

Alessandro Iannucci

*Odissee (Ronconi, Pasolini, Nolan)**

Abstract

Drawing on the critical theory developed by Genette in *Palimpsests*, this article examines the *Odyssey*'s capacity to generate new works in new media, which should be understood and interpreted as artistically autonomous. Through an analysis of three adaptations of the *Odyssey* for stage and screen—Luca Ronconi's *Odissea: doppio ritorno*, Uberto Pasolini's *The Return*, and Christopher Nolan's *The Odyssey*—the article seeks to show that variations, reductions, and the repurposing of narrative structures and character functions, particularly that of Odysseus, should not be regarded as betrayals of the Homeric model, but rather as responses to the authors' creativity and their audiences' horizons of expectation.

L'articolo, sulla base della teoria critica dei *Palimpsestes* di Genette, prende in considerazione la capacità dell'*Odissea* di generare nuove opere, e in nuovi media, da intendere e interpretare nella loro autonomia artistica. Attraverso l'analisi di tre Odissee spettacolari (teatrali o cinematografiche: *Odissea: doppio ritorno* di Luca Ronconi, *Itaca. Il ritorno* di Uberto Pasolini e *The Odyssey* di Christopher Nolan) si cerca di mostrare come variazioni, riduzioni, rifunzionalizzazione delle strutture narrative e della funzione dei personaggi, Ulisse in particolare, non siano da considerare tradimenti del modello ma piuttosto risposte alle urgenze degli autori e agli orizzonti d'attesa del pubblico.

1. Una «suprema infedeltà»

L'*Odissea*, in quanto poema epico in ventiquattro canti, ancorato a una fortuna editoriale millenaria¹, svolge una funzione di archetipo, più che di *ipotesto*, talmente imponente, e cogente, da spingere anche i critici e i lettori più avveduti a dimenticarne l'originaria natura di opera risultante da un lungo processo di trasformazioni, e cioè *ipertestuale*: «simbolicamente la prima in ordine di tempo che ci sia dato di recepire e apprezzare pienamente come tale». L'*Odissea*, infatti, segna una «frattura», «una trasformazione a vista» e anzi una «prodigiosa “virata”» rispetto ai propri modelli che potremmo individuare nella tradizione epica in senso lato, ma che di fatto, come già gli antichi, riferiamo all'altro poema monumentale, l'*Iliade*, da cui si distingue,

* Si ripropongono qui – ripensati piuttosto che riveduti – due recenti scritti di occasione per «Doppiozero» (www.doppiozero.com/ri-raccontare-lodissea; www.doppiozero.com/nolan-unodissea-senza-tradimento) sostenuti da un più strutturato articolo comparso su «AOFL» e, in séguito, rivisto per «Stratagemmi» (IANNUCCI 2007a e 2009); la contrapposizione *Iliade/Odissea* in cui Achille e Ulisse sono intesi come iconiche eroiche a confronto è invece ripresa da IANNUCCI (2020) cui si rimanda per una più articolata analisi. Ne risulta un palinsesto, provvisorio e soggetto a ulteriori, forse prossime revisioni come è opportuno sia nel rendere pubbliche le proprie ricerche.

¹ Per un recentissimo profilo della tradizione dei poemi, cf. LUPI (2026).

ostentatamente, per la sua «suprema infedeltà»².

La premessa è necessaria per introdurre il tema delle infinite variazioni, *retelling*, trasposizioni, riscritture, metamorfosi, di fronte alle quali spesso resta il dubbio, quasi nostalgico del tradimento rispetto al modello. Riportando molto indietro nel tempo la questione, all'indefinita età del suo farsi, è chiaro che l'innovazione pisistratea delle performance continuate dei poemi omerici favorisce o determina la nascita di una struttura narrativa impensabile a quell'epoca, i cui accenti originari dovremmo poter ascoltare nella vita sonora del testo orale che ne scaturì e di cui la successiva dettatura – *by performance*, s'intende – non può esserne altro che il primo, e clamoroso tradimento, così come i molteplici testi che ne dovettero circolare prima della normalizzazione editoriale alessandrina³. Per paradosso possiamo se non altro immaginare le più impensabili varianti motivate dai continui adattamenti della performance all'uditorio, quasi ad anticipare alcune scelte di *The Odyssey* di Nolan. Anche prima di Virgilio i cantori avrebbero certo potuto inserire un Sinone – magari con altro nome – nel racconto odissiaco, o escluderne gli episodi a noi più familiari e graditi (Nausicaa e i Feaci, la dimensione linguistica o quasi enigmistica della sfida di Odisseo-Nessuno a Polifemo⁴); o, ancora, introdurre accenni al famoso ultimo viaggio (perché escludervi *a priori* Penelope?) per non dire della possibilità di ascesa al regno di Telemaco invece di Telegono, i due figli di Odisseo che già Ulisse Aldrovandi, o i suoi copisti, confondevano⁵.

L'*Odissea* è quindi da sempre in continua metamorfosi, malgrado la sua natura monumentale e l'aura di capolavoro universale che si vorrebbe immobile e immune da ogni variazione. Il poema nasce infatti come singolare riscrittura – dapprima solo orale – di tradizioni narrative e culturali alternative e distanti tra loro. Alle origini, probabilmente, l'inserimento nella saga eroica del ciclo troiano della figura di un *trickster* mediterraneo, e forse orientale, *Olyssèus*, *Oulixès*⁶; un viaggiatore scaltro e

² GENETTE (1997, 209); il rapporto intertestuale tra *Odissea* e *Iliade* è al centro dell'analisi di PUCCI (1995). A proposito della “virata” che in realtà Genette ricava da Proust, riferito ad altro, si veda anche *infra* n. 7 sulla natura concreta del *trepein* odissiaco, assimilabile al *virare* di una nave.

³ Per la cosiddetta redazione pisistratea si vedano ERCOLANI (2006, 92-94) e SBARDELLA (2026, 83-87); sulla dettatura dei poemi cf. SKAFTE JENSEN (2011) e, per una diversa posizione, JANKO (1998). I punti di riferimento che assumo, in particolare per la redazione dell'*Odissea*, sono in ALONI (2006).

⁴ Il gioco linguistico per cui *ou-tis* (nessuno), attraverso *mè-tis* porta a identificare Odisseo con la sua dote per eccellenza, appunto la *métis* (su cui si vedano FRONTISI-DUCROUX 1997 ed ora BOITANI 2021, 48s.) è forse meglio apprezzabile nella lettura di un testo scritto ed è meno incisivo nel flusso sonoro della performance orale.

⁵ Si veda *infra* § 4, n. 64. La confusione tra i due figli di Ulisse è nel ms. 99 di Ulisse Aldrovandi (Biblioteca Universitaria di Bologna) in cui è descritto il programma iconografico incentrato su Ulisse e l'*Odissea* della villa suburbana di Aldrovandi, realizzata a Sant'Antonio di Savena a partire dal 1585; al riguardo si veda CORRAIN (2022).

⁶ Cf. AGOSTO (2012, 119) per il nome più antico dell'eroe, ed extra-omerico, in cui è forse da ravvisare un etimo afro-asiatico; sulle diverse tradizioni mediterranee e orientali poi confluite nell'*Odissea*

dalle «molte direzioni», *polytropos*, epiteto di cui è opportuno sottolineare la natura fortemente marinaresca, prima che etica⁷. Un grande bugiardo, come scriverà Platone⁸, antieroe fraudolento e ingannatore e per questo capace di risolvere e superare ogni difficoltà perché molto astuto (*polymetis*) piuttosto che valoroso e coraggioso come l'eroe *aristos* per antonomasia, Achille simile a un leone⁹. Odisseo è invece un marinaio che sopravvive a ogni tempesta, simile a un polipo, come nella descrizione omerica del suo ultimo naufragio lungo la via del ritorno, tra Ogigia e Scheria¹⁰. Un'infinita serie di adattamenti del mito, di racconti folklorici e tradizioni epiche protogreche lo rende quasi per antonomasia il conquistatore di città, *ptoliporthos*¹¹, finalmente con la spada in mano a guidare un esercito: ma sempre dopo l'ennesimo inganno, l'iconico cavallo di Troia, uno dei tanti espedienti per cui andava famoso (*polymechanos*).

I Greci non avevano dubbi sulla superiorità di Achille e dell'*Iliade*, rispetto all'*Odissea* come certifica l'autore del primo antico trattato di estetica, *Il sublime* attribuito a Longino¹². Nella tradizione moderna, Ulisse e il suo poema avranno una fortuna certo superiore, dopo la celebre reinvenzione dantesca come eroe della conoscenza¹³; e i palazzi del Rinascimento, da Bologna a Firenze, iniziano a essere

monumentale, si veda VENTRE (2023, 17-20).

⁷ Nel composto, accanto a *trópos*, si avverte la presenza di *tropós* che indica lo *stroppo*, l'anello cui sono legati i remi (cf. LSJ 1827): termine presente anche nella formulare sequenza del varo di una nave in *Od.* IV 780-82 = VIII 51-53 «Trassero prima di tutto la nave sul mare profondo, / l'albero alzarono poi alla nera nave e la vela, / assicurarono quindi i remi (*eretma*) agli stroppi (*tropoisi*) di cuoio» (trad. D. Ventre); la medesima radice è presente in altri termini tecnici del linguaggio marinaresco come *tropóomai*, «furnish the oar with its thong» (LSJ 1827), attestato anche in Aesch. *Pers.* 376 e Ar. *Ach.* 553, *tropex*, il manico del remo, e, infine, *tropis*, «ship's keel» (LSJ 1826s.), termine omerico, anzi *odissiaco*: *Od.* V 130, VII 252, XII 421, XIX 278. Per la doppia natura del *trepein* di Odisseo, in senso sia fisico – la virata della nave – sia narrativo – le svolte del racconto fatto di deviazioni, prolessi, analessi, inganni, travestimenti – si veda NAGY (1990, 202-22) e NAGY (1996a, 113-46); per una complessiva interpretazione di *polytropos* resta imprescindibile il già ricordato (n. 2) PUCCI (1995).

⁸ Cf. *Ipp. Mi.* 365a «Achille veritiero (*alethes*) e diretto (*aplous*), Odisseo scaltro (*polytropos*) e menzognero (*pseudes*)» e 369c: «Omero ha rappresentato Achille migliore di Odisseo, e per nulla menzognero (*apseudé*); quello invece è un ingannatore (*doleron*) e molto bugiardo (*pollà pseudomenon*), ed è peggiore di Achille»; sull'*Ippia minore*, in cui Odisseo è ritenuto *polytropotatos* (364c), per la sua attitudine intelligente e malvagia all'inganno (365c: *panourghias kai phroneseos tinos*), si può far riferimento a VENTURELLI (2020).

⁹ La similitudine dell'eroe con il leone è frequente in Omero e riguarda Achille in modo quasi metonimico (cf. p. es. *Il.* XX 164, XXIV 41, etc.); così Aristotele nel definire la similitudine come una forma abbreviata di metafora si riferisce appunto al paragone tra Achille e il leone (*Rhet.* 1406b): al riguardo cf. IANNUCCI (2019a).

