

V

L'ODISSEA, TREMILA ANNI DOPO Perché i classici continuano a parlare al presente

Eugenio Ciliberti
(Università di Salerno)

*Ci sarà un'altra alba che aspetta l'oscurità del mondo,
dove i nostri errori saranno ancora una volta dimenticati*
Ulisse (Matt Damon) nella scena finale di *The Odyssey* di Christopher Nolan

La recente uscita nelle sale cinematografiche di un nuovo adattamento dell'Odissea, per la regia del cineasta britannico Christopher Nolan, ha riportato al centro del dibattito culturale un'opera composta ormai quasi tremila anni fa, dimostrando, oltre che la sempre viva fascinazione di Hollywood per la cultura greca¹, la persistente vitalità del poema omerico.

Inevitabilmente, la polarizzazione del dibattito ha condotto ad una contrapposizione tra quanti evidenziavano la mancanza di rigore filologico nella trasposizione del testo omerico e chi, invece, difendeva la libertà artistica di Nolan nella realizzazione del film. Questa polemica, che fin dall'uscita delle prime immagini della pellicola si è appuntata sul colore della pelle del personaggio di Elena e sull'armatura di Agamennone – effettivamente non conforme ai ritrovamenti archeologici dell'epoca –, si è scatenata definitivamente dopo il debutto della pellicola nei cinema. Al netto di queste posizioni, lungi dal voler conferire alle presenti notazioni un tono apologetico, è necessario fare chiarezza su alcuni elementi che dovrebbero essere presi in considerazione ai fini di una più corretta valutazione dell'opera, senza voler necessariamente incidere sul suo giudizio estetico e valoriale, invero pienamente soggettivo.

In primis, non si può non prendere le mosse da un dato quasi inoppugnabile: non bisogna essere grecisti del livello di Ippolito Pindemonte o Vincenzo Monti per rilevare le innumerevoli criticità nell'approccio filologico al testo omerico, più da “grammar school” anglosassone che da liceo classico italiano. Ad esempio, l'inizio del racconto delle peripezie di Ulisse – rigorosamente *in medias res* – parte dall'isola di Ogigia, dove la narrazione del protagonista alla ninfa Calipso si muove sul crinale tra memoria e oblio².

Viene, in sostanza, eliminato quel segmento di racconto che si svolge sull'isola di Scheria, alla corte dei Feaci, dove Ulisse riferisce la propria versione della storia a Nausicaa e al re Alcino. Non solo: le medesime esigenze di economia narrativa hanno probabilmente contribuito anche al forte ridimensionamento dell'episodio dello sbarco sulla Terra dei Ciclopi. Manca, infatti, l'inganno a Polifemo sul nome di Ulisse (οὐδείς / Ὀδυσσεύς) e diversi altri momenti che connotano la permanenza del re di Itaca e dei suoi compagni in questo luogo non come episodio secondario, ma come momento topico in cui il ‘multiforme ingegno’ di Ulisse si manifesta nella sua pienezza. In generale, tale sua caratteristica di πολύτροπος è nel film più decantata che valorizzata.

Si potrebbero citare ancora molti altri esempi, ma bastano quelli fatti per rilevare come le sgrammaticature letterarie nel film sono presenti e non è necessario essere esperti conoscitori della letteratura greca per rilevarle agevolmente. Tuttavia, interpretare queste mancanze come segnale di

¹ Per una panoramica, si rinvia ai contributi riuniti in *I greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata*, Bologna 2005, nonché, più di recente, S. Giovansana, *Terra di civiltà e di barbarie: rappresentazioni cinematografiche della Grecia degli altri, tra autenticità e mistificazione*, in *Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation* 8.1 (2021), 185ss.

² Al riguardo, per un approfondimento, cfr. P. Spinicci, *L'Odissea e la fenomenologia del ricordo*, in *Leitmotiv* 1 (2001) 148ss.

un complessivo disvalore artistico della pellicola è indice di una superficialità non meno grave di quella in cui si ritiene essere incappato Nolan.

Tali critiche, infatti, sembrano muovere da un presupposto metodologicamente discutibile: esse appaiono fondate su una concezione eccessivamente riduttiva del rapporto tra opera letteraria e adattamento cinematografico. Più radicalmente, l'intera polemica sulla 'fedeltà' al testo appare, almeno in parte, viziata da un equivoco di fondo. Un poema epico e un'opera cinematografica appartengono infatti a linguaggi espressivi profondamente differenti, ciascuno con proprie regole, tempi narrativi e modalità di coinvolgimento del pubblico.

L'opera letteraria e quella cinematografica si fondano su modalità espressive profondamente differenti: la prima si sviluppa secondo i tempi della lettura e lascia ampio spazio all'immaginazione del lettore; il secondo, invece, impone inevitabilmente il punto di vista del regista, limitando l'accesso alla complessità narrativa dell'originale³. Ragion per cui pretendere una trasposizione integralmente conforme al dettato omerico significherebbe non soltanto ignorare la specificità del mezzo cinematografico, ma anche negare la natura stessa dell'adattamento artistico. La selezione, la condensazione narrativa, l'introduzione di elementi simbolici estranei al testo o la soppressione di episodi secondari non costituiscono necessariamente un tradimento dell'opera originaria, bensì rappresentano gli strumenti attraverso cui il regista costruisce una nuova opera, capace di dialogare con il presente.

Del resto, nessuno pretenderebbe che le trasposizioni cinematografiche o televisive di opere come *Il giardino dei Finzi Contini*, *Via col vento*, *Il nome della rosa*, *Tre piani*, *Il grande Gatsby*, *Guerra e pace*, *Moby Dick*, *Il Gattopardo*, *I fratelli Karamazov*, *Il Decameron*, *La figlia del capitano* e tante altre coincidano integralmente con i rispettivi testi letterari: cinema e letteratura vivono di grammatiche differenti e il valore dell'uno non dipende dalla pedissequa imitazione dell'altra.

In questa direzione, basterebbe prendere spunto da uno stralcio dell'intervista di Luciano Canfora al Corriere del Mezzogiorno⁴, in cui l'eminente studioso afferma che il più grande interprete di Ulisse è Dante, il quale lo rende il protagonista del Canto XXVI dell'*Inferno*, collocandolo tra i consiglieri fraudolenti in virtù dei suoi molteplici inganni. Indirettamente, infatti, tale opinione valorizza la rilettura di Nolan, quasi ponendola – sicuramente in maniera inconsapevole – sullo stesso piano di quella del poeta fiorentino.

Quest'ultimo, infatti, rilegge il mito di Ulisse, che aveva chiaramente origini pagane, alla luce dei valori cristiani che pervadono l'intera Commedia: il 'folle volo' compiuto dall'eroe costituiva per Dante una violazione consapevole del limite imposto da Dio alla conoscenza umana e, pertanto, un atto di superbia intellettuale. Da questa lettura dantesca può evincersi la conclusione che un classico, per rimanere tale, non deve rimanere identico a sé stesso, ma deve essere trasformato, mutando forma e consistenza secondo le esigenze della società in un determinato momento storico, e questa sua capacità di adeguarsi ai diversi contesti che di volta in volta si presentano ne determinano la fortuna e la tradizione⁵.

Del resto, già Nikolaus Himmelmann evidenziò come la funzione del classico fosse quella di rispondere all'esigenza della società moderna di restituire un mondo umano non più realizzabile nel presente: un luogo nostalgico modellato dalla nostra civiltà, che non di rado ha rinvenuto nelle antiche vestigia emblemi di potere funzionali alla propaganda del momento⁶.

³ In merito, cfr. M. G. Marini, *Il cinema (in)fedele*, in *I greci cit.*

⁴ R. Romano, *Odissea, esce oggi il film di Nolan. Il prof. Canfora: «Il più grande interprete di Ulisse è Dante. Omero sessista? Ridicolo»*, in *Corriere del Mezzogiorno*, 16 giugno 2026, reperibile in https://bari.corriere.it/notizie/cultura-e-tempo-libero/26_luglio_16/odissea-esce-oggi-il-film-di-nolan-il-prof-canfora-il-piu-grande-interprete-di-ulisse-e-dante-omero-sessista-ridicolo-3a6b5909-a354-49de-87dc-7f3158e55xk.shtml (consultato il 22 luglio 2026).

⁵ A tal proposito, è interessante la lettura di M. Greco, *Il successo dell'Odissea di Nolan dimostra che se i classici vivono per sempre è solo grazie a chi ha il coraggio di "tradirli"*, in *Rivista Studio*, 20 luglio 2026, reperibile in <https://www.rivistastudio.com/odissea-nolan-cambiamenti/> (consultato il 22 luglio 2026).

⁶ N. Himmelmann, *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari 1981.

Questa «tensione tra una esigenza di fedeltà al testo di partenza e la necessità di trasformazione in un testo che sia compreso e accettato nella cultura di arrivo»⁷ si traduce in una «visione ideologica che si iscrive negli attuali processi di eticizzazione dell'arte, e dunque sulla necessità di accettazione nella cultura di arrivo»⁸.

Una cultura di arrivo in cui – è bene ricordarlo – non in tutti i Paesi lo studio delle discipline umanistiche e la sensibilità ai classici in generale trovano terreno fertile nei sistemi scolastici, sicché l'unico modo per opere come l'Odissea è quello di assumere una veste “pop” affinché la visione dell'adattamento cinematografico possa sfociare nella lettura del poema. In sostanza, trasporre sul grande schermo gli aspetti del testo originale introiettati dall'*artifex* favorisce l'accesso a chi altrimenti a malapena conoscerebbero un'opera cardine della letteratura occidentale.

Il discorso relativo alla forma della resa cinematografica introduce, inevitabilmente, una riflessione in merito alla sua sostanza, che potrebbe sintetizzarsi nel seguente quesito: ammesso che questo nuovo adattamento dell'Odissea in qualche modo ‘tradisca’ l'originale omerico da cui è tratto, in cosa consiste questo ‘tradimento’? Ma soprattutto, può davvero parlarsi di un ‘tradimento’?

Attribuire al film di Nolan un'aura di ‘revisionismo’, se non addirittura di ‘iconoclastia’, è improprio, perché diversi sono gli elementi della greicità che risaltano nella pellicola e che bene si prestano ad un'interpretazione del nostro presente. In questo senso, può essere utile prendere le mosse da una distinzione, formulata da Ruth Benedict⁹ e ulteriormente sviluppata, a partire dall'applicazione delle moderne teorie antropologiche e psicologiche allo studio della civiltà greca, da Eric Dodds¹⁰, tra la ‘civiltà della vergogna’, propria dell'età arcaica, e la ‘civiltà della colpa’, caratteristica dell'età classica.

Nella prima, il pensiero e l'azione umana sono totalmente proiettati verso l'esterno: in essa, la sanzione per un comportamento errato non risiede nel senso d'indegnità che un uomo prova dentro di sé, ma nel biasimo della comunità. Ciò implica che una determinata condotta non è considerata colpevole fino a quando su di essa non pesa la disapprovazione della comunità e la sanzione può anche risiedere, appunto, unicamente nel senso di vergogna che colpisce chi non si è mostrato all'altezza della sua fama o della sua posizione e, di conseguenza, viene reso oggetto del pubblico disprezzo: di qui l'importanza assunta dal concetto di ‘onore’ (τιμή), che deriva dal pubblico riconoscimento. In sostanza, in questo tipo di società, il bene supremo non risiede nel godimento di una coscienza tranquilla, bensì nella conquista della pubblica stima.

Diversamente, nella ‘civiltà della colpa’, quando un uomo agisce in modo contrario al codice comportamentale imposto dalla società in cui vive o dalla sua morale religiosa, anche qualora riesca ad evitare una sanzione penale, egli tende a riconoscere la propria condotta come errata e prova rimorso. In definitiva, ‘vergogna’ e ‘colpa’ rappresentano non già un processo di graduale interiorizzazione, bensì due diverse attitudini psicologiche. Si tratta, dunque, non semplicemente di due differenti modalità di reagire alla trasgressione, ma di due modelli antropologici nei quali mutano il fondamento dell'ordine sociale, il rapporto dell'individuo con la comunità e lo stesso modo di concepire la responsabilità.

La diversa modalità con cui tali meccanismi sanzionatori operano, tuttavia, conferisce a ciascun modello tratti distintivi che li rendono profondamente divergenti, fino a configurare due paradigmi ideali di cultura. Essi riflettono concezioni della vita, sistemi di valori e assetti psicologici e sociali collettivi non soltanto differenti, ma spesso reciprocamente antitetici.

⁷ Così N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino 2003, 7.

⁸ In questo senso L. Bandirali, *Immaginare nuovi abiti per la vecchia cerimonia. Odissea di Christopher Nolan*, in *Fata Morgana Web*, 21 luglio 2026, reperibile in <https://www.fatamorganaweb.it/odissea-nolan/> (consultato il 22 luglio 2026).

⁹ R. Benedict, *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Bari 1968 (1° ed. 1946), laddove l'Autrice, studiando la società giapponese in contrapposizione a quella statunitense, descrisse la prima in termini di ‘cultura della vergogna’ (“shame culture”), mentre la seconda, per converso, era descritta come una ‘cultura della colpa’ (“guilt culture”).

¹⁰ E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959 (1° ed. 1951), soprattutto 33ss.

Questo strumento – secondo Dodds – favorisce una migliore comprensione di talune particolarità della società greca in generale e di quella rappresentata nei poemi omerici in particolare ed è proprio alla luce di tale paradigma interpretativo che può essere letta anche la riscrittura proposta da Nolan. Ulisse infatti, alla stessa stregua di altri eroi omerici, attribuisce costantemente la responsabilità delle sue azioni biasimevoli alla divinità o alla μοῖρα. In sostanza, la responsabilità dei comportamenti inadeguati al paradigma eroico viene trasferita, in virtù di una sorta di ‘transfert’, a queste forze esterne e preminenti, così eliminando la sanzione psichica che ne conseguirebbe¹¹.

Questa distinzione consente anche di cogliere con maggiore precisione la natura dell'operazione compiuta da Nolan. L'Ulisse omerico agisce entro un orizzonte nel quale la perdita dell'onore pubblico rappresenta la sanzione più grave, mentre il protagonista cinematografico è progressivamente ricondotto entro una sensibilità tipicamente moderna, nella quale il peso delle proprie azioni diviene anzitutto un conflitto interiore. Il suo esilio finale non appare quindi come una semplice soluzione narrativa, ma come il segno del passaggio da una cultura della vergogna ad una cultura della colpa.

Allora, se l'Ulisse di Omero apparteneva alla civiltà della vergogna e quello di Nolan parla invece agli uomini della colpa, ciò non significa che il classico sia stato tradito: al contrario, proprio questa trasposizione dimostra come esso continui a generare nuove domande, perché ogni epoca vi riconosce i propri conflitti morali. In questi termini, Ulisse diventa una figura paradigmatica di “leader”, capace tanto di scelte lungimiranti quanto di scelte errate, di cui si ritrova a pagarne le conseguenze: la scelta di chi portare con sé a Troia, la bugia che ha causato la morte di Sinone (personaggio invero non omerico, ma virgiliano), il mancato onore ai defunti¹².

Ma è nella strage dei Proci che tale ambivalenza si rivela in tutta la sua forza, episodio in cui la comprensione umana mostrata dall'eroe arriva a scontrarsi con la spietatezza di cui si rende l'artefice. Questo contrasto si potrebbe spiegare considerando Ulisse come la mano di una giustizia superiore: sono gli dèi, infatti, a voler ristabilire l'ordine attraverso la giustizia e al loro volere va ascritta la crudeltà messa in mostra dal re di Itaca nel massacro dei pretendenti¹³. Del resto, Eva Cantarella individua in questo momento la nascita della Δίκη e, con essa, del diritto, seppure su base familiare e auto-applicativa: Ulisse, infatti, punisce i Proci secondo le proprie responsabilità individuali, distinguendo caso per caso. La sua giustizia, però, si fonda sulla forza, senza la quale la prima non riuscirebbe ad imporsi: in questo senso, emblematica è la prova dell'arco, poiché costituisce una metafora della forza che la Δίκη deve possedere per potersi imporre.

Orbene, se nella prospettiva omerica la strage dei Proci rappresenta il ristabilimento dell'ordine leso e dell'onore regale, nella rilettura di Nolan essa produce soprattutto una frattura morale nell'animo del protagonista. Il film sembra così rileggere un episodio costruito secondo la logica della “shame culture” attraverso la sensibilità propria della “guilt culture”, trasformando una vendetta doverosa in un trauma personale.

Si potrebbe obiettare che questo ricorso alla forza relega nella penombra l'astuzia e l'intraprendenza che connotano la figura di Ulisse, lasciando spazio ad una violenza aliena al suo personaggio. Ma un simile approccio si rivelerebbe errato, in quanto Ulisse non si comporta mai in maniera violenta, bensì cerca sempre di ottenere il migliore risultato possibile attraverso la propria intelligenza.

Inoltre, diversamente da altri eroi omerici come Achille, non è mai vittima dell'ira o della collera; ciò non toglie, però, che è capace di vendetta, concetto che ha assunto un'accezione negativa nella cultura giuridica europea dell'Ottocento, in precedenza essendo sinonimo di giustizia, e che, nella Grecia

¹¹ Sul punto, cfr. E. Cantarella, *Norma e sanzione in Omero*, Roma 2021 (1° ed. 1979), 105s., nonché la bibliografia ivi citata in nt. 13.

¹² Su tale aspetto del personaggio di Ulisse, cfr. E. Cerni, G. Zollo, *Ulisse, parola di leader*, Venezia 2021.

¹³ Secondo questa lettura, dunque, vi è una centralità del ruolo degli dèi che si pone in controtendenza rispetto ad altri kolossal mitologici: cfr. F. Lucrezi, *Dèi e cinema*, in *I greci cit.*, 83, laddove l'Autore osserva che le divinità costituiscono un tema che perché tende a essere evitato piuttosto che affrontato dal cinema.

omerica, era addirittura oggetto di un obbligo d'onore, il cui rifiuto comportava la sanzione dell'infamia.

Una traccia di questo significato 'positivo' della vendetta può rinvenirsi anche in epoche successive, in particolare nel Canto X del Purgatorio, laddove Dante narra l'episodio di una vedova che invocava giustizia presso l'imperatore Traiano per la morte del figlio: «Signor, fammi vendetta / di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro».

La convinzione che un male particolare possa essere giustificato dal perseguimento di un bene superiore costituisce dunque una costante della storia dell'umanità. Dalle guerre di religione alle ideologie politiche dell'età contemporanea, fino ai più recenti dibattiti sul rapporto tra sicurezza, giustizia e tutela dei diritti¹⁴, il ricorso ad una finalità superiore ha spesso rappresentato l'argomento con cui si è cercato di legittimare il sacrificio del singolo. Anche per questo la strage dei Proci continua a interrogare lo spettatore moderno: essa non parla soltanto della Grecia arcaica, ma della persistente difficoltà dell'uomo nel conciliare giustizia e violenza.

Non è forse casuale, allora, che la scena della strage dei Proci continui ancora oggi ad esercitare una particolare forza emotiva sul pubblico. Lo spettatore contemporaneo, pur educato entro una cultura giuridica che ha progressivamente sostituito la vendetta privata con il monopolio pubblico della pena, continua ad avvertire una spontanea soddisfazione nel vedere il colpevole immediatamente punito. Il cinema, sospendendo per qualche istante le mediazioni del diritto positivo, può offrire quella compensazione simbolica che la realtà, inevitabilmente più complessa, non sempre riesce a garantire. Non si tratta tanto di un'apologia della violenza quanto dell'emersione di un bisogno profondamente umano di ristabilimento dell'equilibrio infranto.

Ciò induce forse a riflettere sul fatto che la moderna civiltà giuridica, pur avendo costruito istituti fondamentali quali la funzione rieducativa della pena, il recupero del reo e l'emenda, rischia talvolta di relegare sullo sfondo il vissuto della vittima. Il successo cinematografico della giustizia immediata non dimostra la bontà della vendetta, ma ricorda quanto il bisogno di giustizia percepita continui a rappresentare un'esigenza antropologica con cui ogni ordinamento deve confrontarsi.

Infine, l'Odissea di Nolan ci racconta di un mondo tenuto fino a quel momento fuori dalla storia con tutti gli espedienti possibili, in cui le gesta raccontate dagli aedi non trovano corrispondenza nella realtà: lo stesso Ulisse nel film arriverà ad ammettere di aver trasformato la battaglia in una battuta di caccia, infrangendo ogni legge che gli uomini si vantano di rispettare. Alla stessa stregua, oggi nel "web" le narrazioni dei "social media" e gli scenari aperti dall'intelligenza artificiale pretendono di descrivere l'esistente attraverso una percezione distorta. In questo contesto, noi, odierni Telemaco alla costante ricerca di miti sbiaditi da rinvigorire, dobbiamo essere in grado di scoprire la verità nascosta dietro le superficiali costruzioni ideologiche che popolano la nostra contemporaneità. Emblematica, in questo senso, è anche la conclusione scelta da Nolan, che vede Ulisse e Penelope allontanarsi insieme verso un orizzonte ignoto. Se il richiamo al viaggio finale dell'Ulisse dantesco può essere colto sul piano iconografico, esso sembra però assumere un significato differente. Non vi è più il 'folle volo' quale espressione della superbia intellettuale che pretende di oltrepassare i limiti imposti all'uomo, bensì la consapevolezza che nessun ritorno coincide davvero con una conclusione definitiva.

L'approdo a Itaca non rappresenta la fine del viaggio, ma l'inizio di un nuovo cammino, aperto a un futuro che rimane sottratto allo sguardo dello spettatore. In questa prospettiva, il film sembra suggerire che la vera eredità di Ulisse non risieda nel raggiungimento di una meta, bensì nella tensione inesauribile verso ciò che ancora resta da conoscere e da vivere.

In chiusura di queste brevi riflessioni, lungi dal volersi addentrare in ulteriori giudizi di natura squisitamente cinematografica e al netto della valutazione dell'opportunità di denominare il film

¹⁴ Si pensi, per esempio, ad un recente caso di cronaca giudiziaria che ha diviso l'opinione pubblica italiana: G. D. Caiazza, *Non sparate sullo stato di diritto. Lezioni dal caso Roggero*, in *Il Foglio*, 20 luglio 2026, reperibile in <https://www.ilfoglio.it/giustizia/2026/07/20/news/non-sparate-sullo-stato-di-diritto-lezioni-dal-caso-roggero--402608> (consultato il 23 luglio 2026).

“Christopher Nolan’s *The Odyssey*”, nonché di considerarlo non già ‘tratto’, bensì ‘liberamente ispirato’ al poema omerico, in modo da evitare di ingenerare false aspettative negli spettatori, è evidente come tale operazione – intesa non in senso dispregiativo – sia da apprezzare anche soltanto per il fatto di mantenere vivo l’interesse per un’opera che, quasi tremila anni dopo la sua composizione, continua parlare a noi e di noi.

È proprio la sua continua reinvenzione a renderla immortale, evitandone la musealizzazione, che ne comporterebbe l’irrigidimento. Una siffatta circostanza comporterebbe la morte dei classici e la loro trasformazione in strumento elitario in mano al potere, che continuerà comunque a modellarli a proprio piacimento, sebbene non per fini artistici, bensì per la più bieca propaganda.

Del resto, è questa capacità di attraversare sistemi di valori profondamente diversi senza smarrire la propria identità narrativa a rendere i classici davvero inesauribili. E poco importa se i Lestrigoni indossano armature dal gusto vagamente medievale oppure le navi di Ulisse assomigliano più a quelle dei Vichinghi che non alle imbarcazioni degli Achei¹⁵: la capacità dei classici di mutare senza perdere la propria essenza, adeguandosi a un pubblico assai vasto ed eterogeneo, è la cifra caratteristica delle ‘opere senza tempo’, in grado di rendere protagonisti i lettori – e gli spettatori – in cerca di storie che evocano sentimenti universali o che toccano desideri sepolti nel profondo di noi stessi¹⁶.

Ragion per cui la varietà delle reazioni del pubblico sarà sempre sfaccettata, tra chi ama confrontarsi con trasposizioni nuove e creative del mito e della storia antichi, chi invece si sente a disagio di fronte a qualsiasi versione che non sia rigorosamente fedele alla tradizione e chi si colloca in una posizione intermedia. Per comprendere questo fenomeno bisognerà distogliere la macchina da presa dagli eroi omerici e spostarla su noi fruitori del presente.

È questo il grande potere dell’arte, capace di dividere sulla base di canoni puramente estetici e soggettivi, ma di elevare da una prospettiva squisitamente culturale. E chissà che, al di là della copertina del libro o dello schermo cinematografico, non vi sia una storia altrettanto interessante da raccontare.

SOMMARIO

Il contributo intende riflettere sull’attualità dell’*Odissea* di Omero attraverso l’analisi del recente adattamento cinematografico di Christopher Nolan, sostenendo che il valore di un grande classico risiede nella sua capacità di essere reinterpretato senza perdere la propria essenza. Il film diventa così un’occasione per rileggere temi universali della cultura greca e mantenerli vivi nel presente.

ABSTRACT

The essay reflects on the enduring relevance of Homer’s *Odyssey* through an analysis of Christopher Nolan’s recent film adaptation, arguing that the value of a great classic lies in its ability to be reinterpreted without losing its essential meaning. The film thus provides an opportunity to revisit the universal themes of Greek culture and to keep them alive for contemporary audiences.

¹⁵ Senza volerci addentrare in una tematica così complessa, è il caso di ricordare in questa sede che un autore di indubbia serietà, quale Felice Vinci, nel 1994 ha scritto un corposo volume, opinabile ma fondato su molteplici e solidi argomenti (quali i riferimenti climatici e i fenomeni naturali descritti nei poemi omerici, nonché gli stessi nomi dei personaggi in essi usati), intitolato *Omero nel Baltico*, nel quale ha sostenuto che l’ambientazione originale delle saghe omeriche non sarebbe stata nel mondo egeo-miceneo dell’VIII-VII secolo a.C., ma nei mari del Nord Europa, tra Scandinavia, Baltico e Islanda, da dove poi esse sarebbero state ‘spostate’ nel Mediterraneo. La tesi di Vinci è stata generalmente rifiutata nel mondo accademico, ma ha molto stimolato la curiosità del pubblico, accendendo il dibattito sulle origini preomeriche dei miti.

¹⁶ Così M. G. Marini, *Il cinema cit.*, 107.

PAROLE CHIAVE

Odissea
Ulisse
Omero
Cinema
Giustizia

KEYWORDS

Odyssey
Ulysses
Homer
Cinema
Justice

Contributo sottoposto a procedura di valutazione “double blind”.