

L'Odissea di Nolan: mito, identità, esperienza umana

Maria Scermino

13 Agosto 2026

“Ma nel futuro trame di passato si uniscono a brandelli di presente, ti esalta l'acqua e al gusto del salato brucia la mente e ad ogni viaggio reinventarsi un mito, a ogni incontro ridisegnare il mondo e perdersi nel gusto del proibito sempre più in fondo...”

Era il 2004 e l'*Odysseus* di Francesco Guccini bruciava di curiosità navigando a vele tese verso l'ignoto, alla ricerca di amori proibiti. Pungolato da una gioia infinita per il mondo, non desiderava altro che “penetrare in porti sconosciuti, oltre l'umano”. Dietro alla reinvenzione di Guccini stava, naturalmente, l'Ulisse dantesco, quello che nel XXVI canto dell'*Inferno* racconta di aver scelto di non tornare dalla moglie Penelope, per continuare con i suoi compagni il viaggio verso occidente e fare esperienza del “mondo senza gente”. Un peccato di superbia che gli sarebbe costato la vita, mirabilmente raccontato da Dante in uno dei più celebri (ma non certo il primo!) “tradimenti” del testo omerico.

Confrontare l'Odisseo vitale ed errabondo del “maestrone” con quello inquieto e afflitto interpretato da Matt Damon nel *kolossal* di Christopher Nolan potrebbe sembrare un azzardo, ma consideriamolo un esempio di come la ripresa dei medesimi moduli compositivi possa determinare esiti opposti nella caratterizzazione di un eroe. Anche l'Odisseo di Nolan dimostra di aver in qualche modo attraversato l'Ulisse di Dante. Come in Dante, anche in Nolan l'eroe scopre sulla via del ritorno di non volere davvero rientrare a casa. Questa impossibilità, tuttavia, non nasce da un'inestinguibile sete di conoscenza, ma è determinata dal senso di colpa. E se in Dante Odisseo non rientra affatto a casa per superare le colonne d'Ercole, nel film il ritorno a Itaca si realizza, ma è solo temporaneo.



Per chi si è scandalizzato del finale apparentemente eccentrico del film, può essere utile ricordare che già nel XXIII libro dell'*Odissea* si cantava della futura ripartenza dell'eroe: poco prima di ritirarsi a letto con Penelope, Odisseo annunciava alla moglie come il suo destino fosse quello di riprendere prima o poi la strada del mare "stringendo il maneggevole remo, finché giungerò da uomini che non sanno del mare, che non mangiano cibi conditi col sale" (*Od.* XXIII 270-274). Nolan, quindi, reinventa, ma non a partire dal nulla. E se nella barca che insegue il tramonto alla fine del film sembra di riconoscere "l'esperienza di retro al sol" di dantesca memoria, il "folle volo" del nuovo Odisseo non nasce dal desiderio di "divenir del mondo esperto", ma piuttosto da un suo dovere di espiazione, che è originale declinazione del regista.

Della curiosità intellettuale di Odisseo, che per secoli ne ha fatto il simbolo della dignità umana, nel film è rimasto poco o nulla: appena una battuta, quando il re di Itaca promette ai suoi che avranno "tempo di vedere un po' di mondo, arrivando a casa comunque prima di Agamennone". Auspicio ben presto disatteso e sostituito da altre, più impellenti necessità: portare a casa la pelle propria e dei compagni, facendo i conti con i fantasmi psicologici della guerra. Distrutta Troia, l'Odisseo di Nolan naviga in un Mediterraneo feroce e disilluso, senza tempo né desiderio di conoscere i popoli e le creature di passaggio, con i quali può stabilire solo due relazioni: quella di vittima (con Polifemo, o con i Lestrigoni) o di carnefice

(nei villaggi dei popoli senza nome, saccheggiati senza pietà per ottenere provviste). Non a caso, l'episodio che meglio di tutti potrebbe rappresentare la curiosità, quello delle Sirene, si trasforma nel film in un tremendo viaggio interiore per l'eroe: nel canto delle Sirene Odisseo sente risuonare le note del rimorso e del rimpianto più atroci: "Ciò che non puoi avere è ciò che avevi e non hai più. È il suono di tutte le promesse che non hai potuto mantenere e mi hanno fatto capire che non voglio davvero tornare a casa." Altrettanto offuscata appare l'altra forza vitale dell'Odisseo omerico, l'erotismo di chi non si tira indietro di fronte ai piaceri d'amore, ma anzi ne gode (con Circe), vi sprofonda per sette anni (con Calipso), o vi allude velatamente (con Nausicaa).



