

Epos senza eroi. *Tersites* di Stefan Zweig

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

Abstract

Il saggio intende riscoprire il primo dramma di Stefan Zweig e dare un contributo alla ricerca in uno degli ambiti meno noti ma non per questo meno rilevanti della produzione dell'autore, ossia il teatro. Il testo, composto dallo scrittore poco più che ventenne, rappresenta un nucleo fondamentale della sua riflessione sui vinti della Storia e si presenta come un'opera complessa e stratificata, che anticipa già molti aspetti della produzione più matura dell'autore, non solo come drammaturgo. In questo suo debutto per le scene, le fonti classiche, da Omero ai vari cicli post-iliadici cui Zweig si ispira, si saldano a una lettura contaminata da testi più moderni come la *Penthesilea* kleistiana, in una rielaborazione originale e ricca di spunti attuali. *Tersites* si sottrae a ogni tentativo di facile catalogazione: nello scegliere un particolare genere teatrale a metà fra tragedia classica e dramma borghese e nel declinare temi che ruotano attorno alla questione femminile e alla problematica dell'inclusione/esclusione, Zweig evita di ostentare certezze, la sua rilettura del mito costruito attorno alla rocca di Ilio si fa dialogo aperto con la nostra epoca e coi suoi nuovi miti, veri o presunti.

1. Fonti, corsi e ricorsi

Il dramma in versi *Tersites*, prima opera teatrale di Stefan Zweig, pubblicata a Lipsia nel 1907 e rappresentata per la prima volta in contemporanea nei teatri di corte di Kassel e Dresda il 26 novembre 1908, ha per protagonista un personaggio minore dell'*Iliade* (2.211 segg.) che riappare anche nella letteratura posteriore, non solo greca: Tersite, che grazie all'episodio omerico è passato nell'immaginario collettivo come tipo caratteristico di demagogo insolente e tracotante, qualità negative cui rimanda anche la radice del suo nome. Per costruire il suo testo, Zweig attinge anche ai poemi ciclici, ossia al complesso dei fatti leggendari che ruotano intorno all'*Iliade* e all'*Odissea* e che comprendono epopee perdute,

ma conservate in forma frammentaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, l'*Ilias parva*, l'*Iliupersis*, i *Nostoi* e una *Telegonia*.¹

Il ciclo troiano, già fonte d'ispirazione per la tragedia attica, da *Le Troiane* di Euripide all'*Aiace* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa in Zweig materiale da cui plasmare un'opera letteraria moderna, in cui i personaggi classici subiscono una metamorfosi, vengono reinterpretati e decostruiti nel senso di quella "elaborazione del mito" che più tardi verrà notoriamente formulata da Hans Blumenberg.³ Nel suo *Arbeit am Mythos* il filosofo sostiene, in maniera fortemente innovativa rispetto alle teorie interpretative con cui si confronta, una visione del mito non come *terminus ad quem* ma piuttosto come *terminus a quo*. È così che lo intende anche Zweig: se nell'ipotesto omerico soltanto pochi indizi ci permettono di individuare le motivazioni profonde dell'azione dei personaggi,

1 La *Telegonia* è in effetti la sola, tra le opere cicliche, a presupporre in maniera inequivocabile l'epica omerica e a rivelare dunque con certezza la propria posteriorità: il ciclo epico comprende infatti aggregati di canti talora anche più antichi dei poemi omerici e al di fuori della leggenda troiana (come i poemi del ciclo tebano *Edipodia*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig interessano i "poemi del ciclo troiano" o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e VI a. C., che completano il racconto dei poemi attribuiti ad Omero. Di particolare rilevanza per lo scrittore austriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'intervento in guerra, a fianco dei Troiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, poi uccisa da Achille. Sul "ciclo epico", concepito *stricto sensu* come l'insieme dei poemi incentrati sul conflitto iliaco e sul destino dei condottieri achei, la critica ha messo in evidenza tramite analisi comparativa una serie di contraddizioni e incongruenze, che rendono ancor più complessa e problematica la ricostruzione della fisiologia di questo complesso di opere, di cui restano incerte finanche le nozioni basilari (paternità, datazione, etc.); si veda ad esempio Scafoglio 2004, 289-310.

2 È stato rilevato recentemente come oltre alle due *pièces* citate, che ci sono giunte integre, anche i drammi 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo frammentari, derivassero il proprio soggetto, almeno in parte, da poemi perduti del ciclo troiano; cfr. Lupi 2022, 40-60.

3 Ricordiamo che Blumenberg si richiama a una concezione del mito legata all'antropologia filosofica novecentesca, ed esclude, in polemica con altre teorie interpretative, la possibilità di ricostruire il percorso della produzione mitica, il tutto in aperta polemica con l'interpretazione cassireriana, secondo cui il mito è sempre qualcosa di superato, concluso e irripetibile, anche se il suo sistema di forme simboliche resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

Zweig introduce nuove sfaccettature del loro carattere, mettendo in atto una psicologizzazione in senso moderno e freudiano dei protagonisti. Se, ad esempio, Achille nell'*Iliade* si batte per recuperare la salma di Patroclo e per dargli degna sepoltura, in modo da salvare il suo onore (ma anche per permettere alla sua "anima" il distacco dal corpo e il raggiungimento dell'Ade),⁴ l'amicizia assume in Omero un ruolo che in Zweig avrà solo in parte. Il rapporto di amicizia che lega Achille e Patroclo, figure diverse ma complementari, rappresenta un *unicum* nell'epica omerica, pur essendo descritto principalmente secondo le caratteristiche proprie di un sodalizio guerriero, dettato da necessità di ordine militare. Nell'*Iliade*, Patroclo è dipinto con tratti di magnanimità, mitezza e altruismo che lo differenziano da Achille e che lo avvicinano piuttosto a una sensibilità di tipo femminile.⁵

