

Ulisse tragico ed epico in Nikos Kazantzakis

Gilda Tentorio

Università di Pavia, Italia

Abstract Ulysses is a mythic character much loved by the Greek writer Nikos Kazantzakis: in 1922 he published the ‘tragedy’ Ὀδυσσέας and in 1938, after years of work and many versions, the poem Ὀδύσεια, his *opus magnum*. In this article I deal with their fundamental features and the difficulty of fixing them in a specific literary model. The first is a theatrical poem, which exploits the dramatic elements of the ancient *epos* in an original way; the immense Ὀδύσεια is a fascinating example of ‘modern epic’, outside and beyond traditional conventions.

Keywords Nikos Kazantzakis. Ulysses. Odyssey. Drama. Modern epic.

Sommario 1 Ulisse, i Greci e Kazantzakis. – 2 L’Ulisse ‘tragico’: Ὀδυσσέας (1922). – 3 L’opus magnum: Ὀδύσεια (1938). – 4 La complessa questione del genere letterario e il messaggio per il futuro. – 5 Conclusioni.

Non vi sarà mai cosa che non sia
una nube. [...] Lo è l’*Odissea*,
che cambia come il mare. Se la riapri
sempre cambia qualcosa.

Jorge Louis Borges, *Nubi* (I), in *I congiurati*
trad. D. Porzio, H. Lyria. Milano: Mondadori, 1986

1 Ulisse, i Greci e Kazantzakis

La rivisitazione del mito nel XX secolo è un tratto comune a molti capolavori letterari, ma in Grecia l’*Arbeit am Mythos* assume una particolare caratura, in quanto operazione culturale complessa che corre

sul filo della diacronia. È infatti coinvolto un sistema complesso di echi ancestrali che salgono dalle zolle del paesaggio (Kazantzakis 2021, 13-15), come pure di vibrazioni profonde negli schemi mentali, negli archetipi della storia identitaria e nella musicalità stessa delle parole, così impregnate di tradizione.¹ Quando i Greci di età contemporanea dialogano con l'antico, ciò comporta una discussione non indolore sul sé e sulle proprie radici, sul privilegio e il peso dell'eredità, insieme alla rivendicazione del proprio spazio di espressività originale. È dunque in tale orizzonte frastagliato che vanno considerate le sperimentazioni sulla dicibilità dell'antico in nuove forme.

Nel presente contributo mi occuperò di due riscritture novecentesche del mito di Ulisse² ad opera di Nikos Kazantzakis (1883-1957), un gigante della letteratura greca moderna, più volte candidato al Premio Nobel per la Letteratura.³

Ulisse è un mito particolarmente caro all'immaginario greco e soprattutto nel XX secolo la sua persistenza metamorfica è un indicatore di gusti letterari in evoluzione, permeabili agli influssi stranieri e in perenne confronto e messa in discussione intorno a tessiture di poetica e questioni ideologiche.⁴ Nelle opere di Kazantzakis la sua presenza è costante. Se Omero è per l'autore «l'occhio sereno e radioso - come il disco del sole - che illumina ogni cosa con un bagliore che redime»,⁵ non stupisce che durante il viaggio nel Peloponneso (1937), di fronte alle coste di Itaca, egli viva un incontro epifanico con il mitico Ulisse che ancora cavalca le onde dell'Egeo: «Ma tu, capitano della grecità, con il tuo berretto a punta, l'occhio astuto sobrio e la mente creatrice di miti che gode della menzogna come di un'opera d'arte, ostinato, forte e ingegnoso, te ne stai sulla nave della Grecia sempre vigile, reggendo il timone».⁶

1 Elytis 1992, 365-6; Kazantzakis 2021, 84.

2 In questo saggio userò 'Ulisse' per intendere le riscritture moderne, che risentono naturalmente della lunga tradizione occidentale (a partire da Dante); con 'Odiseo' indicherò invece l'eroe dell'*epos* antico.

3 Nasce nel 1883 nell'isola di Creta, che a quel tempo, a differenza della Grecia continentale, si trova ancora sotto il dominio ottomano, ma con incessanti singulti di rivolta. Dopo gli studi ad Atene si trasferisce a Parigi e frequenta le lezioni di Henri Bergson, redige la tesi di dottorato su Nietzsche, e viaggia moltissimo, avido di conoscere luoghi e popoli diversi. Scrittore eclettico e sperimentatore, si cimenta in tutti i generi letterari: teatro, poesia, saggio filosofico, romanzi, traduzioni, resoconti di viaggio, sceneggiature per il cinema. Sulla biografia e il percorso culturale di Kazantzakis, cf. Bien 2007. In patria è accusato di essere ateo, anti-greco, comunista. Nel 1948 stabilisce la sua dimora ad Antibes e i maggiori riconoscimenti gli verranno dall'estero. Già malato, non rinuncia al un viaggio in Estremo Oriente, dove le sue condizioni di salute si aggravano, e si spegne a Friburgo di Brisgovia nel 1957.

4 Cf. l'interessante panoramica di Kastrinaki 2003, 216-41.

5 Kazantzakis 2014, 9.

6 Kazantzakis 2021, 52.

Nelle sue diverse forme, l'Ulisse di Kazantzakis è protagonista di uno slancio vitalistico incontenibile, dettato da una fame di conoscenza e dalla volontà di spezzare ogni vincolo e limite. È animato da quello 'sguardo cretese' che è uno snodo cruciale nella riflessione dello scrittore, su cui torneremo.⁷

2 L'Ulisse 'tragico': 'Ὀδυσσεάς (1922)

Il primo frutto di una riscrittura estesa da parte di Kazantzakis è in ambito teatrale: la 'tragedia' 'Ὀδυσσεάς, pubblicata per la prima volta sulla rivista di Alessandria *Νέα Ζωή* (1922, in due fascicoli) e poi in volume (1928; 1955),⁸ una creatura letteraria particolarmente cara allo scrittore.⁹

Si è a lungo sostenuto che quello di Kazantzakis sia un teatro¹⁰ di idee, teoria avvalorata dal fatto che spesso (e anche in questo caso)

⁷ L'interesse per Ulisse non riguarda solo l'ambito finzionale: occorre ricordare l'impresa traduttiva dei poemi omerici insieme all'amico e filologo cretese Ioannis Kakridis (*Iliade*, pubblicata nel 1955 e *Odissea*, pubblicata postuma nel 1965). Sulla somiglianza fra Kazantzakis e il suo eroe, cf. Poulakidas 1969, 137-9.

⁸ Sulle lievi varianti nelle diverse edizioni, cf. Rotolo 1981, 214; Raizis 1971-72, 199-200. L'opera viene dapprima pubblicata con lo pseudonimo di A. Gheranòs (sull'uso degli pseudonimi in Kazantzakis, cf. Grammatàs 1992, 85 ss.). Da isolati riferimenti nelle sue lettere, pare che Kazantzakis abbia tradotto l'opera in tedesco e in francese, con la speranza di rappresentazioni all'estero, ma questi scritti finora non sono stati trovati, cf. Raizis 1997, 457; Chassapi-Christodoulou 2002, 672-3; Petrakou 2005, 241, 257. Segnalo la recente traduzione inglese *Odysseus. A Verse Tragedy*, a cura di Kostas Myrsiades (Boston: Sommerset Hall, 2022).

⁹ Ciò è testimoniato dalla cura delle tre edizioni e da alcuni riferimenti dell'autore, cf. ad esempio: «Amo la mia tragedia 'Ὀδυσσεάς perché è emersa dalle mie viscere dopo anni di silenzio e - come dicono le Scritture - il grembo si è aperto» (lettera 25 maggio 1928, Prevelakis 1965, 74); «Tre grandi figure si sforzavano di prendere un volto dentro di me - Odisseo, Nikifòros Fokàs, Cristo -, di staccarsi dalle mie viscere, di liberarsi e di liberare anche me» (Kazantzakis 2022, 197). Qui e altrove, dove non indicato altrimenti, si tratta di mia traduzione.

