

Nolan: un'Odissea senza tradimento

Alessandro Iannucci

23 Luglio 2026

Trasformare in linguaggio cinematografico un testo monumentale come l'*Odissea* è una sfida pericolosa; il rischio principale è proprio quello di aderire, in nome di una presunta fedeltà, alla struttura narrativa di un modello ingombrante e produrne una copia sbiadita, ingessata in una dimensione museale che distorce il ritmo e il linguaggio dell'originale e tradisce allo stesso tempo le potenzialità del nuovo *medium*. Una riproposizione del già noto, incapace di creare l'indispensabile fascinazione emotiva nel pubblico con i personaggi, i loro contrasti e i loro mirabolanti percorsi. Il necessario *viaggio dell'eroe*, insomma, per citare la riduzione fatta da Christopher Vogler a uso degli sceneggiatori di Hollywood del libro di Campbell su *L'eroe dai mille volti*.

Nolan modifica e reinventa il racconto dell'*Odissea*, rinnova i piani narrativi e li ricombina in una sequenza rapida e avvincente, scandita da una colonna sonora incalzante e dal frenetico movimento delle immagini: anche negli schermi normali, la pellicola a 70 mm e la tecnologia IMAX trasbordano i confini della visione e la rendono immersiva. Il pubblico è presto rapito e dimentica le polemiche sulla mancata fedeltà storica (il poema di Omero non è forse una storia finzionale? Davvero qualcuno crede a una guerra di dieci anni fatta per la bionda Elena?) o di quella archeologica (quale? Le armi di bronzo del tempo della guerra di Troia, l'epoca delle cittadelle fortificate dei signori della guerra, predoni dell'Egeo, o quelle di ferro della successiva età di composizione dei poemi, quando si va affermando la civiltà della *polis*?).



«Gli uomini lodano di più quel canto / che suona più nuovo a chi ascolta» (*Odissea* 1.351-2): queste parole rivolte da Telemaco a Penelope bene esprimono una poetica che dal mondo antico giunge fino a noi. Il pubblico ama la novità del racconto, anche quando si tratti, come nel caso dell'epica, della reiterazione di vicende e imprese a tutti già note. E di fatto la tradizione epica si rinnova sempre, pur nella ripetizione di temi, intrecci, formule, linguaggi: si adegua agli orizzonti di attesa del proprio pubblico, modifica le trame, i profili (e spesso anche i nomi) dei personaggi. Analogamente, la ricezione dei poemi omerici trasforma continuamente modi e media della narrazione: la fortuna del modello dipende dalla sua continua possibilità di variazione. Nell'Atene di V secolo l'epica si presta a una trasposizione performativa e diventa così parte del repertorio della tragedia; e seguire i fili di questa nuova trama – e di quella parallela della rappresentazione figurativa nelle arti visuali di personaggi ed episodi omerici – significa esplorare una parte consistente di una tradizione culturale pervasiva che il cinema, infine, ha contribuito a rendere immaginario universale. Le vicende dell'*Odissea* – e dell'*Illiade* – sono da sempre familiari prima di ogni lettura o visione. Per questo è indispensabile, ogni volta, farne un nuovo racconto.

La novità dell'*Odissea*, in particolare, trasforma il ciclo dei *nostoi*, i travagliati riorni degli eroi dopo la conquista di Troia, e vi introduce un doppio arco

narrativo: le vicende di Telemaco in parallelo a quelle di Odisseo, riunite solo nella parte finale del poema, e il lungo *flashback* in cui il protagonista narra in prima persona i suoi viaggi ai confini del mondo reale. Articolazioni diegetiche complesse e non lineari, rottura dell'oggettività epica della narrazione in terza persona e presenza di una forte soggettività; modifica dell'ordine sequenziale del tempo della storia; revisione del principio di realtà in quello di verosimiglianza (Polifemo non è reale, ma verosimili sono i modi in cui ne è narrato l'episodio): questi gli elementi che rendono l'*Odissea*, diversamente dall'*Iliade*, un archetipo non solo del romanzo ma più in generale dei modi in cui è possibile raccontare una storia.

Opera in grado di generare nuovi racconti; ma anche modello da imitare e occasione per tentativi di *retelling*, spesso rivolti a mediare un testo a torto considerato come inaccessibile. Ma perché mai fruire di una copia quando si possiede l'originale?



Nolan si fa carico della novità dell'*Odissea* e la traspone in strutture narrative adeguate al nuovo mezzo di cui dispone, il cinema *colossale* a grande schermo, e al sentimento del nostro tempo in cui tutti *già* ne conoscono persino i dettagli e sono pronti, da mesi, a rinfacciare tradimenti, infedeltà e variazioni indebite. La sfida è vinta perché il suo obiettivo non è custodirne la sacralità ed esibirne l'ennesimo rifacimento: ma avvicinare il pubblico e irretirlo con i necessari

dispositivi: peripezie e riconoscimenti, *klimax*, immedesimazione e straniamento nei personaggi.