4 Psyché (ψυχή), lo ricordiamo, pur non avendo un corrispondente vero e proprio nel linguaggio moderno, è un termine tradotto generalmente come "anima", nell'antica Grecia ritenuta componente invisibile del corpo umano, residente nella testa e che l'abbandona con l'ultimo respiro, per raggiungere l'eterna dimora dell'Ade. Per accompagnare tale passaggio è necessario che i vivi si prendano cura della salma, attraverso complessi riti funebri. Negare la sepoltura equivale a impedire alla *psyché* di entrare nell'Ade, condannandola a vagare per sempre senza poter trovare pace. Durante l'epoca omerica, i funerali sono una vera e propria manifestazione di sfarzo, con giochi dedicati, sacrifici ingenti e manifestazioni di dolore esaltate dai lamenti funebri. Solo successivamente i legislatori introducono a poco a poco delle limitazioni ad essi dedicati, volte a vietare manifestazioni eccessive e un lusso sfrenato, come testimoniano i decreti di Licurgo a Sparta e di Gelone a Siracusa, ma soprattutto nel VI secolo a. C. con gli interventi di Solone ad Atene. Tenuto conto di questo contesto, se rileggiamo nel Canto XXIII dell'*Iliade* le pagine dedicate ai riti funebri per Patroclo, li ritroviamo nei riti di cui si occupa Achille personalmente, offrendo, quale ultimo gesto di dedizione in memoria del compagno, la sua chioma bionda, ma anche compiendo sacrifici animali e umani (i dodici nobili troiani offerti quando il giovane accende la pira per l'amico caduto), e conservando le ossa dell'amato compagno in un'urna che accoglierà anche le sue. Inoltre, per celebrare Patroclo, l'amico organizza giochi sportivi che includono la corsa con i carri, la gara di pugilato, di lotta, il duello armato, il lancio del masso e infine la gara di tiro con l'arco.

5 Per una puntuale disamina dei legami di fratellanza, amicizia, parità o subordinazione tra i protagonisti di celebri coppie eroiche nell'epica greca, rivalutando anche alcune generalizzazioni in merito al concetto di omoerotici-

Nel *Tersites*, invece, i due guerrieri appaiono molto più simili e perfettamente allineati nella derisione dell'*outsider* Tersite e nel disprezzo delle donne. A complicare il rapporto tra i due, caricandolo di nuovi significati, compare appunto una donna: Teleia, figura assente nell'*Iliade* ma che lo scrittore forgia a partire dalle antiche leggende sulle Amazzoni e su Pentesilea, fino ad arrivare alla protagonista concepita da Kleist nel dramma omonimo (1808), di cui la Teleia zweighiana costituisce una variante particolare. Appare ormai consolidata la spiegazione, accennata già dal curatore Knut Beck nella *Nachbemerkung* all'edizione Fischer di *Tersites-Jeremias* (1982),⁶ che vede Zweig accorciare il nome Pentesilea per plausibili ragioni metriche; tuttavia, oltre a riportare questo dato, si potrebbe avanzare l'ipotesi che la scelta non cada affatto casualmente su Τηλεία, termine che nel sistema delle epiclesi (ossia degli epiteti con cui gli dèi greci sono onorati) designa solitamente la dea Era, definita appunto Τηλεία, letteralmente "compiuta". Se è vero, come afferma Umberto Eco nella sua *Storia della civiltà europea* (2014),⁷ che tra polionimia e polivalenza il legame è stretto, potrebbe forse essere questa una delle ragioni per cui Zweig ha scelto questo nome per la sua protagonista femminile, predisponendola a essere celebrata drammaturgicamente. Ma in cosa consisterebbe la "compiutezza" di Teleia?

Per rispondere a questa domanda, dobbiamo fornire alcuni elementi essenziali riguardo all'azione del dramma. All'inizio della tragedia, ad Achille, reduce della disputa per riavere la schiava Briseide che il re Agamennone gli ha sottratto, il soldato Tersite offre amicizia e fedeltà ma viene respinto con parole di scherno e gesti brutali per via della sua bruttezza e fragilità. Il suo discorso, fin troppo schietto, resta inascoltato dagli altri guerrieri achei, che anzi lo dileggiano e lo picchiano, primo fra tutti Ulisse, qui presentato come un manipolatore di bassa lega, tanto violento quanto cavilloso. L'incontro fatale che porterà Tersite al suo destino di morte è quello con la regale Teleia, condottiera delle

suo nel contesto iniziatico e guerriero, rimandiamo a Modesti 2018, 175 sgg.

⁶ Beck 1982, 329-56, in particolare 334 per il nome "Teleia".

⁷ Cfr. Eco 2014, in particolare il vol. 7 che corrisponde alla voce "Antichità - La civiltà greca - Mito e religione" nell'Edizione in 75 e-Book.

Amazzoni, fatta prigioniera da Achille e promessa come trofeo di guerra a Patroclo, quando questi combatte al posto dell'amico.⁸ La giovane donna rifiuta di essere barattata come merce e, convinta da Tersite a confidare nella sua anonima benevolenza e protezione, giunge a designare proprio lui, debole, gobbo e zoppo, come suo campione nello scontro con il Pelide. L'equivoco nasce dal fatto che Teleia non ha ancora visto Tersite, perché lo ha ascoltato in un'appassionata dichiarazione dall'interno della tenda di Achille, che cela opportunamente la fanciulla ma mantiene anche in incognito l'identità e l'aspetto esteriore dell'ammiratore. Ecco però che giunge il momento del duello col re dei Mirmidoni e con esso lo svelamento: Tersite viene mostrato a Teleia in piena luce e pesantemente punito e ridicolizzato dall'eroe. Decisa a vendicarsi di Achille, che l'ha rifiutata come compagna d'arme e di vita, la principessa usa un incredulo Tersite come esca: ella lo manda a chiamare nella sua tenda per fingere un incontro amoroso che venga scoperto da Achille. Nel dialogo tra i due, si scopre che in realtà Tersite è ben consapevole dell'inganno di cui lo si vuol rendere vittima e complice al tempo stesso, ed è altrettanto conscio dell'unica forza di cui dispone: il dolore.

