

Dal Mare Egeo all'Oceano Atlantico: la saga epica di 300 e la nascita dell'impero americano

Enrico Botta*

Noi siamo spartani, lasciamo la democrazia agli ateniesi.
(Re Leonida, 300)

[...] noi greci abbiamo scelto di morire in piedi
pur di non vivere in ginocchio.
(Temistocle, 300: *Rise of an Empire*)

I due *blockbusters* 300 (2007) di Zack Snyder e 300: *Rise of an Empire* (2014) di Noam Murro raccontano in termini epici le battaglie delle Termopili e di Salamina adattando per il grande schermo i *graphic novels* di Frank Miller, 300 e l'ancora inedito *Xerxes*. Nei due film, gli spartani e gli ateniesi, i rappresentanti del mondo libero, si contrappongono ai persiani, i barbari violenti che giungono in Europa per conquistare la Grecia e distruggere il mondo occidentale. Sin dall'uscita del primo film, la critica ha dato vita ad un notevole dibattito che sembra, però, limitarsi a interpretare i due lungometraggi alla luce della scena politica americana contemporanea: essi, infatti, sono stati considerati come film militaristi, omofobi e razzisti; legati alle guerre in Iraq ed Afghanistan, e completamente basati sul conflitto Est-Ovest, essi giustificano epicamente gli interventi americani in Medio Oriente. In occasione di una lezione tenuta al DAMS di Torino poco dopo l'uscita di 300, Wu Ming I schematizza così le basi ideologiche di queste interpretazioni:

Sparta è l'America della "War on Terror", è gli Stati Uniti e quindi, [...] l'intero Occidente minacciato dai mostri. Atene è solo nominata, ed è l'Europa. Gli Efori [...] hanno un ruolo simile a quello dell'ONU, con le sue risoluzioni e i vari cessate-il-fuoco (le Carnee), tutti bastoni tra le ruote degli USA. La Persia è l'Islam, è l'Iran, è Al Qaeda, ed è anche la Cina.¹

Oltre a cogliere questi riferimenti alla contemporaneità, la lettura integrata dei due film che questo saggio propone permette di rilevare come essi rielaborino in termini epici un duplice passaggio cruciale alle origini della storia statunitense: la sovrapposizione delle due narrazioni determina, infatti, la sovrapposizione storica e ideologica fra la nascita degli Stati Uniti e la loro affermazione imperiale. I due lungometraggi rielaborano il processo con cui gli americani hanno costruito la propria storia nazionale sul modello mitico di quella greca e se, in 300, il tentativo degli spartani di fermare l'avanzata dell'esercito imperiale persiano rimanda allo sforzo rivoluzionario delle colonie di contrastare l'impero britannico, in 300: *Rise of an Empire*, il trionfo della coalizione greca segna la realizzazione di un impero nel Mar Egeo che fa pensare a quello statunitense nel Nord America.

Poiché *300: Rise of an Empire* è un *sidequel* – cioè, contemporaneamente un *prequel*, un *midquel* e un *sequel* – di *300*, le due trame sviluppano un *unicum* narrativo nel momento in cui vengono rimontate in ordine logico e cronologico. La storia ha inizio con lo scontro di Maratona, durante la guerra tra greci e persiani, e mostra il soldato ateniese Temistocle uccidere il re persiano Dario. La regina Caria Artemisia I, originaria della Grecia ma alleata di Serse, lo convince a vendicarsi della morte del padre e a invadere la Grecia. Dieci anni dopo la battaglia di Maratona, mentre Leonida con i suoi trecento spartani blocca l'avanzata dei persiani presso il passo delle Termopili, Temistocle, comandante dell'esercito ateniese, distrugge la flotta persiana presso Capo Artemisio. Alla morte di Leonida, Temistocle prepara le sue truppe per affrontare definitivamente gli uomini di Serse, sconfigge in duello Artemisia e, grazie anche all'arrivo della flotta spartana, comandata dalla regina Gorgo, moglie di Leonida, vince la battaglia di Salamina, fondando così un impero greco in grado di imporsi su quello persiano.²

Attraverso la rievocazione storica delle azioni eroiche dei greci, i due film riattivano – in maniera forse inconsapevole ma di certo evidente – una sovrapposizione tra identità nazionale e conquista imperialistica che ha pervaso l'*establishment* americano sin dai tempi della Rivoluzione. Questa sovrapposizione riconduce allo stesso paradigma ideologico che proietta in un passato mitico ed epico non solo i più recenti interventi americani in Medio Oriente, ma anche la prima fase fondativa ed espansionistica del paese. Se già in quella fase, infatti, i Padri Fondatori sembravano interpretare la guerra in difesa della democrazia come una naturale e necessaria guerra di conquista, i testi filmici di Snyder e Murro, attraverso la sovrapposizione tra Stati Uniti e Grecia, sembrano voler rinforzare l'idea dell'interdipendenza fra autodefinizione nazionale americana e conquista di altre civiltà. L'identità nazionale si delinea così come una configurazione *in progress*, e in *300* e *300: Rise of an Empire* viene resa esemplare proprio attraverso il parallelismo epico con Leonida e Temistocle.

