovi concetti di origine militare entrano nella memoria collettiva, anche perché rielaborati e mitizzati dalla letteratura, da “Materialschlacht” fino a “Menschenmaterial”, vocabolo nel quale culmina l'inversione dei valori: dalla guerra di logoramento al logoramento dell'umanità.

Sul fronte occidentale c'è molto di nuovo e la pittura riflette la grande mutazione. Non più le fulminee cariche di cavalleria con le uniformi splendenti dei corazzieri, degli ulani e degli ussari, ma i toni cupi dei paesaggi lunari di Otto Dix, con i crateri in cui si aggirano per anni i “cavernicoli delle trincee”. E i caduti tedeschi e francesi, gli eredi della generazione che aveva vissuto l'eroismo della gloriosa sconfitta e l'orgoglio della legittima vittoria, ora sono la “generazione perduta” e diventano irriconoscibili nel ricordo, collettivo e volutamente anonimo, del “milite ignoto”.

<sup>82</sup> Aribert Reimann, *Der große Krieg der Sprachen. Untersuchungen zur historischen Semantik in Deutschland und England zur Zeit des Ersten Weltkriegs*, Klartext Verlag, Essen 2000, p. 179.