Das ist mein Großes, das das Ungeheuere,
 Das mich erfüllt und so du ihn begehrt,
 Geb ich dir meinen Schmerz und gebe dir
 Sehr viel damit. Denn er ist mein Gefährte
 Von Jugend an und meinem Sein so treu,

8 Nell'*Etiopide*, uno dei poemi greci del ciclo epico precedentemente citato, opera attribuita ad Arctino di Mileto, si narra la lotta di Achille contro Pentesilea, intervenuta in soccorso di Priamo con una schiera di Amazzoni dopo la morte di Ettore, mentre in Zweig la vicenda che lega Teleia e Achille alla sorte di Tersite si svolge tutta prima della morte di Ettore. Nella tradizione dell'*Etiopide*, invece, quando la donna cade, dopo molte valorose gesta, colpita a morte da Achille, l'eroe vedendola morire se ne innamora; Tersite osa schernire tale insana passione e finisce ucciso a sua volta da Achille, il cui mito verrà rivisitato più volte a partire da questi elementi, anche in maniera radicale in ambito teatrale come fa Carmelo Bene dal 1989 al 2000, con tre versioni teatrali (*Pentesilea, momento n. 1*, 1989; *Pentesilea, momento n. 2*, 1990; *In-Vulnerabilità di Achille*, 2000) e lo studio *Vulnerabile in-vulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato* (1993).

Daß, stummte plötzlich dieser Tropfenfall
 Und kühlte Glück das brennende Gestein,
 Ich glaub' – ich sehnte mir den Schmerz zurück.
 (Zweig 1982, 99)

[È questa la mia grandezza, l'unicità / che mi rende compiuto, e
 dato che lo desideri tanto, / eccoti il mio dolore e con esso ti do
 molto. / È infatti mio compagno fin dalla fanciullezza / e talmente
 fedele alla mia esistenza, / che se d'un tratto il gocciolo tacesse
 / e venisse la fortuna a freddare le pietre roventi, / credo . . . che
 rivorrei indietro il mio dolore. (Zweig 2023, 122)]

Forte di questa sua diversità, Tersite affronta il sacrificio finale: è lui a provocare Achille, gridandogli che Patroclo è stato ucciso da Ettore. Il riso modernamente tragico del greco deforme, modellando il suo tono sull'irrisione dei vincenti, sull'insulto irriverente all'autorità costituita che formava il nucleo del discorso del Tersite omerico, si rovescia in qualcosa di molto potente, che fa da controcanto al montare della furia omicida del "pastore di eserciti". Achille esce di scena ansioso di uccidere ancora, macchina da guerra incapace di uscire dalla meccanicità della reazione assassina, mentre Tersite muore rivendicando la propria umanità negata.

La stessa Teleia, per tornare all'interrogativo sollevato in precedenza, sembra trovare pieno compimento e dignità solo nella morte, che ne segna il riscatto morale e la scelta di campo di collocarsi tra gli ultimi, vicina a Tersite: l'amazzone sa che il suo destino è segnato, nel momento in cui Achille a spada sguainata la minaccia, temendo che il tanto pregiato "oggetto" riservato a Patroclo sia stato contaminato. Eppure va incontro al Pelide a passo spedito, euforica, armata solo di quella stessa raggelante risata che sarà l'ultima, definitiva provocazione di Tersite.

2. Questioni di genere (non solo letterario)

Il fascino della nuova mitografia zweighiana deriva non solo dalla scelta di puntare i riflettori su un personaggio marginale ed emarginato come Tersite, ma anche dal modo originale in cui viene letto il personaggio di Achille in rapporto agli altri, soprattutto a

Teleia. Rispetto alle fonti, Zweig conferisce ai suoi protagonisti maggior spessore psicologico, spessore tanto più ricco quanto più carico di contraddizioni nella descrizione dei comportamenti, nello sviluppo dell'azione scenica, dei dialoghi e dei lunghi monologhi. Questi ultimi sono una caratteristica fondamentale del dramma che si lega all'approfondimento psicologico cui Zweig sottopone i suoi personaggi: è un tratto che avvicina il suo teatro al dramma borghese più che alla tragedia classica, ad esempio all'*Emilia Galotti* (1772) di Gotthold Ephraim Lessing, in cui attraverso i lunghi soliloqui gli spettatori e le spettatrici accedono alle motivazioni che spingono i personaggi ad agire, motivazioni senza le quali non sarebbe possibile identificarsi coi paladini dell'integrità morale e prendere le distanze da chi opera come prevaricatore.

A Lessing rimanda anche la scelta del *Blankvers*, che a sua volta si rifà a una tradizione lunga e illustre che parte dal *blank verse* shakesperiano e arriverà poi fin quasi ai giorni nostri, col *Mauser* di Heiner Müller composto nel 1970: si tratta di pentapodie giambiche non rimate, che appunto con l'autore di *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*, 1779) diventano il verso tragico tedesco per eccellenza, che poi Zweig adotta anche in opere teatrali successive.

Nel sottotitolo del *Tersites*, l'autore definisce l'opera un *Trauerspiel*, citando un genere che nella letteratura tedesca viene rappresentato in modo paradigmatico dal dramma borghese di Lessing; però lo stesso Zweig, nel carteggio con l'editore Anton Kippenberg e nelle memorie affidate a *Die Welt von Gestern* (*Il mondo di ieri*, 1942), descrive il testo come una tragedia in senso classico. Tali denominazioni vanno contestualizzate e problematizzate, poiché entrambi i sottogeneri drammatici chiamati in causa suscitano nei lettori-spettatori aspettative programmaticamente disilluse: lo svolgimento dell'azione drammatica del *Tersites* contraddice infatti lo schema classico del *bürgerliches Trauerspiel*, dove solitamente chi subisce la violenza dei potenti e dei corrotti riesce a passare oltre tale esperienza, in virtù della propria superiorità morale. In Zweig, se da un lato il pubblico è portato a simpatizzare con Tersite, in quanto capro espiatorio di un sistema crudele e violento, dall'altro il desiderio di vendetta del protagonista nei confronti di Achille, con venature financo sadiche, e il *cupio dissolvi* del personaggio spezzano

decisamente la linea tracciata dalla lessinghiana *Mitleidsethik*, (“etica della compassione”).⁹

La questione del genere teatrale cui appartiene il *Tersites* di Stefan Zweig rientra a pieno titolo nel processo di trasformazione in atto nel panorama letterario austriaco *fin de siècle*, dove i fenomeni di ibridizzazione e contaminazione dei generi letterari coinvolgono anche la tragedia e la commedia. In particolare, il dramma rompe gli schemi della tragedia classica, in base ai quali l’eroe viene a trovarsi, suo malgrado, in una situazione senza scampo e mostra la sua grandezza nell’abbracciare il proprio destino.