¹⁰ *Od.* V 433; significativo il commento alla similitudine di Eust. in *Od.* I 225. Al riguardo, cf. DETIENNE-VERNANT (1999, 27-29). La capacità di adattamento del polipo «dalle molte pieghe» (*polyklamos*) come metafora dell'agire politico efficace, e contrario alla rigida intransigenza (*atropie*) è descritta in Theogn. 213-18.

¹¹ L'epiteto caratterizza Odisseo nell'*Iliade* e ne annuncia il ruolo di protagonista nell'*Ilioupersis*: cf. CAMEROTTO (2022, 21-23).

¹² Si veda *infra* § 3.

¹³ Al riguardo, dopo BOITANI (1992, 41-60), si veda BONAZZI (2023).

decorati con i racconti delle sue avventure¹⁴, un nuovo modello iconografico che permane in età neoclassica e che insieme al melodramma¹⁵ contribuisce a creare un immaginario di cui siamo tuttora immersi.

Menzogna, ingegno, astuzia, mirabolanti avventure senza l'incessante esibizione della forza e del coraggio; valori al centro delle narrazioni epiche di cui Ulisse diventa protagonista e, quasi suo malgrado, il conquistatore di Troia: vittoria mancata del più valoroso dei guerrieri, Achille. Un paradosso solo apparente per questo eroe della metamorfosi, capace di travestirsi da mendicante – al primo ingresso in incognito nella sua stessa reggia di Itaca – o di sconfiggere un mostro, Polifemo, senza la clava e la spada, come prassi per i consueti eroi civilizzatori¹⁶, Eracle o Perseo, ma offrendogli da bere vino puro, come avrebbe fatto un qualsiasi mercante in viaggio lungo spazi selvaggi e ancora in parte inesplorati. L'eroe è tale quando varca una soglia da cui non potrà mai tornare indietro. Il suo destino, da quel momento, sarà la vittoria o la morte. È questo un tipo narrativo che da Achille arriva ai protagonisti dell'epopea di *Star Wars* – quanto di più epico abbia prodotto di recente l'immaginario occidentale – o a quelli della saga di Tolkien *Il signore degli anelli*, soprattutto nella versione cinematografica dove la battaglia e il valore bellico deflagrano¹⁷. Odisseo e l'*Odissea* sono semplici comprimari di questo tipo di narrazioni in cui prevale quanto già Platone e *Il sublime* dichiaravano: l'inequivocabile superiorità morale ed estetica dell'*Iliade*. Perché l'*Odissea* nasce già come una riscrittura dell'epica roboante in cui il rumore sordo della battaglia è il sottofondo di una festa di sfide e duelli giocosi, ed è davvero difficile identificare il vero nemico¹⁸. Ulisse apre già nella sua immagine più antica lo spazio di un nuovo modello di valori che Adorno e Horkheimer riconosceranno come quello dell'individuo borghese del Novecento¹⁹: calcolatore e per certi versi meschino, comunque sempre a diretto contatto con una realtà di cui è spesso in balia e cui comunque resiste, senza più dipendere da un destino di cui è da sempre noto l'esito (come per Achille, la morte) o dalla capricciosa instabilità del volere degli dèi²⁰.

¹⁴ Cf. LORANDI (1996).

¹⁵ Un rapido sondaggio sul Corago (<https://corago.unibo.it>) consente di individuare la presenza di Ulisse in almeno 154 melodrammi, in cui oltre ai ruoli nel fortunatissimo *Achille in Sciro* di Metastasio (e dei suoi imitatori) o nell'altrettanto diffusa *Ifigenia in Aulide* (25 titoli tra il 1713 e il 1850), è il protagonista dei numerosi *Il ritorno d'Ulisse* – ovvero *Il ritorno d'Ulisse in patria* o anche *Il ritorno d'Ulisse a Itaca* o *a Penelope* – e delle pure frequenti *Circe e Penelope*.

¹⁶ Oltre al classico, e tuttora imprescindibile, BRELICH (1958), si vedano PIÉRART (2000) e CASTIGLIONI (2018).

¹⁷ Per Achille come *topos* dell'azione eroica, si veda IANNUCCI (2020); per l'epica di Tolkien cf. IANNUCCI (2007b).

¹⁸ Sul tema del duello, giocosa manifestazione di un *areté* in cui la condivisione dei valori prevale sul conflitto, si veda CAMEROTTO (2009).

¹⁹ HORKHEIMER-ADORNO (1947, trad. it. 1996, 52-89) (Excursus I, *Odisseo, o mito e iluminismo*).

²⁰ Sono tuttora imprescindibili le considerazioni di ANDREAE (1983, 3-8) su Ulisse come «immagine di un uomo nuovo».

Ma soprattutto l'*Odissea*, come ben riconosceva Platone, sembra quasi suggerire la propria trasposizione performativa in strutture drammaturgiche: la pluralità delle voci diegetiche – tra cui lo stesso Odisseo – facilitano quella *mimesis* in cui il cantore, durante l'esecuzione, sembra quasi trasformarsi in una compagnia teatrale composta da un solo interprete, capace di passare continuamente da un ruolo all'altro, sperimentando così ben prima della tragedia la potenza psicagogica del racconto sul pubblico, in termini di immedesimazione, piacere, dolore e perdita della cognizione del vero e del falso²¹.

Il cinema ha saputo dare compiuta forma spettacolare a questa tensione performativa già presente nel poema; in modo più vistoso rispetto a quello rivolto alle rielaborazioni letterarie, il cinema continua a mostrare la grande disponibilità dell'*Odissea* a essere imitata, trasformata, traspota e continuata pur lasciandone intatta la sostanza. Eppure, di fronte a questi palinsesti critici e fruitori sono spesso pronti a ravvisare falsificazioni e tradimenti del modello piuttosto che privilegiare gli esiti delle opere nuove che ne sono scaturite; un atteggiamento affatto diverso rispetto alle trasformazioni o imitazioni letterarie che hanno spesso ridotto a parodia e travestimento, *pastiche* e caricatura, il nobile, ormai quasi aulico, testo iniziale. Non desta oggi particolare scandalo la trasposizione nella *Dublino* del primo Novecento operata dall'*Ulixes* di Joyce – ed è anzi a tutti gli effetti un testo classico e parte del canone – e l'ingresso in scena del nuovo Ulisse-Bloom tra il rognone sfrigolante in padella, l'elaborata defecazione e la greve lussuria dell'infedele Penelope-Molly, sul trono del letto coniugale²². Per non dire del personaggio più di ogni altro deturpato, Nausicaa, incarnata nella giovane Gerty, zoppa e disponibile a una sorta di copula a distanza, sulla spiaggia, con un Ulisse-Bloom naufrago sul proprio riconoscersi come «un gran mascalzone», al ritmo dei fuochi d'artificio, partiti subito dopo la chiusura del rito celebrato nella chiesa a contatto sonoro e visivo di quell'insolito e immorale spettacolo²³.

²¹ Cf. GOULD (1992).

²² *Parte seconda*, 4: «Lui abbassò tranquillamente lo sguardo sulle sue forme espanse e tra le sue poppe grosse e morbide, che digradavano nella camicia da notte, simili a mammelle d'una capra. Dal letto il tepore del suo corpo salì nell'aria, mischiandosi alla fragranza del tè che si era versata [...] Mentre beveva, le sue labbra carnose sorrisero. Quei grani d'incenso lasciano un sentore stantio il giorno dopo. Come acqua dei fiori andata a male» (da CELATI 2013, 85); si veda anche la descrizione del concepimento del figlio in *Parte seconda*, 6: «Deve essere stato quella mattina in Raymond Terrace, lei era alla finestra e guardava i due cani presso il muro per veder quando la finivano di far la cosa che non si deve. E il sergente ghignava di gusto. Lei aveva quella vestaglia color crema, sdrucita in un punto che non s'era mai decisa ad aggiustare. Poldy, cosa ne diresti di darmi una grattatina? Dio mio, Poldy, m'è venuta addosso quella voglia. Così comincia la vita» (da CELATI 2013, 120).

²³ Sull'episodio di 'Nausicaa' (in *Parte seconda*, 13), le cui braccia sono naturalmente «nivee» (*leukolenos*), cf. SHELTON (1996). Qualche frammento di testo (da CELATI 2013, 502-504) aiuterà a ricordarne l'efficace irriverenza joyciana: «Si piegò indietro per vedere dov'erano i fuochi d'artificio e si prese il ginocchio tra le mani in modo da non cadere all'indietro mentre guardava. Lì intorno non c'era

Eppure, di fronte a questa – e alle altre infinite variazioni letterarie – si innesca una sorta di patto narrativo che porta ad accettare ogni possibile deformazione o «devalorizzazione» del modello²⁴. La fruizione di un lettore, si sa, è lenta e consente di aderire progressivamente allo scenario narrativo proposto ricostruendone e immaginandone i dettagli²⁵: ed anzi, proprio la variazione e la novità potenziano l'*engagement*. Lo stesso patto non sembra verificarsi di fronte al potere illusionistico del cinema e alla sua pervasività capace di oltrepassare le barriere tra lettori forti e agguerriti – armati di dottrina e capaci doti ermeneutiche – e l'indistinta folla degli spettatori «non informati sui fatti», per recuperare l'azzeccata definizione di Gigi Spina²⁶; entrambi i poli della contrapposizione antica – per quanto desueta in epoca di Large Language Model – tra élite e massa, sono accomunati nel medesimo buio ipnotico della sala (o, con meno efficacia psicagogica, nella medesima comodità contemplativa del divano di casa). E si innesca non un patto narrativo, ma una sorta di kantiana idea trascendentale a priori: l'orizzonte di attesa è quello di poter, finalmente, *vedere, guardare, osservare*, in breve *spectare* la messinscena del ben noto modello. Si tratti dell'archetipo originario – i famosi ventiquattro canti dell'*Odissea* con il testo originale a fronte – o di un più superficiale immaginario che da quei canti scaturisce e si è nel tempo cristallizzato in una sorta di rappresentazione fissa e indiscutibile della scansione della trama, della dimensione etica del protagonista e degli altri personaggi. Il minimo scostamento non gode sempre dell'immunità dell'opera letteraria, per gli uni e per gli altri. Dal cinema – ed è il principale paradosso – si pretende il 'vero', o di riconoscerlo come tale per la breve durata di quell'incantesimo spettacolare che la letteratura da sola non sa, o non sa più ricreare.

nessuno tranne lui e lei, quando gli mostrò le sue gambe [...] e le parve d'udire il palpito nel cuore dell'uomo, il suo respiro faticoso [...] e ora vedeva un lungo bengala salire sopra gli alberi, su, su, e in un teso silenzio, erano tutti senza fiato dall'eccitazione man mano che saliva sempre più, e lei doveva appoggiarsi sempre più indietro per guardare in alto, in alto, quasi a perdita d'occhio, e il suo volto si tingeva di un divino, estasiante rossore per lo sforzo. E lui poteva vedere altre sue cose, le mutandine di bastita, il tessuto che carezza la pelle, meglio di quelle a pantalone, verdine, a quattro scellini e undici, perché queste erano bianche e lei lasciava che lui, vedendo che lui vedeva. E poi quel coso era così in alto che per un istante non si vedeva più e lei tremava dappertutto per essersi piegata così tanto all'indietro, al punto che lui aveva una veduta completa fino a molto su sopra il ginocchio che nessuno aveva mai neanche sull'altalena o quando andava a sguazzare in acqua, e lei non provava vergogna e neanche lui, neanche a guardarla in modo così impudico [...] lei avrebbe voluto mandargli un gemito soffocato, tendergli le nivee sottili braccia perché venisse a lei, sentire le sue labbra sul proprio candido ciglio, il gemito d'una fanciulla in amore, un gridolino strozzato, spremuto fuori di sé, quel grido ch'era risuonato nei secoli. Ooh. Allora partì un razzo e bang! [...]». E, infine, quasi in *aprosdoketon* la rivelazione: «perché Gerty MacDowell era... Scarpe strette? No, è zoppa! Oh! Mr Bloom la guardò allontanarsi zoppicando. Povera ragazza. Ecco perché era rimasta a sedere sulla sporgenza, mentre le altre sono partite di corsa».