¹⁰ Intensa è la sua attività: venti opere teatrali scritte negli anni 1906-49. Dal punto di vista tematico, si distinguono tre macro-aree: mito antico (oltre al testo in esame, una trilogia dedicata a Prometeo e il *Κούρος*, dramma su Teseo, negli anni 1944-49 e *Melissa*, 1937, al confine tra mito e storia, impostata sul delirio di onnipotenza del tiranno di Corinto Periandro); età bizantina (*Giuliano l'Apostata*, *Nikiforos Fokàs*, *Costantino Paleologo*) o legate alla tradizione (*Il Capomastro*); figure storiche moderne (*Cristofo Colombo*, *Ioannis Kapodistrias*), ma anche *Cristo*, *Buddha*, *Sodoma* e *Gomorra*, *Otello ritorna*. Sulle tragedie a tematica mitica: Chassapi-Christodoulou 2002, 667-93; Petrides 2015; in generale sul teatro di Kazantzakis: Bakonikola-Gheorgopoulou 2000; Puchner 2000, Petrakou 2005 e 2011; sulle opere giovanili, cf. Glytzouris 2009; sull'influenza della tragedia antica nell'opera di Kazantzakis, cf. Stamatou 1983, 263-82. Il teatro di Kazantzakis non ha finora ricevuto adeguate attenzioni dalla critica italiana. Si segnala però la traduzione di *Commedia: tragedia in un atto* (1980), trad. di F.M. Pontani, Venezia: Edizioni del Paniere (opera giovanile del 1909 di argomento metafisico, che anticipa per certi aspetti tendenze successive, come Sartre e Beckett); sul *Κούρος*, cf. Carpinato 2009 e La Rosa 2009.

l'autore appone la nota: «Quest'opera non è stata scritta per la rappresentazione scenica». Occorre al contrario evidenziare l'attenta filigrana di teatralità (entrate e uscite di personaggi ben caratterizzati, disvelamento graduale di dettagli attraverso dialoghi vivaci o monologhi, colpi di scena, buona alternanza fra elementi realistici e poetici-visionari, presenza di parti corali).¹¹ La scelta della non-rappresentabilità pertanto sembra dettata più da condizioni esterne (diffidenza verso il mondo teatrale greco dell'epoca) che da convinzioni ideologiche.¹²

Ὀδυσσεύς è una 'tragedia' in 2335 versi endecasillabi,¹³ strutturata in due Atti (ambientati rispettivamente sulla riva di Itaca e poi nella reggia), che coprono due giornate, e due brevi parti corali (p. 461 e pp. 484-5).¹⁴ In Grecia spesso con il termine 'tragedia' si indicano opere teatrali in versi di ambientazione antica, con la presenza di cori, una polarizzazione tematica o un forte contrasto fra personaggi, anche se non necessariamente dall'esito infausto (in questo caso ad esempio la conclusione vede il trionfo dell'eroe).

Kazantzakis si concentra sul ritorno di Ulisse e sul piano della vendetta, seguendo una sezione precisa del poema omerico, da *Od.* 13.187 a 22.206, attraverso un approccio creativo: trasforma elementi epici in drammatici, talvolta operando in una linea di condensazione o in senso espansivo, secondo scelte estetiche particolari.¹⁵

Siamo introdotti a Itaca attraverso lo sguardo e i commenti delle schiave infedeli, che sulla riva pregano perché il padrone non faccia mai più ritorno: si compie infatti in quei giorni il ventesimo anno della sua assenza. Si comincia a delineare il contrasto fra Atena (il suo altare è stato abbandonato) e Afrodite, la dea che regna ora incontrastata sull'isola: è il momento in cui la ragione soccombe alla

11 Sulla teatralità dell'opera, cf. l'entusiasmo di Palamàs 2011, 166. Kazantzakis conosce e ammira i lavori di Gerhart Hauptmann (cf. Petrakou 2005, 241) e in particolare la tragedia *Der Bogen des Odysseus* (1914, di due anni successiva all'assegnazione del Nobel per la Letteratura). Occorre però ridimensionare l'influenza di tale opera su Ὀδυσσεύς: per le differenze, rinvio a Raizis 1971-72, 203-14; cf. anche Rotolo 1981, 217-18.

12 Cf. Puchner 2000, 22; Petrakou 2011, 251.

13 Sulla fluidità della versificazione, cf. Palamàs 2011, 164: «un poema maestoso, austero, che non ha nulla di superfluo, dorico, virile nella concezione e nella forma».

14 Ho consultato Kazantzakis 1964² (seconda edizione della versione definitiva 1955). Poiché non viene riportata la numerazione progressiva dei versi, mi riferirò alla pagina.

15 Ad esempio i pretendenti sono ridotti a cinque e la gara con l'arco risulta più snella (pp. 487-504). In altri casi Kazantzakis sceglie vie alternative: amplia il ruolo della schiava infedele Melanto (con un ruolo importante nell'*incipit*, p. 387 e poi p. 464) e crea altre figure di schiavi; cambia la figura di Laerte (in un primo tempo debilitato dalla demenza senile); Penelope è virtuosa ma passiva, oscilla tra un senso etico di fedeltà al marito e il sogno di una vita autonoma nella tranquillità piccolo-borghese, magari al fianco dell'affascinante Eurimaco; le scene di riconoscimento sono volutamente ritardate. Cf. Rotolo 1981, 219; Stamatiou 1983, 105-22; Borowska 2001, 320; Raizis 1997, 462-3.

carnalità.¹⁶ Afrodite, apparsa in sogno a Penelope, le ha ordinato di indire la gara dell'arco e di scegliere finalmente lo sposo.

Ulisse entra in scena solo al v. 236 (p. 394) e fra l'altro la sua prima battuta è di auto-presentazione («ὁ Δυσσεύς!»), un urlo rivolto alle schiave del palazzo, le quali però, terrorizzate, fuggono via, mentre l'ancella di Penelope, Eurinome, che in realtà è Atena in sembianze umane.¹⁷ Già questa prima apparizione con una forte carica auto-assertiva suggerisce il carattere dell'eroe, tutto preso dal suo io insaziabile, al punto da essere blasfemo contro gli dèi,¹⁸ spontaneo e impulsivo nella violenta espressione dei propri sentimenti,¹⁹ indifferente ai dilemmi interiori degli altri, perché animato invece da una fortissima coscienza di sé. Più che 'tragica', la sua statura è eroica e titanica, mentre gradualmente si erge a giusto vendicatore che ripristina l'ordine sul caos.

Nella tragedia un filo rosso importante è il *lusus* tra finzione e realtà,²⁰ ottenuto attraverso una catena di racconti menzogneri. A Eurinome-Atena Ulisse dice di essere un mercante fenicio (p. 397), da tutti chiamato Πολυβάσσανος²¹ (chiaro calco dell'omerico πολύτλας, fra l'altro presente in Hom. *Od.* 13.250): spregiudicato e sapiente nell'arte seduttiva, sa vendere alle donne statuette e amuleti, perle, profumi, belletti, pozioni prodigiose ed è così sfacciato da augurare a Eurinome una notte d'amore nelle sensuali rive fenicie (pp. 397-8). Atena lo rimprovera bonariamente («μὲ τὸ γάλα βύζαξις τὸ δόλο, | παμπόνηρε, πολύπαθε Ὀδυσσεά! | Ὅ νοῦς σου σὰν ψαρὰς βαθιοῦ πελάγου | δουλεύει κι ἀμολάει πυκνὰ τὰ δίχτυα»),²² si rivela e mentre dissipa la nebbia dai suoi occhi mostrandogli Itaca, lo informa

¹⁶ Petrakou 2005, 242.

¹⁷ La scena echeggia l'incontro omerico con Nausicaa (Hom. *Od.* 6.127-40); rispetto invece a Hom. *Od.* 13.222, dove Atena si presenta come giovane pastore per dare indicazioni a Odisseo sul luogo, Kazantzakis sceglie la via della condensazione, portando subito a contatto con la realtà del palazzo.

¹⁸ Cf. la protesta contro la stessa Atena (p. 400); al figlio e a Eumeo rivela che gli dèi sono indifferenti, Zeus è solo uno spaventapasseri e occorre far conto soltanto sulle proprie forze umane (pp. 447-8).

¹⁹ In alcuni tratti sembra anticipare la spontaneità gioiosa e vitale di Zorba (protagonista del celebre romanzo pubblicato nel 1946), ad esempio quando esprime le sue emozioni attraverso il ballo: appena Atena dirada la nebbia e gli mostra Itaca, Ulisse vuole danzare la propria euforia (p. 402); di nuovo di fronte a Eumeo (p.410) e infine accenna il «ballo di Persefone» (p. 473). Sul significato ancestrale della danza in Kazantzakis, cf. Prevelakis 1958, 180-2; sul trasporto dei sentimenti di Ulisse, spesso frenato da Atena, cf. Borowska 2001, 321-3.