Il sottotitolo *Ein Trauerspiel* va letto in funzione della poetica teatrale zweighiana: la definizione del *Tersites* come dramma borghese richiama nel pubblico le opere teatrali di Lessing e quindi evoca tutta una serie di aspettative legate alla già menzionata *Mitleidsethik* e al tema dell’abuso di potere. Ad esempio è stata notata un’analogia tra il modo in cui Achille esercita la forza brutta nei confronti di Teleia e di Tersite, e quello in cui il Principe di Guastalla, viziato e vizioso rappresentante della nobiltà corrotta, abusa di una virtuosa, la giovane borghese Emilia Galotti nell’opera omonima di Lessing (cfr. Larcati 2023, 18-19). Tuttavia, in Zweig il meccanismo della compassione non funziona come nel dramma borghese, poiché nel *Tersites* non esiste un solo personaggio con cui il lettore-spettatore possa identificarsi totalmente. È vero che a costruire un sentimento di empatia per il protagonista concorrono le molte sofferenze, i rifiuti e le vessazioni subite da Tersite, rigettato da Teleia come innamorato e rifiutato da Achille, che pur lo salva dal linciaggio da parte degli altri condottieri greci, come aspirante amico e perfino come schiavo. Ciononostante, a impedire una completa immedesimazione del pubblico con Tersite sono la sete di vendetta di questi e il tentativo di screditare gli altri; in questo senso, sembrerebbe sopravvivere in Zweig un riverbero della tradizione omerica, che caratterizzava Tersite come sobillatore (nell’*Iliade* si attacca alla plebaglia dell’esercito per aizzarla contro i capi) dotato di favella lutulenta, insomma un livoroso che attira a sé altro livore.

⁹ Per un approfondimento sulla questione della *Gattung* nel *Tersites*, cfr. Larcati 2023, 5-20.

Lo stesso dicasi di Teleia: prigioniera e maltrattata, incarnando a prima vista il prototipo della "fanciulla perseguitata" (che tanta fortuna ha goduto nella letteratura sette-ottocentesca europea) suscita sentimenti di solidarietà, ma anch'ella è animata da un'indole essenzialmente vendicativa nei confronti di Achille e non esita a usare Tersite come pedina di un gioco mortale, mettendo dunque in luce l'altro volto della sua personalità.

In questo possiamo rilevare un punto di continuità tra il debutto drammaturgico zweighiano e le sue opere teatrali successive, come *Das Haus am Meer* (*La casa sul mare*), dramma pubblicato nel 1912: in entrambi i testi, le donne sono trattate come oggetti dagli uomini che gravitano attorno all'ambiente soldatesco, e sono segnate da una violenza che finisce per contagiarle, facendole entrare in una pericolosa spirale di vittime-carnefici, in cui il desiderio di rivalsa porta il personaggio femminile all'autodistruzione per mano di un uomo. Nel caso di Katharina, è il secondo marito Peter che la porta a spegnersi piano piano, mentre contro Teleia è Achille ad alzare il pugno omicida, cancellando la sua vita in un secondo. La reificazione che contraddistingue il personaggio di Katharina in *Das Haus am Meer* assume poi una portata più vasta dal punto di vista storico, perché qui lo sfruttamento del corpo della donna si salda al tema delle nuove forme di schiavitù al di qua e al di là dell'Oceano, con un parallelismo diretto nella tratta degli Assiani, i soldati reclutati coercitivamente con sistemi a dir poco amorali, al centro dell'azione drammatica. Il grande tema zweighiano della protesta contro ogni forma di mercificazione dell'essere umano, contro ogni dinamica di potere che lede la dignità umana e si contrappone a una visione morale della Storia, si annuncia dunque anche nella vicenda di Teleia, la cui verginità è merce di scambio e promessa di gloria per Patroclo. Eppure, lei stessa intende cinicamente servirsi di Tersite come carne da macello nel suo piano, non portato a termine e in parte anche auto-sabotato, di ferire Achille nell'onore, disonorando se stessa, lasciandosi sorprendere in atteggiamenti equivoci con Tersite.¹⁰

¹⁰ L'insistenza sul motivo dell'onore ha le sue ragioni storiche nei codici di comportamento della monarchia micenea: segno distintivo del grado sociale spettante al nobile e all'eroe è l'onore che lo circonda e che egli dimostra di meritare mediante l'esercizio delle sue superiori capacità

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, e una *Telegonia*.¹ Pirazione per la tragedia attica, da *Telegonia* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, che, come i miti, si discostano da un'analisi psicologica e si discostano da un'analisi di tipo psicoanalitico, vengono invece rielaborati nel senso di quella "elaborazione" notoriamente formulata da Hans Freud in *Die Traumdeutung*.³ In *Das Haus am Mythos* il filosofo sostiene, in base a quanto si sa a riguardo delle teorie interpretative del mito non come *terminus ad quem* ma come *terminus a quo*. È così che lo intende anche il suo lavoro: non soltanto pochi indizi ci permettono di ricostruire le profondità dell'azione dei personaggi,

ma anche, tra le opere cicliche, a presupporre in base a quanto si sa di loro e a rivelare dunque con certezza la trama di un'azione che comprende infatti aggregati di canti talora di provenienza locale e al di fuori della leggenda troiana (*Telegonia*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in *Die Welt als Ich* o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e VIII d.C. e attribuiti ad Omero. Di particolare importanza è l'*Etiopide*, per il racconto dell'incontro tra Achille e Penthesilea, regina delle Amazzoni, che è concepito *stricto sensu* come l'insieme di un'azione che si svolge sul destino dei condottieri achei, la cui analisi comparativa con altre opere di questo genere ha dato luogo a serie di contraddizioni e a un'analisi ancor più complessa e problematica la cui ricostruzione è ancora in corso. In questo complesso di opere, di cui restano in corso di studio (paternità, datazione, etc.); si veda ad esempio

le opere di Omero e di Virgilio, che ci sono state tramandate, e di Sofocle, oggi purtroppo frammentarie, almeno in parte, da cui si può ricavare il soggetto, almeno in parte, da poemi perduti del VI-VI secolo.