Nausicaa e l'isola dei Feaci sono del tutto assenti dalla versione di Nolan, e non poteva essere diversamente: dovendo creare l'impressione di un mondo dove tutti i legami sociali sono stati recisi, dove si può solo "far torto o patirlo", l'isola incantata di Alcino, con la sua luminosa ospitalità, non poteva trovare spazio. In assenza dell'isola dei Feaci, la cornice del racconto di Odisseo è l'isola di Ogigia, dove Calipso ha irretito Odisseo non tanto con l'eros, ma soprattutto con la droga del fiore di loto. L'episodio di Circe, dal canto suo, è quello che ha subito la trasformazione più profonda e significativa dell'intera pellicola. Da giovane e sensuale maga divenuta una donna matura e solo apparentemente indifesa. Con le sue parole di accusa, la strega rappresenta l'eterno femminile che, dovendo difendersi dalle minacce del maschio, ha affilato le proprie armi contro lo stupro, la rapina, la guerra. Seduti alla mensa di Circe, i compagni di Odisseo hanno da subito rivelato la loro natura animalesca, ingozzandosi come maiali della carne loro offerta (una scena che ricorda i pasti de *La città incantata* di Miyazaki) e chissà quali altri appetiti avrebbero voluto soddisfare dopo il pasto. Nel teso confronto con Odisseo, Circe sfodera gli argomenti della sua difesa: se impasta le loro facce con le mani come se fossero focacce, tra rumori di ossa e di carni

maciullate, è perché la miglior difesa è l'attacco. Con uno stratagemma Odisseo riesce ad avere la meglio su di lei, ma dopo averla costretta a trasformare nuovamente i compagni in uomini, accetta ben volentieri il consiglio di levarsi di mezzo e procede speditamente verso l'Ade. L'uomo sommerso dai sensi di colpa non ha tempo per l'amore.

Per rappresentare l'Ade, Nolan ha saccheggiato a piene mani l'immaginario dei film sui morti viventi, mescolandolo però con elementi tradizionalmente omerici, come quello delle anime che bevono il sangue delle vittime sacrificali per poter ritrovare la propria voce. I morti che Odisseo incontra sono quasi tutti veterani della guerra di Troia, perlopiù suoi compagni, e sono lì per ricordargli che egli ha mancato a tanti, troppi doveri sacri: primo fra tutti, la sepoltura dei morti. L'episodio si conclude con una scena spettacolare di fuga, pura invenzione del regista, con i compagni sempre più convinti di non essere in buone mani con quel comandante ("È questo il nostro destino?") e con un protagonista ancora più consapevole delle proprie, irredimibili responsabilità. Perché un ritorno sia veramente possibile, è necessaria un'espiazione.

La colpa da espiare è profonda: inventando il cavallo di Troia, Odisseo ha sì contribuito alla vittoria degli Achei, ma lo ha fatto a un prezzo inaccettabile dal punto di vista morale: "ho visto cose che mi hanno fatto pensare che la casa che conoscevo non potesse più esistere... Dieci anni di rabbia scatenarsi in una sola notte su quella città".



Che il cavallo di legno fosse destinato a diventare una terribile macchina di morte Nolan lo faceva capire sin dall'inizio del film, mostrando la cavalcata impetuosa di un manipolo di soldati troiani lungo una spiaggia stranamente deserta. Al posto delle navi achee sono rimasti solo l'enorme statua di un cavallo rampante, per metà già inghiottito dalla sabbia, e un soldato minuscolo (Elliot Page), che poi scopriremo chiamarsi Sinone. Il soldato non è nemmeno comparso sulla scena, che è già praticamente morto, inchiodato dalle lance troiane al ventre ligneo del cavallo, come un Cristo. Ma con le parole dell'agonia riesce a far scattare la trappola di Odisseo, che intanto ascolta attentamente dalla cavità del ventre: quella che i Troiani hanno di fronte è un'offerta per Atena, un dono devoto agli dèi della città di Troia.

Ed è in nome degli "dèi comuni" che il comandante troiano ordina di salvare l'offerta dalle onde: con grande fatica, e incredibile realismo rappresentativo, il cavallo di legno viene trasportato dentro la città e sistemato con tutti gli onori presso il tempio di Atena.

Il film poi gioca a scomporre la storia affidandola a diversi tempi e narratori, proprio come facevano ai tempi loro gli aedi dell'*Odissea*: sarà infatti Menelao, re di Sparta, a rievocare la seconda parte della vicenda, raccontandola al giovane Telemaco. Telemaco non sarebbe lì per quello: cerca notizie del padre e ha già

sentito mille volte cantare la storia del cavallo, ma il re di Sparta promette che il suo racconto avrà qualcosa di speciale: “L’hai mai sentita narrare *dall’interno?*”. E bisogna dire che la promessa di un punto vista inedito è mantenuta. Dentro al ventre del cavallo, scopriamo i corpi avvinghiati dei soldati greci, ammucchiati l’uno sull’altro: quelli che stavano più in basso sono morti annegati sulla spiaggia, gli altri sono mezzi sommersi dall’acqua e, già disfatti dalla fatica, ora vengono sballottati con violenza dagli strattoni che trascinano il cavallo, o feriti dalle lance scagliate dai troiani più malfidenti e avveduti.

