

L'uso dell'iconografia cristiana in *300* di Zack Snyder (Piero Polidoro)

L'iconografia tradizionale, e quella cristiana in particolar modo, continuano a circolare nella cultura contemporanea e nelle comunicazioni di massa, in superficie o sotterraneamente. Alcune volte il recupero di un tipo iconografico è esplicito e fedele, anche se può accadere che venga piegato a usi ironici o poco ortodossi (è il caso del San Pietro dello spot di una nota marca di caffè). Altre volte un'immagine richiama solo parzialmente un tipo precedente, assorbendo così il suo significato, come nella celebre foto del 1997 conosciuta come la *Madonna di Algeri* in cui una donna disperata dopo un attentato assume involontariamente la posa che ha la Madonna nei "Compianti sul Cristo morto".

Ci sono però alcuni casi in cui l'associazione fra tipo iconografico e immagine contemporanea è molto più debole: del primo viene recuperato solo l'aspetto espressivo, che finisce per perdere il suo contenuto. Credo che in questi casi si possa parlare di *uso* dell'iconografia.

300 (USA 2006) è stato uno dei film di maggior successo del 2006. Ispirato dall'omonimo fumetto di Frank Miller, racconta in modo molto fantasioso la battaglia delle Termopili. Per quanto fosse difficile, il film riesce ad accentuare la pesante carica ideologica del fumetto e la sua impostazione manichea. Leonida e gli spartani sono la massima incarnazione dei valori virili: forza, bellezza, onore, coraggio, amor di patria. Serse e i persiani sono invece oppressori spietati e corrotti. Fra le loro caratteristiche negative sia il film che il fumetto includono: il far parte di un esercito cosmopolita, l'essere quasi tutti chiaramente omosessuali o bisessuali, l'essere asiatici¹.

In una delle sequenze finali, Leonida e gli ultimi superstiti spartani compiono un tentativo disperato di uccidere Serse davanti all'intero esercito persiano. Ovviamente falliscono e gli spartani vengono investiti da una pioggia di frecce. Dopo una breve sequenza ambientata a Sparta la scena ritorna sul

¹ Sulla lettura ideologica di *300* segnalo un bel testo di Wu Ming 1 (http://wumingfoundation.com/italiano/outtakes/allegoria_e_guerra_in_300.htm). Secondo Wu Ming 1, e non posso che sottoscrivere, il film va interpretato nel contesto della società americana post-11 settembre. Ogni gruppo presente o evocato nel film non è altro che un elemento in un'allegoria della situazione politica mondiale di questi anni, vista con gli occhi della destra statunitense più reazionaria. Così gli spartani, che combattono da soli contro il Male per difendere la democrazia (come se Sparta lo fosse), sono gli americani; gli ateniesi e gli altri popoli greci sono gli alleati dubbiosi e renitenti («filosofi ed effeminati», si dice nel film), facilmente identificabili con gli europei. I componenti indecisi e corrotti del Consiglio di Sparta, che non vogliono inviare i rinforzi alle Termopili, sembrano i deputati e i senatori democratici del Congresso che tagliano i fondi per le missioni militari di Bush. Gli efori, i sacerdoti spartani corrotti (anche questi) che con i loro imbrogli e le loro lungaggini rituali (la diplomazia) vogliono bloccare la spedizione eroica di Leonida, rappresentano l'Onu. E i persiani (gli iraniani?) sono ovviamente gli arabi. Tanto che alcuni componenti dell'esercito di Serse indossano una kefia.

campo di battaglia, che viene ripreso dall'alto. L'inquadratura parte con una mezza figura di Leonida e prosegue con una carrellata verso l'alto, terminando in un campo medio.



Fig. 1. Particolare di un fotogramma da *300*.