²⁰ Cf. Palamàs 2011, 166; Rotolo 1981, 223-5.

²¹ In alternanza a πολύπαθος, l'epiteto πολυβάσσανος torna anche in Kazantzakis-Kakridis 1965, proprio per la resa di πολύτλας.

²² «Insieme al latte hai succhiato anche l'inganno, | astutissimo Ulisse dalle mille sventure! | La tua mente, come un pescatore d'alto mare, | trama instancabile e cala le sue fitte reti» (p. 399).

sulla difficile situazione: Penelope si mostra a tutti ambigua, Telemaco, cresciuto nell'attesa del padre, si trova in questo momento a Sparta, mentre il vecchio Laerte soffre ormai di demenza (pp. 400-6).

Accolto dal porcaro Eumeo, Ulisse racconta la sua storia: egli è l'ateniese Dedalo, naufragato a Itaca. Dopo un apprendistato in Egitto, in Grecia ha creato opere e sculture prodigiose, estraendo il divino da pietra e legno. Minosse lo ha poi chiamato a Cnosso, dove si è fatto costruire il famoso palazzo (pp. 412-14). Il racconto si piega poi a una compiaciuta specularità: lo straniero dice che in uno dei suoi viaggi ha avvistato proprio Ulisse fra le braccia di Calipso e lo ha rimproverato di aver dimenticato il dovere del ritorno; quello gli ha risposto malamente: molto meglio Calipso che una Penelope invecchiata! Eppure qualche mese dopo, continua il finto Dedalo, lo ha visto solcare il mare con rotta sicura verso Itaca (pp. 414-16).

L'identità di Ulisse è fluida e continua a mutare, disorientando i suoi interlocutori.²³ Intreccerà altri due racconti menzogneri: di fronte alla nutrice Euriclea, che pare riconoscere indizi della sua vera identità, scompagina le carte, elogiando la propria virtù demiurgico-poetica: «Σὰν τὸν πηλὸ στὰ δέκα μου δαχτύλια | τὸ νοῦ τοῦ ἀνθρώπου πλάθω καὶ ξεπλάθω, | τὸ ἀδάμαστο φυσῶντας πᾶνω πνέμα μου!».²⁴ Dichiarò infatti di essere il ῥαψῶδός che Agamemnone ha lasciato ad Argo per sorvegliare la moglie (l'ῥοιδὸς ἀνὴρ di Hom. *Od.* 3.267) e invano ha tentato di avvisare il condottiero del pericolo (pp. 446-7). E infine, a monito della volubilità della sorte, racconterà ad Antinoo la sventurata vicenda della sua vita, precipitata dalla ricchezza alla rovina (beni saccheggianti, figlio e sposa rapiti dai pirati, pp. 468-9).

Questa voglia di narrarsi e di plasmare ogni volta un'identità diversa, rinvia naturalmente alla virtù affabulatoria dell'Odisseo omerico: le sue 'autobiografie fittizie', come è noto, presentavano un elemento in comune, cioè la provenienza da Creta.²⁵ È alquanto plausibile che il cretese Kazantzakis sia stato affascinato da questo intreccio di storie inventate che ruotano intorno alla sua isola:²⁶ l'antenato Omero fa

23 Ad esempio all'esterrefatto Eumeo annuncerà di poter cambiare mille forme, quasi fosse un novello Proteo: (cf. Hom. *Od.* 4.455-8): «Posso mutare mille forme e ciò che voglio, | neonato o vecchio, divento, e ancora | acqua, fuoco, vento e un grande | arco velenoso che sibila | come la vipera al sole» (p. 438). Nega quindi di essere Dedalo e annuncia di essere Ulisse, salvo poi schermirsi (si tratta di una 'grande bugia', dovuta all'ebbrezza, pp. 438-9).

24 «Come l'argilla fra le dita | plasmò e disfo la mente dell'uomo | soffiandoci sopra il mio fiato indomabile» (p. 446).

25 Odisseo si presenta come Cretese ad Atena (Hom. *Od.* 13.256-86), a Eumeo (14.192-359), a Penelope (19.172-307). Rinvio ai classici studi di Del Corno 1978, 842 ss.; Emlin-Jones 1986; affascinante anche l'ipotesi di Faure 1980.

26 Cf. González Vaquerizo 2013, 220 ss.

di Creta una terra esotica di racconti avventurosi (viaggi, fughe fortunate, scontri, ricchezze, tempeste, sventure), insomma quasi una traccia per ulteriori espansioni narrative. Pertanto le continue metamorfosi dell'eroe, più che sintomo di una debolezza drammaturgica (Rotolo 1981, 225), vanno a mio avviso riferite all'esplorazione da parte di Kazantzakis di potenzialità complementari, all'insegna della creatività. Il suo *modus operandi* è vario: spesso, a partire dalla traccia epica antica, ne potenzia la teatralità, dà risalto a personaggi secondari, ne fonde i caratteri o forgia tratti inediti, con un lavoro originale di intreccio intertestuale.²⁷

Secondo Atto. Nella reggia i pretendenti si preparano per la gara dell'arco e la festa nuziale. Dopo che Ulisse ha mostrato la sua forza uccidendo Minitis, l'altro mendicante della reggia (pp. 465-6 – scena condensata rispetto alla lotta Odisseo-Iro, Hom. *Od.* 18.8-107), il cantore Femio è sempre più turbato, inquieto per sogni forieri di sventura, presagi funesti e ombre (come Teoclimeno in Hom. *Od.* 20.350-7): cerca invano di mettere in guardia i pretendenti (p. 457; p. 468) e invano Ulisse-mendicante si appella alla loro pietà. Nella sua visione allucinatória, Femio vede la lancia di Atena e si getta ai piedi di Ulisse, ma lo straniero gli ordina di intonare un canto (pp. 474-5), che è la trascrizione fedele di un canto popolare cretese sulla potenza di Charos, personificazione della morte²⁸ e balla nudo la 'danza di Persefone', che nella sua patria – dice – si compie ridendo sulle tombe.²⁹

La tensione sale. Penelope scende dalle sue stanze e lo straniero elogia la fama della sua virtù (pp. 476-82), ma è giunta l'ora e la regina dà il segnale per l'inizio della gara. I pretendenti falliscono e Ulisse, che nel frattempo ha rivelato la sua identità a Telemaco e a Eumeo, impugna l'arco e riesce a tenderlo con facilità.³⁰ Nella scena finale, con efficace effetto icastico, Ulisse si congeda in una posa statuaria che ricorda la potenza di Zeus: dopo aver teso l'arco, con un urlo di trionfo si rivela ai pretendenti (al cospetto di Penelope e Laerte, rinvigorito da Atena, che ora lo riconoscono) e mentre palleggia l'arma,

²⁷ In questo senso è interessante la filigrana dei riferimenti intorno a Telemaco, che in più occasioni si fa narratore: nella capanna di Eumeo rievoca le avventure nella magnifica Sparta, e quanto in Omero era descritto in presa diretta (Hom. *Od.* 4.70 ss.), cioè lo stupore di Telemaco, l'arrivo di Elena, il *nepepte*, ora si trasforma in racconto (pp. 429-35). Successivamente (p. 450) il giovane riferisce ciò che gli hanno narrato sull'astuzia di Ulisse a Troia nel sottrarre il Palladio (la vicenda è molto simile – salvo per il dettaglio del Palladio – a quanto racconta Elena in Hom. *Od.* 4.240-58). Infine (p. 471) Telemaco cita con orgoglio l'eloquenza di Ulisse, le sue parole fitte come fiocchi di neve (cf. Hom. *Il.* 3.222) e il suo coraggio nel ventre del cavallo di legno (come ricordato da Menelao in Hom. *Od.* 4.271-89, salvo per il dettaglio della seduzione di Elena).

²⁸ Cf. Raizis 1971-72, 213.

²⁹ Una scena simile si ritroverà in *Οδύσεια*, 1.750-83.

³⁰ Ulisse grida che l'arco nelle sue mani garrisce come una rondine (χελιδονίξει, p. 505), immagine che rievoca Hom. *Od.* 21.411.

fedele compagna, nelle sue parole l'arco diventa fulmine della morte che, manovrato da mani possenti e giuste, sancirà nella strage il ritorno all'ordine (p. 505).

