

WARNING

Rivista semestrale di studi internazionali
Biannual Journal of International Studies

www.warningonline.eu

WARNING. RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI INTERNAZIONALI

Direttore: Valter Coralluzzo

Comitato scientifico: Fabio Armao, Fulvio Attinà, Luciano Bardi, Luigi Bonanate, Pascal Boniface, Giovanni Borgognone, Luciano Bozzo, Anna Caffarena, Alessandro Campi, Maurizio Carbone, Giorgio Carnevali, Marco Cesa, Michele Chiaruzzi, Marco Clementi, Alessandro Colombo, Emidio Diodato, Polly Diven, Fabio Fossati, Istar Gozaydin, Jeffrey Haynes, Pierangelo Isernia, Francesca Longo, Sonia Lucarelli, Marek Madej, Marco Mascia, Roberto Menotti, Luca Ozzano, Damiano Palano, Vittorio Emanuele Parsi, Fabio Petito, Rodolfo Ragionieri, Nanni Salio, Gabriella Silvestrini, Marco Tarchi, Scott M. Thomas, Luciano Tosi, Francesco Tuccari, Krisztian Varga.

Comitato di redazione: Paolo Ceola (coordinatore), Andrea Beccaro, Silvia Bottega, Massimo Chiaia, Marco Damiani, Giulio De Ligio, Cinzia Rita Gaza, Diletta Paoletti, Fernando Rizzo, Giuseppe Romeo, Stefano Ruzza.

Sede: La rivista ha sede presso il Dipartimento Istituzioni e Società della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Perugia, via Elce di Sotto, 06123 Perugia.

La corrispondenza con la direzione e la redazione (inclusi i libri per recensioni) va indirizzata alla sede della rivista.

Gli articoli pubblicati nella rivista sono sottoposti a una procedura di valutazione anonima.

E-mail: info@warningonline.eu

Sito web: www.warningonline.eu

Abbonamenti:

www.warningonline.eu/abbonamenti

I semestre 2012 – Finito di stampare nel mese di febbraio 2012

WARning

Rivista semestrale di studi internazionali
Biannual Journal of International Studies

1 – 2012

Morlacchi Editore

Progetto grafico e impaginazione: Pierandrea Ranicchi



WARNING. RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI INTERNAZIONALI, n. 1, 2012. ISSN: 2279-7017

© 2012. Tutti gli articoli della rivista sono protetti dalla licenza Creative Commons.

Per informazioni sulla licenza Creative Commons: www.creativecommons.org.

Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia.

www.cosmopolisonline.it | editore@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Stampa: febbraio 2012, Digital Print-Service, Segrate.

Sommario n. 1, 2012

EDITORIALE

VALTER CORALLUZZO, Perché <i>WARning</i>	7
--	---

FOCUS: ICONOGRAFIE DELLA GUERRA

LUIGI BONANATE, Appunti per una ricerca empirica su arte e guerra	13
MASSIMO CHIAIS, Guerra e fotografia: l'illusione della verità	27
PAOLO CEOLA, War on the Screen. Democracy and Arms Seen through Films	47

SAGGI E RICERCHE

GIOVANNI BORGOGNONE, Una «guerra di idee sull'idea di guerra»? Il labirinto del dibattito strategico americano da Bush a Obama	81
CATERINA MAZZA, <i>Extraordinary Renditions</i> : un aspetto controverso della strategia di controterrorismo degli Stati Uniti	115
FABRIZIO COTICCHIA, Cultura strategica e politica di difesa italiana: una paradossale <i>securitizzazione</i> della pace?	133
ANGELA PENNISI, Improving Economic Growth and Building Security: The Role of ASEAN in the Southeast Asian Region	161
LUCA OZZANO, Religione e politica estera: il caso della Turchia negli anni del governo Erdoğan	189
MARCO DAMIANI, Network Analysis as an Approach to the Study of International Relations	209

INTERVENTI E DIBATTITI

JOHAN GALTUNG, Uno sguardo sul mondo	223
--------------------------------------	-----

SCONFINAMENTI

ANDREA BECCARO E STEFANO RUZZA, Sulle orme di Clausewitz	241
CINZIA RITA GAZA, Oltre le regole	251
ILARIA TRIVERO, Disegni a margine del massacro	255

Recensioni	259
Summaries	281
Notizie sugli autori	285
Avvertenze per gli autori	287

Editoriale

Perché *WARning*

L'ultimo ventennio ha rappresentato una fase di profondo cambiamento per la politica internazionale. Dopo la caduta del Muro di Berlino siamo stati testimoni di mutamenti straordinari, che abbiamo faticato a interpretare secondo gli schemi abituali. Lo conferma la perdurante incertezza degli studiosi circa la configurazione (unipolare, multipolare, uni-multipolare, apolare, a più dimensioni, o imperniata sullo scontro delle civiltà?) del nuovo sistema internazionale emerso dal crollo del bipolarismo. Incertezza che i tragici attentati dell'11 settembre 2001, considerati da molti come l'inizio di una nuova era geopolitica, hanno contribuito ad aggravare. Se poi si considerano gli effetti dirompenti di quel complesso insieme di fenomeni (non soltanto economici, ma anche politici, sociali e culturali) che siamo soliti definire col termine "globalizzazione", ben si comprende perché sia così difficile cogliere il senso e, soprattutto, prevedere l'esito del processo di ridefinizione della mappa del potere mondiale e delle regole del gioco politico internazionale attualmente in corso.