Freud si richiama a una concezione del mito leggendario, che è di tipo psicologico, ed esclude, in polemica con altre teorie, la possibilità di ricostruire il percorso della produzione del mito. In base a quanto si sa di quanto è accaduto con l'interpretazione cassireriana, secondo la quale il mito è un prodotto di un'azione che è stata superata, conclusa e irripetibile, anche se il mito resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, e una *Telegonia*.¹ L'ispirazione per la tragedia attica, da *Medea* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, che, come i miti, si discostano una metamorfosi, vengono rielaborati nel senso di quella "elaborazione" notoriamente formulata da Hans Brunnhilde in *am Mythos* il filosofo sostiene, in base a rispetto alle teorie interpretative del mito non come *terminus ad quem* a *quo*. È così che lo intende anche il fatto che soltanto pochi indizi ci permettono di ricostruire le profondità profonde dell'azione dei personaggi,

come, tra le opere cicliche, a presupporre in *Medea* e a rivelare dunque con certezza la trama, comprende infatti aggregati di canti talora ciclici e al di fuori della leggenda troiana (*Medea*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in *Die Welt als Mythos* o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e VIII d.C. o "poemi attribuiti ad Omero. Di parte austriaca è l'*Etiopide*, per il racconto dell'incontro con i troiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, "pico", concepito *stricto sensu* come l'insieme di *Medea* e sul destino dei condottieri achei, la *Telemachide* e l'*Epigoniade*, che insieme formano un'analisi comparativa una serie di contraddizioni, che rendono ancor più complessa e problematica la lettura di questo complesso di opere, di cui restano in *Medea* (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

più come oltre alle due *pièces* citate, che ci sono i "odissiaci" di Sofocle, oggi purtroppo frammentari, il soggetto, almeno in parte, da poemi perduti del VI-VI secolo.

Per quanto si richiama a una concezione del mito leggendario, che si richiama a una concezione del mito leggendario, ed esclude, in polemica con altre teorie, la possibilità di ricostruire il percorso della produzione letteraria con l'interpretazione cassireriana, secondo la quale il mito è un processo di produzione culturale che si è superato, concluso e irripetibile, anche se il mito resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

Mentre i personaggi positivi di Lessing sono "a una dimensione", sono cioè gli alfiere delle virtù borghesi, pronti per tali valori anche ad andare incontro alla morte, o, per contro, esponenti di un'attitudine dispotica e immorale (si pensi al già citato principe Gonzaga, pur se a tratti patetico e titubante, consigliato dal ciambellano Marinelli), quelli di Zweig appaiono più ambivalenti e in questo sono più vicini alla sensibilità contemporanea.

Così come il testo di Zweig rispetta solo in parte le aspettative suggerite dalla definizione di *Trauerspiel*, allo stesso modo esso disattende per certi aspetti lo schema classico della tragedia. Tersite non muore infatti in modo "classico", soccombendo a causa di un destino incontrollabile, senza essere minimamente responsabile degli eventi che lo travolgono: se da una parte il "greco deforme" risponde alle caratteristiche dell'eroe tragico, in quanto difensore dei deboli e degli oppressi – fra i quali rientra anche Teleia, nel suo essere umiliata come donna, per giunta di alto rango –, dall'altra Tersite si lascia trainare da pulsioni ben poco eroiche. Vittima delle circostanze e dello stigma della malformazione, sin dalla nascita il protagonista subisce un'emarginazione che non può non lasciare traccia nella sua psiche, portandolo a sviluppare propositi di vendetta nei confronti dei suoi detrattori e, al contempo, fantasie autodistruttive; entrambe troveranno un tragico compimento nel finale, dove l'(anti)eroe Tersite muore, anche in questo caso in maniera molto lontana dalla morte eroica classica che avviene senza un gemito. Egli muore strisciando come un verme, trascinandosi e ribadendo la sua volontà di smettere di soffrire, e dunque di vivere:

umane, civili e guerresche. Il nobile miceneo come l'eroe acheo è gelosissimo dell'onore, nel quale si identifica il suo status, pertanto, chi offende l'onore produce una ferita "curabile" solo con la guerra e la morte. Proprio il disonore subito dagli Atridi per il rapimento di Elena è il *casus belli* che scatena la guerra di Troia. Occupando nella vita dell'eroe un posto così centrale, l'onore offeso produce una reazione che è insieme psicologica, sociale e morale: l'ira irrefrenabile, che sola riesce a ristabilire l'infranto equilibrio e a riacquistare il prestigio dell'onore perduto. *L'Iliade* stessa ha per tema principale l'ira di Achille e non la guerra di Troia, che di quella costituisce lo sfondo. Per un approfondimento rinviamo ad esempio all'ormai classico Weinrich 1971, 341-56 (trad. it. di Ritter Santini, in Weinrich 1976, 221-43).

... ich will ... nur nicht mehr leben müssen ...
 Nicht mehr so furchtbar sein ... und nicht mehr leiden ...
 Nichts sonst ... nur dankbar sein und im Verscheiden ...
 Zum ersten Male ihre Lippe küssen ...
 (Er schleppt sich hin und stirbt.)
 (Zweig 1982, 115)

[Voglio solo ... non dover più vivere ... / Non essere più così
 orribile ... e non soffrire più ... / Nient'altro ... solo esser grato
 e scomparendo ... / Per la prima volta le sue labbra baciare ...
 (Trascinandosi, muore.) (Zweig 2023, 137)]

Altra differenza di rilievo, rispetto alla tragedia classica, è che in quest'ultima vi è un unico culmine tragico nell'azione scenica, mentre nel *Tersites* (ma anche in altri drammi zweighiani)¹¹ assistiamo a ben tre crescendo tragici, uno per ognuno dei personaggi principali del dramma, distribuiti nei tre atti in cui è suddivisa la *pièce*. Per Tersite, il momento più drammatico non coincide con le angherie subite da parte dei capi achei, bensì con il doppio rifiuto da parte di Achille (atto primo) e poi di Teleia (atto secondo). Per Achille, solitario e in conflitto con gli altri condottieri greci a causa del suo rifiuto di combattere, il culmine tragico viene raggiunto allorquando viene a conoscenza della morte di Patroclo (atto terzo), che per lui significa la perdita dell'unico essere umano amato in vita sua.¹² Per Teleia, invece, l'apice della tragedia

¹¹ Ad esempio, anche in *Das Haus am Meer* (1912) abbiamo tre apici, corrispondenti ai tre atti nei quali è suddivisa la *pièce*: il primo coincide con la rivelazione del passato di prostituta della protagonista femminile nell'atto primo, mentre il personaggio di Thomas vive due culmini paralleli: alla fine dell'atto secondo parte per la Guerra d'indipendenza americana al posto di un altro, e nel finale dell'opera si sacrifica in una scena di suicidio-omicidio per liberare la "casa" del titolo dalla sua maledizione e per liberare se stesso dal peso di una vita falsa a cui è impossibile per lui tornare.