²⁴ L'espressione è utilizzata da GENETTE (1997, 430-33) a proposito di *Naissance de l'Odyssée* di Jean Giono, ulteriore variazione irriverente o *tradimento* del racconto odissiaco.

²⁵ Cf. GOTTSCHAL (2014, 23).

²⁶ SPINA (2026).

2. Una messinscena colossale (Luca Ronconi)

Prima del cinema, l'esuberanza performativa dell'*Odissea* aveva trovato in tempi recenti una colossale (e memorabile) forma di messinscena teatrale con lo spettacolo di Luca Ronconi *Odissea: doppio ritorno* (Ferrara 4-9 settembre 2007)²⁷, un dittico che compone un testo teatrale controverso come *Itaca* di Botho Strauss e una singolare *pièce* a cura di Emanuele Trevi, *L'antro delle ninfe. Da Omero a Porfirio*, in cui versi dell'*Odissea* sono mescolati all'omonimo trattato di Porfirio. Questa singolare operazione drammaturgica prescinde vistosamente dal consueto immaginario su Ulisse e fonda una nuova *Odissea* sul motivo onirico e perturbante del doppio²⁸, come avverte già il titolo in cui *doppio ritorno* intende significare non solo la natura concretamente doppia dello spettacolo costruito su due testi paralleli, ma soprattutto l'ambiguità del motivo del ritorno: non necessariamente un bene, ed anzi origine di violenza e conflitto. I due testi, infatti, danno vita a un doppio percorso scenico fatto di due spettacoli autonomi e indipendenti ma connessi da una profonda unitarietà di impianto e di pensiero, funzionale a costruire una medesima situazione emotiva nel destinatario. Lo stesso spazio teatrale (la scena vs. il pubblico) è ripensato per consentire la rappresentazione in simultanea dei due spettacoli. In *Itaca*, la scena occupava l'intera platea – come una sorta di isola a rappresentare Itaca stessa – e costringeva il pubblico nei palchi. Durante *L'antro delle ninfe* era il palcoscenico, dietro il sipario tagliafuoco, a segnare il territorio di un'azione più limitata, costruita attorno a una teoria di tavoli disposti frontalmente e uniti a una più lunga sequenza di tavoli in perpendicolo sull'asse verticale, a formare una sorta di "T" ai cui due lati era collocato il pubblico. Alcuni attori – e in particolare i tre diversi interpreti del ruolo di Odisseo – transitavano da uno spettacolo all'altro e per un breve momento anche i due pubblici entravano in contatto tra loro²⁹. In questo modo ognuno dei due spettacoli riferiva continuamente e alludeva al suo doppio che andava svolgendosi in parallelo per un secondo pubblico³⁰.

Itaca drammatizza gli ultimi canti dell'*Odissea*, dall'approdo a Itaca alla strage dei pretendenti. La prima rappresentazione a Monaco nel 1996 scatenò vivaci polemiche e Strauss fu accusato di aver inteso proporre l'idea dell'uomo 'forte' chiamato a

²⁷ Solo in questa *prima* al Teatro Comunale di Ferrara, Ronconi ha potuto realizzare pienamente la drammaturgia qui descritta, diversamente dalle successive repliche (Piccolo Teatro di Milano, 8-20 marzo 2008 e Teatro Stabile di Torino, 29 marzo-4 aprile 2008).

²⁸ Sul motivo del 'doppio' si veda FUSILLO (2012).

²⁹ «Per un istante lo spettatore ha percepito l'oltre, l'altra dimensione. Lo scarto nella linearità, la fessura abissale. Un altro degli sgambetti di Ronconi alla consuetudine» (CANZIANI 2007, 90).

³⁰ L'innovatività e la forza drammaturgica di questa costruzione è stata messa in discussione da diversi critici a ridosso della prima ferrarese; al riguardo e per le inevitabili polemiche locali rimando a quanto ho già scritto in IANNUCCI (2007a).

ristabilire l'ordine³¹. Ronconi sembra piuttosto voler rappresentare l'antitesi tra l'ordine – nelle vesti di un potere antico, per certi versi violento, che restaura sé stesso – e il disordine del nuovo e confuso pretendere dei Proci³². Dal testo originario alla scena, nel nuovo spettacolo, vi è però uno snodo fondamentale, realizzato dalla peculiare strutturazione dello spazio cui si è accennato: la rottura del punto di vista, la possibilità dello spettatore di percepire, e anzi assistere, una sera dopo l'altra, in una sequenza scelta o dettata dal caso, a spettacoli diversi tra loro. Il dramma di Strauss, in breve, diventa una sorta di strumento messo a disposizione del pubblico per ri-orientarsi sulla vicenda del *nostos* di Odisseo e coglierne la drammaticità, la duplicità: il disordine e l'arroganza da un lato; la violenza e la forza dall'altro, ma in entrambi i casi *hybris*.

Un testo dotto e sostanzialmente aulico come *Itaca* è così sfruttato in senso espressionistico; un senso nuovo, diverso, cui concorre ancora una volta la ricerca di effetti scenici, a partire dalla vorace, mastodontica e boteriana Penelope, trasformata da regina micenea in colossale e ipertrofica *dea ex machina* a simboleggiare – in modo grottesco – il degrado in cui è sprofondata Itaca, efficace paradigma del rischio che incombe oggi sulle grasse civiltà occidentali³³.

Un'analoga connotazione espressionistica caratterizza il secondo spettacolo, in cui è messa in scena una ben diversa forma di ricezione dell'*Odissea*: il trattato allegorico *De nymphaeum antro* di Porfirio, incentrato sui versi 102-12 del canto XIII dell'*Odissea* in cui è descritto l'antro vicino al porto di Itaca; qui sarà sbarcato dai Feaci un Odisseo insolitamente vinto dal sonno (*Odissea* XIII 116-19). Gli elementi di senso presenti nel mistico e iniziatico antro sono assunti a simboli da decifrare per comprendere la realtà cosmica che trascende i fenomeni e, in breve, diventano un percorso enigmatico per giungere alla comprensione di una verità alta e inaccessibile. Per questa indagine intensa e drammatica, oltre che erudita, Porfirio attinge alla sincretistica *polymathia* del proprio tempo e di cui egli stesso è un protagonista: competenze, conoscenze e sapienze di tradizione caldea, egiziana, gnostica, ermetica, e ancora pitagorica e neoplatonica³⁴. La scelta di mettere in scena questo oscuro e arcano testo, «vero e proprio gioiello,

³¹ Sull'ambivalenza del ritorno che produce nuova violenza cf. ŌTSUKA (2007); BOSCO (2005) attenua l'interpretazione del dramma come semplice allegoria conservatrice; cf. anche SCHEUER (1998) sulla trasformazione dell'*Odissea* in un testo drammatico. In generale i due studi monografici più articolati sul dramma e sulla sua relazione con il mito sono quelli di DAMM (1998, 178-203) e HULLER (2007, 369-404).

³² In *Itaca*, affermava Ronconi, «troviamo la conciliazione al termine di una lotta, quella contro i Proci. L'autore tedesco vi vedeva forse l'unificazione delle due Germanie, con il vecchio potere che si ristabilisce al ritorno dell'uomo forte, un avvento che può essere visto come fortuna o disgrazia, a seconda dei casi» (dall'intervista rilasciata a A.M. Zavagli, «L'Unità», 23 agosto 2007).

³³ Così C. Sughì in «Il Resto del Carlino», 23 agosto 2007. A distanza di quasi vent'anni, il declino della stessa idea di Occidente è sotto gli occhi di tutti, oltre alla profonda (e necessaria) revisione dell'approccio eurocentrico alla civiltà greca: cf. QUINN (2024).

³⁴ Si vedano la densa introduzione e l'esauritivo commento di SIMONINI (1986).

fascinoso quanto poco noto»³⁵ – insieme ai versi omerici nella traduzione di Privitera – si deve a Emanuele Trevi che già aveva alluso e interpretato il sonno di Odisseo al suo sbarco a Itaca come simbolo della morte e della sconfitta dell'eroe³⁶. Non un reale ritorno, dunque, ma la rappresentazione della sua impossibilità: il nuovo *nostos* non è altrimenti percorribile che nella forma di un sogno innescato dall'immagine del corpo di Odisseo abbandonato sulle rive dell'antro di Itaca dai Feaci, ormai incapace per sempre di rispondere alla profezia di Tiresia o a una dantesca continuazione infinita del viaggio.

Il sonno di Odisseo è la cerniera dei due spettacoli. Nel sonno si chiude *L'antro* e si apre *Itaca*. L'Odisseo di Ronconi giace, pur ambigualmente, nella posizione del dormiente e non del cadavere; l'altro elemento del dittico è dunque possibile e l'eroe si sveglierà – come in *Odissea* XIII 187s. – a compiere il suo destino di restauratore dell'ordine. Ma la realtà di tale azione ne risulta ormai meno concreta e definita. Il testo di Porfirio è così assunto da Ronconi come una sorta di «giallo filosofico-letterario» in grado di innescare una performance quasi da teatro dell'assurdo, «una sorta di viaggio dell'anima dove viene posto un enigma da sciogliere»; ma l'enigma è affidato a «un consesso di accademici litigiosi e invidiosi che arriverà invece alla conclusione opposta, lasciando l'interrogativo sospeso e inevaso»³⁷. L'enigma del destino di Odisseo che Porfirio tenta di risolvere diventa quindi metafora per riflettere sulla problematicità del conflitto posto con *Itaca*; per gli spettatori che avranno assistito prima a *L'antro delle ninfe*, questo è una sorta di introduzione, critica e problematica ma anche ironica, allo spettacolo successivo. I cinque personaggi in scena dietro il sipario – professori o eruditi, filosofi o sapienti – diventano presto caricaturali, una sorta di divertita parodia dei filologi e degli interpreti di ogni tempo. La capacità combinatoria di analizzare e decostruire le parole e le interpretazioni è concretamente rappresentata sulla scena dalla teoria di lettere che, dietro il tavolo orizzontale, compongono e ricompongono i versi di Omero commentati da Porfirio e su cui si fonda la performance. Da una parte – davanti al palcoscenico – la riduzione drammaturgica di una storia ben nota all'immaginario, *Itaca*; dall'altra – dietro il palcoscenico – il relativo dibattito dietro le quinte, *L'antro delle ninfe*. Ed è proprio questo elemento del dittico a fornire il baricentro interpretativo dell'intero progetto spettacolare.

