DOPPIOZERO

Nolan, i classici e Troia che brucia

Andrea Rodighiero

27 Agosto 2026

Dobbiamo gratitudine a chi, accostandosi a opere monumentali come quelle trasmesse sotto il nome di “Omero”, riesce a coglierne aspetti consueti, rivitalizzandoli, e soprattutto a consegnarci letture nuove, assenti dall’originale che si trasceglie a modello. Attraverso quelle crepe di infedeltà passa spesso una luce in grado di illuminare il senso di dettagli resi opachi dalla consuetudine, e di mettere a fuoco significati inediti. Se guardiamo alla magnifica serie *Fifty Days at Iliam* dell’americano Cy Twombly faticheremo a trovarci dentro tutta l’*Iliade*, ma anche solo la circolarità policroma del suo *Scudo di Achille* riesce a generare quella stessa sensazione claustrofobica e circolare che Franco Ferrucci considerava una fondamentale chiave d’accesso al poema (in *L’assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*: è un libro da ristampare). Che ci sia piaciuto o meno (a me sì, ma non per via di Omero), dovremmo allora essere un poco grati anche all’*Odissea* di Christopher Nolan, nuovo tassello dell’infinito mosaico che genericamente chiamiamo “tradizione classica”.

Dal 16 luglio il dibattito è stato talmente acceso, la lista del “trova le differenze” si è così allungata, le fronde dei detrattori e dei difensori si sono così nettamente schierate che mi sono anche chiesto se valeva oramai la pena – avendo accumulato cospicuo ritardo – rispondere all’invito di Doppiozero, specie dopo i notevoli interventi di A. Iannucci, P. Casella e M. Scermino. Ma va almeno ribadito, con malcelato orgoglio disciplinare, che Nolan ha avuto il merito di restituire una dimensione *mainstream* a un testo capitale: l’*Odissea* è finita nella classifica delle vendite, e – mi dicono – si fatica a trovarne copie disponibili nelle biblioteche.

Non è mio compito parlare del film dalla prospettiva di chi il cinema lo studia per mestiere. D’altra parte, il grandioso affresco del regista inglese giustamente se ne frega di chi computa errori, registra passaggi filologicamente errati o incongruenze storico-archeologiche (già accadde per *Troy* di Wolfgang Petersen nel 2004). Chi guarda all’antico, in altre parole, finisce per ripensarlo, travisarlo, reimmaginarlo e impiegarlo generalmente e lecitamente per dire altro. Per

fortuna, anzi, questa ricerca di alterità rispetto al modello-fonte non conosce alternative: pena, per estremo paradosso, la riproduzione meccanica di qualcosa che c'era già e il rischio di ottenere ciò che solo per finta è "infinitamente più ricco" dell'originale, come accade alla mirabile ambizione dell'immaginario Pierre Menard autore del Chisciotte nell'omonimo racconto di Borges.

Non è quindi necessario ripercorrere una volta di più quelle che sono parse (e a tutti gli effetti sono) scelte anomale nel confronto tra un film del primo quarto del nuovo millennio e un poema di tremila anni fa composto di 12.110 esametri dattilici; sarebbe strano se non volessimo cogliere la necessità e la piena legittimità di tali infiniti gradi di separazione. Questa rinnovata attenzione per l'antico e per il poema probabilmente non durerà a lungo, e finirà per impegnare magari solo chi di Nolan (o di Omero) si occupa per mestiere; ma in fondo anche per questa ragione, da classicista, sono grato al film: per avere momentaneamente (ri)acceso la curiosità di un pubblico planetario e soprattutto nazionale – non specialistico né selezionato – per un poema di cui i più ricordano alcuni episodi dalle scuole medie, pur conservando chiara memoria della configurazione complessiva del *plot*: entrando al cinema sanno, più o meno, *cosa* accadrà ma non *come* accadrà.