Animato da un'energia che punta all'eccesso, secondo un impeto che va ricondotto a Nietzsche e a Bergson, questo Ulisse audace e in fondo solo nella sua grandezza, rifiuta la misura (Rotolo 1981, 221). Se l'Odisseo omerico è impegnato in un itinerario di riappropriazione egocentrica e riconferma del sé,³¹ questo Ulisse «non si nutre soltanto delle briciole dei banchetti omerici, come accadeva ai creatori della tragedia attica»³² ma reca inevitabilmente in sé le ombre della modernità, come ha sottolineato il poeta Kostis Palamàs (1859-1943). Nelle mani di Kazantzakis - continua Palamàs - Ulisse assume tratti che ricordano l'aspirazione alle altezze di un Bellerofonte, ma anche l'arroganza di un Ippone, un po' Prometeo e un po' superuomo nietzschiano.³³

Se nel primo Atto l'eroe impara a dominare le passioni impetuose quando incontra i suoi cari, che continua a disorientare con racconti metamorfici, nel secondo Atto è pronto ad affrontare i pretendenti. Kazantzakis introduce un dettaglio significativo: l'ancella Melanto denuncia con sdegno che lo straniero ha strangolato il vecchio cane Argo che gli scodinzolava gioioso e invita Ctesippo a punirne la tracotanza (p. 464). Perché Kazantzakis ha scelto una variazione così dissonante rispetto al dettato omerico (Hom. *Od.* 17.291-347)? Forse, insieme alla studiosa Borowska, possiamo ipotizzare che si tratti di un segnale: uccidendo il fedele compagno, Ulisse recide ogni rapporto con la sua vita precedente (anche letteraria - aggiungiamo noi), per ergersi alla statura di superuomo. Adesso è completamente libero.³⁴

Mentre segue la materia omerica e gioca a suggerirla in echi nuovi, Kazantzakis si ritaglia margini di originalità, e alla fine cede per così dire di nuovo la parola a Omero: è nel poema antico che il lettore potrà leggere i dettagli della strage. La tragedia risulta pertanto un momento di sperimentazione, un esercizio sulle potenzialità di una versificazione drammatica dell'*epos* per eccellenza. Non è forse casuale che, solo due anni dopo, nel 1924, Victor Bérard focalizzerà appunto l'attenzione sulla vicinanza fra le due dimensioni letterarie: «l'épos est un drame en hexamètre, à un seul récitant; la

31 «L'avventura [di Odisseo] nel mondo non fu mai che un ritorno all'isola natia - compiacimento nel Medesimo, sconoscimento dell'Altro», sostiene Lévinas 1985, 62, che gli oppone il modello positivo di Abramo, figura dell'erranza nomadica e di una filosofia della fuoriuscita e dell'ec-centricità.

32 Palamàs 2011, 164.

33 Palamàs 2011, 165.

34 Cf. inoltre Borowska 2001, 324: «Odysseus the Argus-killer portends Odysseus the God-killer from the new *Odyssey*». Questo dettaglio di Ulisse uccisore del proprio cane Argo si ritrova anche nel poema Οδύσεια 24.746-59. Cf. Castillo-Didier 2007, 101-8.

tragédie est un drame en mètres mélangés, à un, puis à deux, puis à plusieurs récitants».³⁵

Ma l'impressione è che l'Ulisse teatrale di Kazantzakis sia in cerca di una forma di più ampio respiro. Già sogna nuove avventure, ad esempio quando esclama: «Ἄχ, τὸ ταξίδι πάλι ν' ἀρχινοῦσα!»,³⁶ oppure ammette «Ναί, πᾶ δὲ μὲ χωράει τοῦ ἀνθρώπου ἡ φύσις· | καὶ τὴν ψυχὴ μισῶ, γιατί'ἔναι ἀνάξια | κι ἓνα μικρὸ νησάκι ν'ἀγκαλιάσει!».³⁷ Lo sguardo si sta volgendo ad altri orizzonti. In effetti nell'inverno del 1925 Kazantzakis riprende a occuparsi di Ulisse e si immerge in un lavoro tormentato di scritture e riscritture che dura tredici anni, sette versioni, per un poema in 33.333 versi decaeptasillabi:³⁸ il suo capolavoro poetico, Ὀδύσεια, pubblicato infine nel 1938.

3 L'opus magnum: Ὀδύσεια (1938)

In alcune pagine dell'autobiografia romanzata e pubblicata postuma, *Rapporto al Greco* (Αναφορά στον Γκρέκο, 1961) Kazantzakis descrive la genesi di quest'opera immensa. Ulisse non si fa scegliere come soggetto tematico, ma con voracità è lui stesso a decidere di tornare in vita e si presenta, ombra gigantesca, al cospetto dell'intellettuale moderno. Risata fragorosa, mente acuta e insaziabile, l'antenato di Itaca si manifesta beffardo e mercuriale: il poeta cerca di fermarlo sul foglio per dargli nuova voce, ma è una lotta ardua, perché Ulisse frantuma le parole, che non lo contengono. Kazantzakis spiega che, alla ricerca di modi per intrappolare la sua natura cangiante, dapprima commette un errore di valutazione:

all'inizio, quando non ti conoscevo, ho teso sulla tua strada, per impedirti di fuggire, quella che mi pareva la trappola più straordinaria, Itaca. Ma tu sei scoppiato a ridere, hai fatto un respiro profondo, e Itaca è andata in mille pezzi. E allora ho capito, e te ne rendo grazie, Distruggipatrie: Itaca non esiste.³⁹

³⁵ Bérard 1924, 598. Sulla possibile influenza di Bérard su Kazantzakis, cf. Zervòu 2017, 45-6 e Palamàs 2011, 164.

³⁶ «Ah, potessi ricominciare ancora il viaggio!» (p. 452).

³⁷ «Sì, non mi contiene più la natura dell'uomo: | odio anche l'anima, perché è incapace | di abbracciare una piccola isoletta!» (p. 411).

³⁸ Kazantzakis 1943, 1029 spiega il fascino del numero tre, che simboleggia il percorso dialettico (tesi-antitesi-sintesi) e ricorda che per arrivare a quel numero arcano (33.333 versi) ha dovuto togliere circa novemila versi, «ed è stato come tagliarmi la carne viva».

³⁹ Kazantzakis 2022, 493. Sull'orizzonte filosofico-culturale che fa da sfondo agli anni della stesura, cf. Prevelakis 1958, 103-8.

Per ricominciare a parlare di Ulisse in versi, sembra quasi d'obbligo ritrovare l'eroe a Itaca, sulla scia di Omero (dopo la strage, quindi da Hom. *Od.* 22.477) e forse anche della precedente tappa letteraria della tragedia Ὀδυσσεύς. Ma l'isola sarà lo sfondo soltanto dei primi due canti. Perché questo Ulisse teme di «marciare in patria» (πατριδοσαπίζω, Ὀδ. 1.1294) e afferma «πατρίδα μου εἶναι ἔμένα ἢ Ξενιτιά, κι ἕνας ἀφρὸς ὁ γιός μου!».⁴⁰ Itaca è troppo piccola, Penelope è una donnetta insignificante, il figlio ingenuo e volenteroso è troppo diverso da lui. La sposa presagisce la prossima e definitiva partenza di questo Ulisse insaziabile, e ordina alle ancelle di cantare, perché le loro dolci voci coprano il mugghio del mare che di nuovo lo chiama (Ὀδ. 2.733-5). Tutto inutile. Per caso un giorno sulla spiaggia Ulisse trova lo scafo di una nave, roso dai vermi e usato ora come mastello per il bucato, ma la γοργόνα di prora, la polena-sirena, si erge ancora, divorata dalle intemperie ma ritta e fiera, con gli occhi celesti inquieti che scrutano la distesa del mare (Ὀδ. 2.742-3). Da allora l'impulso alla partenza non è più una vaga inquietudine, anzi il progetto a poco a poco si concretizza e già dal terzo canto Ulisse prende il mare, con una ciurma di compagni male in arnese, e si lascia per sempre Itaca alle spalle.⁴¹