I due spettacoli non si limitano quindi a performare i testi da cui sono tratti, ma risultano una nuova possibilità narrativa dell'*Odissea* in cui il ritorno dell'eroe potrebbe risultare solo un sogno, o un racconto di un naufrago in una qualsiasi isola dell'Egeo; e anche in questo caso non è mancata la critica alle presunte incongruenze rispetto al modello (per quanto questo fosse già mediato da altri ipertesti del presunto testo

³⁵ DEGANI (1988).

³⁶ Cf. TREVI (2005).

³⁷ Così Ronconi *ap.* A. Tonelli, in «La Repubblica», 23 agosto 2007.

originario)³⁸. La duplice *Odissea* ronconiana è a tutti gli effetti un testo autonomo, nuovo episodio nella lunga serie di riscritture di uno stesso racconto tradizionale. E la natura ipertestuale della nuova opera va oltre il modello concettuale di Genette e comprende la dimensione più nota, oggi, dello scenario immaginato negli anni '60 da Ted Nelson e reso praticabile con l'invenzione del Web di Tim Berners Lee. Come l'informazione sul Web, infatti, lo spettacolo è organizzato in *nodi*, ciascuno dei quali è autonomo e dotato di autonomia di significato (*granularità*); il pubblico ha la possibilità di rapportarsi con esso in modo non lineare, scegliendo o non scegliendo il nodo di partenza (*interattività*); e infine i testi rappresentati (un dramma teatrale, un trattato filosofico) *media* tradizionalmente diversi e destinati a forme diverse di fruizione, sono qui compresi in un'unica struttura di significati (*multimedialità*). Il gioco offerto al pubblico, inoltre, potenzialmente spettatore nelle repliche di un terzo episodio del dittico, o di un quarto, a ripercorrere e diversamente interpretare questo *doppio ritorno*, è un'amplificazione che estende lo spettacolo oltre il testo iniziale (*integrabilità*)³⁹.

La portentosa *mechané* scenica ronconiana – drammaturgica ma anche critica – con straordinario anticipo rispetto alle ulteriori spettacolarizzazioni di cui si dirà, chiarisce i modi della permanenza dell'*Odissea* nella contemporaneità attraverso le sue *deformazioni* – amplificazioni o riduzioni – che i modi dell'imitazione o della trasformazione consentono⁴⁰. I linguaggi performativi – teatrali e soprattutto cinematografici – rendono forse più eclatante il problema della relazione con il modello, mentre alla riscrittura letteraria pare concessa maggiore libertà, in ragione del pensiero condiviso che si tratti in ogni caso di opere *nuove* e quindi autonome. Resta il fatto che proprio quell'*Odissea* imitata o trasposta è uno straordinario dispositivo in grado di generare nuovi, e infiniti, racconti e con nuovi *media* rispetto all'originaria voce dei cantori; con buona pace di quanti pretendono di lasciarne quasi imbalsamato il testo per consacrarlo a una sorta di pura contemplazione museale (e, vale la pena ricordarlo, si tratterebbe di un museo, come molti altri, assai poco frequentato).

3. Ritorno al cinema (Uberto Pasolini)

Dopo diversi decenni di lontananza, e tentativi non sempre riusciti⁴¹, l'*Odissea*, ritorna

³⁸ Cf. A. Taverna in «Il Corriere della Sera», 23 agosto 2007.

³⁹ Granularità, interattività, multimedialità e integrabilità sono i quattro elementi fondamentali della modalità di organizzazione a grafo degli ipertesti: cf. RIDI (2018), sulla base di TREBING (2006): a entrambi questi lavori si rimanda anche per una più ampia analisi dei fondamenti – nel visionario Vannevar Bush oltre che in Nelson – e degli esiti del pensiero ipertestuale in cui siamo ormai costantemente immersi.

⁴⁰ Per la distinzione tra *imitazione* e *trasformazione*, si veda *infra*, n. 70.

⁴¹ HALL (2008) enumera 54 versioni audiovisive dell'*Odissea*, entro il 2008; una recente e molto promettente prospettiva critica che fa ben emergere l'ipotesto odissiaco, anche senza l'apparato

al cinema nel 2024 con *Itaca. Il ritorno* di Uberto Pasolini, interpretato da Ralph Fiennes e Juliette Binoche. Distante anni luce dalle più note versioni cinematografiche – dal kolossal campione d’incassi, *Ulisse*, di Mario Camerini (1954) con Kirk Douglas e Silvana Mangano, allo sceneggiato Rai *Le avventure di Ulisse* di Franco Rossi (1968), con Bekim Fehmiu e Irene Papas – questa nuova angolazione delle vicende dell’eroe merita attenzione per diverse ragioni, nonostante le critiche e lo stupore del pubblico di fronte a un protagonista così dimesso e a uno scenario ben poco regale e monumentale⁴². L’effetto è indubbiamente di forte scostamento rispetto alla rappresentazione canonica del personaggio, scolpita in una tradizione iconografica che indubbiamente pervade il nostro immaginario: Ulisse, come tutti gli eroi, è bello, forte, luminoso e sicuro di sé. Vincente anche nelle sconfitte, protagonista di una *leadership* incontestabile e maestro di avventure e fascinosi superamenti di soglia. E, soprattutto, è figlio di una concezione del classico fatta di modelli altisonanti e traiettorie narrative immutabili. Inevitabile il confronto tra lo sguardo sempre fiero ed eroico di Kirk Douglas o quello di Bekim Fehmiu, rispetto a quello dolente e inerme di Ralph Fiennes, tra il corpo giovane e possente dei primi con quello vecchio e piagato dell’altro in cui la nudità non mette in scena la muscolarità virile ma la condizione inerme del naufrago; e questa scelta estetica diventa la chiave della ricezione del pubblico e della stessa critica che vi hanno percepito un tradimento rispetto al modello eroico atteso, in linea con il *topos* del guerriero onnipresente in ogni saga epica, antica o contemporanea e destinato a restare sempre identico a sé stesso, perfettamente incarnato dalle infinite riproposizione di Achille. Un eroe invincibile, almeno fino alla morte: questo l’eroe che attrae, specie nella dimensione spettacolare cinematografica⁴³.

Dallo *Zibaldone* ai *Pensieri*, Leopardi sottolineava la superiorità della figura di Achille sul pubblico, considerato «amabile», cioè affascinante, per la forza, il coraggio e anche la «brutalità» rispetto alle virtù dei *buoni*, come appunto la «saviezza» e la «pazienza» di Ulisse⁴⁴. E proprio *Il sublime* cui Leopardi attingeva, spiega la superiorità

spettacolare del *peplum* (o del meraviglioso) o la classica trasposizione in altri tempi e culture (come in *Ulysses' Gaze* di Th. Angelopoulos (1995) o *Brother, Where art Thou* dei fratelli Cohen (2000), è quella di RÉAL (2026), a proposito del poco noto *Nostos. Il ritorno* di Franco Piavoli (1989).

⁴² Tra tutte merita di essere segnalata quella di MAGRELLI (2025) che senza mezzi termini, e con dichiarata nostalgia per il Bekhim Femi di Franco Rossi, imputa il «fallimento» del film al «totale capovolgimento dell’immagine di Ulisse».

⁴³ Vd. *supra* n. 17.

⁴⁴ Si vedano, in particolare, *Zibaldone* 3602s.: «Le qualità nelle quali Ulisse eccede, sono in gran parte altrettanto forse odiose quanto stimabili. La pazienza non è odiosa, ma tanto è lungi da essere amabile, che anzi l’impazienza si è amabile. Insomma, ne nasce che Ulisse malgrado delle sue tante e sì grandi e sì varie e sì nuove e sì continue sventure, e malgrado ch’ei comparisca misero fino quasi all’ultimo punto, non riesce per niun modo amabile. E per tanto ei non interessa. Ulisse è personaggio meraviglioso e straordinario. I pedanti vi diranno che ciò basta ad essere interessante. Ma io dico che no, e che bisogna che a queste qualità si aggiunga l’essere amabile, e che quelle conducano e cospirino a produr questa, o, se non altro con lei, sieno condite; e che il protagonista sia meravigliosamente e straordinariamente

del poema di Achille, l'*Iliade*, perché vi prevale l'*azione* (*dramatikón*) e «soffia un vento favorevole alla battaglia» rispetto all'*Odissea*, il poema del racconto (*dieghetikón*): la giovinezza e la vecchiaia, insomma, al punto che, riprendendo una tradizione esegetica diffusa, a proposito dell'età di composizione più recente dell'*Odissea*, «si potrebbe paragonare Omero a un sole al tramonto»⁴⁵.

Il nuovo Ulisse di *Itaca. Il ritorno* non è «amabile»⁴⁶ ed è anzi un intruso che nulla avrebbe a che fare con il venerato, e non sempre letto capolavoro di Omero. A conferma dell'intuizione di Leopardi e, da un certo punto di vista anche dello Pseudo-Longino: un'*Odissea* cinematografica può funzionare quando, malgrado il modello, vi possa spirare quello stesso vento di battaglia e, con il recupero del *dramatikón* dell'*Iliade*, si presenti, in ogni caso, quasi come un *action movie*⁴⁷. A tutt'altra dimensione emotiva orienta il film di Pasolini: una pensosa riflessione sull'eroe invecchiato, in cui azioni e imprese eroiche cedono il passo a una sceneggiatura lenta, scandita da sequenze spesso silenziose e dalla dimensione tutta introspettiva del protagonista. Eppure, nel tempo, lungo l'intero corso di almeno tre millenni di rielaborazioni, letterarie e visuali, una stessa, e amplissima *ombra di Ulisse* – per riferirsi al classico saggio di Piero Boitani – ha accompagnato, e concretamente *seguito* ogni autore che si sia intenzionalmente accostato all'eroe omerico per trarne un personaggio nuovo, adatto al proprio tempo e alle proprie urgenze narrative. Per questo è quasi inutile riferire i confronti critici al solo Odisseo omerico, ammesso che sia possibile ricostruirne una biografia reale tra le infinite e spesso antitetiche tradizioni narrative. L'*Odissea*, si ricordava, nasce infatti come autorevole e monumentale fissazione scritta di una rete infinita e varia di epopee orali, spesso in contrasto tra loro. Se ne può ricavare certo il profilo del protagonista di una serie di sequenze narrative che partono dall'impresa troiana e arrivano alla riconquista della sua Itaca. Ogni autore, da Omero in avanti, ha poi combinato o declinato queste sequenze in tutti i modi possibili, per raccontare il proprio tempo e la propria visione del mondo. E nella continuità di questo raccontare ogni volta, e di nuovo, Odisseo, i diversi episodi sono stati combinati e attualizzati in modi diversi, sfruttando la plastica capacità del mito di adattarsi a ogni

amabile, cioè straordinario e meraviglioso nell'amabilità, o per lo meno tanto amabile quanto meraviglioso e straordinario»; più brevemente anche *Pensieri* LXIV: «Anche una sorte di brutalità e di stravaganza piace non poco in questi tali, come alle donne negli amanti. Però Achille è perfettamente amabile; laddove la bontà di Enea e di Goffredo, e la saviezza di questi medesimi e di Ulisse, generano quasi odio»; al riguardo, cf. IANNUCCI (2020).