L'origine orale dell'*Odissea* non ha impedito una lenta cristallizzazione per iscritto (verosimilmente tra VIII e VI secolo a.C.) in una struttura così ordinata: un prologo informativo, la Telemachia (i poco perigliosi viaggi di Telemaco alla ricerca del padre), i racconti che Odisseo, aedo di sé stesso, narra alla corte dei Feaci, il ritorno a Itaca e la vendetta. Il rispetto di una sequenza almeno parzialmente sovrapponibile non era un obbligo ma una possibilità, quella stessa che venne resa possibile dalla serialità televisiva dello sceneggiato che ha plasmato l'immaginario omerico di una generazione: l'*Odissea* diretta da Franco Rossi, del 1968. Ma in genere al cinema si vede altro, non si vede tutto: accade con l'*Ulisse* un po' spaccone di Mario Camerini, del 1954, o con il delicato e poco dialogato *Nostos – Il ritorno* di Franco Piavoli (del 1989), e infine, tra i molti esempi a disposizione, con l'epilogo itacese dell'Ulisse sofferente di Uberto Pasolini in *Itaca – Il ritorno* (del 2024), che riesce a dire molto con pochi mezzi (e Ralph Fiennes è straordinario).

Rischiando consapevolmente di ricadere nella vertigine della lista delle convergenze e delle divergenze, almeno a un paio di aspetti vorrei tornare, per ciò che ci rivelano anche del testo antico, non solo dell'Ulisse sullo schermo. Tutti abbiamo notato che in questa *Odissea* cinematografica il cane Argo – lo vediamo fin da cucciolo – scandisce gli episodi alla corte di Itaca come un filo rosso del

racconto del *nostos* visto “da casa”; il poema gli dedica soltanto l’episodio circoscritto e sublime del libro 17. Al di là della simpatica (ancorché quasi sempre statica) presenza del podengo portoghese ingaggiato per le riprese, la scelta ha in realtà implicazioni che esulano dal rapporto cane-padrone e che hanno a che fare con un tema chiave, quello che Massimo Recalcati ha registrato sotto il nome di “complesso di Telemaco” e che Nolan preferisce azzerare per concentrarsi sui fantasmi interiori del genitore. La scena del film in cui Ulisse accosta Argo – dopo un primo incontro tra padre e figlio nell’episodio inventato dell’imboscata al tempio di Pilo – risulta risolutiva; maturati i vent’anni di reciproca assenza, essa permette l’immediata ricostruzione del rapporto fra Telemaco e suo padre (che sfocia invece in un conflitto aperto nel film di Pasolini). L’Ulisse cinematografico saluta Argo e lo accarezza, e per il tramite del vecchio animale Telemaco riconosce e accoglie speranzoso il padre travestito da mendicante. In *I cani del tempo. Filosofia e icone della pazienza* (del 2022) Andrea Tagliapietra rileggeva l’episodio omerico alla luce di una speculare (umana e animale) capacità di attendere, e scriveva efficacemente: “ecco allora che Argo appare quale emblema animale della cura del mondo, della fedeltà di contro all’incuria che spesso affligge l’umana stirpe” (p. 101). Il paziente Odisseo antico non cede: versa di nascosto una lacrima e lascia che il cane – pur nella gioia dell’incontro con il padrone ritrovato – muoia solo; meno ancora mi piace l’Ulisse che nell’ *Odissea* di Nikos Kazantzakis stringe il cane al collo fino a soffocarlo per non correre il rischio di farsi riconoscere. Non so se davvero – come Nolan ha asserito – l’*Odissea* è “the ultimate dog story”, ma il regista tara l’incontro su tonalità più delicate e rende apertamente mutuo il riconoscimento: segno di tempi nuovi e di una diversa sensibilità nei confronti degli *animalia*, magari contagiosa? Speriamo. Ma soprattutto, nella immediata affezione di Telemaco meglio vediamo riflesso il senso delle tensioni – già nel poema antico – che animano il rapporto tra il figlio e Penelope (nonostante la serena e ricostituita patrilinearità preveda nel film solo un breve cenno a Laerte, che non compare).