Nelle pagine dell'autobiografia si tratteggia gradualmente un'identificazione fra il creatore e il suo personaggio: «mentre lo creo, mi sforzo di somigliargli. Nello stesso tempo creo me stesso. Confido a questo Ulisse tutti i miei desideri». ⁴² Lo scrittore si fa una cosa sola con la sua materia, «diventa» mare, viaggio, canto, e naviga verso l'abisso insieme al suo personaggio. Prima tappa (canto 4): Sparta, qui Ulisse rapisce Elena, anche lei stanca della sua vita tranquilla; poi (canti 5-8), quasi in un viaggio a ritroso verso le origini, si ferma a Creta, dove langue una civiltà arcaica e in decadenza, che contribuisce a distruggere. Si reca quindi in Egitto, dominato da faraoni indolenti, e lotta contro le ingiustizie sociali aiutando gli schiavi in rivolta. Per una decina di canti (dal 9 al 20) l'Ὀδύσεια ha un'anima africana: mentre Ulisse, instancabile, riprende il suo viaggio e si dirige verso Sud alla ricerca delle mitiche sorgenti del Nilo, gli orizzonti spaziali e temporali si fanno sempre più rarefatti: attraversa il deserto (canto 12), sperimenta la meditazione ascetica (canto 14), costruisce una città ideale che sarà distrutta da cataclismi (canti 15-16). Incontra personaggi straordinari (ipostasi di Buddha, Don Chisciotte, Cristo (canti 18-21). Perennemente inquieto, nulla gli basta, e non si ferma: «se ti fermi a una certa forma di vita, escludi tutte le altre»,

⁴⁰ «La mia patria è l'esilio, e mio figlio è il mare!» (Ὀδ. 2.1130).

⁴¹ In diversi punti del poema però Ulisse prova nostalgia per la sua isola, cf. Castilho Didier 2007, 52-66.

⁴² Kazantzakis 2022, 508. Cf. anche Kazantzaki 1977, 27, 37, 236.

potrebbe essere il suo motto (Paraschos 1939, 1227). Infine, arrivato ai limiti meridionali del continente, va incontro alla morte in una nave-bara, fra i ghiacci dell'Antartide (canti 23-24). Mentre attende il momento supremo e prende congedo dalla vita, una fantasmagorica processione di ombre (i compagni, le donne, l'amato cane Argo) si affolla intorno alla sua barca-feretro per l'addio. Gli attimi estremi si dilatano e ogni coordinata si dissolve: la mente diventa un universo sconfinato dove rifluiscono le gioie del mondo, e mentre le forze fisiche lo abbandonano, Ulisse si erge sulla prua e grida: «Ὅρτα, παιδιά, καὶ πρῖμο φύσηξε τοῦ Χάρου τὸ ἀγερᾶκι!». ⁴³

4 La complessa questione del genere letterario e il messaggio per il futuro

La pubblicazione suscita un vespaio di polemiche. Con efficacia icastica Dimitris Nikolareizis ricorda: «Un meteorite cadde nel 1938 nelle acque ferme delle lettere greche, creò onde e increspature in superficie. Da allora resta lì, inaccessibile ai più, come un'isola rocciosa intorno a cui nuoti, ammirandola da lontano». ⁴⁴

Le critiche si appuntano sul metro inusuale (decaeptassillabo), la lingua, ⁴⁵ la lunghezza, l'impianto filosofico, il 'tradimento' di Omero. ⁴⁶ Esaminando le diverse prospettive, si evince il disorientamento dei critici di fronte a questa opera titanica, stigmatizzata come anti-ellenica, perché Omero è solo il pre-testo per un progetto intellettuale troppo ambizioso. Non tutti hanno letto per intero l'opera, eppure i dibattiti sono infiammati, spesso pervasi però da una miopia di giudizi sommari. Impressiona ad esempio che lo scrittore Ghiorgos

⁴³ «Avanti, amici, soffia propizia la brezza della Morte!» (Ὅδ. 24.1396).

⁴⁴ Nikolareizia 2011, 303. Il poeta Vrettakos 1959, 521 lo definisce «poema barocco», «una foresta oscura in cui si incontrano tutti gli elementi della natura e il bosco inestricabile dell'anima e del pensiero dell'autore» e lo paragona anche a un'opera architettonica gigantesca in cui si riconoscono influenze e stili di ogni epoca (Vrettakos 1959, 523); Prevelakis 1958, 191 lo paragona invece a un tempio: «L'Ὀδύσεια è come un tempio gigantesco, adorno del bottino di incursioni in tutte le epoche, civiltà e percorsi, e dedicato a un dio sconosciuto». Sulla ricezione degli stranieri nei decenni successivi, cf. Zervou 2017, 32-6; all'uscita della traduzione italiana (2020) i giudizi sono invece entusiasti. Fra le numerose recensioni, segnalo Boitani 2020; Pontani 2020; Buttafuoco 2021; Cordelli 2021; Spadaro 2021; Tentorio 2021.

⁴⁵ Non viene compresa l'operazione linguistica di Kazantzakis, che cerca di tesaurizzare parole in via di estinzione (cf. ad esempio il giudizio di Avgheris 1939, 1346-8).

⁴⁶ Cf. Laourdas 1943. Bien 2007, 212 ricorda che in un'intervista (1955) Kazantzakis ha affermato: «la mia Ὀδύσεια non ha nulla a che fare con la poesia omerica». Cf. al contrario Stanford 1954, 224: «Curiously enough, this freedom from the Homeric canon enabled him to re-create an Odysseus more Homeric in many ways than Joyce's hero»: ad esempio, all'avventura urbana di un giorno nel capolavoro dell'irlandese, Kazantzakis risponde con imprese eroiche in un universo dilatato.

Theotokàs (1906-66) senta il bisogno di intervenire nella discussione per difendere l'opera: si tratta di un'alta espressione delle inquietudini europee che convivono con influenze orientali, ma nelle pieghe dei versi occorre riconoscere le radici profonde della grecità (Theotokàs 1939, 1128).

Alcuni anni più tardi Kazantzakis stesso evidenzia che la sua Ὀδύσεια non è né greca né orientale, piuttosto va posta sotto il segno dello 'sguardo cretese', la capacità cioè di ergersi sul bordo del precipizio e di fissare l'abisso senza timore e senza speranza, ma con profonda consapevolezza.

La visione fondamentale che negli ultimi anni regola la mia vita e la mia opera [...] mi è giunta dal basso, dalle zolle della mia terra, l'isola di Creta [...], che in sé riassume la sintesi di cui sono sempre alla ricerca, cioè sintesi di Grecia e Oriente. [...] L'io contempla l'abisso senza scomporsi, anzi proprio questo spettacolo lo riempie insieme di orgoglio e di coraggio: questo è quello che chiamo 'sguardo cretese', tale era lo sguardo nell'antica civiltà minoica, con i suoi devastanti terremoti simboleggiati dal Toro e dai giochi che fanno gli agili Cretesi con questo animale: è questa Creta minoica a creare quello che io considero la meta sublime, cioè la sintesi. [...] I Cretesi di quell'epoca lontana guardavano il Toro-Titano-Terremoto senza paura, dritto negli occhi, e non lo uccidevano per unirsi a lui (atteggiamento simbolico che rappresenta l'Oriente) o per liberarsi della sua presenza spaventosa (simbolo della razionalità ellenica), bensì giocavano con lui in totale serenità. (Kazantzakis 1943, 1033)

Oltre alle difficoltà di una definizione 'geo-culturale e ideologica', i critici greci sono soprattutto imbarazzati nel collocare l'opera entro la tradizionale tassonomia dei generi letterari. Infatti questo poema è caratterizzato da una forte vena narrativa e da un intenso lirismo, ma è anche scrigno di canti e leggende popolari,⁴⁷ elementi drammatici,⁴⁸ squarci meditativi e visionari.⁴⁹

Il grande critico Markos Avgheris nel 1939 stigmatizza l'opera come un artificioso tentativo di mimesi di una forma d'arte ormai morta e, secondo una prospettiva biologico-evoluzionista afferma:

⁴⁷ Cf. Mirasghezi 2007.

⁴⁸ Buona parte del canto 17 (vv. 336-1165) è strutturato con un'alternanza di voci in forma dialogico-drammatica.

⁴⁹ Sfakianakis 1939, 1391 sottolinea la convivenza di elementi epici, lirici e drammatici. Si tratta pertanto di poesia «lirico-narrativo-drammatica». Cf. anche Paraschos 1939, 1227: «un'opera puramente lirica».