¹² L'Achille di Zweig appare incapace di superare l'onta subita da Agamennone, il quale gli ha sottratto Briseide, schiava che a suo giudizio gli spetterebbe di diritto. Com'è noto, per vendicarsi, Achille rifiuta di combattere contro i Troiani e resta sordo ai tentativi dell'Atride di convincerlo a scendere in battaglia. Prigioniero delle sue pulsioni personali, il Pelide vorrebbe addirittura sottrarre Elena a Menelao per il solo gusto di umiliare il sovrano. È importante notare, a questo proposito, che il lettore viene a sapere solo

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI
 entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
 e una *Telegonia*.¹
 pirazione per la tragedia attica, da
 e e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
 mare un'opera letteraria moderna,
 iscono una metamorfosi, vengono
 el senso di quella "elaborazione
 notoriamente formulata da Hans
am Mythos il filosofo sostiene, in
 a rispetto alle teorie interpretative
 ne del mito non come *terminus ad*
us a quo. È così che lo intende anche
 o soltanto pochi indizi ci permettono
 profonde dell'azione dei personaggi,

ola, tra le opere cicliche, a presupporre in
 erica e a rivelare dunque con certezza la
 comprende infatti aggregati di canti talora
 ici e al di fuori della leggenda troiana (co-
lia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
 io" o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
 to dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
 ustriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
 roiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni,
 pico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
 iliaco e sul destino dei condottieri achei, la
 ite analisi comparativa una serie di contrad-
 lono ancor più complessa e problematica la
 uesto complesso di opere, di cui restano in-
 (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

ite come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
 ni 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
 soggetto, almeno in parte, da poemi perduti
 40-60.
 rg si richiama a una concezione del mito lega-
 vecentesca, ed esclude, in polemica con altre
 ità di ricostruire il percorso della produzione
 ica con l'interpretazione cassireriana, secondo
 li superato, concluso e irripetibile, anche se il
 e resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, e una *Telegonia*.¹ Pirazione per la tragedia attica, da *2* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa mare un'opera letteraria moderna, discono una metamorfosi, vengono el senso di quella "elaborazione notoriamente formulata da Hans am *Mythos* il filosofo sostiene, in a rispetto alle teorie interpretative ne del mito non come *terminus ad us a quo*. È così che lo intende anche o soltanto pochi indizi ci permettono profonde dell'azione dei personaggi,

ola, tra le opere cicliche, a presupporre in erica e a rivelare dunque con certezza la comprende infatti aggregati di canti talora ici e al di fuori della leggenda troiana (*colia*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in- o" o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e to dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti- ustriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in- roiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, pico", concepito *stricto sensu* come l'insieme iliaco e sul destino dei condottieri achei, la ite analisi comparativa una serie di contradd- lono ancor più complessa e problematica la uesto complesso di opere, di cui restano in- (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

te come oltre alle due *pièces* citate, che ci so- ni 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram- soggetto, almeno in parte, da poemi perduti 40-60.

g si richiama a una concezione del mito lega- vecentesca, ed esclude, in polemica con altre ità di ricostruire il percorso della produzione ca con l'interpretazione cassireriana, secondo li superato, concluso e irripetibile, anche se il e resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

personale consiste nel venir rifiutata da Achille che ella si era illusa di poter conquistare, per combattere al suo fianco ed essere amata da lui, mentre questi non la vuole nemmeno come schiava (atto secondo). Innestandosi su questa umiliazione, che è già una forma di violenza e di sopraffazione, più tardi nello sviluppo dell'azione scenica l'atteggiamento prevaricatore e misogino di Achille assume dimensioni ancora più esplicite, sfociando poi nel femminicidio dell'atto finale, tanto che il testo può essere letto anche alla luce degli attuali *Gender Studies*.¹³

Portando in scena il problema della misoginia, della violenza sulle donne, che nel dramma occupa grande spazio, Zweig mette il dito in una piaga aperta della nostra società, che rende la lettura (o visione) del *Tersites* ancor più bruciantemente attuale. Il femminicidio in quest'opera non si configura come un fatto isolato che accade all'improvviso, ma costituisce l'ultimo atto all'interno di un ciclo della violenza o, per dirla con David Cronenberg, "a history of violence". In questo senso, il femminicidio individua una responsabilità sociale nel persistere, ancora oggi, di un modello socioculturale patriarcale, in cui la donna occupa una posizione subordinata, divenendo soggetto discriminabile, violabile, eliminabile. Sul piano dell'azione scenica, il femminicidio può essere visto come l'estremizzazione di condotte misogine e discriminatorie fondate sulla disuguaglianza di genere, che Tersite, unico fra tutti gli uomini presenti in scena, comprende, per cui non esita a chiamare Achille "Weibermörder" (scena quinta, atto terzo).¹⁴

nell'atto secondo il motivo per cui Achille si rifiuta di combattere, nonostante veda i compagni cadere sotto le mura di Troia. Come nelle novelle, anche in questo suo primo lavoro teatrale lo scrittore viennese mostra di saper fare un uso magistrale dei momenti ritardanti che accrescono la tensione narrativa. Per un approfondimento della figura di Briseide rimandiamo a Pinotti 2009, 9-28.

¹³ Se molto è stato scritto, in questa prospettiva, sulla Penthesilea kleistiana – ad esempio v. Da Silva Diefenthaler 2020, 273-94, o Lee e Stallings 2021, per citare solo due dei titoli più recenti – sulla Teleia zweighiana esiste ancora un *research gap* in parte da colmare. Per il tema della misoginia nel *Tersites* v. Larcatti 2023, 9-11.