Si diceva della struttura del poema antico. È troppo dire che se ne avverte la mancanza, ma mi sono chiesto che cosa avrebbe comportato un passaggio di Ulisse a Scheria. Forse l'omissione di Nausicaa e dei Feaci – la più vistosa del film – ha a che fare con l'idea complessiva che Nolan restituisce dell'"uomo… *polytropos*" (*Odissea* 1, 1), ovvero il "complicated man" della traduzione inglese di Emily Wilson di cui si è servito (per quanto poi la stessa Wilson abbia demolito l'esito filmico, che non avrebbe "niente di convincente da dire": come se il film dovesse essere un commento al testo omerico). È in effetti, il suo, un Ulisse *complicated*, tormentato, un uomo che mette a rischio la vita dei compagni sapendo che li dovrà perdere, e che fatica a tornare. Altrettanto complicato risulta il lento recupero memoriale, qui favorito (e al contempo ostacolato) da una Calipso che non vorrebbe farlo partire; così da Ogigia Ulisse si ritrova direttamente a Itaca – e non a Scheria – con una condensazione rispetto al poema che non passa inosservata. Nel suo bel libro *Utopia* (del 2022) Michele Napolitano ha colto un aspetto essenziale dell'episodio presso i Feaci. Quella apertura utopica che Nolan concede al suo personaggio solo alla fine, nella pacifica partenza da Itaca insieme alla moglie, nel poema omerico è garantita da Scheria. Quale preludio antifrastico alla lotta contro i Pretendenti, il mondo senza guerra dei Feaci conosce soltanto gli esiti giocosi e innocui delle gare sportive, non i conflitti reali. Ed è lì, nella Scheria omerica, che Odisseo esce per l'ultima volta dal flusso della storia, come era accaduto da Circe e da Calipso, per poi rientrarvi definitivamente. L'Ulisse che Nolan ci consegna è (come ripetuto da più parti) un reduce traumatizzato, abitato da una memoria ferita, vittima di un senso di colpa ancora più accresciuto dallo scatenarsi della violenza nella notte che ha portato all'incendio di Troia. Non c'è spazio per Scheria: il ritorno nel flusso dell'azione e del tempo coincide (da Ogigia a Itaca) esattamente con il termine di un processo di cura del trauma sotto la guida di una Calipso "terapeuta", esperta di dosaggi del farmaco-loto.

Pur con poca attinenza diretta, a un ultimo ma per me capitale aspetto del film permette di tornare l'arduo e ricchissimo saggio di Franco Moretti: *Bandiera nera. Forma tragica e guerra civile* (2026). Secondo Moretti la tragedia diviene genere "*simbolicamente indispensabile*" (corsivo suo: p. 27) nel corso delle guerre civili del V secolo a.C. che coinvolgono Atene e il resto della Grecia, "come la forma capace di mettere a fuoco quell'esperienza bruciante". Nel racconto in *flashback* che l'Ulisse di Nolan concede a Penelope prima della prova con l'arco, rimemorando l'inganno del cavallo e la notte di orrore, si svela il senso di una minaccia che attraversa la pellicola: i nemici attesi e temuti che dall'esterno premerebbero sulla civiltà greca, i "Popoli del mare" non sono altro che gli Achei. È lì, a me pare, in questa autoidentificazione, che si consuma il travaso di quella

“esperienza bruciante” in qualcosa di *simbolicamente indispensabile*. Nolan non solo demistifica l’epica, ma la fa virare verso la tragedia. Nella mia mente di spettatore ingenuo si sono allora fatti strada i versi del canto del coro delle *Troiane* di Euripide (del 415 a.C.). Il punto di vista sulla gloria eroica dei greci astuti, degli Achei assalitori dei “barbari”, a teatro viene convertito nello sguardo di chi quell’assalto lo ha subito (vv. 511-567, per stralci): “riguardo a Ilio, o Musa, con lacrime cantami un’ode funebre di inni nuovi: ora farò risuonare un canto dedicato a Troia, e a come io, misera, morii […] attraverso la città un grido di sangue riempì le sedi di Pergamo, e i bambini lanciavano le mani terrorizzate alle vesti delle loro madri […] nei letti, solitudine di teste decapitate”. Nel frattempo, mentre Troia brucia, “è svanito l’amore degli dèi” (*Troiane*, vv. 858-859).

Ci potrebbe bastare anche solo la sequenza drammatica e concitata del notturno troiano per essere grati a Nolan: la musa dell’*epos*, chiamata a cantare di violenza e di guerra, non può che assumere un’intonazione tragica. E per suo tramite ancora più grati saremo allora a Omero e a Euripide, ai quali prontamente tornare.

Leggi anche:
Alessandro Iannucci | Nolan: un’Odissea senza tradimento
Paola Casella | Nolan e l'Odissea senza Nessuno
Maria Scermino | L'Odissea di Nolan: mito, identità, esperienza umana
Giacomo Petrarca | Franco Moretti: sul ponte sventola bandiera nera

---

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