L'epica in versi è tipica delle epoche patriarcali, feudali, a economia agro-pastorale. Si tratta di una forma arcaica che oggi non può rivivere nella nostra civiltà industriale. [...] La poesia europea si trova nell'età del lirismo, cioè della maturità; il canto ha da molto superato l'età giovanile che si esprimeva nell'epica. [...] E infine l'*epos* colossale è un dinosauro di altre epoche e climi, buono solo per la paleontologia. (Avgheris 1939, 1249)

Rimprovera inoltre a Kazantzakis i contenuti troppo intellettuali e razionalistici: il pessimismo stona in questa veste poetica, in quanto «l'*epos* è certezza eroica nella vita» (Avgheris 1939, 1253). Si tratta insomma di una scelta anomala perché anacronistica.

Come è noto, intorno alle categorie di genere letterario ruota il dibattito degli studiosi, che invitano a superare l'idea rigida di una permanenza storica: il genere si afferma, si disgrega e talvolta si ripresenta con fiammate di nuova vitalità.

Recenti studi che fanno capo soprattutto alla scuola della narratologia di ambito francese, riflettono in particolare sulla tipologia dell'«epica moderna», che si presenta a bagliori intermittenti in grandi capolavori del XX secolo. Occorre superare il giudizio sommario per cui l'*epos* sia un genere ormai sclerotizzato e desueto, mentre il romanzo sarebbe il riflesso del mondo moderno, secondo la facile antitesi eroismo vs prosaicità, valori monolitici vs complessità o, per dirla con Bachtin, monologismo epico vs polifonia romanzesca.

Nel Novecento alcuni autori scelgono la forma di lunghi poemi in versi (dai *Cantos* di Ezra Pound all'*Omeros* di Derek Walcott), con l'intento di rielaborare la tradizione epica occidentale facendola esplodere dall'interno. Questi poemi

visent à dépasser le prosaïsme immédiat par un «chant» fédérateur, à travers le récit d'un passé collectif, impliquant une réflexion sur le présent et une tentative de dire la totalité (d'une époque, d'un espace, d'une famille, d'un clan, d'une nation). (Neiva 2014, 205-6)⁵⁰

La lunghezza stessa non è estranea alla poetica del frammento, tipica della modernità: il filo narrativo è spesso labirintico, pronto a ramificarsi in rivoli secondari, inframmezzato da micro-storie, per una narrazione centrifuga e polifonica. Si tratta di momenti rilevanti per la riattivazione del genere epico, non tanto nel senso di una continuità, quanto della sperimentazione di un genere duttile e docile alla trasformazione, che dialoga con il passato ma è in grado di tracciare allegorie per il presente e per il futuro.

50 Cf. anche Crossley 2022.

Anche l'Ὀδύσεια di Kazantzakis rientra nel novero di queste opere, una «epica moderna» o «opera mondo»⁵¹ polimorfica che sfugge a una definizione univoca sulla scacchiera dei generi letterari, come è tipico del postmoderno,⁵² e ciò lasciò disorientati i suoi contemporanei.

Se l'orizzonte d'attesa fu sconvolto, è utile interrogarsi sulla «genericità autoriale»:⁵³ qual era l'intenzionalità e la percezione 'generica' di Kazantzakis verso l'Ὀδύσεια? In generale è infastidito dalle diatribe che cercano di incasellare, o meglio intrappolare il poema in un «letto di Procuste della catalogazione», per dirla alla Pirandello. Non si riconosce nella categoria di *epos* e soprattutto è ferito dall'accusa di anacronismo.

Significativa ad esempio è la lettera del dicembre 1939 al giovane Nikolareizis: «C'è mai stata un'età più epica della nostra? [...] Un canto 'moderno', *sobre, discret*, amaro, grazioso, una *musique de chambre*, può forse rendere in modo adeguato il tremendo terremoto che si è scatenato intorno e dentro di noi?» (Nikolareizis [1961-62] 2011, 325-6). Lo scenario – continua Kazantzakis – è inquietante: incombe lo spettro di una guerra di vaste proporzioni, antichi imperi sono ormai crollati, utopie si sgretolano per irrigidirsi in regimi, avanzano i totalitarismi, i confini oscillano. Pertanto l'anima tormentata dello spirito attuale non può trovare la potenza espressiva nell'estetica della lirica pura. Oggi tornano a riemergere impulsi ancestrali e laceranti, che impongono nuovi slanci «epici», riflessi in forme letterarie moderne.⁵⁴ E ancora nell'agosto 1943:

Nulla di più sterile che fossilizzarsi sulla questione se la mia Ὀδύσεια sia un'epopea o un genere letterario anacronistico. [...] Per me nessun tempo è più epico di quello che stiamo vivendo: un mito crolla mentre un altro lotta per affermarsi. È così che nascono le epopee. Per me l'Ὀδύσεια è lo sforzo epico e drammatico (ἐπικοδραματική προσπάθεια) dell'uomo contemporaneo, che passa tutti gli stadi dell'attuale inquietudine, a caccia delle speranze più audaci, per trovare la salvezza.⁵⁵

⁵¹ Cf. Moretti 1994, 4.

⁵² Cf. González Vaquerizo 2021, 354-5.

⁵³ Cf. Schaeffer 1992, 131-7.

⁵⁴ Uno studioso moderno conferma questa intuizione di Kazantzakis: «Far from being an anachronism during the 1920s and 1930s, epic was so congruent with the emergent discourse of total war as to seem utterly contemporary» (P. Saint-Amour, citato in Paris 2021, 23). Riguardo alla percezione di un'età di transizione, cf. Prevelakis 1958, 109 (lettera del 22 febbraio 1929).

⁵⁵ Kazantzakis 1943, 1028-9. Il traduttore inglese Kimon Friar sposa la definizione di Kazantzakis: «A new epical-dramatic attempt of the modern man to find deliverance» (Friar 1958, xi). Qualche anno prima Kazantzakis si era già espresso in modo

In un'epoca senza certezze, le angosce contemporanee non possono trovare rispecchiamento in un genere monolitico. Ecco dunque la proposta della categoria ibrida «epico-drammatica»: forse la preferenza per il termine «drammatico» va ricondotta all'idea di azione (δράω) e anche di una spinta collettiva – al contrario del tragico, che rinvia piuttosto al dilemma del singolo.

A proposito del riuso del mito nel Novecento italiano, lo studioso Cantelmo ha individuato le due categorie di «frantumazione» e «resistenza» (Cantelmo 2007), che si possono applicare anche a Kazantzakis, aggiungendo però la fondamentale tensione centrifuga alla 'dilatazione'. L'Ulisse del suo poema è l'uomo contemporaneo che si muove fra civiltà in rovina, in un'epoca di crisi e transizione: «Feroce è la nostra epoca: il Toro, le forze sotterranee dionisiache si sono liberate, la scorza apollinea dell'anima si incrina. Nobiltà, armonia, equilibrio, dolcezza, fortuna, sono tutte virtù che dobbiamo avere il coraggio di salutare per sempre». ⁵⁶

Questo Ulisse che scardina valori e distrugge civiltà è però mosso da un'eroica e dionisiaca affermazione della vita: polverizza i valori tradizionali per porre le basi dell'avvenire, ⁵⁷ in una sorta di «rivolta affermativa», perché dalle macerie rinasca il germe della creazione (Dónega-Bernardes 2010, 162-4). Lo studioso Bien ha individuato nel poema due forze complementari che guardano al futuro:

He [Kazantzakis] was driven not by despair but by hope and vision – hope for, and vision of, a completed work that would possess (a) the aesthetic force to redeem life's fragmentation by means of a unified re-presentation and (b) the ethical force to carry its readers beyond the present 'decline of the West' to a new world-view capable, in Kazantzakis's opinion, of regenerating civilization – all of which means that the *Odyssey* is not nihilistic. (Bien 2007, 193)

Si osserva a questo proposito una prospettiva rovesciata, in quanto il futuro è nelle mani di Ulisse e non del figlio, in entrambe le opere in esame.

Nel dramma Ὀδυσσεύς Telemaco è un ragazzo che vive schiacciato dalla figura del padre, e infatti si reca a Sparta con il desiderio segreto di ricevere conferma della sua morte. Qui Elena lo spinge a

analogo: «Ho scritto in questa forma che i critici chiamano *epos* ma a me pare più un *dramma*, anche se non ho seguito alcuna teoria estetica. Semplicemente, questa è l'unica forma che poteva rendere con maggior agio e precisione le mie gioie e le mie inquietudini. Non mi è mai interessato, né prima, né tantomeno adesso, se questo genere sia o meno di moda» (Kazantzakis 1939, 1572-3).