¹⁴ Quando Zweig compone il dramma, non è ancora in uso il termine "Femizid": in inglese, la parola era già in uso nell'Ottocento per indicare l'assassinio di una donna in quanto tale, ed era contemplato nel *law lexicon* del

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
e una *Telegonia*.¹
pirazione per la tragedia attica, da
e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
mare un'opera letteraria moderna,
iscono una metamorfosi, vengono
el senso di quella "elaborazione
notoriamente formulata da Hans
am Mythos il filosofo sostiene, in
a rispetto alle teorie interpretative
ne del mito non come *terminus ad*
us a quo. È così che lo intende anche
soltanto pochi indizi ci permettono
profonde dell'azione dei personaggi,

ola, tra le opere cicliche, a presupporre in
merica e a rivelare dunque con certezza la
comprende infatti aggregati di canti talora
ici e al di fuori della leggenda troiana (co-
lia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
o" o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
to dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
ioiani, di Pentesilea, regina delle Amazzoni,
ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
iliaco e sul destino dei condottieri achei, la
ite analisi comparativa una serie di contrad-
ono ancor più complessa e problematica la
uesto complesso di opere, di cui restano in-
(paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

te come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
ni 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
soggetto, almeno in parte, da poemi perduti
40-60.

g si richiama a una concezione del mito lega-
vecentesca, ed esclude, in polemica con altre
ità di ricostruire il percorso della produzione
ca con l'interpretazione cassireriana, secondo
li superato, concluso e irripetibile, anche se il
resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

L'impressione complessiva è che a Stefan Zweig interessi più il "lavoro sul mito" che non le questioni riguardanti i generi letterari: rispetto ad altri scrittori, al drammaturgo esordiente appare cruciale la rielaborazione di un motivo proveniente dalla mitologia antica, quello del "più brutto e più vile fra i Greci", mentre solo in un secondo momento acquista importanza la ricerca di una forma adatta a tale contenuto.¹⁵ Appare corretto affermare che negli anni in cui compone *Tersites*, il giovanissimo (ventenne) Zweig sia in una fase eclettica e sperimentale, e che aspiri non solo a combinare diversi generi teatrali ma anche a comporre poesie e a impegnarsi nella scrittura di novelle, che poi saranno il campo privilegiato in cui dispiegare i propri talenti artistici, insieme alle biografie storiche. Sarà infatti Clio la musa che più di tutte si rivelerà a Zweig, ispirandolo nell'acquisizione di uno stile in cui dare il meglio di sé e di cui il Tersite costituisce un irrinunciabile laboratorio.

3. Né dèi, né eroi. Uomini contro

Nel *Tersites* si affacciano alcuni temi che poi diverranno delle costanti della *Weltanschauung* dell'autore, come l'antimilitarismo e la non-violenza intesa come rifiuto attivo del male; l'umanesimo e il pacifismo sono già presenti come sottotesti, come una sorta di bassorilievo continuo in questo primo lavoro teatrale di Zweig, ma non hanno ancora l'importanza e il significato che andranno ad assumere nelle biografie degli anni Trenta. La critica al militarismo,

1848 come crimine perseguibile. Il termine però conosce un più ampio utilizzo solo quando viene ripreso da Diana Russel durante le sue conferenze nel 1976 e soprattutto nel 1992, quando la criminologa fornisce un'ulteriore precisazione del concetto nel libro *Femicide. The politics of women killings* scritto insieme a Jill Radford. Anche in italiano, è soprattutto dagli anni Novanta del Novecento che entrano a far parte del linguaggio comune e mediatico, come alternativa alla natura neutra della parola "omicidio", i termini "femicidio" e "femminicidio", concetti tendenzialmente simili ma con sfumature di significato diverse, su cui esiste una vastissima letteratura di riferimento. Per un quadro generale rimandiamo ad Anzani 2015.

¹⁵ Tali questioni assumono invece una rilevanza di primo piano in autori come Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler e Hermann Bahr, che hanno già al loro attivo molti drammi quando Zweig pubblica la sua prima *pièce*.

proiettata sullo sfondo della rocca di Ilio, prende di mira un'idea ben precisa di eroismo, e cioè quella incarnata da Achille, prototipo dell'eroe nella cultura occidentale, per poi smontarla sistematicamente. Il guerriero dal rapido passo non rappresenta più un personaggio con cui identificarsi, non è più l'iliadico modello, forte e indomito combattente che nella cosiddetta arte della guerra mette tutto se stesso. Se, come sostiene Simone Weil, l'Iliade è il "poema della forza", Achille ne è il campione e per compiere le sue gesta lascia dietro di sé una scia di sangue, morte e sofferenza:

Hab' ich bislang gefragt,
 Ob ich mit einem raschen Schwerthieb nicht
 Das Lachen einer Mutter schlug, den Stolz
 Des Vaters, zarter Kinder liebste Freude,
 Ob nicht, von meinem Arm im Tod berührt,
 Hoffnung wie graue Asche windwärts stob,
 Schicksal zerbrach, Glück auslosch und Verheißung
 Mit diesen starb? Ich habe nie gefragt.
 Ich schlag ins Leben hin, die Götter sollen
 Entscheiden, wen es trifft. Das ist mein Recht.
 Wollt' ich erst sinnen, ehe ich beginne,
 Ich hätte nichts getan, ich wär' kein Held.
 (Zweig 1982, 76-7)

[Ho forse mai chiesto prima d'ora / se una mia pugnata fulminea / colpiva il riso d'una madre, l'orgoglio / di un padre, la gioia più cara di teneri infanti, / se forse, battuta a morte dal mio braccio, / la speranza si disperdeva controvento come grigia cenere, / i destini andavano in frantumi, la felicità si spegneva / e con essa perivano le promesse? Mai l'ho chiesto. / Io vado all'attacco nel bel mezzo della vita, tocca agli dèi / decidere chi sarà colpito. È mio diritto. / Se mi fossi messo a ragionare prima ancora di cominciare, / non avrei mai agito, non sarei un eroe. (Zweig 2023, 98-9)]

Lo psicogramma di Achille che ci consegna Zweig è di segno ampiamente negativo: l'eroe ha bisogno di umiliare gli altri per sentirsi superiore, si mette in mostra prevaricando sugli altri, facendo sfoggio di un patologico narcisismo; ossessionato dall'idea della vendetta riparatrice dell'onore, incapace di perdonare, il Pelide zweighiano è un personaggio meschino, egoista, tanto brutale