L'immagine di Leonida trafitto (Fig. 1) dalle frecce richiama abbastanza chiaramente uno dei tipi iconografici cristiani più noti: San Sebastiano. Ci troviamo dunque di fronte a un caso molto simile a quello della *Madonna di Algeri*: un tipo viene recuperato non per rappresentare il suo personaggio, ma per estendere a qualcun altro le sue qualità. Un accostamento fra Leonida e San Sebastiano è in un certo senso legittimo. Anche se San Sebastiano non morì per il supplizio delle frecce (al quale sopravvisse; morì sbranato), è indubbio che nell'immaginario collettivo il suo martirio sia legato a questa immagine. Anche Leonida è un martire. Entrambi sono stati uccisi perché, nonostante si scontrassero contro forze nettamente superiori alle loro, non hanno voluto rinunciare ai propri ideali: San Sebastiano alla sua fede, Leonida alla libertà e all'onore di Sparta. C'è inoltre un altro elemento comune ai due personaggi, visto che sono entrambi comandanti militari.



Fig. 2. Particolare di un fotogramma da *300*

Un altro tipo chiaramente citato è quello del Cristo in Croce. Le somiglianze sono molte. Leonida (Fig. 2) è quasi completamente nudo, coperto solo dai gambali e da una specie di perizoma, così come il Cristo in Croce della tradizione ellenica ha solo il perizoma (il Cristo della tradizione siriana ha una tunica senza maniche). Le gambe sono stese quasi parallelamente. E, soprattutto, le braccia sono divaricate, perpendicolari al corpo e leggermente inclinate verso l'alto.

Ma c'è ancora un aspetto dell'analogia con la Crocifissione che va notato. Esistono due tipi principali di Cristo in Croce. Fra il V e l'XI secolo Cristo è sulla Croce, ma ancora vivo, mentre a partire dall'XI secolo Cristo è rappresentato quasi sempre già morto². Qui Leonida è chiaramente morto. Eppure ha molte delle caratteristiche del Cristo vivente: gli occhi sono aperti e la testa non è reclinata, ma rivolta verso l'alto. Il tipo di riferimento principale resta il Cristo morto (il Cristo vivente ha quasi sempre la tunica), ma in molti particolari si trova una forte corrispondenza con il Cristo vivente. Nella tradizione iconografica cristiana il Cristo vivente in Croce è anche un Cristo trionfante, così come la morte gloriosa di Leonida rappresenta il suo trionfo sulla codardia e la debolezza persiane.

Con ciò non sto suggerendo che il regista o lo stesso Frank Miller (suo consulente per il film) abbiano tratto ispirazione dall'iconografia dell'Alto Medioevo. Sarebbe difficile dimostrarlo e probabilmente anche poco utile. È interessante però notare corrispondenze fra immagini così distanti che ci fanno pensare a movimenti, passaggi e circolazioni sotterranee nel campo della cultura visiva.



Fig. 3. Inquadratura da *300*.

² Prima del V secolo la morte sulla Croce era ancora considerata troppo ignominiosa e la morte di Cristo veniva rappresentata attraverso simboli, come l'agnello.

Finora, però, siamo rimasti all'interno di un caso simile a quello della *Madonna di Algeri* (per il quale parlerei di *significato iconografico evocato*). C'è infatti una certa somiglianza di contenuto anche fra il Cristo in Croce e Leonida. Devo ancora analizzare l'aspetto che mi interessa sottolineare, quello dell'uso del tipo.

Se osserviamo gli ultimi fotogrammi dell'inquadratura, che sono in campo medio (Fig. 3), facilmente avremo un senso di *déjà vu*. Consideriamo i motivi presenti da un punto di vista più generale e quindi non come “soldati”, ma come “uomini” e forse “uomini seminudi”. E, soprattutto, notiamo il particolare schema plastico dell'immagine, concentrandoci sulla struttura topologica³. Una certa somiglianza con il *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina appare evidente⁴.



Fig. 4. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale* (Cappella Sistina, Roma).