Per ottenere questo risultato Nolan riprende il doppio arco narrativo omerico e il flashback delle avventure di Odisseo ma li rifonde in una architettura nuova, fedele alla tradizione proprio perché capace di rinnovarla. Quindi l'inchiesta di Telemaco alla ricerca del padre è dilatata fino a diventare una sorta di romanzo di formazione del giovane principe destinato a diventare re, o dell'adolescente che cerca di trasformarsi in uomo. Il finale che ne deriva, per necessità e verosimiglianza come direbbe Aristotele per spiegare come funziona un buon racconto, non può che consistere nella nuova partenza di Odisseo da Itaca, insieme a Penelope, e in Telemaco re di Itaca; certo, nessun testo antico a noi noto riferisce questo esito, ma solo perché al figlio di Penelope, esaurita la sua funzione narrativa, subentra l'altro discendente dell'eroe, Telegono nato da Circe che ucciderà inconsapevolmente il padre Odisseo per regnare al suo posto e sposare Penelope (e non è una replica del mito di Edipo, ma lo schema dei miti di successione che spiegano i tormenti della legittimità monarchica e di fatto ne descrivano la fine).

L'innovazione di Nolan non è soltanto lecita ma necessaria allo sviluppo della trama, così come l'altra grande soluzione narrativa della sua sceneggiatura: riposizionare come singoli episodi non continui tra loro, in parallelo alle vicende di Telemaco, la parte più nota e famosa del poema, lo *storyworld* che oggi avvicineremmo al genere *fantasy*: i Lestrigoni, Polifemo, Circe, l'Ade, le Sirene, le Vacche del dio Sole, Scilla e Cariddi.

Le precedenti versioni cinematografiche e televisive – e basti qui ricordare le due più riuscite e spettacolari, l'*Ulisse* di Camerini (1954) e l'*Odissea* di Franco Rossi (1968) – aderendo alla linea narrativa del poema, ne replicavano di fatto la stratigrafia interna e quasi l'indipendenza reciproca tra i suoi due nuclei fondanti, derivati da tradizioni diverse: la prima, più propriamente greca, del ritorno dell'eroe e della difficile riconquista del regno; la seconda, il *folktale* del viaggio di mare e delle esplorazioni avventurose, caratteristico, almeno in origine, di una civiltà mediterranea e orientale pre-ellenica. È indubbio che gli spettatori di entrambe queste opere – diversamente dal lettore dell'*Odissea*! – abbiano percepito le peripezie di Odisseo come la parte cruciale dell'intero mito, a cui sono premesse una sorta di introduzione e un lungo finale.

Nolan, al contrario, riformula questo schema in un assetto narrativo unitario in cui questi episodi fascinosi e capaci di produrre un forte *engagement* – visti da Odisseo nel tentativo di ricordarli e non mediati da una narrazione rivolta ad altri

– scandiscono il ritmo con continue accelerazioni, in parallelo allo svolgersi della vicenda principale che punta invece su Itaca, Telemaco, Penelope e gli antagonisti, cioè Antinoo e i pretendenti.

La nuova organizzazione del racconto consente di integrare alla linea principale altri episodi, in alcuni casi parte dell'*Odissea* nelle digressioni in cui si inseriscono i rivoli dell'inesauribile materia epica; nel film preziose analessi che completano l'ambientazione e lo scenario in cui si svolge l'azione, come il ferimento di Odisseo durante la caccia al cinghiale. E soprattutto impone una selezione e rifunzionalizzazione dei personaggi. Ne risultano assenze (Nausicaa, Anticlea, Laerte) restituzioni (Agamennone come «potente sovrano» cui tutti si inchinano, anche Odisseo), innovazioni (Penelope, solenne regina micenea ma soprattutto giovane donna innamorata), trasformazioni (Circe non più *femme fatale* in una dimora fascinosa, ma orrida strega in un bosco selvaggio), interpretazioni (Elena priva del ruolo di causa della guerra – la spedizione greca, afferma Odisseo, mirava al controllo delle rotte e dei traffici mercantili – ed anche della sua pericolosa bellezza: è lo stesso Menelao a rivelarne a Telemaco, con orgoglio, la metà del volto simbolicamente sfigurato). Ma soprattutto apre lo spazio a significative inserzioni come quella di Sinone, il protagonista del tranello del cavallo di Troia, a noi noto dall'*Eneide* di Virgilio: in Nolan diventa l'antagonista del “vile” Antinoo, è costretto a partecipare alla spedizione troiana al suo posto e dall'Ade chiede a Odisseo quella vendetta che si compirà nel finale e assume così una dimensione più ampia.