⁴⁵ Cf. *Subl.* 9, 11 e 9, 13.

⁴⁶ A proposito di «amabile» nell'estetica del primo '800, vale la pena riportare un passo di Stendhal, scritto a Milano il 12 novembre del 1816: «uso la parola nel senso del francese *aimable*: ossia vivo, gaio, brillante, l'opposto della noia» (cf. Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, pref. di C. Levi, trad. di B. Schacherl, fotografie di D. Sisto Legnani, Milano 2024, 56).

⁴⁷ Sull'estetica e la psicologia percettiva degli *action movie*, cf. GRODAL (1999) e PURSE (2011).

voce nuova. Ulisse, eroe dei travestimenti e delle trasformazioni, ha assunto la funzione di «segno» e «ciascuna cultura è libera di interpretarlo come tale nell'ambito del proprio sistema di segni», e quindi di attribuirgli nuovi significati, a loro volta costruiti attraverso nuove modalità del racconto⁴⁸.

Nel romanzo *Il disprezzo* di Moravia (1954) – e nel film che ne ha tratto Godard (*Le mépris* 1963) – al protagonista Riccardo Molteni è affidato il progetto di sceneggiatura dell'*Odissea*; il regista Rheingold propone di raccontare ed esplorare «l'animo di Ulisse, o meglio il suo subcosciente» e spiegare così le ragioni della sua volontà di non ritornare a Itaca e da Penelope. Il produttore Battista, invece, aspira a un più popolare e movimentato *kolossal* – quasi ad anticipare l'imminente uscita del film di Camerini, in distribuzione nelle sale italiane dal 6 ottobre dello stesso anno di pubblicazione del romanzo – in grado di attrarre e divertire il pubblico (e rendere così *amabile* il protagonista nonostante Ulisse, per tornare a Leopardi). Molteni, dilacerato tra queste due tensioni, ritrova nelle proposte di Rheingold la trama dei propri tormenti esistenziali e coniugali; e sperimenta nell'ingerenza del produttore, nel frattempo rivolto a sedurre in ogni modo sua moglie, l'offesa antica dei Pretendenti a Ulisse. Per questo il progetto di film fallisce, e lo sceneggiatore si ritrova naufrago, privo di ogni cosa se non l'allucinazione del suo stesso racconto, e finisce per coincidere con Ulisse stesso, certo più vicino a un Leopold Bloom – o all'Ulisse di Piavoli – che all'eroe omerico⁴⁹.

Come Moravia-Molteni, anche Pasolini in *Itaca. Il ritorno* intende raccontare il proprio tempo attraverso Ulisse e conferire nuovi significati, o nuova «linfa», direbbe Camus⁵⁰, a questo «segno» capace di andare ben oltre il monumentale testo che ce lo ha consegnato; trova così ragion d'essere l'enfasi sul rifiuto per la guerra da parte di un antieroe ridotto a esule, carne nuda e inerte, tormentata dalla risacca come il cadavere di uno dei molti naufraghi della contemporaneità: così la vibrante e intensa sequenza iniziale che introduce l'arrivo di Ulisse a Itaca. E da questa folgorazione visiva che ben si addice all'immaginario e agli orizzonti di attesa del nostro primo quarto di secolo, si snoda il racconto dell'inatteso ritorno di un vecchio ricoperto di stracci. Del resto, già Euripide, tragediografo all'avanguardia e padre nobile di ogni sceneggiatore, aveva ricoperto di stracci gli eroi omerici come lo rimproverava un (finto) tradizionalista quale Aristofane⁵¹. E dopo un secolo di *peplum* sfavillanti di classicismi, l'ambientazione di

⁴⁸ BOITANI (1992, 13).

⁴⁹ Sul romanzo di Moravia, cf. LOMBARDI (2009) e (2010) nonché RUSSOTTI (2019), per il dialogo metatestuale con l'*Odissea*; per il film di Godard si dispone degli ampi studi monografici di CERISUELO (2006) e CORTADE (2014). Si veda anche VENZI (2013) sulla trasposizione cinematografica del romanzo.

⁵⁰ Mi riferisco a un testo *programmatico* sui modi di riutilizzare il mito come *Prometeo agli inferi*: «I miti non hanno vita per sé stessi. Attendono che noi li incarniamo. Risponda alla loro voce un solo uomo, ed essi ci offriranno la loro linfa intatta» (CAMUS 1966, 144).

⁵¹ Cf., in particolare, Ar. *Ach.* 412-15 e 418-35, il catalogo degli eroi euripidei vestiti di stracci, nonché *Ran.* 840-45; su tema, origine della *paratragodia* condotta soprattutto sul *Telefo*, il riferimento è RAU

Pasolini in un'Itaca primitiva – il palazzo del re come una scarna dimora priva di arredi, i costumi quasi anonimi – rispecchiano efficacemente la visione di rottura non solo filmica rispetto all'aura monumentale e retorica dei classici (retaggio neoclassico, ma anche propaganda nazi-fascista: va ricordato)⁵² che, il suo omonimo Pier Paolo, aveva compiuto alla fine degli anni '60, restituendo autenticità e realismo ai personaggi e ai luoghi di *Medea* ed *Edipo re*⁵³.

La figura malinconica di Odisseo-Fiennes, così come le varianti rispetto alla trama dell'*Odissea*, potranno forse disturbare quanti considerano il poema attribuito a Omero un testo sacro e immutabile e quasi necessariamente univoca la rappresentazione di Odisseo (ma poi quale? quella dei canti del 'ritorno', XII-XXIV, o piuttosto quella delle avventure e dei viaggi ai confini del mondo, IX-XI? e ancora, quella neoclassica fissata dalla traduzione di Pindemonte e dalle decorazioni di Giani, o quella della più recente critica antropologica e narratologica?). Eppure, proprio la fedeltà al testo omerico, anzi l'esplicita passione rivolta ai versi che lo compongono e spesso richiamati nella sceneggiatura, sono una delle chiavi che rendono questo film prezioso per quanti continuano a leggere, interpretare e ammirare il poema. Ne basti qui un minimo, ma significativo dettaglio. Nella scena finale della gara dell'arco e la strage l'Odisseo di Pasolini saggia l'arco e la sua possibilità di tendersi, lo scalda vicino al fuoco quasi officiando un rito ancestrale. E infine si ferma, pizzica leggermente la corda e ne produce un suono. Sono pochi fotogrammi, ma non inutili perché l'immagine è direttamente tratta dai versi 410s. del canto XXI: «Poi con la mano destra pizzicò e provò il nervo, / che bene gli cantò sotto, simile a grido di rondine» (trad. D. Ventre).

Il valore di un'opera si riconosce nei dettagli. Il film di Pasolini non è forse un capolavoro, anzi proprio la sceneggiatura mostra qualche sbavatura come l'improvvisa accelerazione nello sviluppo del protagonista, da naufrago inerte a guerriero invincibile, risolto in un improvviso cambiamento nella scena, non presente nell'*Odissea*, in cui difende Telemaco dai Pretendenti che cercano di ucciderlo. Ma sicuramente è un film da apprezzare perché non indulge alla facile attualizzazione del *retelling*, ma attraverso un Odisseo molto più omerico di altri è capace di raccontare ancora una volta di naufragi, di guerra e vendetta, di padri e figli, di abbandoni e ritorni.

4. Un nuovo paradigma (Christopher Nolan)

Trasformare in linguaggio cinematografico un testo monumentale come l'*Odissea* è una

(1967); tra i contributi più recenti si veda INGROSSO (2020).

⁵² CANFORA (1980), CHAPOUTOUT (2017), ROCHE – DEMETRIOU (2018), MIGLIARO – SANTUCCI (2022), BAIONI (2026).

⁵³ Cf. FUSILLO (2020).

sfida pericolosa; il rischio principale è proprio quello di aderire, in nome di una presunta fedeltà, alla struttura narrativa di un modello ingombrante. Facile conseguenza è quella di produrne una copia sbiadita, ingessata in una dimensione museale che distorce il ritmo e il linguaggio dell'originale e tradisce allo stesso tempo la capacità *poietica* del nuovo *medium*. Una riproposizione del già noto, incapace di creare l'indispensabile fascinazione emotiva che si innescava con l'immedesimazione del pubblico nei personaggi, nei loro contrasti e nei loro mirabolanti percorsi. *Il viaggio dell'eroe*, insomma, per citare la riduzione del celebre saggio di Campbell (*I mille volti dell'eroe*) a uso degli sceneggiatori di Hollywood fatta da Vogler⁵⁴.

Christopher Nolan in *The Odyssey* modifica e ristrutturata la trama dell'*Odissea*, pur restando fedele al racconto⁵⁵. Ne seleziona e rifunzionalizza i personaggi, rinnova i piani narrativi e li ricombina in una sequenza rapida e avvincente, scandita da una colonna sonora incalzante e un turbinio vorticoso di immagini: il grande formato, i 70 mm della pellicola e la tecnologia IMAX, anche in uno schermo normale trasbordano i confini della visione e la rendono immersiva. Lo spettatore è presto rapito: diletta il chiacchiericcio di cui il web straborda da ben prima dell'uscita del film, si dimenticano le polemiche sulla mancata fedeltà storica (ma il poema di Omero non è forse un racconto di invenzione? Davvero qualcuno crede a una guerra di dieci anni fatta per la bionda Elena?) o di quella archeologica (ma quale? Vesti e armi di bronzo del tempo del racconto, all'epoca delle acropoli fortificate dei signori della guerra, predoni dell'Egeo e amanti del nobile duello, o quelle di ferro di una civiltà diversa che volge ormai alla *polis* e alla guerra oplitica?).

«Gli uomini lodano di più quel canto / che suona più nuovo a chi ascolta» (*Od.* I 351s.): 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 continua ripetizione di vicende e imprese a tutti già note. E di fatto la tradizione epica sempre si rinnova: pur nell'iterazione di temi, intrecci narrativi, formule, linguaggi si adegua agli orizzonti di attesa del proprio pubblico e ai suoi codici, modifica le trame, i profili (e spesso anche i nomi) dei personaggi perché questi possano risuonare come nuovi⁵⁶. Analogamente, la ricezione dei poemi omerici è efficace quando trasforma modi e media del racconto: la

⁵⁴ Cf. CAMPBELL (1968) e VOGLER (2007).