Quel che è certo è, da un lato, che la vastità della scala dei problemi con cui l'umanità è chiamata oggi a confrontarsi, in un mondo in cui lo spazio politico va riconfigurandosi abbattendo il confine tra interno ed esterno, conferisce alla dimensione dell'*internazionalità* una rilevanza fondamentale per la vita di individui, società e nazioni; dall'altro, che i cambiamenti in corso nella sfera internazionale impongono un riorientamento teorico che solo la disponibilità a esplorare nuovi orizzonti e a rimettere costantemente in discussione interpretazioni e teorie consolidate può rendere possibile. Di qui la necessità di stimolare la crescita di una nuova e più accentuata sensibilità per le tematiche internazionalistiche, che in Italia più che altrove non hanno mai ricevuto una considerazione commisurata alla loro rilevanza,

moltiplicando le occasioni di riflessione e di confronto sui fatti e le dinamiche della politica mondiale e, più in generale, sui fenomeni che, superando i confini dello stato, formano la trama di quell'immenso campo problematico (suscettibile di venir analizzato da varie prospettive e con diverse competenze) che è la vita internazionale.

Nelle intenzioni dei suoi promotori, ed entro i limiti delle proprie possibilità, *WARning. Rivista semestrale di studi internazionali* si propone, appunto, di corrispondere a questa esigenza, offrendosi come forum nel quale gli studiosi che si occupano da una prospettiva politologica di relazioni internazionali (ma senza escludere, anzi sollecitando, il contributo di studiosi di diversa estrazione disciplinare) possano dialogare in uno spirito di apertura e cooperazione, confrontando approcci teorici e interpretazioni, scambiandosi informazioni ed esperienze di ricerca. L'intento non è, però, quello di rivolgersi soltanto agli addetti ai lavori, dando vita a una nicchia autoreferenziale. A nulla rinunciando sul piano del rigore scientifico, la rivista si offre anche all'attenzione di quanti, non specialisti, siano interessati ad approfondire la loro conoscenza dei fenomeni internazionali e ad acquisire strumenti che aiutino a pensare criticamente il mondo in cui viviamo e ad affrontarne le sfide.

Le aree d'interesse della rivista (che pubblicherà articoli valutati da *referees* e selezionati esclusivamente in base al loro valore scientifico) spazieranno dalla teoria delle relazioni internazionali alla geopolitica, dai *Global Studies* agli studi europei, dall'analisi della politica estera all'*International Political Economy*, dalle ricerche sulla pace agli studi strategici e di sicurezza. Tuttavia, come si evince fin dalla scelta della testata (di cui siamo debitori a una felice intuizione di Paolo Ceola), una speciale attenzione sarà dedicata al tema della guerra, nelle sue molteplici declinazioni. In ciò crediamo possa ravvisarsi l'elemento di maggior novità di *WARning*, giacché l'interesse che la comunità scientifica italiana ha mostrato verso questo tema, pur rilevantissimo, è stato sempre piuttosto scarso, discontinuo e prudente.

La rivista si articolerà (naturalmente con una certa flessibilità) in cinque sezioni: Focus, Saggi e ricerche, Interventi e dibattiti, Sconfinamenti e Recensioni. La prima sezione conterrà più saggi riconducibili a uno stesso tema, di ampio respiro e identificato da un titolo generale; la seconda ospiterà contributi su vari argomenti che (in termini analitici o descrittivi, teorici o empirici, o attraverso la ricostruzione del pensiero di autori significativi) potranno approfondire tematiche consolidate, riproporne di trascurate, o suggerirne di nuove, fornendo magari lo spunto per successive tematizzazioni; la terza accoglierà interventi brevi e dibattiti a più voci su fatti e problemi dell'attualità politica internazionale; la quarta, "sconfinando" per stile e con-

tenuti dall'ambito strettamente accademico – ci sia concessa questa divagazione, che speriamo possa intercettare gli interessi di un pubblico più vasto di quello degli addetti ai lavori –, tratterà di cinema, arte, letteratura, viaggi e altro ancora, ovviamente sempre in rapporto al tema principale della rivista: la guerra; chiuderà ogni fascicolo un'ampia sezione dedicata alle recensioni.

Altro si potrebbe dire riguardo al “perché” e al “come” di *WARning*, ma preferiamo che della riuscita di questa impresa editoriale – nella quale, come nella nascita di qualunque nuova rivista, c'è qualcosa di temerario – siano giudici i lettori, alla cui benevolenza ci appelliamo, impegnandoci fin d'ora a far tesoro dei rilievi critici e dei suggerimenti che vorranno farci pervenire.

Un sentito ringraziamento va infine all'Editore Morlacchi, per aver aderito con entusiasmo al progetto di *WARning* e averlo sostenuto, sul piano materiale, tecnico e organizzativo, con inusuale generosità.

FOCUS

Iconografie della guerra



Carlo Bossoli (1815-1884), *Battaglia di Solferino*, 1859, litografia 23x16, tratta dall'album *The War in Italy*, Day & Son, London 1859.

Fonte: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Bossoli,_Carlo_-_Battle_of_Solferino.jpg.

Appunti per una ricerca empirica su arte e guerra

1. *Prime indicazioni*

Un'infinità di opere d'arte, nella storia della pittura, ha avuto fatti d'arme come veicolo comunicativo. Poiché la loro selezione, ai fini della costruzione di un museo virtuale, non può rifarsi a giudizi soggettivi o puramente estetico-formali, da un lato, e dato che, evidentemente, la pittura di guerra deve pur avere un significato, per sfuggire a questa genericità abbiamo provato a prendere a prestito una categoria organizzativa dell'estetica letteraria, quella di *genere*, identificandone una analoga per la pittura. Ma questa tipizzazione ci aiuta soltanto a delimitare quantitativamente il campione e a renderlo più maneggevole: non solo non distingue, ovviamente, grande da banale pittura di guerra, ma non consente neppure di distinguere l'*intenzione* che guida ciascuna opera: una grande opera d'arte come quella di Piero della Francesca dice *battaglia* o *guerra* ma intende altro, controllo sociale, religione e rapporti tra le due confessioni d'Occidente e d'Oriente; le *Battaglie* di Paolo Uccello sono consistite ben più in una straordinaria ricerca formale che non in una discussione sulla violenza della battaglia, e fornirono un riflesso delle lotte politiche cittadine e non dell'evoluzione delle forme di combattimento. Ma anche generiche scene di battaglia possono essere dipinte non per celebrare eroi o mecenati, bensì per puro gusto battaglistico, retorico dunque, o edonistico. Non basta, insomma, dipinger battaglie, che sono l'unità spazio-temporale di cui ci si può valere per riferirsi alla guerra in pittura (un po' come quell'unità stava alla base del teatro greco antico), per parlar di guerra o meglio per ritrovare nella storia della pittura un riferimento preciso e definitivo a una problematica specifica e ben distinta su cui la pittura si sarebbe soffermata nella sua storia. Accanto a straordinari capolavori di pittura religiosa (si pensi a qualche Raffaello: che so, *Lo sposalizio della Vergine* di Brera), accanto a lirismi languidi come