⁵⁶ Kazantzakis 1943, 1034. Cf. anche González Vaquerizo 2015.

⁵⁷ Cf. Bien 2007, 232: «The *Odyssey* in particular, he once declared, represents this effort to 'prophesy future humanity'». Inoltre cf. Kazantzakis 2022, 469.

maturare e a emanciparsi: «Φεύγα ἀπ' τὸν ἴσκιον πιά τοῦ ἀδρού γονιοῦ σου | καὶ μες στο φῶς πετάξου τώρα μόνος». ⁵⁸ Tornato a Itaca, il giovane è però ancora indeciso, rinvia l'assunzione della responsabilità, e per presentarsi alla reggia avrà bisogno dell'appoggio amorevole di Eumeo e delle parole brusche e decise dello straniero, che cerca di istruirlo secondo il proprio *credo*: «Μάθε νὰ σπᾶς τὰ σύνορα τοῦ ἀνθρώπου!». ⁵⁹

Nel poema Ὀδύσεια, dopo la strage dei pretendenti, Ulisse si erge come un drago gigantesco nella casa (Ὀδ. 1.100). Telemaco ha partecipato con lui alla mattanza (Ὀδ. 1.203-4) ma ora è sazio di sangue e desidera la pace: di fronte alla sollevazione degli Itacesi, consiglia l'ascolto e il dialogo, secondo il costume degli antenati (Ὀδ. 1.246-9). Ulisse invece è insaziabile e gli oppone il fremito dell'azione, il dovere della lotta (Ὀδ. 1.293). Il figlio giudizioso (si ricorderà che nel poema omerico l'epiteto più frequente per Telemaco era πεπνυμένος) non riesce a capire il padre e arriva a desiderarne la morte: dapprima si tratta di una sensazione vaga di rivalsa e quasi di auto-difesa (Ὀδ. 1.254-6), poi si esprime nel desiderio che questo padre ingombrante esperto di eccessi, capace di infiammare le menti, non sia mai tornato («νὰ ἔχει καὶ δώσει, Θέ μου, ἡ μοίρα μου ποτὲ μὴν ξεπροβάλλεις») ⁶⁰ o almeno possa andarsene per sempre. Telemaco ne è spaventato («Τοῦτος τὰ σύνορα πατάει, θνητὸ κι ἀθάνατο μπερδεύει, | χαλνάει τὴν ἄγια τάξη ποὺ κρατάει πὰ στὸν γκρεμὸ τὸν κόσμον») ⁶¹ e addirittura partecipa a un complotto per eliminarlo: uccidere il padre, non come atto di ribellione o di conquista del potere, ma per dedicarsi a una vita tranquilla, accanto alla sposa (Nausicaa) che Ulisse ha scelto per lui. All'apice della tensione (Ὀδ. 2.1375-1411), Telemaco urla contro il padre: «Δὲ θέλω πιά, τὸ ἀκούς; στὸν ἴσκιον σου νὰ ζῶ νὰ μαραζώνω». ⁶²

Alla fine il parricidio è evitato, perché sarà Ulisse stesso a scegliere il viaggio, lasciando Itaca per sempre (Ὀδ. 2.1399-400). Infatti nel frattempo ha compreso che la patria, questa minuscola isola che ormai gli va stretta, è solo l'ingannevole immagine della morte (Ὀδ. 2.434-46). Nella sua ribellione fallita (l'unico momento in cui Ulisse esulta perché riconosce in lui lo slancio eroico, Ὀδ. 2.1389-91), il giovane Telemaco ambisce all'ordine statico, alla razionalità del

58 «Fuggi ormai dall'ombra del tuo feroce genitore | e gettati ora nella luce da solo» (p. 435).

59 «Impara a spezzare i limiti dell'uomo!» (p. 437).

60 «Ah, se la sorte avesse impedito il tuo ritorno!» (Ὀδ. 1.1350).

61 «Viola i confini, confonde uomini e dei | infrange l'ordine sacro che regge il mondo sull'abisso» (Ὀδ. 2.202).

62 «Ascolta, non voglio vivere e marcire alla tua ombra!» (Ὀδ. 2.1387). L'ultimo riferimento a Telemaco è una fugace apparizione in Ὀδ. 12.657-74, in un sereno quadro familiare, con la sposa Nausicaa e il figlioletto, che già dimostra una forza testarda e decisa come il nonno Ulisse.

mondo, all'apollineo; Ulisse è invece il dinamismo insaziabile, il dionisiaco che abbatte gli ostacoli, sfonda le dimensioni temporali e spaziali. Lasciando il figlio giudizioso a Itaca, Ulisse si garantisce il futuro della stirpe e, svincolato da ogni legame, può dunque partire alla ricerca dell'*oltre*, una missione per l'umanità in tempi di crisi.⁶³ Nel suo viaggio centrifugo Kazantzakis ricostruisce la sintesi di tremila anni di storia intellettuale, intrecciando archetipi della cultura occidentale con principi della filosofia orientale, esplora le radici ancestrali e si proietta verso il futuro. Questo nomadismo del pensiero è possibile soltanto grazie a Ulisse, il 'vecchio' mito che raccoglie l'eredità di altre infinite riscritture, capace di spezzare ogni limite e convenzione.

5 Conclusioni

È pressoché impossibile incasellare l'opera dello scrittore cretese. Di lui il critico e amico Nikolareizis ha affermato: «L'*epos* e la tragedia gli erano confacenti: la sua fantasia, la sua anima esigevano spazi vasti per distendersi» (Nikolareizis [1961-62] 2011, 330). In particolare, in questo articolo ho cercato di illuminare il suo lavoro sulla materia mitica, che resta punto di partenza irrinunciabile ma anche rampa di lancio per nuove direzioni poetiche e filosofiche.

Dunque l'Ulisse di Kazantzakis è epico o tragico? La logica dell'*aut aut* divarica le opzioni, nella sicurezza però di un discrimine palese, e non è consona all'universo di Kazantzakis, che si muove invece nel piano più moderno o forse per molti aspetti postmoderno⁶⁴ di un *et et* all'insegna del sincretismo, per mostrare l'ambigua complessità del mondo, che non può essere contenuto in distinzioni nette.

⁶³ Cf. il suo urlo: «βλογῶ τὴν ὥρα ποῦ γεννήθηκα στὰ μεσοβασιλίκια» («Benedetto l'istante in cui nacqui tra due ere!», Όδ. 3.742).

⁶⁴ Cf. Beaton 2009 e González Vaquerizo 2021.

Bibliografia

- Avgheris, M. (1939). «Η νέα Οδύσσεια». Νέα Εστία, 306, 1247-56; 307, 1344-49.
- Bakonikola-Gheorgopoulou, C. (2000). «Η θεατρική αισθητική του Νίκου Καζαντζάκη». Petrakou K. (ed.), Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη. Athina: Diethnis Eteria Filon Nikou Kazantzakis, 9-20.
- Beaton, R. (2009). Ο Καζαντζάκης, μοντερνιστής και μεταμοντέρνος. Athina: Kastaniotis-Panepistimio Kritis.
- Bérard, V. (1924). «Nouvelles Études sur l'Odyssee». *Revue des Deux Mondes*, 22(3), 585-612.
- Bien, P. (2007). *Kazantzakis. Politics of the Spirit*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Boitani, P. (2020). «È finalmente uscita l'Odisea di Kazantzakis». *Il Sole 24 Ore*, 21 dicembre.
- Borowska, M. (2001). «The Killer of Argus. Odysseus in the Play by Nikos Kazantzakis». *EOS*, 88, 314-25.
- Buttafuoco, P. (2021). «L'infinito mare di Ulisse». *Il Foglio Quotidiano*, 2 gennaio.
- Cantelmo, M. (2007). «Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento». *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 4, *L'età contemporanea*. Brescia: Morcelliana, 5-50.
- Carpinato, C. (2009). «Il Kouros di Kazantzakis: mito e parole. Qualche osservazione su una tragedia poco indagata». *Ιταλοελληνικά*, 12, 67-76.
- Castillo Didier, M. (2007). *La Odisea en la Odisea. Estudios y Ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122960>.
- Chassapi-Christodoulou, E. (2002). Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Thessaloniki: University Studio Press.
- Cordelli, F. (2021). «Ecco la virtù più fertile: l'infedeltà». *La Lettura. Corriere della Sera*, 17/01.
- Crossley, R. (2022). *Epic Ambitions in Modern Times. From "Paradise Lost" to the New Millennium*. London; New York: Anthem Press.
- Del Corno, D. (1978). «Le avventure del falso mendico (Od. XIV, 192-359)». *RCCM*, 20, 835-45.
- Dônega-Bernardes, C. (2010). *A Odisséia de Nikos Kazantzakis: epopéia moderna do heroísmo trágico* [PhD dissertation]. São José do Rio Preto.
- Elytis, O. (1992). *Εν λευκώ*. Athina: Ikaros.
- Emlyn-Jones, C. (1986). «True and Lying Tales in the *Odyssey*». *G&R*, 33(1), 1-10.
- Faure, P. (1980). *Ulysse, le Crétois*. Paris: Faryard.
- Friar, K. (1958). *The Odyssey: A Modern Sequel*. New York: Simon and Schuster.
- Glytzouris, A. (2009). «Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας». Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Iraklio: Crete University Press.
- González Vaquerizo, H. (2013). *La Odisea Cretense y modernista de Nikos Kazantzakis* [PhD dissertation]. Madrid.
- González Vaquerizo, H. (2015). «'Cuando un mito se desmorona'. La Odisea en el siglo XX». Losada, J.M.; Lipscomb, A. (eds), *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 179-88.
- González Vaquerizo, H. (2021). «Kazantzakis's *Odyssey*: A (Post)modernist Sequel». *Journal of Modern Greek Studies*, 30(2), 349-77.