⁵⁵ Tra la foltissima bibliografia d'occasione suscitata dal film nella stampa quotidiana, settimanali e supplementi culturali, riviste web, spiccano le analisi di RODIGHIERO (2026b) GIMMELLI (2026) che hanno saputo chiarire con efficacia pregi e limiti di *The Odyssey* al di là di un dibattito prevalentemente incentrato su tradimenti e infedeltà.

⁵⁶ Si vedano al riguardo NAGY (1996a) e (1996b), SCODEL (2002) e (2004); in particolare sull'orizzonte delle varianti e delle rifunzionalizzazioni di trame, intrecci, personaggi cf. TSAGALIS (2008) e FANTUZZI – TSAGALIS (2015).

fortuna del modello è in qualche modo parte della sua continua possibilità di variazione. Nell'Atene di V secolo gli intrecci inesauribili dell'epica si prestano a una trasposizione performativa e diventano così parte del repertorio della tragedia⁵⁷; seguire i fili di questa nuova trama – e di quella parallela della rappresentazione figurativa nelle arti visuali di personaggi ed episodi omerici⁵⁸ – significa esplorare una parte consistente di una tradizione culturale pervasiva e onnipresente che il cinema, infine, ha contribuito a rendere parte di un immaginario universale.

La novità dell'*Odissea*, in particolare, trasforma il modo di raccontare i *nostoi*, i travagliati ritorni 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 racconta in prima persona i suoi viaggi ai confini del mondo reale. Strutture narrative 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 del racconto; riformulazione del principio di realtà in quello di verosimiglianza (Polifemo non è *reale*, ma i modi in cui ne è narrato l'episodio risponde a esigenze di verosimiglianza)⁵⁹: questi gli elementi che rendono l'*Odissea*, diversamente dall'*Iliade*, un archetipo non solo del romanzo ma dei modi in cui è possibile raccontare una storia⁶⁰. Archetipo in grado di generare nuovi racconti; ma anche inevitabile modello da imitare e quindi occasione per infiniti *retelling*, più o meno riusciti: spesso pallidi e flebili tentativi di mediare un testo a torto considerato come inaccessibile per la lingua originale in cui è scritto, per i modi in cui in passato è stato tradotto, per i codici di senso e contesto che sarebbero richiesti al lettore prima di avventurarsi. 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 per raccontarle, il cinema *colossale* a grande schermo, e al nostro tempo in cui tutti *già* ne conoscono la storia e sono pronti, da mesi, a rinfacciare tradimenti, infedeltà e variazioni indebite⁶¹. La sfida è vinta –

⁵⁷ Si vedano EASTERLING (1984), HERINGTON (1985) e GARNER (1990); la trasformazione performativa non riguarda la sola tradizione omerica ma l'intero ciclo epico: cf. SOMMERSTEIN (2015).

⁵⁸ Cf. *supra* § 1, n. 14.

⁵⁹ Il punto di riferimento sulle strutture narrative dell'*Odissea* è DE JONG (2001); per la credibilità che non si riduce al realismo, cf. SCODEL (1999).

⁶⁰ Cf. SCHOLES – KELLOGG (1980, 3-16) in riferimento agli *apologoi* di Odisseo (canti IX-XII) e NAGY (2002) che rivede l'opposizione bachtiniana tra il presente aperto, plurilingue e incompiuto del romanzo rispetto al passato epico assoluto (per cui si vedano i capitoli «Epos e romanzo», «Dalla preistoria del discorso romanzesco» e «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo», in BACHTIN 1979). A proposito di archetipi, Gigi Spina mi fa notare, con PLACANICA (1993, 3-30) che «the metaphorical use of 'odyssey' meaning a series of adventures was adopted at the end of the 19th century to replace the more common expression 'an iliad of misfortunes'» (SPINA 2008, n. 6).

⁶¹ Il forte impatto 'autorale' di Nolan su un testo quasi sacro come l'*Odissea*, la sua esplicita intenzione

inequivocabilmente – perché il suo obiettivo non è custodirne la sacralità, esibire l'ennesima riproposizione del tempo della storia: ma avvincere il suo pubblico e irretirlo nel tempo del racconto con i necessari meccanismi di *klimax*, immedesimazione e straniamento nei personaggi. Per ottenere questo risultato Nolan riprende il doppio arco narrativo omerico e il lungo *flashback* delle avventure di Ulisse ma li rifonde in una struttura del tutto nuova, fedele – va ribadito – alla tradizione perché capace, epicamente, di rinnovarla⁶². In particolare, le vicende di Telemaco, la famosa inchiesta alla ricerca del padre descritta già agli antichi come Telemachia (i primi quattro canti dell'*Odissea*) è dilatata fino a diventare il completo romanzo di formazione del giovane principe destinato a diventare re, o dell'adolescente che cerca di trasformarsi in uomo⁶³. Il finale che ne deriva, quasi di necessità come direbbe Aristotele per spiegare come funziona un buon racconto, non può quindi che rappresentare la nuova partenza di Ulisse da Itaca e Telemaco che diventa re; certo, nessun testo antico a noi noto riferisce quest'ultimo evento, ma solo perché al figlio di Penelope, esaurita la sua funzione narrativa principale, subentra l'altro discendente dell'eroe, Telegono nato da Circe che, giunto a Itaca, ucciderà inconsapevolmente il padre Odisseo per regnare al suo posto e sposare Penelope⁶⁴ (e non è questa una copia del famoso mito di Edipo, ma la struttura dei miti di successione che spiegano i tormenti della legittimità monarchica e di fatto ne raccontano la fine)⁶⁵.

di farsi cantore – come suggerisce la sequenza iniziale in cui l'aedo Femio, impersonato dal rapper Trevis Scott, recita le keywords proemiali («a face, a fleet, a war, a thought, a trick») – è stato argutamente sottolineato da SPINA (2026).

⁶² Dello stesso avviso, autorevolmente, un classicista-scrittore come Mendelsohn, a sua volta autore della memorabile riscrittura *Un'Odissea. Un padre, un figlio* (2017, trad. it. 2018; cf. al riguardo IANNUCCI 2019b): in un notevole contributo uscito su *The New York Review of Books*, Mendelsohn riconosce nella struttura temporale intrecciata del film l'elemento più autenticamente omerico in grado di rendere cinematograficamente la «artful weaving» dell'*Odissea* (MENDELSON 2026); cf. anche *infra*, n. 69.

⁶³ Nel testo omerico, ovviamente, non si tratta di *Bildungsroman* nell'accezione moderna, piuttosto di un percorso di formazione genealogica e aristocratica non oppositiva ma funzionale alla conservazione dell'*oikos* (MILLER – CARMICHAEL 1954); l'esito, in ogni caso, è la scoperta di un'identità autonoma e indipendente (CLARKE 1963). Per una più articolata analisi del *kleos* di Telemaco – tra *paideusis*, identità sociale, viaggio e riti di passaggio – si veda PETROPOULOS (2011).

⁶⁴ Una discendenza di Odisseo da Circe, già ricordata da Hes. *Theog.* 1011-18, si radica nel nome di chi è 'nato lontano [dagli occhi del padre]', cioè Telegono (cf. MARTIN 2011), protagonista di uno dei poemi del ciclo, la *Telegonia*, attribuito a Eugammono di Cirene o Cinetone di Sparta (cf. DAVIES 1989, 89-91) di cui restano solo un paio di versi e la trama fornita da Proclo, *Chrest. ap. Phot. Bibl. cod.* 239: cf. BERNABÉ 1996, 99s.). La vicenda di Telegono doveva essere argomento anche di una tragedia perduta di Sofocle, *Odysseus Acanthoplex* ("Ulisse trafitto dalla spina"), di cui restano solo scarni frammenti (*TrGF* IV, fr. 453-61 R.); cf. anche Ps.-Apollod. *Epit.* VII 36s. e Hyg. *Fab.* 127. Per la dimensione 'italica' della vicenda di Telegono e la fondazione di Tuscolo, cf. Hor. *Carm.* III 29, 8; *Ep.* I 30; Ovid. *Fast.* III 91s.; Stat. *Sylv.* I 3, 83, etc.; sull'assenza dell'episodio di Telegono in Dante e nell'*Ultimo viaggio* (1904) di Giovanni Pascoli, cf. CERRI (2010); il racconto di Telegono è invece ripreso nel *retelling* di M. Miller, *Circe* (2018), la cui parte conclusiva è costruita proprio attorno all'arrivo di Telegono a Itaca e alle sue conseguenze.

⁶⁵ Sui miti di successione, in una prospettiva comparativa, si vedano WEST (1997, 276-333) e LÓPEZ RUIZ (2014); per una lettura del mito di Edipo in chiave di legittimazione del potere si rimanda a VERNANT –

L'innovazione di Nolan, in ogni caso, 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, il *flashback* dell'universo narrativo che oggi avvicineremmo al genere *fantasy*: i Lestrigoni, Polifemo, Circe, le Sirene, le Vacche del dio Sole, Scilla e Cariddi⁶⁶. Le precedenti trasposizioni cinematografiche aderendo alla struttura narrativa del poema, ne riproponevano di fatto la stratigrafia interna e quasi l'indipendenza reciproca tra i 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 racconto folclorico del viaggio di mare e delle esplorazioni, caratteristico, almeno in origine, di una civiltà mediterranea e orientale pre-ellenica. È indubbio che gli spettatori dell'*Ulisse* di Camerini o di quello di Rossi – diversamente dal lettore dell'*Odissea*! – abbiano percepito le peripezie di Ulisse come la parte cruciale dell'intero racconto, a cui sono premesse una sorta di introduzione e un lungo finale. Nolan, al contrario, ristrutturava questo schema in un unico racconto in cui questi episodi carichi di fascino e capaci di produrre un forte *engagement*, sono 'visti' direttamente da Ulisse nel tentativo di ricordarli, e non mediati dal suo racconto, scandiscono il ritmo con continue accelerazioni in parallelo allo svolgersi della vicenda principale che punta quindi 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

VIDAL-NAQUET (1976, 99-131).

⁶⁶ IANNUCCI (2012).

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 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 rischiano di ridursi a una sorta di scenario iconografico, un repertorio mitologico puramente ornamentale⁶⁷.