Sparta, Atene e le colonie

Nel suo *Greeks and Romans Bearing Gifts: How the Ancients Inspired the Founding Fathers*, Carl J. Richard ricorda come durante e dopo la Rivoluzione i leader politici americani si riferissero costantemente all'antica Grecia e all'antica Roma per cercare dei modelli tanto di democrazia quanto di impero. In particolare, lo storico sottolinea come i Padri Fondatori – che leggevano con ammirazione le *Storie* di Erodoto e *La vita di Temistocle* di Plutarco – concordassero con il pensiero di Erodoto per cui i greci avrebbero sconfitto i persiani perché gli uomini liberi combattono meglio degli uomini schiavi. La retorica ideologica di questa tesi avallava culturalmente la convinzione dei fondatori della nazione che essi non solo avrebbero potuto sconfiggere l'esercito britannico ed ottenere l'indipendenza, ma avrebbero potuto persino espandersi territorialmente sul continente e gettare le fondamenta di un proprio impero. Quando passarono i "Coercive Acts" nel 1774 – continua Richard – John Adams sintetizzò un'opinione diffusa all'epoca tra le colonie pro-

prio attraverso un riferimento all'antica Grecia: "I *Commonwealth* greci furono la più eroica Confederazione che fosse mai esistita [...]. Il periodo della loro gloria andò dalla sconfitta di Serse all'ascesa di Alessandro. Non diventiamo schiavi [...] né di Serse né di Alessandro". Tra tutti gli eroi delle Guerre Persiane, gli americani ammiravano soprattutto Leonida e Temistocle: Jefferson, per esempio, elogiando John Adams per la sua convinzione sull'importanza di una forte flotta americana, lo paragonò a Temistocle; lo stesso Jefferson rispose alla richiesta di indicare quale americano avesse maggiormente contribuito alla conquista dell'indipendenza con la domanda: "Chi fu il primo dei trecento spartani ad offrire il proprio nome a Leonida?".³

L'identificazione con le gesta di Leonida e Temistocle si presenta come una delle sfaccettature del rapporto profondo che gli americani della fine del Settecento strinsero con il mondo greco: gli scontri tra Grecia e Persia, e in particolare quello delle Termopili, divennero, infatti, uno dei miti fondanti del neonato paese, in quanto dimostravano come piccole realtà politiche, unite e libere, potessero contrastare un invasore tiranno e, addirittura, imporsi su di esso. Come scrive lo storico Eran Shalev, "la Rivoluzione e i suoi campioni erano venerati come un episodio classico in cui agiscono eroi classici, irraggiungibili e, come i celebrati antichi, modellati di freddo marmo bianco". Per allinearsi ai grandi popoli del passato, i Padri Fondatori si confrontavano con i loro modelli al punto che – continua Shalev – "la Rivoluzione sembrava più un evento epico degli annali classici che un episodio collegato alla realtà della contemporanea America Federale".⁴

Il parallelismo con l'idea greca di difesa e attacco enucleata nella lettura delle Termopili e di Salamina servì in effetti a sostenere il paradigma ideologico secondo il quale sarebbero nati e si sarebbero sviluppati gli Stati Uniti. La Guerra d'Indipendenza americana segnò, infatti, non solo il punto di arrivo di un processo di liberazione e di definizione dell'identità del paese, ma anche la prima fase dello sviluppo espansionistico dell'impero. Gettando luce su questo punto, John C. Rowe sostiene:

In quanto movimento di liberazione nazionale, la Rivoluzione Americana identificò efficacemente le ingiustizie imperialistiche con la Gran Bretagna e giustificò l'espansione dei territori statunitensi nel Nord America come parte di un 'consolidamento' nazionale, una difesa necessaria contro le ambizioni imperiali della Spagna, della Francia e della Gran Bretagna nell'emisfero occidentale che continuò per tutto il diciannovesimo secolo.⁵

Se l'espansione territoriale, culturale, politica ed economica del paese è sempre stata profondamente interconnessa con la sua definizione nazionale e con la sua ambizione imperialistica, la modalità epica ha rappresentato – a partire già dai primi poemi della *Early Republic* per arrivare ad una serie di film recenti, come *The Gladiator*, *Troy*, *Alexander*, *Kingdom of Heaven*, *Apocalypto*, e, per l'appunto, *300* e *300: Rise of an Empire* – lo strumento artistico preponderante per descrivere e interpretare il processo di costruzione nazionale e imperiale. Proprio questa interconnessione tra epica, costruzione identitaria nazionale e aspirazione imperiale costituisce la cornice interpretativa entro cui è possibile collocare *300* e *300: Rise of an Empire*.