- Grammatàs, T. (1992). Η κρητική ματιά. Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Athina: Tolidi.
- Kastrinaki, A. (2003). Η λογοτεχνία, μια σκανταλιά, μια διαφυγή ελευθερίας. Athina: Polis.
- Kazantzaki, E. (1977). Νίκος Καζαντζάκης. Ο ασυμβίβαστος. Athina: Ekdossis Kazantzakis.
- Kazantzakis, N. (1939). «Ένα μικρό σχόλιο για την Οδύσεια». Νέα Εστία, 310, 1572-73.
- Kazantzakis, N. (1943). «Ένα σχόλιο στην Οδύσεια». Νέα Εστία, 389, 1028-34.
- Kazantzakis, N. (1964²). Όδυσσέας. Θέατρο Α'. Τραγωδίες με αρχαία θέματα. Athina: Ekdossis Kazantzaki, 383-505.
- Kazantzakis, N. (2014). *Zorba il greco*. Trad. N. Crocetti. Milano: Crocetti [= Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά, Athina: Ekdossis Kazantzaki 1946].
- Kazantzakis, N. (2021). *La mia Grecia*. Trad. G. Tentorio. Milano: Crocetti [= a puntate sul giornale Καθημερινή, 7/11/1937 – 21/12/1937 e poi in volume: Ταξιδεύοντας. Ιταλία. Αίγυπτος. Σινά. Ιερουσαλήμ. Κύπρος. Ο Μοριάς. Athina: Ekdossis Kazantzaki 1961, 191-330].
- Kazantzakis, N. (2022). *Rapporto al Greco*. Trad. N. Crocetti. Milano: Crocetti [= Αναφορά στον Γκρέκο, Athina: Ekdossis Kazantzaki 1961].
- Kazantzakis, N.; Kakridis, I. (1965). Ομήρου Οδύσεια, Athina: M. Rodi.
- Laourdas, V. (1943). Η Οδύσεια του Καζαντζάκη. Κριτικό δοκίμιο. Athina: Makryghiannis.
- La Rosa, V. (2009). «Il Kouros di N. Kazantzakis, fra mito, psicoanalisi e parole». Ιταλοελληνικά, 12, 43-56.
- Lévinas, E. [1972] (1985). *Umanesimo dell'altro uomo*. Genova: Il Melangolo.
- Mirasghezi, M. (2007). «Η παρουσία της λαϊκής παράδοσης στις τραγωδίες του Νίκου Καζαντζάκη». Iossif Vivilakis (ed.), Στέφανος. Τιμητική προσφορά για τον Βάλτερ Πούχνερ. Athina: Ergo, 815-32.
- Moretti, F. (1994). *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*. Torino: Einaudi.
- Neiva, S. (2014). «Éropée et modernité: sur la caducité et la réhabilitation d'un genre». @nalyse. *Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 9(3), 201-23.
- Nikolareizis, D. [1961-62] (2011). «Η κριτική - προπάντων ή κριτική!». Karao-glou, C.L. (ed.), Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος. Athina: Agra.
- Palamàs, K. [1925] (2011). «Το τελευταίο για τον Οδυσσέα». Beaton, R. (ed.), Εισαγωγή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων. Iraklio: Crete University Press, 163-7.
- Paraschos, E. (1939). «N. Καζαντζάκη: Οδύσεια», Νέα Εστία, 305, 1225-31.
- Paris, V. (2021). *The Evolutions of Modernist Epic*. Oxford: Oxford University Press.
- Petrakou K. (2005). Ο Καζαντζάκης και το θέατρο. Athina: Militos.
- Petrakou K. (2011). «Θεατρικότητα και αντιθεατρικότητα στα δράματα του Νίκου Καζαντζάκη». Stavropoulou, E.; Agathos, T. (eds), Νίκος Καζαντζάκης: Παραμορφώσεις, παραλείψεις, μυθολογήσεις. Athina: Govostis, 246-67.
- Petrides, A. (2015). «Aeschylus in the Mix: The Making of Nikos Kazantzakis' Prometheus-Trilogy». *Classical Receptions Journal*, 7(3), 355-99.
- Pontani, F. (2020). «Il folle volo di Nikos. Kazantzakis riscrive Omero». *Il Fatto Quotidiano*, 19 dicembre.
- Poulakidas, A. (1969). «Nikos Kazantzakis: Odysseus as Phenomenon». *Comparative Literature Studies*, 6(2), 126-40.

- Prevelakis, P. (1958). Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας. Athina: Vivliopoleio tis Estias.
- Prevelakis, P. (1965). Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Athina: Ekdosis Kazantzaki.
- Puchner, W. (2000). «Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη». Petrakou K. (ed.), Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη. Athina: Diethnis Eteria Filon Nikou Kazantzakis: 21-33.
- Raizis, M.B. (1971-72). «Kazantzakis' Ur-Odysseus, Homer, and Gerhart Hauptmann». *Journal of Modern Literature*, 2(2), 199-214.
- Raizis, M.B. (1997). «Ο Όμηρος και το δράμα Οδυσσέας του Νίκου Καζαντζάκη». Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, 31, 457-65.
- Rotolo, V. (1981). «Ψυχολογία και δομή στην τραγωδία Οδυσσέας του Ν.Καζαντζάκη». Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, τ. Γ'. Athina: Panepistimion Kritis, 214-25.
- Schaeffer, J.-M. (1992). *Che cos'è un genere letterario*. Parma: Pratiche Editrice. [Ed. or. 1989].
- Sfakianakis, G. (1939). «Νίκος Καζαντζάκης». Νέα Εστία, 308, 1387-93.
- Spadaro, A. (2021). «L'inaddolcibile' Ulisse di Nikos Kazantzakis». *La Civiltà Cattolica*, 2, 247-54.
- Stamatiou, (1983). Ο Καζαντζάκης και οι αρχαίοι. Athina.
- Stanford, W.B. (1954). *The Ulysses Theme: A Study on the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: Basil Blackwell.
- Tentorio, G. (2021). «Nikos Kazantzakis: Odissea. Un oceano poetico di vertiginosa bellezza». *L'Indice dei Libri del mese* (aprile). <https://www.lindiceonline.com/lettture/nikos-kazantzakis-odissea/>.
- Theotokàs, G. (1939). «Γύρω στη νέα Οδύσσεια». Νέα Εστία, 391, 1125-8.
- Vrettakos, N. (1959). Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία του και το έργο του. Athina: Sypsas.
- Zervou, A. (2017). «Ο Καζαντζάκης ποιητής της Οδύσσειας και αναγνώστης του Ομήρου: όροι πρόσληψης και ευρωαμερικανικές διαμεσολαβήσεις». Επιστήμες Αγωγής – Θεματικό Τεύχος, 27-62.