Infine, Ulisse. Qui la variazione è più forte, non solo e non tanto rispetto al profilo omerico originario quanto alla tradizione interpretativa che ha prodotto e di cui si è già dato un rapido resoconto⁶⁸. Nolan rinuncia radicalmente a questo scenario e ci presenta innanzi tutto un personaggio sempre vestito da guerriero, a eccezione del necessario travestimento in medicante quanto approda alla sua reggia. Indossando l'elmo, e con

⁶⁷ Una scelta analoga è stata fatta da Baricco per la sua riduzione narrativa dell'*Iliade* – molto criticata: cf. p. es. GENTILI – CATENACCI (2007, 154-61) – pensata come una «lettura pubblica»; vale la pena riportarne qui le condivisibili motivazioni, nella convinzione che ogni variazione rispetto all'originale (a partire dalla lingua e dal *medium* della performance) possa essere lecita, anche in ragione della mancanza, per l'appunto di un originale reale del testo monumentale cui ci riferiamo e che ne rappresenta già una copia (vd. § 1): «Come si sa, gli dei intervengono abbastanza spesso, nell'*Iliade*, per indirizzare gli eventi e sancire l'esito della guerra. Sono forse le parti più estranee alla sensibilità moderna, e sovente spezzano la narrazione, disperdendo una velocità che, invece, avrebbe dell'eccezionale. Non le avrei comunque tolte se fossi stato convinto che erano necessarie. Ma – per quanto sia brutto dirlo – non lo sono. L'*Iliade* ha una sua forte ossatura laica che sale in superficie appena si mettono tra parentesi gli dei. Dietro al gesto del dio il testo omerico cita quasi sempre un gesto umano che raddoppia il gesto divino e lo riporta, per così dire, in terra» (BARICCO 2004, 8).

⁶⁸ Si veda *supra* § 1.

una strategia guerriera, sconfigge il selvaggio Polifemo e non con il dono ingannevole del vino, oggetto di scambio e di condivisione di civiltà nelle rotte dell'Egeo. La conquista e la devastazione di Troia non si riducono all'espedito del cavallo, ma sono rappresentate passo dopo passo, nelle diverse fasi, pur con un montaggio che ne alterna le sequenze con lo scorrere della narrazione principale. La guerra, al contrario dell'*Odissea*, qui è presente e determinante: fino alla scena finale, ancora dilatata, in cui Ulisse non si limita a una sorta di tiro al bersaglio sui pretendenti inermi con il suo arco – così risulta, con involontari effetti comici non nel poema ma nei film che hanno sin qui rappresentato quell'episodio – 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 propria filmografia, e sarebbe questo il vero tradimento. Secondo Mendelsohn, in particolare, Nolan priva Odisseo di tutte le caratteristiche del *polytropos* – «cleverness», «humor», «wily charm» – seleziona quasi esclusivamente il lato oscuro del personaggio e lo interpreta attraverso categorie psicologiche moderne che ne fanno a tutti gli effetti un eroe nolaniano, perseguitato dal proprio passato e tormentato dalle conseguenze delle proprie azioni⁶⁹. Ed è vero: come Matthew McConaughey/Cooper in *Interstellar*, Leonardo Di Caprio/Cobb in *Inception*, Cillian Murphy/Oppenheimer in *Oppenheimer* – e prima ancora Christian Bale/Wayne nella trilogia di Batman – anche Matt Damon/Ulisse è assolutamente nolaniano. Dolente e incline al dubbio, non ambisce a fare l'eroe ma si assume la responsabilità di esserlo, segue il suo destino: lo anticipa, lo accetta, lo vive. Persegue con ostinazione, pazienza, inesauribile capacità di sopportazione, l'obiettivo cui è destinato; si fa carico di guidare gli altri nonostante le resistenze e le accuse che gli rivolgono; passa attraverso infinite sofferenze eppure continua il viaggio. Tutto questo è in realtà molto omerico ed è espresso nell'altro epiteto caratterizzante di Ulisse in cui tutti questi significati sono racchiusi: *polytlas*.

Vale forse la pena suggerire un rovesciamento della critica di Mendelsohn: forse Nolan da tempo cercava un personaggio adatto a raccontare questo tipo di eroe e infine lo ha trovato nell'Ulisse di *The Odyssey* che non tradisce quello omerico ma lo continua⁷⁰.

⁶⁹ MENDELSON (2026).

⁷⁰ A conclusione, possibile solo in una nota a piè pagina, vale forse la pena riprendere il filo iniziale del discorso, non certo per ricavarne un «sugo», ma per meglio chiarire le intenzioni che hanno mosso queste pagine. SPINA (2026) ha mostrato con gli strumenti critici degli antichi il senso di ogni operazione di riscrittura/trasposizione – o più ampiamente di *reformulazione* di un discorso sulla base di un modello – introducendo la teoria della *quadripartita ratio* (Quintiliano, *Institutio Oratoria* I 5, 38-41), e cioè le «quattro operazioni che consentono di rielaborare il materiale linguistico (per Quintiliano, in peggio): aggiungere, sottrarre, cambiare di posto, sostituire»; niente di troppo diverso rispetto alla logica delle pratiche ipertestuali elaborata da GENETTE (1997) (che non cita mai Quintiliano) e cui qui si è fatto

riferimenti bibliografici

AGOSTO 2012

M. Agosto, *Homeros: il dicitore. Sull'etimologia del nome Omero*, «AION (lin)» XXII 77-128.

ALONI 2006

A. Aloni, *Da Pilo a Sigeo. Poemi cantori e scrivani al tempo dei Tiranni*, Alessandria.

ANDREAE 1983

B. Andrae, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, trad. it. Torino.

BACHTIN 1979

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. Torino.

BAIONI 2026

M. Baioni, *The ancient world. Interpretations and public uses of antiquity in Fascist Italy*, in «Italia contemporanea Yearbook 2024-2025» CCCIX 156-74.

BARICCO 2004

A. Baricco, *Omero, Iliade*, Milano.

costante riferimento per indicare un territorio critico che consente di apprezzare, e valutare ogni *rifacimento* – specie per l'*Odissea* – come opera a sé (§ 1). Dato questo presupposto, i tre esempi o casi di studio presi in considerazione (§§ 2-4) indicano, con una certa chiarezza, mi è parso, che proprio attraverso *aggiunte, sottrazioni, cambi di posto, sostituzioni* di elementi narrativi e fuochi tematici, i nuovi testi spettacolari odissiaci di Ronconi, Pasolini e Nolan abbiano saputo raccontare di nuovo una storia di Odisseo adatta al proprio tempo. Per ritornare alla terminologia di GENETTE (1997), è opportuno qui rammentarne lo schema di base (*ibid.* 33): date le due forme di relazione con l'ipotesto, per le quali è assunto come modello esemplare appunto l'*Odissea*, *trasformazione* (l'*Ulysses* di Joyce) e *imitazione* (l'*Eneide*), il *regime*, cioè la modalità e le intenzioni che regolano l'ipertesto, si articola in *ludico*, *satirico* e *serio*. Incrociando in tabella questa tassonomia si ottengono, rispettivamente, *parodia*, *travestimento* e *trasposizione* per la trasformazione e *pastiche*, *caricatura* e *forgerie* per l'imitazione; l'avvertenza (*ibid.* 247) è che diversamente dalle «tassonomie delle scienze naturali» la classificazione che ne risulta «non inserisce necessariamente ogni individuo in un solo e unico gruppo: si tratta piuttosto di un inventario dei procedimenti principali, che ogni opera combina a suo modo». *Odissea: doppio ritorno* e *Itaca. Il ritorno* sono forse entrambi riconducibili alla relazione di *trasformazione* del modello, in cui prevale il regime *serio*, e cioè la *trasposizione* (non senza elementi di regime *ludico*, e cioè *parodia*, specie in Ronconi; si può ammettere che in certi momenti di focalizzazione dei personaggi, specie per Ulisse, anche *Itaca. Il ritorno* possa lasciar pensare a una forse involontaria forma di *parodia*). Più specificamente si tratta in entrambi i casi di una *riduzione* (*ibid.* 246s. e 272s.). *The Odyssey*, a partire dal titolo in cui si avverte, decisa, l'enfasi dell'articolo determinativo, segna invece un progetto molto più ambizioso di *imitazione* dell'ipotesto, ovviamente anche in questo caso secondo il regime *serio*. Se questa osservazione coglie nel segno, ne consegue l'opzione da parte di Nolan della pratica ipertestuale della *forgerie* da intendersi come «ampliamento di una realizzazione letteraria preesistente» (*ibid.* 92-97). Le *trasformazioni* difficilmente sono a loro volta *imitabili*, specie quando sono capolavori assoluti come *Ulysses* (e *Odissea: doppio ritorno*). Le *imitazioni* lo saranno invece per la loro stessa natura, come è accaduto per l'*Eneide*, l'opera letteraria forse più imitata di sempre. Il tempo potrà confermare se il film di Nolan diventerà o meno un nuovo modello da imitare per raccontare Ulisse e l'uomo del nostro tempo, chiunque esso sia.

BERNABÉ 1996

A. Bernabé (ed.), *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*, I, Leipzig.

BOITANI 1992

Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna.

BOITANI 2021

P. Boitani, *Anagnorisis: Scenes and Themes of Recognition and Revelation in Western Literature*, Leiden.

BONAZZI 2023

M. Bonazzi, *Il naufragio di Ulisse. Un viaggio nella nostra crisi*, Torino.

BOSCO 2005

L. Bosco, *Umschreibungen der Tradition und Aspekte des Performativen in Botho Strauß' Ithaka (1996)*, «Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca» V 83-100.

BRELICH 1958

A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma.

CAMEROTTO 2009

A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova.

CAMEROTTO 2022

A. Camerotto, *Troia brucia. Come e perché raccontare l'Ilioupersis*, Milano-Venezia.

CAMPBELL 1968²

J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton.

CAMUS 1966

A. Camus, *Saggi letterari*, trad. it. Milano.

CANFORA 1980

L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino.

CANZIANI 2007

R. Canziani, *3 Ulisse, 2 Odissea: la formula Ronconi*, «Hystrio» IV 90s.

CASTIGLIONI 2018

M.P. Castiglioni et al. (a c. di), *Héros fondateurs et identités communautaires dans l'Antiquité entre mythe, rite et politique*, Perugia.

CAVALLINI 2007

E. Cavallini (ed.), *Omero mediatico: aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio, Ravenna, 18-19 gennaio 2006, Bologna 2007.

CELATI 2013

J. Joyce, *Ulisse*, traduzione e prefazione di G. Celati, Milano.

CERISUELO 2006

M. Cerisuelo, *Le Mépris*, Chatou.

CERRI 2010

G. Cerri, *Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse*, in E. Cavallini (ed.), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, II ed., Bologna, 15-31.

CHAPOUTOUT 2017

J. Chapoutout, *Il nazismo e l'antichità*, trad. it. Torino.

CLARKE 1963

C. W. Clarke, *Telemachus and the Telemacheia*, «AJPh» LXXXIV/2 129-45.

CORRAIN 2022

L. Corrain, *Il manoscritto 99 di Ulisse Aldrovandi. Il programma iconografico della residenza di campagna*, «Aldrovandiana. Historical Studies in Natural History» I/1 35-79.

CORTADE 2014

L. Cortade, *Le Mépris: Landscapes as Tragedy*, in T. Conley – T. Jefferson Kline (eds.), *Companion to Jean-Luc Godard*, New York-London, 156-70.

DAMM 1998

S. Damm, *Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß*, Opladen-Wiesbaden.

DAVIES 1989

M. Davies, *The Greek Epic Cycle*, Bristol.

DE JONG 2001

I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.