Una trama unica, o lo sdoppiamento di una storia

300 e *300: Rise of an Empire* sono il prodotto di un duplice processo di adattamento artistico, in quanto derivano da due *graphic novels* di Frank Miller – *300* e *Xerxes* – a loro volta ispirati ad un film di Rudolph Matè del 1962 intitolato *The 300 Spartans* (*L'eroe di Sparta*, in italiano).⁶ I due film si trovano, quindi, non solo *oltre* – per riprendere l'idea portante di questo numero – la loro origine cartacea di *graphic novels* ma ulteriormente *oltre* rispetto a *The 300 Spartans*, in quanto rielaborano la stessa forma artistica cinematografica attraverso la mediazione letteraria delle opere di Miller.⁷ Se, da un lato, i lungometraggi di Snyder e Murro si *limitano* a trasporre fedelmente e quasi meccanicamente fotogramma per fotogramma i due testi di Miller, dall'altro lato, essi stringono con il film di Matè del 1962 un rapporto più complesso che ne orienta l'impianto narrativo e l'unità dell'azione. È proprio in questo film, infatti, che viene definita la coincidenza narrativa e ideologica tra difesa e aggressione. Sebbene il titolo faccia riferimento ai trecento spartani delle Termopili, il film di Matè narra gli eventi che *300* e *300: Rise of an Empire* si suddividono. Esso, infatti, racconta come l'arrivo di Serse I di Persia in Europa per sconfiggere le polis greche e conquistare un impero sterminato sia respinto da Leonida e dai suoi uomini. Tuttavia, dopo la caduta delle Termopili, la narrazione precisa come la battaglia di Salamina e la battaglia di Platea riescano a bloccare definitivamente l'invasione persiana.

Rispetto ai film, i due *graphic novels* non tracciano una sovrapposizione fra difesa e attacco, considerato che *Xerxes* si presenta sin dal titolo come la contro-storia dal punto di vista persiano della Grecia di Leonida, piuttosto che la narrazione del suo sviluppo in termini imperiali; nei due lungometraggi, invece, il progetto generale si conclude proprio con l'apporto della linea imperialista di *300: Rise of an Empire* a quella nazionalista di *300*. In particolare, nazionalismo e imperialismo coincidono con l'arrocco difensivo di Leonida del primo film e con l'attacco navale di Temistocle del secondo: mentre Leonida si oppose ai persiani, Temistocle si impose su di essi.

Nel doppio processo di adattamento, i due film del 2007 e del 2014 (così come, virtualmente, i due *graphic novels*) sdoppiano la trama del film del 1962 e sviluppano singolarmente la narrazione della battaglia delle Termopili e di quella di Salamina. Alla luce dell'identificazione tra la storia americana e quella classica, questa scelta determina l'individuazione di due momenti distinti che, però, convergono quando i due film vengono considerati come un *unicum* diegetico in cui *300: Rise of an Empire* amplifica la portata spaziale e temporale, oltre che tematica e ideologica, di *300*.⁸ In questo modo, i film di Snyder e Murro si allineano, probabilmente in maniera inconsapevole, a un modello più antico del rapporto tra Grecia e Stati Uniti che, diffuso ai tempi della Rivoluzione e della *Early Republic*, prima distingue e poi ricomponde insieme le due fasi storiche della conquista dell'Indipendenza e dell'espansione imperiale.

Sebbene – come ricorda John McWilliams – durante la Prima Repubblica il confronto tra greci e americani, e in particolare quello che lega Leonida e Temistocle

a Washington, siano stati tracciati da una serie di autori, tra i quali Fisher Ames in *Eulogy on Washington* e Robert Treat Paine in *Ode. Adams and Liberty*, l'esempio artistico più paradigmatico dell'originaria declinazione del parallelismo storico lo si trova in uno dei primissimi testi epici americani, scritto da un fedele collaboratore diplomatico di Jefferson e uno dei suoi portavoce letterari.⁹ Nel 1807, due secoli esatti prima dell'uscita di *300, The Columbiad* di Joel Barlow espresse la coincidenza tra la conquista dell'indipendenza delle colonie e la configurazione imperiale del neonato paese proprio attraverso un doppio parallelismo con le battaglie delle Termopili e di Salamina. In *The Columbiad*, Hesper, lo spirito guardiano dell'Occidente, cerca di consolare Colombo, ormai vecchio, malato e in carcere, con la visione solenne del nuovo continente da lui scoperto e con il racconto della storia del mondo occidentale fino all'inizio del XIX secolo. Come gli altri testi patriottici scritti durante e dopo la Rivoluzione – i cosiddetti *Rising Glory Poems* e gli *imitative epics* – il lavoro di Barlow cerca non solo di tradurre in termini letterari i principi di “vita, libertà e ricerca della felicità” esaltati dalla Dichiarazione d'Indipendenza, ma di celebrare le aspirazioni transnazionali ed espansionistiche del nuovo paese rielaborando la teoria classica della *translatio studii et imperii*.

Per Barlow il futuro del proprio paese era legato a un conflitto militare e la guerra si sarebbe dimostrata una fonte identitaria di grande importanza.¹⁰ Per questo motivo, scrisse un intero libro, il VI, dedicato esclusivamente alle battaglie e alle violenze della Rivoluzione: questo allinea *The Columbiad* alla tradizione classica e rinascimentale, riprendendo il convenzionale *topos* della guerra, e contemporaneamente eleva le vicende belliche tra Stati Uniti e Gran Bretagna collegandole alle più nobili battaglie del passato. In particolare, i circa quattrocento versi dedicati allo scontro di Saratoga – lo scontro chiave della Guerra d'Indipendenza – sono presentati attraverso un repentino parallelismo tra le truppe inglesi comandate da Burgoyne e sconfitte dalle milizie coloniali di Gates, e l'esercito di Serse che, dopo aver invaso la Grecia nel 480 a. C., fu ostacolato dai trecento soldati di Leonida presso le Termopili e poi sconfitto dalla coalizione guidata da Temistocle nella battaglia di Salamina. “L'indignata forza dei coloni” – spiega l'autore nello “Argument” del VI libro – viene “paragonata a quella dei Greci nell'opporsi all'invasione di Serse”:

Ma presto i greci, nati liberi, si rialzano per vendicarsi,
 La coraggiosa Sparta s'innalza dove il pericolo ha inizio,
 La sua armata fedele, in una massa d'acciaio,
 Si tuffa nella gola della morte e blocca il passo.
 I giovani ateniesi, incontro all'ardua guerra,
 Abbassano la lancia rigida o montano la flotta ben armata;
 Essi spazzano i mari ingombri del loro vasto carico
 E ingrassano i loro campi con laghi di sangue asiatico. (VI. 327-34).¹¹

La corrispondenza tra l'esercito di Burgoyne e quello asiatico di Serse permette a Barlow di riprendere il *topos* epico virgiliano, poi approfondito da Tasso, dello scontro di civiltà tra Occidente e Oriente. La Rivoluzione Americana viene inquadrata in una cornice classica in cui i “persiani” britannici possono invadere solo

momentaneamente i “greci” americani; e se il primo passo è difendersi e liberarsi dai barbari, il secondo è attaccarli e conquistarli. La sovrapposizione di liberazione e conquista è uno dei temi centrali dell’*epos* americano delle origini, e di *The Columbiad* in particolare, che ha caratterizzato nei decenni l’evoluzione di questa modalità narrativa ed artistica.

L’Ovest contro l’Est

Sin dall’uscita del primo film, la critica ha affrontato questioni legate alla veridicità storica della trama, alla descrizione più o meno accurata dell’eroismo spartano e della posizione delle donne rispetto al codice marziale maschile, e ai rapporti interni tra le polis, soprattutto tra Atene e Sparta.¹² Gli studiosi concordano, tuttavia, nel ritenere che lo snodo ideologico portante dei due lungometraggi sia lo scontro di civiltà tra Ovest ed Est.¹³ I greci, e in particolare gli spartani, sono descritti come fisicamente perfetti, moralmente ineccepibili, incorruttibili e pronti ad immolarsi per la patria e la famiglia, e per la difesa della civiltà e della libertà; al contrario, i persiani sono perversi e corrotti, deformi, schiavi, schiavisti, e colonizzatori.¹⁴ Se il successo di pubblico in sala è stato straordinario – solo nei primi tre giorni di proiezione *300* ha incassato 70 milioni di dollari negli Stati Uniti mentre nel suo primo weekend statunitense, *300: Rise of an Empire* ha raccolto circa 45 milioni – i film sono stati duramente attaccati proprio per il loro carattere fortemente ideologico.¹⁵

Ciononostante, per quanto *300: Rise of an Empire* abbia ispirato una serie di dibattiti sui parallelismi tracciati con la politica americana contemporanea – con allusioni a una Sparta repubblicana di Leonida-Bush e a un’Atene democratica di Temistocle-Obama –, esso è stato criticato più per questioni specificatamente cinematografiche, derivate soprattutto dal confronto con il suo predecessore, che per la sua natura ideologica nazionalistica e imperialistica.¹⁶ Per la maggior parte della critica è in particolare *300* a rivelare avversione e denigrazione per le altre razze, disprezzo per i deboli, i nemici, gli “altri”; a esaltare la forza e il militarismo, la natura fascista delle relazioni sociali e politiche, e ad avallare quello scontro di civiltà alla base della politica estera della presidenza Bush. Wu Ming 1 riassume questa linea interpretativa e presenta *300* come “un film statunitense che ti salta addosso, impone il punto di vista americano, ti aggredisce e sbatte sul tuo grugno da vecchio mondo la *Weltanschauung* statunitense, passando a mo’ di rullo compressore su ogni discrepanza, contraddizione e manifestazione di complessità”. Poi, confessa: “Di questo film ho disprezzato l’ideologia, il razzismo, la mortifera coerenza dell’impianto allegorico, eppure mentre guardavo scoprivo in me sentimenti di immedesimazione e addirittura di commozione”.¹⁷

Come nel fumetto, i persiani dei film sono raffigurati come un’orda mostruosa, barbarica e demoniaca, sostanzialmente ignobile e debole; il loro campo è decadente e perverso, e re Serse è presentato come un androgino.¹⁸ Se per Stephen Hunter, l’ambigua identità sessuale di Serse enfatizza il contrasto con la mascolinità dell’esercito greco, e spartano in particolare, per Steven Rea, i persiani sono la personificazione anacronistica degli stereotipi occidentali relativi alle culture asia-

tiche.¹⁹ Kyle Smith crede che il film sia adatto a giovani neonazisti, mentre Dana Stevens sostiene che il lungometraggio, con i suoi miti della razza e della nazione, inciti alla “guerra totale”; in linea con queste letture, Roger Moore descrive *300* con la definizione di Susan Sontag di arte “fascista”.²⁰