quelli del *Concerto campestre* di Tiziano, accanto all'impegno civile della *Libertà che guida il popolo* di Delacroix – ciascuna di queste opere è il prototipo o l'espressione matura di un indirizzo artistico e culturale – c'è anche uno spazio specifico, unico ed esclusivo, per la pittura di guerra, non identificando il quale va perduta una dimensione importante della storia della pittura, ovviamente intesa non soltanto come disciplina della pura bellezza, ma della presenza dell'artista nella società e dell'espressione che attraverso le sue opere cerca di dare alla sua *weltanschauung*.

Non intendo minimamente scindere il collegamento arte/bellezza, ma ipotizzare che la bellezza possa esser raggiunta non soltanto esteriormente nella scelta di rappresentare esclusivamente forme perfette (naturali o umane che siano), ma anche attraverso idee cui la bellezza formale reca la persuasività della sua capacità comunicativa: se effettivamente definir quella di guerra/battaglie pittura di genere non ci aiuta gran che, distinguere invece in quegli stessi quadri il *messaggio* dal *virtuosismo* con cui è stato espresso ci consente di svolgere quel primo compito che ci dobbiamo assumere, di delimitare il *campione* della ricerca all'interno dell'*universo* tematico in cui rientra. Con ciò, non scarterò Paolo Uccello o Giulio Romano dall'analisi del rapporto arte/guerra, ma distinguerò opere nelle quali il messaggio prevale sulla forma da quelle in cui la forma prevale sul messaggio – pur essendo ben consapevole dell'artificiosità della distinzione tra contenuto e forma, che in nessun'opera possono realmente essere disgiunti –, nella speranza di dimostrare che certa pittura può a buon titolo essere introdotta nel mondo della riflessione sulla guerra, che fino a oggi ha pensato di ricomprendere nella sua prospettiva soltanto la filosofia come il diritto, la storia come la strategia e che invece deve fare posto anche alla pittura.

Adottando il linguaggio della ricerca sociologica, che utilizzo come strumento di controllo utile a chi si muove in un ambito complesso come questo, e per il quale non ha titoli pregressi, preciso ora che intendo svolgere due tipi di ricerca: una di tipo *descrittivo* – «il punto focale di questo tipo di analisi è essenzialmente la misurazione precisa di una o più variabili dipendenti in una popolazione definita o in un campione di tale popolazione»¹– e una di tipo *esplicativo* – che deve «mettere in luce la relazione tra il fenomeno oggetto di studio ed una o più cause o variabili indipendenti, e fornire quindi la soluzione del problema più generale che si pone al ricercatore, cioè di trovare una spiegazione»². In altri termini, cercherò da un lato e in primo luogo di svilup-

1 H. Hyman, *Disegno della ricerca e analisi sociologica*, Marsilio, Venezia 1967, p. 135.

2 *Ivi*, p. 287.

pare un'analisi descrittiva (quantitativa, addirittura) dell'universo pittorico/bellico – ben sapendo che «in ogni ricerca descrittiva si ritrova la notevole difficoltà teorica di concettualizzare l'esatto fenomeno che deve essere descritto, senza contare il problema non secondario di *definire la natura della popolazione* che sia più conveniente descrivere in relazione al fenomeno»³ –, il che ci aiuterà a separare le opere effettivamente rilevanti da quelle che invece sono estrinseche rispetto al nostro progetto. Ma dall'altro lato il passaggio-chiave della ricerca riguarderà l'individuazione di una o più spiegazioni: assunta «la pittura di guerra» come variabile dipendente, andrò alla ricerca della sua ragione, cioè della variabile indipendente che può spiegare l'esistenza della pittura di guerra, o meglio il significato di *certa* pittura di guerra.

Per intenderci: una soluzione semplicissima ed esemplare (che delinea solo a titolo suggestivo) consisterebbe nel verificare se la pittura di guerra sia correlata con determinate vicende storiche: tante guerre, tanta pittura di guerra, oppure: dopo una nuova guerra, una nuova pittura? Due variabili: guerra, creazione artistica; quale determina l'altra? Certo la pittura non farà aumentare o diminuire il numero o l'importanza delle guerre, ma la «critica della pittura» potrebbe anche incidere sulle valutazioni sociali relative all'accettabilità della guerra e quindi influire negativamente (o positivamente)⁴ sui governi che decidono se farla o no. Naturalmente ben più verosimile è l'ipotesi che le guerre e la loro importanza influenzino la cultura del loro tempo e dunque spingano un maggior numero di pittori a dipingere guerre o battaglie – ma non è una certa cultura (anche politica) che spinge verso la guerra? L'osservazione, benché incidentale, di Federico Zeri – «ci si domanda, in primo luogo, come mai la *Battaglia come genere* si diffonda con straordinaria rapidità precisamente nei decenni in cui l'Italia gode di una stabile pace»⁵ – indurrebbe a ritenere il contrario: non è l'endemico stato di guerra a far dipingere le guerre? D'altra parte, se vogliamo, anche soltanto per amor dell'argomento, compiere un piccolo salto in avanti e chiederci se ci sia un momento in cui guerra e pittura hanno avuto un rapporto univoco chiaro ed evidente, la risposta sarebbe facilissima da darsi, e sarebbe positiva: questo momento è certissimamente la prima guerra mondiale che ha spinto un'in-

3 *Ivi*, pp. 133-134.

4 Attraverso la formazione di quell'opinione pubblica che, almeno da Kant in poi, è considerata il referente decisivo della volontà di guerra.

5 F. Zeri, *La nascita della 'Battaglia come genere' e il ruolo del Cavalier d'Arpino*, in P. Consigli Valente (a cura di), *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Banca emiliana, Parma 1986, p. XXVI.

finità di artisti (anche tra i più grandi) a dipingere quadri di guerra. Ma si potrebbe immediatamente dopo accorgersi che la seconda guerra mondiale (più «grande» ancora della prima) non registra lo stesso *trend* e, pur avendo avuto una sua importante produzione artistica, non è comparabile, in termini di «stimolo/risposta» o «causa/effetto», alla prima.

Lo stile sociologico della ricerca empirica ci ricorda poi che le due dimensioni che normalmente facciamo interagire – variabile dipendente e variabile indipendente – non esistono nel vuoto, ma possono a loro volta esser sensibili ad altre variabili, esser cioè contaminate⁶, con la conseguenza che potremmo poi scoprire che le nostre variabili (tra le quali potremmo aver «individuato» un nesso) dipendono *entrambe* da un'altra variabile, cosicché la loro relazione sarebbe «spuria»⁷ e la spiegazione dell'influsso dell'una sull'altra andrebbe abbandonata a favore di una terza. Si potrebbe suggerire che tra la prima e la seconda guerra mondiale la differenza possa essere riscontrata nella diversa percezione dell'opinione pubblica, dato che mentre lo scontro tra nazismo e stati democratici apparve a un certo punto inevitabile, le ragioni dello scontro inter-imperialistico della prima guerra mondiale furono molto meno chiaramente percepite dall'opinione pubblica del tempo: questa particolare *ingiustificabilità* della prima guerra mondiale potrebbe aver interagito con la sensibilità artistica di tanti pittori. E se poi, come del resto fu, la propaganda aveva tanto ampliato il suo raggio d'azione e le sue necessità di manipolazione fino al punto da invitare, e far inviare, al fronte pittori (di entrambi gli schieramenti) per dare un'immagine all'immane carneficina (8 milioni di morti) che si andava svolgendo⁸, quale posto nella scala delle variabili le assegneremo?

2. Storia e storia della pittura

La prima operazione che conviene compiere è quella di storicizzare l'ambito (l'universo) all'interno del quale il nostro campione va selezionato: non c'è alcun dubbio che l'intensità del nesso arte/guerra cresca con il passar

6 H. Hyman, *op. cit.*, pp. 289 e sgg.

7 *Ivi*, pp. 377 e sgg.

8 L'andamento di questa «variabile» potrebbe essere suffragato con moltissime prove empiriche incontrovertibili. Naturalmente il problema del rapporto tra la prima guerra mondiale e la produzione artistica è ben più complesso: rinvio ancora, almeno a titolo introduttivo, a Ph. Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996.

del tempo e, all'interno di questa constatazione, che la svolta più drastica e la discontinuità culturale e artistica decisiva vada individuata nel XVI secolo, ovvero nel momento in cui la vita organizzata degli esseri umani sul territorio incomincia a obbedire alla logica dello «stato moderno». La fine dell'unità (anche se essa era soltanto più apparente) del Sacro romano impero, l'irruzione del principio di sovranità, le grandi rivoluzioni tecnologiche ed economiche (la nascita del modo di produzione capitalistico ne è una, dalle conseguenze immense: si pensi agli armamenti), la secolarizzazione della vita politica e il processo di modernizzazione della società fanno i loro primi ma decisivi passi più o meno insieme alla svolta rinascimentale, che è del resto l'età del *trionfo* della pittura, si potrebbe dire: da Leonardo a Michelangelo, da Raffaello a Tiziano, la bellezza domina il mondo (della pittura) e a sua volta si laicizza (anche nei soggetti).

2.1. Sviluppare e argomentare la portata di questa prima fondamentale discontinuità storica richiederebbe ben maggiore attenzione e approfondimento: naturalmente non si suggerisce in questo modo che *prima* del mondo moderno non ci fosse alcun rapporto tra arte e guerra, ma che questo fosse diverso: più chiaro, nitido e semplice. La rappresentazione antica della guerra – che produsse (per quel che ci è rimasto o che è stato ricordato) anche grandiose opere d'arte: basterebbe la *Nike* di Samotracia ora al Louvre per rendere imperituro il ricordo del nesso guerra/vittoria/arte nella cultura greca antica (e di *Nikai* se ne fecero diverse) – ha un'evidente funzione politico-celebrativa; il non moltissimo che i secoli ci hanno tramandato lo conferma: celebrazione di vittorie, come *La battaglia di Alessandro contro Dario*, probabilmente di Filosseno di Eretria, riprodotta in un mosaico ritrovato nella Casa del fauno a Pompei (e ora ricomposto nel Museo nazionale di Napoli), o ammaestramento al popolo (propaganda) con un tipo di pittura «che si proponeva di illustrare al popolo i luoghi che erano stati teatro delle guerre vittoriose. [...] La prima di queste pitture ad essere esposta in un monumento pubblico (ma non necessariamente la più antica pittura trionfale) fu quella raffigurante la vittoria di Manlio Valerio Massimo Messalla su Ierone II e i Cartaginesi al tempo della prima guerra punica»⁹.

2.2. Se l'antichità è caratterizzata da un univoco rapporto di influenza della politica sull'arte (per quel poco che ne sappiamo e ci è stato tramandato), è soltanto con le prime grandi guerre del XV-XVI secolo che la pittura

9 M.L. Gualandi, *L'antichità classica*, Carocci, Roma 2001, pp. 81-82. Sia permesso segnalare che quest'opera offre uno straordinario inventario dell'arte antica, greco-romana, che consente, tra l'altro, di ricostruire tutte le tracce ancora rinvenibili della pittura di guerra nell'antichità.

scopre autonomamente la rappresentazione della battaglia che, da allora, andrà incontro ad ancora alcune svolte. (Ma è ammissibile un intervallo che sorvola totalmente il medioevo? Non ho trovato significative tracce del nesso arte/guerra in tale età, ma forse è la storica censura anti-medievale quella che ci nasconde i suoi frutti?)¹⁰. Se il Rinascimento (meglio sarebbe dire: l'età di Riforma e Controriforma) è la prima grande stagione della pittura di guerra, che raggiunge il suo apogeo nel 1640 (non a caso verso la fine della guerra dei Trent'anni) con *Le conseguenze della guerra* di Rubens (Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze), non è strano che l'età successiva, in cui i caratteri dello stato moderno patrimonialistico si diffondono e danno luogo al consolidamento delle grandi monarchie europee assolute, si contraddistingua per un nuovo orientamento della pittura di guerra. Infatti essa entra in quella dimensione che prevalentemente può essere riassunta nel *battaglismo*, che potremmo definire come il periodo nel quale emerge una pittura di guerra che si fa «genere», sganciandosi quindi in larga parte dal dibattito pubblico e politico del tempo (che pure continua ovviamente a vedere grandi opere celebrative e retoriche), senza trascurare in alcuni casi anche un intervento moralistico sui mali della guerra, come quello de *Les misères et les malheures de la guerre* di Callot (1633)¹¹ e dei quadri di Watteau¹². Ormai, all'epoca, la produzione artistica sulla guerra si è fatta quantitativamente molto rilevante e ripetitiva: del resto, con il senno di poi, possiamo dire che quella è l'età nella quale l'esperienza dello stato assoluto va consumandosi prima di essere spazzata via dalla rivoluzione francese e – quel che più ci importa, perché influirà sulla natura dello stato, che è sia un soggetto sia un committente per la pittura di guerra – dal trionfo dell'idea di nazione che, trasformando radicalmente i rapporti di potere all'interno dello stato, modifica conseguentemente il rapporto tra quest'ultimo e la guerra, che può diventare, a sua volta, strumento per la costruzione dello «stato nazionale» o per la sua difesa. La straordinaria rivoluzione stilistica di Goya è lì a testimoniarlo attraverso, addirittura, il radicale *cambio* della

10 Segnala questa anomalia, tra i tanti, ma in uno spirito che si avvicina al nostro, E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003: «è comunque abbastanza singolare che egli [Warburg] non sia stato l'unico tra gli storici della sua generazione a ignorare praticamente mille anni di arte medievale» (*Ivi*, p. 264).

11 Su cui cfr. C. Fossey, *Jacques Callot à la loupe*, in Ministère de la Défense, Centre d'études d'histoire de la Défense, *L'art de la guerre. La vision des peintres aux XVII et XVIII siècles*, Éditions ADDIM, Paris 1998.

12 Su cui cfr. A. Farge, *Les fatigues de la guerre*, Gallimard, Paris 1996.

sua pittura. Dopo Goya non si potrà più dipingere allo stesso modo; ma nel contempo la pittura stessa viene chiamata al servizio dell'idea di nazione anche in termini celebrativi e retorici (come è sempre quando si parla di nazionalismo), come è illustrato dalla Galerie des batailles di Versailles¹³, il massimo monumento alla mistica fondativa della nazione¹⁴.

2.3. È facile delimitare la fase che giunge fino alla prima guerra mondiale, contraddistinta com'è da una pittura che ritorna largamente a farsi strumento della propaganda statale, anche al servizio della politica coloniale; ma va aggiunto che la sua spontaneità subisce nel XIX secolo la sfida di una nuova forma di rappresentazione, la fotografia, che, almeno a partire dalla guerra di Crimea (1853-56), diventa uno dei veicoli fondamentali dell'informazione giornalistica¹⁵. Ma anche un altro problema si delinea: nella seconda metà del XIX secolo la guerra sembra abbandonare l'Europa per trasferirsi nei continenti più arretrati e oggetto delle conquiste coloniali europee; un nuovo tipo di guerra che, ancora una volta, nella cultura ufficiale del tempo, vedrà prevalere rappresentazioni retoriche e ufficiali, tant'è vero – potremmo dire – che la grande pittura dell'epoca sembra rifuggire dal tema e affidarsi piuttosto (almeno in apparenza, ma il discorso è molto più complesso: anche ora mi si deve consentire qualche scorciatoia e rinvio) allo sperimentalismo formale e linguistico dell'impressionismo. Ma aggiungiamo subito (proprio per non rischiare l'accusa di ingenuità, o di ignoranza) che quella è anche l'epoca delle *Guerre* di Puvis de Chavanne (Musée de Picardie, Amiens, 1861), di H. Rousseau (Musée d'Orsay, Parigi, 1896), di Böcklin (Staatliche Kunstsammlungen, Dresda, 1896) – tutte «non narrative» bensì «metaforiche»: proprio della guerra in sé vogliono parlare e non di questa o di quella. Questo argomento ci serve a introdurre la successiva nuova grande discontinuità: il XX secolo è il secolo delle guerre mondiali, le più distruttive dell'intera storia umana.

13 Per ammirare le magnificenze della quale (almeno su carta), rinvio a Th.W. Gaehtgens, *Versailles. De la Résidence Royale au Musée Historique. La Galerie des batailles dans le Musée historique de Louis-Philippe*, Fonds Mercator, s. l. 1984.

14 Ch. Baudelaire, nelle sue cronache sulla pittura del tempo, svolge molte e interessanti osservazioni sui pittori di guerra; cfr. nelle sue *Œuvres complètes* (Gallimard, Paris 1951) le raccolte delle *Curiosités esthétiques* e de *L'art romantique*.

15 Affronta, con molte interessanti notazioni, questa problematica H. Puiseux, *Les figures de la guerre*, Gallimard, Paris 1997; piuttosto deludente, invece, il rilancio del tema – giocato prevalentemente in termini di patetismo – ad opera di S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

2.4. Sia ben chiaro: la periodizzazione che si va delineando applica alla storia dell'arte le scansioni che si possono proporre per la storia delle relazioni internazionali, a partire dalla nascita dello stato moderno¹⁶:

1521-1618; 1618-1792; 1792-1914; 1914-1939; 1939-1989.

Ciò che le conferisce una certa suggestione, o credibilità, è la circostanza, del tutto oggettiva, che le diverse grandi stagioni della politica internazionale europea si integrino così precisamente con le svolte della storia dell'arte. Già si è accennato al raccordo tra l'età della guerra dei Trent'anni e Rubens, o a quello tra la rivoluzione francese e Goya. Lo stesso potrà dirsi della guerra «impressionistica», in bilico tra lo sperimentalismo di Puvis de Chavanne, che precede la guerra franco-prussiana, e l'angoscia espressiva («pre-espressionistica»?) di Rousseau e di Böcklin. Come tacerci allora quello tra l'età della prima guerra mondiale e la rivoluzione cubista, ad esempio, o tra il profilarsi della seconda guerra mondiale e *Guernica*?

Se, com'è intuitivo, ai diversi tipi di sistema internazionale corrispondono diverse forme di guerra¹⁷, possiamo anche ipotizzare che vi corrispondano diverse «pitture di guerra»? Ovvero, meno drammaticamente: l'evoluzione dell'immaginario bellico-pittorico deriva o dipende dall'evoluzione dell'arte della guerra? Sarebbe sostanzialmente insensato pensare che l'evoluzione dei costumi umani non abbia una sua coerenza cosicché a grandi avanzamenti in certi ambiti possa opporsi l'immobilità o l'arretramento di altri: ma senza entrare in una questione di filosofia della storia che trascenderebbe i nostri limiti, il riscontro di una corrispondenza ha pur sempre un qualche significato. Non saprei dire se le svolte artistiche fossero *quelle che le svolte storico-politiche imponevano*, ma possiamo riconoscere che a ogni svolta politica fa da *pendant* una svolta storico-artistica: non sarà insomma né un caso né una coincidenza. Potrebbe naturalmente trattarsi anche soltanto di un condizionamento tecnico: il cavallo che domina la scena di secoli di pittura di guerra (fino a *Guernica*)¹⁸ non può rientrare nell'immaginario pittorico della prima guerra mondiale perché nella guerra di trincea non ha un ruolo. Oppure di un mutamento dei linguaggi: la rivoluzione operata da Kandinskij in pittura assomiglia enormemente (in termini metodologici) a quella proustiana o a quella dodecafonica di Schönberg e matura nell'immediato ante-guerra.

16 Per l'argomentazione che sostiene questa periodizzazione, cfr. L. Bonanate, *Storia internazionale*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

17 Questo non è un argomento che possa esser qui approfondito: mi si consenta di rinviare, oltre che al mio libro già citato, anche a L. Bonanate, *La guerra*, Laterza, Roma-Bari 1998.

18 Cfr. D. Roche (sous la direction de), *Le cheval et la guerre du XV au XX siècle*, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles, Paris 2002.

L'identificazione di un campione che obbedisca a tutte le buone regole della ricerca scientifica è resa necessaria proprio dal tentativo di dare risposta a domande tanto affascinanti come queste ultime (e ad altre). Soltanto raccogliendo il materiale empirico rilevante, classificandolo storiograficamente e mettendolo a confronto con la storia politico-internazionale, che è come dire la storia delle guerre, potremo sperare di non dare risposte superficiali, impressionistiche e infondate. Se la pittura di guerra funge da «variabile dipendente» (*l'explanandum*) della ricerca (è cioè ciò che vogliamo capire), l'evoluzione del posto della guerra nella storia umana è in pratica la «variabile indipendente» (*l'explanans*): la sfida è grandiosa, anche per l'enorme difficoltà di intrecciare la storiografia delle due dimensioni in gioco: guerra, pittura. La seconda nasce subito dopo, a seguito, di una guerra? Tanto meccanicismo non è ovviamente né ipotizzabile né in sostanza auspicabile – benché esistano alcune, rarissime, eccezioni, la più straordinaria delle quali è certamente rappresentata da *Guernica*, una sorta di *reportage* d'attualità. In effetti, O. Dix, a sua volta, realizzerà il suo straordinario trittico *La guerra* (1929-32, Kunstsammlungen, Dresda) più di dieci anni dopo che la sua esperienza di guerra si era conclusa, mentre Tiziano e il Veronese furono chiamati a celebrare la vittoria di Lepanto (7 ottobre 1571) immediatamente dopo l'evento: Dix condanna, Tiziano esalta. Di questa distinzione faremo un criterio di valutazione dei pittori o un semplice elemento classificatorio? La risposta a questa domanda (retorica, poiché sarebbe assurdo dispensar per questa via patenti di anti-militarismo e pacifismo e dei loro contrari) ci aiuterà tuttavia non poco nell'analisi, per fare posto a un criterio importantissimo nella valutazione dell'influenza della storia sulla storia dell'arte: si tratta, ovviamente, della committenza, che richiese al Veronese¹⁹ di esporre anche in termini visivi alla società del tempo la portata della vittoria cristiana contro il Turco, e della lotta, solitaria e disperata, di Otto Dix che cerca di esorcizzare i suoi incubi e che teme quelli avvenire.

3. *Per concludere*

Si potrebbe concludere, alla buona, che ogni opera debba essere *contestualizzata*, e che nel caso della storia dell'arte (così come in quello della teoria della guerra) ogni creazione vada riportata all'insieme delle condizioni *ambientali* in cui si è concretizzata e sviluppata, se non fosse che è stato giustamente

19 L'intento declamatorio della sua *Allegoria della battaglia di Lepanto* non è certo nascosto.

mente osservato che «il “contesto” in cui l’opera si colloca è in realtà *generato dall’opera stessa*»²⁰, perché se è vero che un’opera non nasce nel vuoto, ma ha un contesto, così lo è anche che quest’ultimo non esiste senza l’opera che lo *richiami*: «come potrebbe il contesto *non* adattarsi al testo, dato che è dal testo visuale stesso, dalle pitture stesse, che i termini del contesto sono stati in primo luogo determinati?»²¹. Arricchiti da questa indicazione (preziosa anche in termini internazionalistici: non è forse vero che ogni evento internazionale si colloca in un qualche *contesto*, sovente ingenuamente assimilato nel linguaggio internazionalistico al «clima» o all’«atmosfera» internazionale? E ogni azione di politica estera di uno stato non entra forse in contatto con un contesto generale nel quale tutte le politiche estere si incontrano? Ma il clima è prodotto da eventi e la politica internazionale da politiche estere: come scindere la decisione giapponese di attaccare *preventivamente* gli Stati Uniti il 7 dicembre 1941 a Pearl Harbor dalla ferma determinazione del governo Roosevelt di intervenire nel conflitto: quale il testo e quale il contesto?), e consapevoli quindi che testi e contesti possono moltiplicarsi in questo loro intreccio, ci chiederemo finalmente (non senza chiederci anche se la domanda stessa abbia senso) se/come il pittore possa render visibile (dipingendolo) l’*invisibile*, per esempio l’orrore per i *disastri della guerra* (ma anche la serenità indotta da un delicato paesaggio). Discutendo proprio la «nozione della pittura dell’invisibile», Mitchell prende le mosse dall’esigenza di «diffondere maggiormente le ambizioni dell’iconologia chiedendole di considerare l’idea dell’immagine in quanto tale», pur essendo consapevoli, tuttavia, che «non esistono né un “mondo visibile” neutro e univoco che possa confrontarsi con le cose, né dei “fatti” non mediati di ciò che vediamo o di come lo vediamo»²².

Sappiamo comunque come non sia impossibile rappresentare ciò che non è visibile, con la musica ad esempio: ci riuscirono straordinariamente E. Elgar, al termine della prima guerra mondiale, con *The Spirit of England* (dedicato alla giornata fatale del 4 agosto 1914, alle donne, ai caduti); Sciostakovic nella sinfonia n. 7, *Leningrado*²³, eseguita per la prima volta

20 N. Bryson, *Art in Context*, in R. Cohen (ed.), *Studies in Historical Change*, University Press of Virginia, Charlottesville 1992, p. 25.

21 *Ivi*, p. 29.

22 W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, p. 38. Si noti la consonanza di questa affermazione con quella del costruttivismo internazionalistico, oggi di gran moda.

23 Su cui cfr. G. Manzoni, *Guida all’ascolto della musica sinfonica*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 407-408.

il 5 marzo 1942, dunque ad assedio ancora in corso, e nessuno metterebbe in dubbio che in essa si parli di guerra, di sofferenza, di lotta e di vittoria infine; o B. Britten, che nel *War Requiem* non commemora esclusivamente la ricostruzione della cattedrale di Coventry, distrutta il 14 novembre 1940, ma esprime poeticamente i suoi sentimenti pacifistici e antimilitaristici. Se l'astrattezza connaturata della musica può averli aiutati, ciò che li accomuna ai pittori di guerra è che le loro opere, *senza il contesto* nel quale la loro ispirazione maturò, non sarebbero state probabilmente mai scritte. Ma allora la richiesta di Panofsky, che il critico o lo storico dell'arte si sforzino di cogliere lo spirito del tempo durante il quale il pittore lavora e si forma le sue opinioni, non finisce di risultare tanto ovvia (e sensata) da chiederci perché mai la storia dell'arte non abbia *da sempre* incorporato questa regola nelle sue procedure? Eppure questo stesso è il problema che continua a stupire chi si sforzi di inserire il problema della guerra non soltanto nel suo *contesto* storico (è fin troppo ovvio che ciò vada fatto), ma nella struttura dei rapporti internazionali di cui la guerra è una manifestazione e non la pura e semplice distruzione²⁴: quando Clausewitz proclamava che la guerra dovesse essere considerata come una continuazione della politica con altri mezzi, che cosa intendeva se non che non potremo mai capire l'evento-guerra se non contestualizzandola nella politica da cui discende, che l'ha voluta e che ha cercato di utilizzarla per la conquista del potere internazionale²⁵? Analogamente, e più in generale, si pone il problema del rapporto tra le singole politiche interne degli stati e la politica internazionale: è quest'ultima il contesto delle politiche estere o non saranno forse queste ultime il contesto di quella internazionale? È ovvio che non esiste una politica soltanto interna e che ogni politica internazionale è composta dall'intreccio di molte, se non tutte, le politiche interne²⁶. Non sarà dunque possibile studiare la guerra in se stessa come se sorgesse dal nulla²⁷, ciò che non è neppure dei quadri di guerra.

24 Basterebbe considerare che per i realisti l'anarchia si estrinseca nei periodi di pace per capire quanto poco *realistica* sia la loro immagine della guerra.

25 L'altra famosa definizione clausewitziana della guerra («la guerra è forse altro che una specie di scrittura o di linguaggio nuovo per esprimere il pensiero politico? Questa lingua ha senza dubbio la propria grammatica, ma non una logica propria») (C. von Clausewitz, *Della guerra*, trad. it. Mondadori, Milano 1970, p. 811) non sembra evocare la stessa distinzione tra iconografia (grammatica) e iconologia (logica)?

26 Quante volte ormai mi sono permesso di sollecitare i politologi internisti a considerare l'inestricabilità logica (e non metodica, ovviamente: ciascuno studia quel che gli interessa) delle dimensioni interne e internazionali della realtà? Cfr. L. Bonanate, 2001: *la politica interna del mondo*, «Teoria politica», XVII, n. 1, 2001.

27 Per i non specialisti, sarà bene precisare che è vastissima la produzione di studi e ricer-

Il punto è tuttavia, ma conclusivamente, ancora un altro, ovvero: la storia/critica d'arte può porsi di fronte a un quadro di guerra senza interrogarsi su che cosa di particolare e specifico la guerra in sé sia (il contesto) e perché il pittore l'abbia rappresentata (iconologia)? Non dobbiamo forse «considerare le opere d'arte come prodotto stilistico di un intreccio con la dinamica della vita»²⁸? E non potrebbe un teorico delle relazioni internazionali imparare qualche cosa in più sulla guerra se sapesse che per Rubens, che dipinge *Le conseguenze della guerra* nel 1640 (durante la guerra dei Trent'anni, dunque), quella «donna piegata dal dolore, nerovestita, col velo lacerato e depredata di ogni suo gioiello e ornamento» rappresenta «la misera Europa che da molti anni ormai subisce oltraggi, saccheggi e desolazioni», e che egli svolse più volte i compiti di ambasciatore di pace (specie presso la Corte inglese) confidando nella ragionevolezza invece che nella follia umana²⁹? Che, a sua volta, *Guernica* sia diventata nel tempo non soltanto il simbolo (non nel senso iconografico, questa volta, ma in quello culturale) dell'antifrancoismo e il punto di riferimento ideale dell'antifascismo, ma anche la prima grande critica della strategia del bombardamento a tappeto³⁰ non sarà forse l'interessante informazione che il teorico dell'arte potrà passare a quello delle relazioni internazionali (anche senza trasformarsi in studioso delle mentalità collettive molto potrà dire il primo al secondo sul vissuto delle guerre, sugli atteggiamenti popolari, sulle percezioni e sui danni delle guerre)? Il caso reciproco è ancora più immediato: come non proiettare la vastità delle dimensioni della guerra dei Trent'anni, con il suo carico di violenza e sofferenze, sull'approccio a *Le conseguenze della guerra*? Come giudicare *Guernica* artisticamente se non

che sulla guerra che ne trascurano il *contesto*.

28 A. Warburg, *Da arsenale a laboratorio. Uno sguardo retrospettivo sulla mia vita*, in appendice a Id., *Opere I. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002, p. 141. La più erudita ricostruzione della genesi dell'iconologia è quella di W.S. Heckscher, *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*, t. 3, Gebr. Mann, Berlin 1967.

29 H. Trevor-Roper, *Principi e artisti. Mecenate e ideologia alla Corte degli Asburgo (1517-1633)*, Einaudi, Torino 1980 (ed. or. 1976), p. 190. «Rubens detestava infatti la guerra che era stata la rovina del suo paese e che, così pensava, era la rovina della civiltà» (*ivi*, p. 180). Trevor-Roper conclude il suo libro con un commento che si inquadra perfettamente nella nostra analisi: «La funzione dell'arte nel XVI secolo era più ampia di quella dell'arte del XIX secolo. Essa era il simbolo di un'intera visione della vita, di cui la politica era una parte» (*ivi*, p. 198).

30 «Oggi tutto sembra indicare che a *Guernica* si svolse un vero e proprio esperimento di guerra totale» (F. Fiocco, *Dai fratelli Wright a Hiroshima. Breve storia della questione aerea, 1903-1945*, Carocci, Roma 2002, p. 143).

si sa che cosa abbia rappresentato la guerra di Spagna come *miniatura* o anticipazione della più grande guerra che l'avrebbe seguita³¹?

Concludiamo: gli studiosi d'arte si chiedano da quale *contesto* discenda la tematica dei pittori di guerra; si chiedano gli studiosi di relazioni internazionali in quale *contesto* artistico le guerre che saranno immortalate dai pittori siano state volute. L'uno contesto dell'altro, lo studio artistico della guerra sarà il *testo* a cui lo studio politologico guarderà per espandere la comprensibilità della guerra; così facendo offrirà al primo un *contesto* illuminante per scoprire l'«intenzione» creativa di chi – invece che un vaso di fiori – ha fatto della guerra il *testo* della sua rappresentazione³². Ecco il programma di un lavoro futuro, per realizzare il quale, infine, dovremo interrogare gli uni e gli altri, *insieme*, sulla guerra (che è – non lo si dimentichi – il fenomeno di carattere collettivo più imponente della storia dell'umanità)³³.

31 Ecco un altro modo per dire le stesse cose: «Dobbiamo indagare le *cause* per cui [un quadro] specifico fa la sua apparizione, quegli aspetti del mondo, delle cose, della gente, degli eventi, delle idee, e dei comportamenti o delle altre opere d'arte, a cui il quadro è causalmente connesso» (M. Baldwin, C. Harrison, M. Ramsden, *Art History, Art Criticism and Explanation*, «Art History», Vol. 4, No. 4, 1981, p. 434).

32 Non sarà anche questa un'indicazione – seppure maliziosa – per l'internazionalista, che non capirà mai la guerra se non nel suo «con-testo»?

33 Per suffragare quest'ultima, decisiva, affermazione, mi sia consentito rinviare, per rapidità, a L. Bonanate, *La guerra*, cit.