Gli dèi, il divino sono presenti ma invisibili. Zeus è evocato dal tuono, come da tradizione. Ma la sua decisione di liberare Odisseo dall'oblio in cui è trattenuto rivelata a Calipso appunto con un tuono è preceduta, nella scena iniziale, da un analogo segno di riconoscimento su cui Mentore e Telemaco possono scherzare, come avrebbe fatto un personaggio di Aristofane. E proprio Mentore, manifestazione di Atena nel poema, nel film è soltanto il vecchio amico di Odisseo, approdato a Itaca per aiutarne il figlio. Perché gli dèi sono esclusi come personaggi scenici, a eccezione di Atena che compare come presenza muta al fianco di Odisseo: ne ascolta le parole i dubbi e più che suggerire consigli e soluzioni, il suo sguardo – lo sguardo di ragazza di Zendaya – ne esprime la vicinanza, l'accurata condivisione emotiva dei travagli dell'eroe prediletto.

Anche questa scelta drammaturgica merita attenzione. Nei poemi omerici gli dèi svolgono un'importante funzione narrativa: i protagonisti del genere epico sono immutabili e scolpiti nel destino eroico; non vi è spazio per la dimensione psicologica cui è abituata la nostra sensibilità. Le azioni, le scelte, le soluzioni ai contrasti non possono trovare motivazione interna nella presa di coscienza di sé, nel conflitto interiore e nell'evoluzione della propria soggettività: e quindi le loro cause sono demandate all'intervento divino. Per questo gli dèi sono sempre presenti: per innescare e giustificare gli sviluppi della trama, con il loro volere che si impone sugli uomini e ne spiega le scelte, Non sono quindi necessari, anzi

diventano ingombranti per la sensibilità del pubblico di oggi in cui sarebbero ridotti a una sorta di scenario iconografico, un repertorio mitologico puramente ornamentale.

Infine, Odisseo. Qui la variazione è più forte, non tanto rispetto al profilo omerico originario quanto alla tradizione interpretativa che ha prodotto. Da Dante a Pascoli e oltre, lungo tutto il Novecento, Ulisse è stato l'eroe della conoscenza e dei necessari limiti imposti dalla natura umana. La celebre astuzia, l'etica mercantile e fraudolenta del marinaio capace di imbrogli e insperate soluzioni, la sua distanza rispetto all'altro grande personaggio eroico, il valoroso Achille: tutti questi elementi, già rimarcati dagli antichi, specie nel teatro ateniese, rendono facilmente Ulisse il modello dell'uomo borghese, adatto a tante riscritture moderne. E il tema del ritorno si trasforma con altrettanta facilità nel sentimento tutto umano della nostalgia, certo poco usuale all'epoca dei Greci che non ne disponevano nemmeno della parola.

Nolan rinuncia radicalmente a questo orizzonte ormai parte della complessiva percezione dell'*Odissea*. E ci mostra un personaggio ancora epico, sempre vestito da guerriero, con l'elmo, anche quando sconfigge il selvaggio Polifemo o incontra i feroci Lestrigoni; la conquista e la devastazione di Troia non si riducono all'espedito del cavallo, ma sono rappresentate nelle diverse fasi, con un montaggio che ne alterna le sequenze allo scorrere della narrazione principale. La guerra, al contrario dell'*Odissea*, qui è presente e determinante: fino alla scena finale in cui Odisseo non si limita a una sorta di tiro al bersaglio sui pretendenti inermi con il suo arco, ma combatte, duramente e non da solo; rischia di soccombere, il corpo trafitto da frecce, e alla fine vince proprio grazie all'aiuto di Telemaco, finalmente degno di diventare re.

È stato osservato che Nolan ha riproposto il consueto personaggio della sua filmografia. Ed è vero: come i protagonisti di *Interstellar*, *Inception*, *Oppenheimer* – e prima ancora di *Batman* – anche Odisseo è assolutamente nolaniano. Dolente e incline al dubbio, non ambisce a fare l'eroe ma si assume la responsabilità di esserlo e segue il suo destino: lo anticipa, lo accetta, lo vive. Persegue con ostinazione, pazienza, capacità di sopportazione l'obiettivo cui è suo malgrado rivolto; si fa carico di guidare gli altri nonostante le resistenze, le incomprensioni e le accuse; passa attraverso infinite sofferenze, eppure continua il viaggio. Tutto questo è in realtà molto omerico ed è espresso nell'epiteto caratterizzante di Odisseo in cui è compreso ognuno di questi aspetti: *polytlas*.

Forse Nolan da tempo cercava un personaggio adatto a raccontare questo tipo di eroe e, infine, lo ha trovato nell'Odisseo di *Odyssey* che non tradisce quello

omerico ma lo continua.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

MATT
DAMON

TOM
HOLLAND

ANNE
HATHAWAY

ROBERT
PATTINSON

LURITA
NYONG'O

WITH ZENDAYA

AND CHARLIZE
THERON

A FILM BY CHRISTOPHER NOLAN

THE ODYSSEY

07.17.26

SHOT ENTIRELY WITH IMAX FILM CAMERAS

SYNOPSIS

UNIVERSAL