DEGANI 1988

E. Degani, recensione a Simonini 1986, «GIF» XI 35.

DETIENNE – VERNANT 1999

M. Detienne – J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, trad. it., Roma-Bari.

EASTERLING 1984

P. Easterling, *The Tragic Homer*, «BICS» XXXI 1–8.

ERCOLANI 2006

A. Ercolani, *Omero. Introduzione allo studio dell'epica arcaica*, Roma.

FANTUZZI – TSAGALIS 2015

M. Fantuzzi – C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: a Companion*, Cambridge.

FRONTISI-DUCROUX 1997

F. Frontisi-Ducroux, *Ulysse en personne*, in F. Frontisi-Ducroux – J.-P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, 13-50.

FUSILLO 2012

M. Fusillo, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Modena.

FUSILLO 2020

M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma.

GARNER 1990

R. Garner, *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*, London-New York.

GENETTE 1997

G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it., Torino.

GENTILI – CATENACCI 2007

B. Gentili – C. Catenacci, *Fantasticherie Omeriche Di Raoul Schrott e la 'Nuova' 'Iliade' di Alessandro Baricco*, «QUCC» LXXXVII/3 147-61.

GIMMELLI 2026

G. Gimmelli, *“L'Odissea” di Nolan racconta una civiltà in crisi. La nostra*, «Lucy sulla cultura» 29 luglio 2026 (<https://lucysullacultura.com/lodissea-di-nolan-racconta-una-civilta-in-crisi-la-nostra/>).

GOTTSCHAL 2014

J. Gottschal, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, trad. it., Torino.

GOULD 1992

J. Gould, *Plato and Performance*, «Apeiron» XXV/4 13-26.

GRODAL 1999

T. Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford.

HALL 2008

E. Hall, *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*, Baltimore.

HERINGTON 1985

J. Herington, *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles.

HORKHEIMER – ADORNO 1996

M. Horkheimer – T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it., Torino (ed. or. Amsterdam 1947).

HULLER 2007

E.C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*, Köln-Weimar-Wien.

IANNUCCI 2007a

A. Iannucci, *L'antro dei classici. A proposito di Odissea doppio ritorno di Luca Ronconi*, «AOFL» II/2 240-55.

IANNUCCI 2007b

A. Iannucci, *Achille nella 'terra di mezzo'. Da Tolkien a Omero*, in Cavallini 2007, 209-25.

IANNUCCI 2009

A. Iannucci, *Ipertesti omerici. Nostoi antichi e moderni tra Botho Strauss, Porfirio e Omero*, «Stratagemmi» XII 85-110.

IANNUCCI 2012

A. Iannucci, *L'Odissea e il racconto fantastico*, «Lexis» XXX 87-104.

IANNUCCI 2019a

A. Iannucci, *'Come un leone innamorato'. Tradizione omerica e innovazione cavalleresca nell'Achilleide*, in S. Cosentino – M.E. Pomero – G. Vespignani (eds.), *Dialoghi con Bisanzio. Spazi di discussione, percorsi di ricerca*, Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22-25 settembre 2015), I, Spoleto, 521-34.

IANNUCCI 2019b

A. Iannucci, *Se l'autore si fa cantore: come riscrivere un capolavoro* (rec. a D. Mendelsohn, *Un'Odissea. Un padre, un figlio e un'epopea*, trad. it. Torino 2018), «L'Indice dei libri del mese», XXXVI/1 13s.

IANNUCCI 2020

A. Iannucci, *Achille e Ulisse. Icone eroiche a confronto*, in A. Bernardelli – E. Grillo (eds.), *Bee cool. Come nasce un'icona culturale*, «Ocula. Occhio semiotico sui media», XXI/XII 118-40.

INGROSSO 2020

P. Ingrosso, *Mechanema e travestimento dal Telefo di Euripide agli Acarnesi di Aristofane*, «Prometheus» XLVI 60-89.

JANKO 1998

R. Janko, *The Homeric poems as oral dictated texts*, «CQ» XLVIII 1-13.

LOMBARDI 2009

C. Lombardi, *Umanesimo e ideologie: Moravia anni Cinquanta*, in S. Bronzini (a c. di) *Raccontare la Storia. Realtà e finzione nella letteratura europea dal Rinascimento all'età contemporanea*, Roma, 161-71.

LOMBARDI 2010

C. Lombardi, *Il disprezzo: l'occasione per un'Odissea moraviana*, in S. Costa – M. Venturini (a c. di), *Le forme del romanzo e le letterature occidentali dal Settecento al Novecento*, II, Pisa, 139-48.

LÓPEZ RUIZ 2014

C. López-Ruiz, *Greek and Canaanite Mythologies: Zeus, Baal, and their Rivals*, «Religion Compass» VIII/1 1-10.

LORANDI 1996

M. Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del '500 italiano*, Milano.

LUPI 2026

F. Lupi, *La sistemazione antica, i commenti e le trasmissioni del testo: l'Omer che leggevamo e che leggiamo*, in Rodighiero 2026a, 91-113.

MAGRELLI 2025

V. Magrelli, «Itaca. Il ritorno» dimostra quanto è difficile portare Ulisse al cinema, «Lucy sulla cultura», 30 gennaio 2025 (<https://lucysullacultura.com/itaca-il-ritorno-dimostra-quanto-e-difficile-portare-ulisse-al-cinema/>).

MARTIN 2011

R. Martin, *Telegony*, in M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, Malden (MA), 841s.

MENDELSON 2026

D. Mendelsohn, *Artful Weaving*, «The New York Review of Books», LXXIII/13, August 20 (<https://www.nybooks.com/articles/2026/08/20/artful-weaving-odyssey-christopher-nolan/>).

MIGLIARO – SANTUCCI 2022

E. Migliaro – G. Santucci (a c. di), «Noi figli di Roma». *Fascismo e mito della romanità*, Firenze.

MILLER – CARMICHAEL 1954

C.M.H. Millar – J.W.S. Carmichael, *The Growth of Telemachus*, «G&R» I/2 58-64.

NAGY 1990

G. Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore.

NAGY 1996a

G. Nagy, *Homeric Questions*, Austin.

NAGY 1996b

G. Nagy, *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge (MA).

NAGY 2002

G. Nagy, *Reading Bakhtin Reading the Classics: an Epic Fate for Conveyors of the Heroic Past*, in R.B. Branham (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, 71-96.

ŌTSUKA 2007

S. Ōtsuka, *Vom Romantischen zum Performativen. Botho Strauß und die Antike in Ithaka und Schändung*, «Neue Beiträge zur Germanistik» CXXXIII 102-14.

PETROPOULOS 2011

J.C.B. Petropoulos, *Kleos in a Minor Key: The Homeric Education of a Little Prince*, Washington (DC)-Cambridge (MA).

PIÉRART 2000

M. Piérart, *Héros fondateurs. Héros civilisateurs La rivalité entre Argos et Athènes vue par Pausanias*, in V. Pirenne-Delforge – E. Suárez de la Torre (éd. par), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Liège, 409-34.

PLACANICA 1993

A. Placanica, *Storia dell'inquietudine. Metafora del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Roma.

PUCCI 1995²

P. Pucci, *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca-London.

PURSE 2011

L. Purse, *Contemporary Action Cinema*, Edinburgh.

QUINN 2024

J.C. Quinn, *Occidente. Un racconto lungo 4000 anni*, trad. it., Milano.

RAU 1967

P. Rau, *Paratragodia*, München.

RÉAL 2026

M. Réal, *Wordless Odysseus: Franco Piavoli's Cinematic Adaptation of the Odyssey*, «FuturoClassico» XXII 3-26.

RIDI 2018

R. Ridi, *Hypertext*, «Knowledge information» XLV/5 393-424.

ROCHE – DEMETRIOU 2018

H. Roch – K.N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*, Leiden-Boston.

RODIGHERO 2026a

A. Rodighiero (a c. di), *L'epica omerica. Contesti, forme, temi*, Roma.

RODIGHERO 2026b

A. Rodighiero, Nolan, *i classici e Troia che brucia*, «Doppiozero» 27 agosto 2026 (<https://www.doppiozero.com/nolan-i-classici-e-troia-che-brucia>).

RUSSOTTI 2019

A. Russotti, *Storia di una fedeltà: la riscrittura omerica nel "Disprezzo" di Moravia*, «Studi italiani» XXXI/2 127-36.

SBARDELLA 2026

L. Sbardella, *Tra oralità e scrittura: i contesti di produzione e performance*, in Rodighiero 2026a, 63-87.

SCHEUER 1998

H.J. Scheuer, "Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts". Zur Bearbeitungstendenz der dramatisierten Homer-Lektüre Ithaka von Botho Strauß, in H.L. Arnold (hrsg.), *Botho Strauß* («Text + Kritik» LXXXI) 129-41.

SCHOLES – KELLOGG 1980

R. Scholes – R. Kellogg, *La natura della narrativa*, trad. it., Bologna.

SCODEL 1999

R. Scodel, *Credible Impossibilities: Conventions and Strategies of Verisimilitude in Homer and Greek Tragedy*, Stuttgart-Leipzig.

SCODEL 2002

R. Scodel, *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*, Ann Arbor.

SCODEL 2004

R. Scodel, *The Story-teller and His Audience*, in R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 45-56.

SHELTON 1996

J. Shelton, *Bad Girls: Gerty, Cissy, and the Erotics of Unruly Speech*, «James Joyce Quarterly» XXXIV/1-2 87-102.

SIMONINI 1986

Porfirio, L'antro delle ninfe, a c. di L. Simonini, Milano.

SKAFTE JENSEN 2011

M. Skaft Jensen, *Writing Homer: a Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhagen 2011.

SOMMERSTEIN 2015

A.H. Sommerstein, *Tragedy and the Epic Cycle*, in M. Fantuzzi – C. Tsagalis (eds.), *The*

Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception, Cambridge, 461-86.

SPINA 2008

L. Spina, recensione a Cavallini 2007, «BMCR» 2008.01.30.

SPINA 2026

L. Spina, *Un film di Christopher Nolan, The Odyssey, e uno spettatore "informato sui fatti"*, «DeM» XVI 123-34.

TREBING 2006

L. Trebing, *Was ist Hypertext?*, 12.4.2006, <https://www.ltrebing.de/studium/hypertext/>

TREVI 2005

E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari.

TSAGALIS 2008

C. Tsagalis, *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*, Washington.

VENTRE 2023

Omero, Odissea, traduzione e cura di D. Ventre, Milano.

VENZI 2013

L. Venzi, "*Le Mépris*", *il corpo e il colore*, «Studi novecenteschi» XL/2 299-312.

VENTURELLI 2020

S. Venturelli (ed.), *Platone, Ippia minore*, introduzione, edizione critica, traduzione e commento, Baden-Baden.

VERNANT – VIDAL-NAQUET 1976

J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it., Torino.

VOGLER 2007³

C. Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Studio City (CA).

WEST 1997

M.L. West, *The East Face of Helicon. Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford.