

Telemachia: Il padre, la colpa e l'atto

Antonio Piotti

Psicoterapeuta Minotauro

Riassunto

Il testo presenta una interpretazione di *The Odyssey* di Christopher Nolan come una rilettura delle origini violente della razionalità occidentale attraverso il percorso di formazione di Telemaco. Il giovane, inizialmente incapace di reagire al caos che domina Itaca, attraversa una formazione fondata sulla disciplina della forza, sul disincanto nei confronti del modello eroico rappresentato dalla generazione degli adulti e, infine, sulla necessità di assumere personalmente la responsabilità dell'atto violento. Parallelamente, la figura di Ulisse viene letta come incarnazione di una ragione strumentale capace di trasformare il caos in ordine, ma priva di una garanzia etica trascendente. La Telemachia diventa quindi un percorso di maturazione attraverso il disincanto, la scelta e l'assunzione della responsabilità.

Parole chiave: *Christopher Nolan – The Odyssey – Telemaco – Ulisse – ragione strumentale – Dialettica dell'illuminismo – violenza – etica – mito – Occidente*

L'atto

L'ultimo film di Nolan sembra riassumere le tematiche principali di molte sue opere precedenti - da *Inception* (2010) fino a *Following* (1998) attraverso tutta la trilogia di *Batman* (*Batman Begins*, 2005; *Il cavaliere oscuro*, 2008; *Il cavaliere oscuro - Il ritorno*, 2012) e quella sorta di *Odissea* nei labirinti della fisica moderna che è *Interstellar* (2014) - ma, forse, tende anche a trasferirle in una dinamica più ampia, che ponendosi come un sequel (o meglio prequel) di *Oppenheimer* (2023) indaga le radici stesse dell'Occidente. L'elemento principale, e relativamente nuovo, di queste due pellicole ha a che fare con l'atto: cioè con qualcosa che, nel mentre in cui si colloca in un luogo mitico contemporaneo al sorgere del pensiero ne istituisce la

logica e ne definisce il senso. Prima del compiersi di questo movimento non c'è nessuna etica e nessun valore se non quello estremo della sopravvivenza e della lotta di tutti contro tutti. Solamente quando l'atto si compie anche l'etica diviene, a posteriori, pensabile. Nel momento dell'atto, infatti, nessuna scelta è indolore, nessuna possibilità morale è in grado di rivelare un percorso che non sia insieme, tragico e violento. Il protagonista può certamente rifiutarsi di agire ma, se agisce, assume su di sé la violenza della sua scelta e diviene, in questo preciso senso un eroe tragico.

Questo progressiva assunzione della drammaticità e della violenza dell'agire compare certamente in tutte le vicissitudini in cui si imbatte l'Ulisse di Nolan ma si palesa con la massima chiarezza nel *bildungsroman* vissuto dal giovane Telemaco, prima sotto lo sguardo della madre e poi nella vicenda del ritorno del padre. Seguiamolo più da vicino.

Rispettare la legge di Zeus

Telemaco si trova dunque a Itaca, nella reggia ormai invasa dai proci i quali da lungo tempo attendono la scelta di Penelope, convinti che ormai debba accettare uno di loro come consorte e rassegnarsi all'idea del mancato ritorno di Ulisse. Non vi sono leggi né regole: tutto è precipitato nel caos, dominato dalla violenza e dal sopruso. Gli uomini migliori, come il porcaro Eumeo, vengono continuamente derisi e insultati mentre i proci banchettano oscenamente nella casa di Ulisse. Fra le ancelle, alcune sono rimaste fedeli, mentre altre hanno tradito, come la giovane Melanto, divenuta amante di Eurimaco, uno dei proci. Il giovane Telemaco non prova neppure a scacciare questi insolenti ospiti perché – e questo è un punto fondamentale -:” La legge di Zeus ci dice che dobbiamo trattare questi estranei in questo modo perché essi potrebbero essere degli Dei sotto mentite spoglie”. L'ospite è sacro e si deve subire. Telemaco però non è solo: ha un formidabile istruttore, quel Mentore che in passato era stato maestro di lotta dello stesso Ulisse. Quando Telemaco si allena a combattere, Mentore lo aiuta, gli spiega che non serve lasciarsi trascinare dalla foga, che è meglio attendere e colpire l'avversario quando questi crede di poter vincere. Questa educazione al combattimento, questa *paideia* della lotta è il primo punto cardine della formazione di Telemaco.

Alla corte di Menelao

Il tempo, però, si fa sempre più breve e il giovane decide di giocare un'ultima carta andando a cercare informazioni sul padre a Sparta, nella reggia di Menelao, la cui moglie, Elena, era stata all'origine di tutto il conflitto. Qui accade qualcosa che allontana sensibilmente il film dal testo omerico: la coppia Elena-Menelao, invece di apparire felicemente ricongiunta, è in aperto conflitto. Menelao mostra, quasi con compiacimento, uno sfregio sul volto di Elena, lasciando intuire allo spettatore che si tratti dell'effetto di una punizione per aver ceduto alla corte di Paride. Elena, dal canto

suo, non si trattiene dall'esprimere giudizi molto negativi su tutta la spedizione a Troia, smascherando le vere ragioni del conflitto, legate alla sete di potere di Agamennone. Ambizioni, d'altra parte, ben presto frustrate, perché, al suo ritorno, Agamennone verrà ucciso dalla sua sposa Clitemnestra, sorella di Elena. La generazione degli adulti, degli eroi achei, si mostra così disfunzionale e malata da indurre Telemaco a pensare che nessun aiuto possa derivare da loro nella ricerca di una figura paterna significativa. Mentre nel poema omerico il giovane veniva a sapere che Ulisse era ancora vivo e trattenuto da Calipso, in Nolan Telemaco riceve soltanto l'informazione che Ulisse ha voluto intraprendere il viaggio di ritorno da solo, seguendo una rotta diversa e molto più complessa. Così Telemaco non sa se Ulisse sia vivo, ma comprende che è un uomo estraneo al modello degli altri eroi greci e forse comincia a cogliere il carattere tragico di questa singolarità. Il disincanto rispetto al modello eroico della narrazione epica è perciò il secondo passo nella maturazione psicologica del giovane Telemaco che, alla corte di Menelao, riceve quindi una formazione invertita: impara ad essere uomo proprio distanziandosi dai modelli cui assiste.

Una violenza razionale e una ragione strumentale

Non possiamo però situare lo scarto tra Ulisse e gli altri guerrieri semplicemente sul piano dell'uso della forza. Anche l'Ulisse di Nolan è violento quanto gli altri achei; ciò che cambia è il modo in cui questa violenza viene orientata. In lui, infatti, essa assume anzitutto la forma di una risposta al caos. Come si diceva all'inizio, l'atto violento non è fine a se stesso e non nasce mai soltanto dalla pulsione: rappresenta piuttosto un punto limite, faticoso e tragico, oltre il quale può cominciare a delinearsi un ordine etico. In questo senso, l'Ulisse di Nolan si affianca a Oppenheimer (il padre della bomba atomica cfr. Ida, 2023): costruire la bomba, così come immaginare il cavallo di Troia, significa porre fine al disordine e rendere possibile, solo dopo, la costruzione di un sistema di valori. Prima, invece, domina soltanto il caos. Nel cinema di Nolan questa tensione tra caos e ordine ritorna costantemente: il primo è spesso il punto di partenza, mentre il secondo appare come un esito sempre difficile, mai immediatamente garantito. In *Following* (1998), il protagonista diventa vittima di questo processo di razionalizzazione; in *Inception* (2010), al contrario, il movimento sembra non concludersi mai davvero, perché l'azione del protagonista lo conduce da un sogno all'altro senza approdare a una soluzione definitiva. In altri film, come *Oppenheimer* (2023), *Interstellar* (2014), questa *Odissea* (2026) e persino *Batman* (2005–2012), l'atto trasforma invece radicalmente la scena, evocando tanto la psicoanalisi lacaniana quanto la figura nietzschiana dell'Oltreuomo. Resta allora da chiedersi quali valori fondi questo atto e quale sostanza etica essi possano avere. Nel film, Ulisse sembra essere il primo a sapere che tali valori non poggiano su una verità assoluta: non esiste una superiorità naturale degli Achei sui Troiani, così come non esiste una superiorità morale degli americani sui giapponesi. Né, tantomeno, essi trovano legittimazione in una legge divina o in una necessità stabilita per natura. Non

a caso, Ulisse trasgredisce proprio la celebre legge di Zeus, mentre Nolan riduce sensibilmente l'intervento degli dèi rispetto al testo omerico. Tuttavia — ed è questo a distinguere l'operato di Ulisse da quello degli altri achei — in lui non c'è soltanto violenza. O, meglio, la violenza viene quasi sempre subordinata a uno scopo razionale, a un fine da raggiungere. Non è un dettaglio secondario che Nolan, pur eliminando la maggior parte delle figure divine, conservi Atena: Ulisse non agisce in nome di valori etici già dati né di presunte regole trascendenti, ma non si abbandona neppure alla pura pulsione. Al contrario, controlla la forza e la orienta verso un obiettivo. Per questo, mentre la violenza degli altri achei e persino dei suoi compagni appare spesso disfunzionale, insensata e controproducente in Ulisse essa assume una direzione precisa. Siamo così nel campo di ciò che la Scuola di Francoforte ha definito *ragione strumentale*, proprio a partire dalla vicenda di Ulisse. Nella Dialettica dell'illuminismo di Horkheimer e Adorno (1947, ed. ti. 1970), infatti, Ulisse diventa il prototipo del pensiero capitalistico: colui che piega la natura al profitto e che trova una delle sue immagini più celebri nell'episodio delle Sirene. I servi, cioè i marinai, non possono ascoltarne il canto perché restano sottomessi alle logiche della produzione; il padrone, invece, può udirne la melodia, ma non può abbandonarsi a essa, perché deve controllare il piacere e rimuovere la pulsione, tanto erotica quanto aggressiva. In una prospettiva simile può essere letto, allontanandoci tuttavia molto dalle tesi francofortesi, anche lo strano episodio noliano di Circe. La maga non appare tanto come una strega protofemminista che riconosce nel maschile un'irriducibile tendenza alla volgarità, quanto piuttosto come una figura quasi materna, capace di ritrasformare i porci in uomini nel momento in cui ne coglie la fragilità. A parlare, allora, non è più l'eroe dominatore ed astuto, ma un Ulisse quasi bambino, ridotto alla nuda necessità: «Abbiamo solo fame».

Il ritorno del rimosso e la vittima innocente

L'altro elemento che caratterizza l'Ulisse di Nolan, distinguendolo questa volta in modo netto da quello omerico, è la presenza di un'amara riflessione sulla violenza e sulle conseguenze dell'agire. Ulisse non è soltanto colui che compie l'atto decisivo; è anche colui che, dopo averlo compiuto, ne avverte tutto il peso. È come se diventasse progressivamente cosciente del carattere drammatico della ragione che egli stesso inaugura: una ragione capace di dare forma al caos attraverso l'uso calcolato della forza, ma proprio per questo inevitabilmente esposta alla colpa, al rimorso e alla perdita dell'innocenza. È questo l'aspetto che molti critici hanno colto con maggiore chiarezza nel film: se la saga di Ulisse fonda simbolicamente la cultura occidentale, Nolan ne porta alla luce il nucleo irriducibilmente violento. Ciò che appare drammaticamente evidente, infatti, è che la ragione strumentale può certamente imporre un ordine al disordine, ma non lo fa sulla base di un principio etico superiore, né in nome di una giustizia già data. Lo fa, più radicalmente, a partire da un istinto di sopravvivenza, da una necessità primaria che precede ogni

costruzione morale. Lo stratagemma del cavallo consente agli achei di sconfiggere i troiani, ma il valore etico di quella vittoria può essere ricostruito soltanto dopo, nell'epica dei vincitori. Nulla, infatti, garantisce che un altro inganno, escogitato da un troiano, non avrebbe potuto rovesciare le sorti della guerra e apparire, a sua volta, altrettanto efficace e funzionale. Ulisse conosce bene la lezione che Telemaco apprende a Sparta: Menelao non è migliore di coloro che ha sconfitto a Troia. Per questo l'Ulisse di Nolan è attraversato dai dubbi e percorso dai rimorsi. La sua grandezza non sta nell'innocenza morale, ma nella capacità tragica di guardare in faccia gli effetti della propria azione (cfr. Bradshaw, 2026). Questa consapevolezza emerge con particolare forza in una delle scene più significative del film: la discesa all'Ade. Nel poema omerico, quel momento coincide per Ulisse con l'incontro con Achille; in Nolan, invece, l'ombra che appare, in una scena dal carattere quasi freudianamente onirico, è quella di Senone. La scelta è decisiva, perché Senone diventa il prototipo stesso della vittima innocente: mandato a Troia attraverso l'inganno, collocato sotto il cavallo e destinato a morire trafitto dalle lance troiane. Di fronte a lui, tutta la retorica dell'epica guerresca viene meno. L'eroismo non può più essere raccontato soltanto come astuzia, coraggio o vittoria, perché porta inscritto dentro di sé il prezzo pagato da chi non ha scelto, da chi è stato sacrificato affinché l'ordine potesse nascere. Il soggetto occidentale, fondato da quell'atto, deve dunque misurarsi con gli esiti infausti della violenza che lo ha reso possibile. Che senso dare, allora, al gesto con cui Ulisse ha impresso un brusco mutamento alla storia? In che senso è stato giusto tradire la legge di Zeus? Ulisse non possiede una risposta definitiva a queste domande; anzi, la sua figura diventa tragica proprio perché resta sospesa dentro questa impossibilità. Una cosa, però, egli sembra comprenderla con estrema lucidità: la legge di Zeus non vale nulla, perché Zeus, se anche esiste, non prescrive leggi di nessun tipo. Le leggi vengono scritte dagli uomini quando gli atti fondanti sono già stati compiuti. Ed è questa, forse, l'ultima lezione che Telemaco dovrà ancora apprendere: non basta ritrovare il padre; bisogna anche attraversare il disincanto che quel padre porta con sé, scoprendo che nessuna legge divina potrà più garantire dall'esterno il senso dell'azione umana.

Telemaco diventa uomo

Il film si conclude, come il poema, con il ritorno di Ulisse e lo sterminio dei proci. Anche in questo caso, tuttavia, lo scarto rispetto al modello omerico è significativo, soprattutto per il diverso ruolo assegnato a Telemaco. Nell'Odissea, infatti, il figlio combatte accanto al padre, uccide molti pretendenti e conduce fino in fondo la propria vendetta: non solo partecipa alla strage, ma ordina anche l'impiccagione delle ancelle infedeli e la terribile mutilazione del servo Melanzio, colpevole di aver tentato di rifornire i proci di armi, scudi e lance.

Nel film, invece, il compito dello sterminio ricade quasi interamente su Ulisse. Il contributo di Telemaco appare, almeno in un primo momento, indiretto: egli sottrae le

armi dei proci e le nasconde in soffitta. In questo modo sembra poter restare fedele alla legge di Zeus richiamata in precedenza, evitando di violare direttamente il principio dell'ospitalità e conservando una sorta di innocenza. Non usa le armi, non colpisce gli ospiti e lascia al padre il peso della violenza. Le cose, però, si complicano proprio a causa di Melanzio. Il servo raggiunge la soffitta, vi pratica un foro e getta le armi al piano di sotto, rifornendo così i nemici di Ulisse. A quel punto l'eroe appare destinato a soccombere: i proci, nuovamente armati, possono rovesciare l'esito dello scontro. Telemaco raggiunge allora Melanzio e si trova davanti a un dilemma decisivo: lasciare che i proci vincano la battaglia e uccidano suo padre, oppure infrangere a sua volta la legge di Zeus? Dopo un momento di esitazione, il giovane sceglie di agire. Attacca Melanzio e riesce a ucciderlo utilizzando proprio la tecnica che Mentore gli aveva insegnato all'inizio del film. Il dettaglio è fondamentale, perché mostra che la formazione di Telemaco trova qui il proprio compimento: ciò che era stato appreso come esercizio, come disciplina del corpo e controllo della foga, diventa ora un atto reale, irreversibile, carico di conseguenze. Telemaco si appropria così della violenza dalla quale aveva cercato di restare distante per tutto il film. Comprende amaramente che solo un atto risolutivo può separare l'ordine dal caos, ma comprende anche che tale atto non è garantito da alcuna trascendenza etica. Come si è detto, infatti, l'ordine morale non precede l'azione: nasce soltanto dopo, come effetto fragile e problematico dell'atto stesso.

La dialettica dell'atto

L'etica noliana non coincide con quella omerica, ma sembra piuttosto costruirsi attraverso un movimento dialettico, vale a dire attraverso un processo in cui ogni momento viene insieme negato e conservato dal successivo. In una prima fase, l'uso razionale della forza appare come ciò che consente di ordinare il caos: senza l'atto, il mondo resta consegnato alla sopraffazione dei proci, alla violenza cieca e all'assenza di legge. In una seconda fase, quella stessa violenza viene però messa in questione e condannata, perché produce sofferenza, dolore e rimorso, e perché rivela l'assenza di un fondamento etico superiore capace di giustificarla una volta per tutte. Il terzo momento non cancella questa contraddizione, ma la assume: riconosce cioè, in modo necessario e amaro, che solo l'atto può interrompere il caos e rendere possibile la costruzione di un ordine razionale e morale, pur senza poterlo fondare su una garanzia trascendente. In questo senso, Telemaco diventa a sua volta un eroe tragico. Come Ulisse, e come Oppenheimer egli deve passare attraverso la violenza dell'atto per scoprire che l'etica non è un punto di partenza già dato, ma qualcosa che nasce dopo, nella consapevolezza dolorosa delle conseguenze prodotte dall'azione.

Bibliografia

Bradshaw, P., "The Odyssey review – Nolan goes god-tier with breathtaking epic of men, monsters and moral metamorphosis", The Guardian, 15 luglio 2026.

Brody, R., "Christopher Nolan's 'The Odyssey' Leaves the Gods in the Outtakes", The New Yorker, 15 luglio 2026.

Horkheimer, M.; Adorno, T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2010 [1947]..

Ide, W., "Oppenheimer review – Christopher Nolan's volatile biopic is a towering achievement", The Guardian, 22 luglio 2023.

Milani D. "Odissea di Nolan: un viaggio tutto orizzontale in cui il trascendente è solo un'opzione morale" *Famiglia Cristiana*, 30 luglio 2026.

Seitz, M. Z., "The Odyssey", *RogerEbert.com*, 15 luglio 2026.

Filmografia di Christopher Nolan

1998 – *Following*.

2000 – *Memento*.

2002 – *Insomnia*.

2005 – *Batman Begins*.

2006 – *The Prestige*.

2008 – *The Dark Knight*.

2010 – *Inception*.

2012 – *The Dark Knight Rises*.

2014 – *Interstellar*.

2017 – *Dunkirk*.

2020 – *Tenet*.

2023 – *Oppenheimer*.

2026 – *The Odyssey*.