A dispetto di tali giudizi, Snyder ha sempre negato qualsiasi relazione con la realtà contemporanea. Al giornalista che durante il Berlin Film Festival gli fece notare come “tutti sono certi che questo [film] si possa tradurre in politica contemporanea”, Snyder replicò che, sebbene fosse consapevole che molti avrebbero letto il film attraverso il filtro degli avvenimenti recenti, non c’era nessun parallelismo intenzionale tra il film e il mondo odierno.²¹ In altre occasioni, il regista ha ribadito che il film “è un’opera di finzione, non un documentario” e che “*300* è solo un film; non abbiamo voluto dargli nessun messaggio; non ha senso pretendere di trovarci dentro la politica; sono solo storie di 2500 anni fa; non si parla del presente”.²² Ancora, in un’intervista con Jonah Weiland, Snyder sostiene che i critici che usano parole come “neoconservatore”, “omofobico”, “omoerotico” o “razzista” nella loro recensione per parlare di un “film-fumetto su un gruppo di tizi che si prendono a calci nel di dietro [...] sono del tutto fuori strada”.²³

Tuttavia, il pensiero di Snyder cambia rotta quando, riferendosi a *300: Rise of an Empire* – di cui è sceneggiatore e produttore – sembra giustificare una possibile lettura ideologica e contemporanea degli avvenimenti: “È vero me lo stanno chiedendo tutti, c’è stato perfino qualcuno che mi ha domandato se il film puntava a condannare l’operato di Bush. Non so, non erano questi gli obiettivi di partenza, ma, può essere vero che, mentre scrivevamo il copione, i nostri pensieri siano andati in quella direzione”.²⁴ La Warner Bros. non ha dubbi sulla natura politica ed ideologica del film e, sottolineando come alle Termopili si sia tracciato “a line in the sand for democracy”, presenta la pellicola in questi termini:

Basato sull’epico *graphic novel* di Frank Miller, “*300*” è una rivisitazione feroce dell’antica battaglia delle Termopili in cui il re Leonida (Gerard Butler) e 300 spartani combatterono fino alla morte contro Serse e il suo imponente esercito persiano. Di fronte a difficoltà insormontabili, il loro valore e il loro sacrificio ispirano tutta la Grecia ad unirsi contro il nemico persiano, tracciando un solco nella sabbia a difesa della democrazia.²⁵

Se David Kahane afferma gravemente che il film si incentra su “materiale assolutamente americano, nel quale i nostri eroi lottano per Dio e per il paese”, Wu Ming 1 sostiene ironicamente: “Chi prendesse per buona la ricostruzione di *300*, concluderebbe che gli spartani sconfissero la barbarie allogena, gli alieni ed i mostri dell’altra metà del mondo, prima da soli e poi alla guida di una ‘coalition of the willing’, come quella che ha invaso l’Iraq”.²⁶ D’altra parte, già *The 300 Spartans* fu immediatamente e quasi inevitabilmente interpretato nel 1962 come una riflessione sulla Guerra fredda: presentando gli Stati greci indipendenti come “l’unica roccaforte della libertà rimasta nel mondo allora conosciuto”, che lottava contro lo “schiavista impero persiano”, si descriveva lo scontro del libero Occidente capitalista contro il totalitarista regime comunista.²⁷

La maggior parte degli studiosi si oppone all'impianto manicheistico del film per cui alla perfezione morale e fisica degli spartani corrisponde la perversione e la mostruosità di Serse e del suo popolo.²⁸ Sparta non era una democrazia ma un'oligarchia, con la casta chiusa degli Spartiati che imponeva il proprio potere sugli Iloti; questa monarchia di carattere militare aveva un Consiglio di anziani che decideva sulle questioni politiche principali. Al contrario, l'impero persiano del V secolo a. C. mostrava un maggiore riguardo per le differenze razziali e sessuali rispetto al mondo greco e, sebbene nel film Leonida si riferisca all'esercito di Serse come a un'armata di schiavi, in realtà la schiavitù non esisteva già più a quei tempi, essendo stata abolita da Ciro il Grande.²⁹

Svincolato da una qualsiasi pretesa di fondatezza storica, il parallelismo che, per gli ideatori dei due film, oppone l'antica Grecia alla Persia riattiva quel preciso paradigma ideologico che offrì ai Padri Fondatori il sostegno retorico per contrapporre la democrazia americana alla tirannia britannica, e che tuttora offre alle teorie eccezionalistiche la possibilità di legittimare la superiorità degli Stati Uniti sul palcoscenico internazionale: lo specifico ordinamento sociale, politico e culturale greco, infatti, ha sempre offerto agli americani il modello di una civiltà esemplare a cui ispirarsi. In fondo, come nota David Levene nel suo saggio *Xerxes Goes to Hollywood*, "[...] una strategia di scala ancor più vasta è riconfigurare la stessa Sparta per renderla più adatta ai moderni ideali democratici [...] Questo non fu fatto per ignoranza, ma fu un tentativo deliberato di presentare una versione di Sparta accettabile in termini americani".³⁰

Considerare il rapporto tra l'America repubblicana di Bush e quella democratica di Obama alla luce di quello tra la Sparta di Leonida e l'Atene di Temistocle, oppure, leggere nello scontro tra greci e persiani un riferimento diretto all'interventismo americano in Medio Oriente sono chiavi di lettura verosimili e in parte comprovate dalle parole dei registi e dei produttori. Eppure, esse sono soltanto due delle possibili declinazioni di una relazione e di un'analogia ancor più radicate nella cultura e nell'ideologia dell'*establishment* americano: come già Barlow delineò in termini letterari, gli Stati Uniti raggiunsero la propria indipendenza opponendosi all'impero britannico e contemporaneamente fondarono la propria nazione in termini imperiali, allineandosi, di fatto, agli stessi modelli imperiali europei.

Dall'identità all'impero, e viceversa

Dopo aver conquistato la propria indipendenza politica con una guerra contro l'impero britannico, i Padri Fondatori cominciarono da subito a immaginare il potenziale della formazione di un maestoso impero nel Nuovo Mondo: nei primi giorni, le colonie e, più tardi, la Repubblica dovevano espandersi perché l'obiettivo era la costruzione di un impero continentale nell'America del Nord.³¹ In fondo – in linea con la tesi centrale del volume di Donald Pease e Amy Kaplan *Cultures of United States Imperialism* – la costruzione dell'identità nazionale, l'espansione continentale e l'imperialismo sono sempre stati gli elementi focali di un duplice

processo di “costruzione nazionale entro i confini e di costruzione imperiale oltre i confini” che se da un lato lega la storia americana a quella degli altri imperi europei, dall’altro lato ne legittima le imprese espansionistiche dalle origini fino alla contemporaneità.

Alla luce di questo filtro interpretativo, *300* e *300: Rise of an Empire* raccontano la storia di un popolo capace di trasformare la propria difesa dai soprusi di un impero aggressore in un attacco di carattere imperialista, oltre che omofobo e razzista. L’impero greco rappresentato da Snyder e Murro ricalca quello americano, che si configura come – per usare le parole di Donald Pease – “una relazione complessa e interdipendente con modalità egemoniche e contro-egemoniche di coercizione e resistenza” che, mentre legittima l’impianto manicheistico dei film, definisce una “immagine monoculturale dell’identità nazionale fondata sulla soppressione attiva della specificità delle relazioni di razza, classe sociale e genere sessuale”.³² In questo modo, la riproposizione che i due film mettono in scena della prima “soglia augustea” dell’impero americano – cioè quella fase storica che per Michael Doyle indica il passaggio da un primo stadio di espansione dell’impero ad uno di consolidamento – si realizza in termini non solo epici ma anche eccezionalistici.³³ Nonostante, secondo Rowe, “l’aura imperiale” americana vada depurata da qualsiasi eccezionalità e spiegata come la normale “conseguenza dell’espansione politica, economica e sociale da parte degli Stati Uniti e delle potenze europee”,³⁴ i film propongono una variante contemporanea della teoria eccezionalistica della *translatio studii et imperii* riattivando proprio l’analogia storica e mitica tra Stati Uniti e Grecia tracciata ai tempi della Guerra d’Indipendenza. L’idea per cui la costruzione di un impero statunitense si fondasse sulla convinzione che la civiltà si stesse muovendo verso ovest, e che gli Stati Uniti ne sarebbero stati la più grande concretizzazione, si declinò alla fine del XVIII secolo come una “state fantasy” fondativa, vale a dire come il prodotto – per usare le parole di Donald Pease – di quella “struttura dominante del desiderio da cui i cittadini americani hanno immaginato la loro identità nazionale” e che i *policymakers* usano per autorizzare e legittimare le loro politiche.³⁵ In fondo, gli *empire-builders* americani si sono sempre considerati gli eredi dell’impero greco, così come di quello romano, inglese e spagnolo, sebbene convinti di possedere, rispetto ai loro predecessori, quei tratti eccezionali che avrebbero permesso loro di non dividerne il tragico destino.³⁶

Se per i cittadini e i politici, la formazione nazionale (Indipendenza) e la configurazione imperiale (espansione ad Ovest, prima, progressiva partecipazione ed egemonia nel resto del mondo, poi) si sono ininterrottamente presentate come elementi interconnessi che si definiscono a vicenda, *300* e *300: Rise of an Empire* riproducono in termini cinematografici il dinamismo di questo processo e lo mitizzano, accogliendo un movimento autoalimentantesi molto antico, per esprimere l’unicità del paese sin dalle sue origini. Il modello greco mostrò ai Padri Fondatori come la definizione dell’identità nazionale portasse ad una conquista – letterale e simbolica – di territori, economie e culture che a sua volta ridefiniva l’identità del paese. Ciononostante, a differenza dell’esempio greco, gli Stati Uniti avrebbero costantemente riattivato questo processo nel corso della loro storia. Evidentemente, l’eccezionalismo è ancora un filtro attivo per descrivere la civiltà statunitense e per

gli ideatori dei due film quello che conta è la convinzione di Delios – voce narrante di *300* e unico superstite dei soldati di Leonida – che la Grecia, cioè gli Stati Uniti, sono “l’unica speranza di ragione e giustizia che abbia il mondo”.

NOTE

* Dottore di Ricerca in Generi Letterari presso l’Università dell’Aquila, Enrico Botta ha presentato paper in convegni nazionali e internazionali, e ha pubblicato saggi su Henry James, Joel Barlow e Bruce Springsteen. Attualmente, sta ultimando un volume sul rapporto tra la letteratura epica statunitense e la fondazione nazionale e imperiale degli Stati Uniti.

1 Wu Ming 1, *Allegoria e guerra in “300”*. http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/allegoria_e_guerra_in_300.htm. Consultato il 24 giugno 2015.

2 Sul rapporto tra le due trame si veda Sandy Schaefer, *First Look at ‘300’ Prequel Comic Book*, “ScreenRant”. Consultato il 18 maggio 2015; *Comic-Con 2011: Xerxes Is Now 300: Battle of Artemisia*, “slashfilm.com”, 28 giugno 2011. Consultato il 18 maggio 2015; *Xerxes, Frank Miller non ha completato il graphic novel!*, “comicsblog.it”, 11 dicembre 2013. Consultato il 18 maggio 2015.

3 Carl J. Richard, *Greeks and Romans Bearing Gifts: How the Ancients Inspired the Founding Fathers*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2009, p. 47.

4 Eran Shalev, *Rome Reborn on Western Shores: Historical Imagination and the Creation of the American Republic*, University of Virginia Press, Charlottesville 2009, p. 189.

5 John Carlos Rowe, *Literary Culture and U.S. Imperialism*, Oxford University Press, New York 2000, p. 5.

6 Per creare il suo *graphic novel* Frank Miller ha sempre sostenuto di essersi ispirato a *The 300 Spartans*, un film anglo-greco del 1962 diretto da Rudolph Maté e interpretato da Richard Egan, Ralph Richardson, David Farrar e Diane Baker.

7 Pe quanto riguarda *300*, l’idea di sviluppare la storia del *graphic novel* non solo nel film ma anche in altre modalità narrative è confermata dal videogioco “300, Marcia per la Gloria” e da una serie di *action figures*.

8 Snyder e Johnstad si sono ispirati al fumetto *Xerxes* di Miller per scrivere la sceneggiatura di un film che avrebbe raccontato fatti precedenti, intermedi e successivi a quelli mostrati nel primo film *300*. In merito, il regista Murro ha spiegato: “L’idea è sempre stata quella di fare un film ambientato nello stesso intervallo di tempo del primo. Come se si stesse zoomando all’indietro per avere il quadro generale del tutto”. *300: l’alba di un impero*, Noam Murro illustra le differenze con *300*, “badtaste.it”, 13 giugno 2013. Consultato il 18 aprile 2015.

9 McWilliams sottolinea, inoltre, come il modello letterario utilizzato all’epoca per fissare il parallelismo tra Leonida e Washington fosse il poema di Richard Glover intitolato *Leonidas*, pubblicato nel 1737 in Inghilterra e largamente popolare durante il XVIII secolo in America. John P. McWilliams, *The American Epic: Transforming a Genre, 1770-1860*, Cambridge University Press, Cambridge e New York 1989, pp. 31-36.

10 Rispetto ad una tendenza piuttosto diffusa della cultura americana del XVIII e del XIX secolo di aggirare la guerra e la violenza, Barlow enfatizzò “la violenza della fondazione”, consapevole che – per usare le parole di Giorgio Mariani – “la giovane America repubblicana si definisce innanzitutto attraverso il sangue, l’agonia e la confusione di una guerra rivoluzionaria”. Giorgio Mariani, *Una contro-epica americana? Guerra e pace nella Columbiad di Joel Barlow*, “Acoma”, 20 (2000), p. 70.

11 Il riferimento a “Brave Sparta” allude ai trecento spartani di Leonida impegnati alle Termopoli mentre “Athenian youths” si riferisce ai greci vittoriosi nella battaglia di Salamina. Joel Barlow, *The Columbiad*, in *The Works of Joel Barlow* (II Vol.), Scholars’ Facsimiles & Reprints, Gainesville, Fla. 1970.

12 Su questi punti si veda: Paul Cartledge, *Another View: Paul Cartledge, Professor of Greek History, on 300*, “The Guardian”, 2 aprile 2007. Consultato il 18 giugno 2015.