La terza e ultima parte della storia del cavallo è equamente divisa tra il racconto di Menelao e i tanti ricordi che emergono dalla mente di Odisseo. Se nella sequenza di Menelao prevale la tensione della trappola che scatta, sulle note perfette della colonna sonora di Ludwig Göransson, quando è Odisseo a ricordare l’attenzione si sofferma sui lati più crudi e ingiusti di quella notte incendiaria, la notte in cui si è fatta strage disumana di donne e bambini, in cui “gli dèi comuni” sono diventati “idoli stranieri” da annientare, in cui è stato distrutto “tutto ciò che di più sacro esiste tra gli uomini”. Una notte di cui Odisseo sente di portare la responsabilità intera.

Il cavallo di Troia, la celebre *mechané* (macchina-inganno) di Odisseo, è come una bomba atomica sganciata sul mondo omerico: cosa importa che abbia posto fine alla guerra, se per farlo ha spezzato i legami più inviolabili e profondi che dovrebbero esistere tra le comunità umane? Nel film di Nolan, l’eroe si trova a fare in conti con il dislivello prometeico: proprio come Oppenheimer, Odisseo ha inventato una macchina il cui meccanismo, una volta avviato, è destinato a generare conseguenze tremende e irreversibili, distruggendo le fondamenta stesse di ciò che si considera umano.



“Abbiamo rotto i fragili legami tra gli uomini e per i secoli a venire le storie di Troia saranno solo narrate.” confessa Odisseo a Penelope una volta tornato a casa. Bruciare Troia ha significato bruciare un’intera civiltà, perché la strage è nata da un inganno che si fingeva atto di devozione. Finisce la civiltà dei palazzi, dei commerci e del linguaggio, per una guerra scatenata dall’avidità di ricchezze, e non dall’amore. Inizia un’epoca di arretramento culturale, in cui i legami tra gli uomini si faranno feroci e non esisterà più nemmeno la scrittura.

Senza *curiositas* e senza *eros*, carico del fardello delle proprie responsabilità e troppo spaventato dall’orrore di ciò che ha visto fuori e dentro di sé, l’Odisseo di Nolan è tremendamente fedele alla nostra epoca. E forse è questo il metro su cui sarebbe più giusto giudicarlo, non l’argomento, specioso, della maggiore o minore fedeltà ad Omero.

Infatti, se c’è qualcosa che le storie delle letterature ci insegnano è che il mito, sin dalla sua etimologia, è parola libera di essere narrata e trasformata da ciascuno, perpetua aggregazione di nuovi significati intorno a un nucleo più antico. L’anarchia del racconto mitico ha sempre spaventato chi fosse in cerca di certezze e basi granitiche su cui edificare la propria visione del mondo: già Platone, nella *Repubblica*, considerava diseducativi i miti di Esiodo e Omero narrati dalle nutrici, e proponeva di raccontare ai bambini solo miti approvati

dallo Stato.

Perché questo è il grande problema con il mito. Se da una parte esso è sempre stato un contenitore aperto e naturalmente predisposto alla nascita di infinite versioni, dall'altra gli si è voluta spesso affidare una funzione educativa e identitaria. Ma come può un elemento tanto multiforme e mobile costituire il fondamento di un'identità? Perché ciò avvenga, occorre accettare che le identità siano esse stesse mutevoli e non definite una volta per tutte. A ben vedere, la ricerca un po' miope della "versione originale" del mito risponde soprattutto a bisogni psicologici e sociali: nei racconti antichi tanti cercano di capire chi siamo e da dove veniamo, ma il mito, testardamente, risponde alla domanda con versioni sempre diverse della storia.

In un'epoca di tensioni e irrigidimenti identitari come quella che stiamo attraversando, l'ossessione per la fedeltà alla "vera storia di Ulisse" appare sintomatica. Così la libertà artistica finisce per infastidire chi desidererebbe trovare nel film la rappresentazione del "vero Ulisse di Omero", senza rendersi conto che quello che vorrebbe vedere rappresentato è, in realtà, il "suo proprio Ulisse". Non a caso, una delle critiche più triviali al film di Nolan è quella legata all'appartenenza etnica del cast, che alcuni avrebbero voluto interamente caucasico.

Ancora oggi in molti dicono che la storia di Ulisse sia all'origine della cultura, della letteratura, addirittura dell'identità occidentale. Con un colpo di spugna Nolan ha cancellato la questione: Ulisse, semmai, sta all'origine di ciò che chiamiamo esperienza umana.

Leggi anche:

[Nolan: un'Odissea senza tradimento](#) | Alessandro Iannucci

[Nolan e l'Odissea senza Nessuno](#) | Paola Casella

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](#)



A FILM BY CHRISTOPHER NOLAN

THE ODYSSEY

07.17.26

SYNCOPI MANTIS

SHOT ENTIRELY WITH IMAX FILM CAMERAS

UNIVERSAL
A FILM BY CHRISTOPHER NOLAN
A FILM BY CHRISTOPHER NOLAN