Vediamo alcuni degli elementi di questa analogia. Dal punto di vista topologico sia Cristo che Leonida sono il nucleo centrale di un sistema organizzato secondo la logica inglobante/inglobato. Se consideriamo anche le caratteristiche eidetiche di queste aree inglobanti, possiamo parlare in entrambi i casi di un sistema di corone concentriche.

³ In semiotica visiva il termine *plastico* fa riferimento a quegli aspetti dell'immagine che significano qualcosa indipendentemente da ciò che rappresentano. La semiotica plastica, quindi, studia gli effetti sul fruitore delle pure configurazioni visive, senza occuparsi del contenuto figurativo. In questo ambito abbiamo tre principali tipi di categorie visive: quelle *cromatiche* (che ci permettono di descrivere i colori), quelle *eidetiche* (che riguardano le linee) e quelle *topologiche* (cioè relative all'organizzazione dello spazio).

⁴ Questa somiglianza è, almeno in questo grado, una novità del film, perché nel fumetto non emerge così nettamente.

Questa fu una delle grandi innovazioni introdotte dal *Giudizio* della Sistina. Prima di Michelangelo il tema del Giudizio Universale era stato rappresentato da un unico tipo, organizzato in registri orizzontali paralleli⁵. Ora abbiamo invece quelle che sembrano “correnti” di corpi: quella ascensionale dei beati e quella discensionale dei dannati. Anzi, «c'est un tourbillon qui se dechaîne autour du Christ. On a l'impression d'un mouvement *giratoire*» (Reau 1955: 753). Su questa base il *Giudizio* di Michelangelo creò un vero e proprio nuovo tipo, che è facilmente identificabile nel *Giudizio* di Rubens conservato a Monaco, in quello di Jean Cousin del Louvre e che servì di ispirazione anche a temi diversi, come nella *Gloria del Paradiso* di Tintoretto (Palazzo dei Dogi, Venezia).

Ma le analogie non si fermano alla struttura topologico-eidetica. Dal punto di vista figurativo abbiamo in tutti e due i casi masse di corpi umani, che contribuiscono non poco all'effetto di drammaticità. E noto per inciso quanto a lungo si sia parlato dell'aspetto pagano delle figure michelangiolesche (così come “pagani” sono i corpi degli eroi spartani).

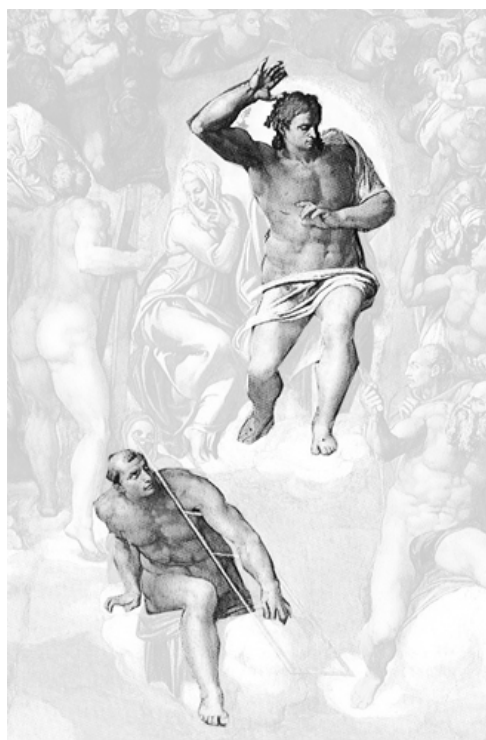


Fig. 5a



Fig. 5b

Ci sono poi alcune corrispondenze molto precise fra le due immagini, sia per la posizione che per l'atteggiamento. Consideriamo ad esempio la figura che, nel *Giudizio*, ha il volto in prossimità dei piedi di Cristo e si trova sulla sua destra (Fig. 5a). Si tratta di San Lorenzo, come è ben evidente dalla

⁵ Pfeiffer (2007) identifica un modello di ispirazione per Michelangelo in una medaglia realizzata dal suo maestro Bertoldo di Giovanni nel 1468-1469 e oggi conservata al Metropolitan Museum di New York.

graticola, suo attributo⁶. Ricorda molto quella di uno spartano che si trova più o meno nella stessa posizione (per lo spettatore in basso a sinistra dei piedi di Leonida), anche se leggermente più distante (Fig. 5b). Ma il grado di inclinazione del corpo e la testa rivolta verso Cristo/Leonida sono identici.

Allo stesso modo c'è una forte somiglianza fra San Bartolomeo (a destra del Cristo, rappresentato con il coltello nella mano destra e la sua pelle – autoritratto di Michelangelo – nella sinistra) e lo spartano che si trova sulla sinistra di Leonida (la destra dello spettatore), un po' più in basso e con il corpo parallelo a quello del re (Fig. 6a e Fig. 6b). Lo spartano ha quasi la stessa posizione di San Bartolomeo rispetto alla figura centrale e inoltre è molto simile la postura del suo braccio sinistro (quello dello spartano è più disteso e ovviamente non regge la sua pelle, ma è legato allo scudo).

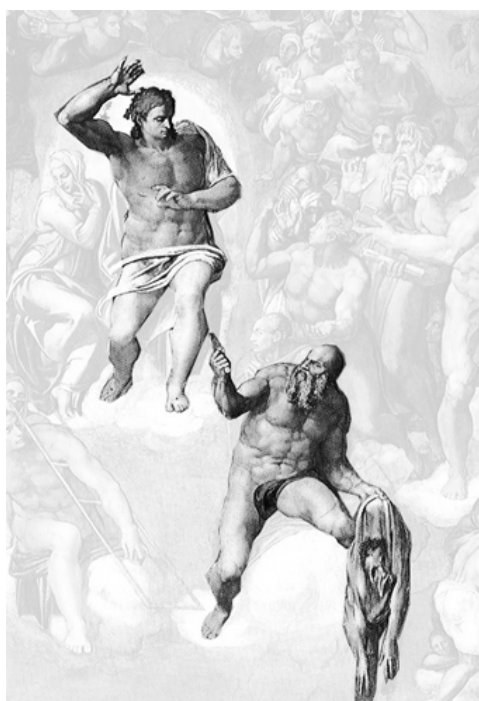


Fig. 6a

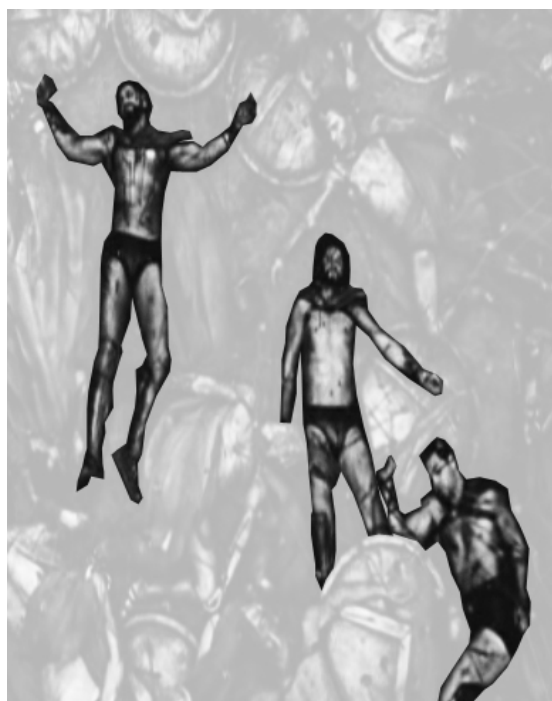


Fig. 5.6b

Una corrispondenza solo a livello plastico potrebbe essere quella fra la Madonna del *Giudizio* e il lembo destro del mantello rosso di Leonida (Fig. 5.7). Entrambi, infatti, sono elementi prevalentemente rettangolari che si trovano sotto il braccio destro della figura centrale. Inoltre non possiamo non notare l'analogia testurale costituita dalla prevalenza dell'effetto di panneggio.

Le stesse figure del Cristo Giudice e di Leonida mostrano alcune somiglianze, anche se in questo caso il tipo di riferimento è, come abbiamo visto, soprattutto quello del Cristo in Croce. Sia il Cristo del *Giudizio* che Leonida, comunque, hanno le braccia staccate dal corpo, le gambe sono verticali e leggermente divaricate e, soprattutto, il loro corpo è completamente disteso (Cristo perché in piedi,

⁶ Per l'analisi iconografica del *Giudizio Universale* faccio riferimento a Redig de Campos (1964) e Pfeiffer (2007).

Leonida perché morto). E una delle grandi innovazioni di Michelangelo fu proprio quella di rappresentare il Cristo Giudice in piedi, mentre precedentemente era sempre stato seduto in trono.



Fig. 7a



Fig. 7b

Ho cercato di dimostrare come l'associazione fra le due immagini sia particolarmente forte. Eppure ci troviamo in un caso molto diverso da quello della *Madonna di Algeri*. Innanzitutto in questo caso la somiglianza passa soprattutto per la componente plastica del tipo (struttura topologica, elementi eidetici, ecc.) e solo secondariamente per le caratteristiche figurative. Ma, soprattutto, non c'è più una coerenza semantica. Leonida può essere accostato, da un certo punto di vista, a San Sebastiano o addirittura al Cristo crocifisso. Ma il Cristo di Michelangelo è un Cristo Giudice. È un Cristo cioè ben vivo che compare per poter finalmente procedere al giudizio finale. Leonida, invece, è morto. Anche se questo è il suo trionfo glorioso, comunque non lo si può certo accostare all'immagine di un Cristo colto nell'aspetto durativo della sua azione. Cristo inoltre è intento a separare i beati e i dannati, mentre Leonida appare circondato solo dai suoi uomini, in accordo con la retorica del cameratismo.

L'effetto di un accostamento del genere non può essere più l'evocazione di un significato iconografico. È solo quello di un *déjà vu*: di fronte a quell'inquadratura emerge da qualche parte della memoria degli spettatori una configurazione nota. Questa emersione potrà non essere consapevole, ma certamente riuscirà a dare a ciò che vediamo quello che di solito viene indicato come un "forte impatto visivo". È un'operazione per certi versi simile a quella di artisti come Bill Viola o Jeff Wall, ma in questi casi l'intento metatestuale è chiaro e anzi il compito più difficile per l'autore è proprio quello di individuare marche testuali ed extratestuali in grado di far scoprire il gioco e di rendere consapevole la fruizione dello spettatore.

Nulla di ciò accade in *300*. Per un certo periodo di tempo mi sono divertito a condurre piccoli test empirici informali, che non hanno alcun valore metodologico. Ho sottoposto questa inquadratura a diversi conoscenti e a studenti di corsi universitari. Alcuni avevano visto il film, altri no. Quasi tutti, però, dichiaravano di avere una indefinibile sensazione di *déjà vu*, di qualcosa di noto, che li colpiva molto. Alcuni riuscivano a trovare la corrispondenza con il *Giudizio Universale* solo dopo qualche suggerimento o solo dopo aver visto una foto dell'affresco. Conoscevano tutti questa immagine, ma nessuno ci aveva pensato. Altri, invece, arrivavano autonomamente a cogliere la somiglianza dopo averci pensato per un tempo variabile. Questi ultimi soggetti erano quelli che, sulla base degli studi fatti e del livello culturale generale, avevano presumibilmente una migliore conoscenza della storia dell'arte. Va sottolineato, però, che nessuno fra quelli che aveva già visto il film aveva mai notato sul momento questa somiglianza.

Riferimenti bibliografici

Pfeiffer, H.

2007 *La sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Milano, Jaca Book.

Réau, L.

1955 *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible (vol. 2)*, tomo II, Puf, Paris.

Redig de Campos, D.

1964 *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Martello, Milano.