- 13 Si veda in merito Dan Vergano, *This is Sparta? The history behind the movie '300'*, "USA Today", 6 aprile 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 14 Nella prefazione per la riedizione del 2007 di *300*, lo storico Victor Davis Hanson afferma che il film riprende in maniera sostanziale le fonti storiche di Erodoto, in particolare le sezioni sull'ethos marziale dell'antica Sparta per rappresentare la battaglia delle Termopili come "uno scontro di civiltà". Frank Miller, *300*, Magic Press, Ariccia 2007.
- 15 *300 - Incassi Italia e USA*: http://movieplayer.it/film/300_4743/; *Box-Office USA: 300 - l'Alba di un Impero conquista la classifica!*, "badtaste.it", 10 marzo 2014. Consultato il 12 giugno 2015.
- 16 Molti critici hanno disapprovato l'operato del regista Noam Murro e del protagonista Sullivan Stapleton, ritenendoli inferiori a Zack Snyder e Gerard Butler. Si veda, tra gli altri, l'articolo di Todd Gilchrist '*300: Rise of An Empire' Review: More of the Same, But Slightly Less*', "TheWrap", 3 marzo 2014. Consultato il 18 maggio 2015. Ciononostante, il film ha ottenuto anche recensioni positive, soprattutto per gli effetti speciali utilizzati nelle scene d'azione e per l'attrice Eva Green nel ruolo di Artemisia. Fulvia Caprara, *La guerriera Eva Green sfida i '300'*, "lastampa.it", 5 marzo 2014. Consultato il 19 aprile 2014.
- 17 Wu Ming 1, *Allegoria e guerra in "300"*, cit.
- 18 Sarah Warn e François Peneaud, *Frank Miller and 300's Assault on the Gay Past*, "The Blacklot.com". Consultato il 12 giugno 2015. Si veda anche Wesley Morris, *300 Movie Review, Sweating it out at the Hot Gates*, "The Boston Globe", 9 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 19 Stephen Hunter, '*300: A Losing Battle in More Ways Than 1*', "The Washington Post", 9 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015; Steven Rea, *Just 300, but CG on their side*, "Philadelphia Daily News", 9 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015.
- 20 Kyle Smith, *Persian Shrug*, "New York Post", 9 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015; Dana Stevens, *A Movie Only a Spartan Could Love*, "Slate", 8 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015; Roger Moore, *300 as Fascist Art*, "Orlando Sentinel", 7 March 2007. Consultato il 18 giugno 2015.
- 21 Jason Silverman, *300 Brings History to Bloody Life*, "Wired News", 22 febbraio 2007. Consultato il 12 giugno 2015. Si veda anche Michael Cieply, *That Film's Real Message? It Could Be 'Buy A Ticket'*, "The New York Times", 5 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015. Alla prima mondiale al Festival di Berlino il 14 febbraio 2007, il film ha ricevuto la *standing ovation* del pubblico ma i fischi dei critici durante la proiezione a loro riservata. Erik Davis, *Berlinale Review: 300*, 14/2/2007. <http://www.cinematical.com/2007/02/14/berlinale-review-300/>. Consultato il 12 giugno 2015.
- 22 Josh Horowitz, '*300' Trivia: Albino Giants, Sequel Chances - And Sienna Miller*', "MTV", 13 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 23 Jonah Weiland, *300 Post-Game: One on One with Zack Snyder*, "Comic Book Resources", 14 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 24 Fulvia Caprara, *La guerriera Eva Green sfida i '300'*, cit.
- 25 <http://www.warnerbros.com/studio/news/warner-bros-teams-ultimate-fighting-champion-chuck-liddell-%E2%80%9C300%E2%80%9D-victory>. Consultato il 10 giugno 2015.
- 26 David Kahane, *300 Shocker: Hollywood Takes a Detour to Reality*, "National Review", 12 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015; Wu Ming 1, *Allegoria e guerra in "300"*, cit.
- 27 Alex Beam, *Meanwhile: Hot times at the Hot Gates*, "International Herald Tribune", 8 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 28 Rispetto a *300: Rise of an Empire*, *300* critica anche la debolezza e la decadenza delle altre polis greche.
- 29 Si veda, tra gli altri, Touraj Daryaee, *Go tell the Spartans*, "iranian.com", 14 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015.
- 30 David Levene, *Xerxes Goes to Hollywood*, in Emma Bridges, Edith Hall e P. J. Rhodes, a cura di, *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 387.
- 31 Per lo storico Richard Van Alstyne, i Padri Fondatori pensavano ad un "*imperium* – un dominio, stato o sovranità, che si sarebbe ampliato in popolazione e territorio, e cresciuto in forza e potere". Richard Van Alstyne, *The Rising American Empire*, Blackwell, Oxford 1960, p. 1. Sulla stessa linea interpretativa, Sidney Lens afferma che "la brama di espansione – alle spese di altri popoli – risale alle origini stesse degli Stati Uniti". Sidney Lens, *The Forging of the American Empire. From the Revolution to Vietnam: A History of U.S. Imperialism*, Pluto Press, Londra 1971, p. 2.

Secondo Walter Nugent, a partire dal 1782–1783, “l’acquisizione territoriale degli Stati Uniti [...] instillò nel popolo americano l’inclinazione all’imperialismo”. Walter Nugent, *Habits of Empire. A History of American Expansionism*, Alfred A. Knopf, New York 2008, p. XIV.

32 Donald E. Pease, *New Perspectives on US Culture and Imperialism*, in Amy Kaplan e Donald Pease, a cura di, *Cultures of United States Imperialism*, Duke University Press, Durham 1993, p. 23.

33 Michael W. Doyle, *Empires*, Cornell University Press, Ithaca 1986, pp. 93-97.

34 Rowe, *Literary Culture and U.S. Imperialism*, cit., p. 3.

35 Donald E. Pease, *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, pp. 1-2.

36 Shelley Streeby, *Empire*, in Bruce Burgett e Glenn Hendler, a cura di, *Keywords for American Cultural Studies*, New York University Press, New York 2007, p. 96.