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, e una *Telegonia*.¹ Pirazione per la tragedia attica, da *2* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa mare un'opera letteraria moderna, iscono una metamorfosi, vengono el senso di quella "elaborazione notoriamente formulata da Hans *am Mythos* il filosofo sostiene, in a rispetto alle teorie interpretative ne del mito non come *terminus ad us a quo*. È così che lo intende anche o soltanto pochi indizi ci permettono rofonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in erica e a rivelare dunque con certezza la comprende infatti aggregati di canti talora ici e al di fuori della leggenda troiana (*colia*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in- o" o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e to dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti- astriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in- ioiani, di Pentesilea, regina delle Amazzoni, pico", concepito *stricto sensu* come l'insieme iliaco e sul destino dei condottieri achei, la ite analisi comparativa una serie di contradd- ono ancor più complessa e problematica la uesto complesso di opere, di cui restano in- (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

te come oltre alle due *pièces* citate, che ci so- ai "odissiaci" di Sofocle, oggi purtroppo fram- soggetto, almeno in parte, da poemi perduti 40-60.

g si richiama a una concezione del mito lega- vecentesca, ed esclude, in polemica con altre ità di ricostruire il percorso della produzione ca con l'interpretazione cassireriana, secondo li superato, concluso e irripetibile, anche se il : resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

quanto insicuro, infelice e fondamentalmente solo, che ha ben poco di "divino", perché in fondo condivide un orizzonte di dolore con gli altri due personaggi principali, solo che, a differenza loro, non sa dare una voce a quel dolore se non attraverso la ferocia e l'accanimento fisico. Nell'*Iliade*, il lessico marca il *ductus* collerico elencando più termini, vicini ma non sovrapponibili: accanto a ὄργη e al suo sviluppo χόλος, più vicino alla rabbia biliosa, compare anche κότος, il rancore che cova in attesa di palesarsi; πικρία è l'asprezza, l'accesso d'ira oltre il livello socialmente accettabile, mentre il θυμός in questo contesto sta a significare il furore, il momento esplosivo dell'ὄργη, come quella che colpisce i troiani; invece, l'ira più famosa, quella di Achille, la prima parola con cui si apre l'episodio incipitario dell'*Iliade* – "μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος", il celeberrimo "Cantami, o diva, del Pelide Achille l'ira funesta" che generazioni di scolari hanno imparato a memoria – è la μῆνις, l'ira inasprita dal tempo contro i greci stessi, che resiste a qualsiasi tentativo di ricomposizione.¹⁶

Questa ira tanto decantata, che in Omero è una forza divina che può afferrare l'uomo e metterlo al di sopra delle emozioni più basse, come la rabbia, ha senso in una costellazione epico-narrativa in cui gli dèi sono presenti, come uomini proiettati su un piano superiore: l'Olimpo plasmato sul modello della monarchia micenea.¹⁷ In quel

¹⁶ Saranno poi questi anche concetti fondamentali nello sviluppo della filosofia: per Platone il *thymos* designerà quella capacità che si può identificare con l'audacia e che consente all'uomo di distinguersi dagli altri esseri viventi; per Aristotele la stessa nozione diviene ancor più polimorfa, indica in primo luogo una facoltà dell'anima che rende possibile non solo il pathos, l'affezione passeggera dell'ira, ma anche il coraggio, l'impulsività, l'affetto, il senso della libertà e dell'autorità. Questa ricchezza di significati si sottrae in ogni caso a una traduzione unica esaustiva, provenendo di fatto dalla sistematizzazione di un materiale molto antico, omerico e presocratico, legato ai proverbi, come dimostra Viano 2013, 169-88. Eraclito ne offre una formulazione che sintetizza due aspetti del *thymos* in accezione aristotelica: da un lato la forza irresistibile e inarrestabile dello slancio impulsivo naturale e dall'altro l'estrema, paradossale conseguenza a cui ciò può portare, ossia la perdita della vita stessa. Inoltre, il concetto ha avuto un'importanza centrale e un'applicazione pregnante di conseguenze anche nella tragedia euripidea, come dimostra Lentini 2020, 359-408.

¹⁷ Si veda a tal proposito il saggio semiotico o, meglio, "semiodinami-

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, e una *Telegonia*.¹ Pirazione per la tragedia attica, da e e al *Filottete* di Sofocle,² diventa mare un'opera letteraria moderna, discono una metamorfosi, vengono el senso di quella "elaborazione notoriamente formulata da Hans am *Mythos* il filosofo sostiene, in a rispetto alle teorie interpretative ne del mito non come *terminus ad us a quo*. È così che lo intende anche soltanto pochi indizi ci permettono profonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in erica e a rivelare dunque con certezza la comprende infatti aggregati di canti talora ci e al di fuori della leggenda troiana (*coia*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e to dei poemi attribuiti ad Omero. Di partistriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'inioiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme iliaco e sul destino dei condottieri achei, la te analisi comparativa una serie di contraddono ancor più complessa e problematica la resto complesso di opere, di cui restano in-(paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

te come oltre alle due *pièces* citate, che ci so i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo framoggetto, almeno in parte, da poemi perduti o-60.

si richiama a una concezione del mito legacentesca, ed esclude, in polemica con altre tà di ricostruire il percorso della produzione a con l'interpretazione cassireriana, secondo superato, concluso e irripetibile, anche se il resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopis*, e una *Telegonia*.¹ Ispirazione per la tragedia attica, da *Telemaco* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, che discende da metamorfosi, vengono nel senso di quella "elaborazione" notoriamente formulata da Hans von Salmuth. *am Mythos* il filosofo sostiene, in un rispetto alle teorie interpretative del mito non come *terminus ad quem* *ius a quo*. È così che lo intende anche soltanto pochi indizi ci permettono di approfondire dell'azione dei personaggi,

Ma, tra le opere cicliche, a presupporre in epica e a rivelare dunque con certezza la trama comprende infatti aggregati di canti talora in dieci e al di fuori della leggenda troiana (*coela*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in "o" o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e VIII d.C. Di questi poemi attribuiti ad Omero. Di partitistico è l'*Etiopide*, per il racconto dell'incontro di Penthesilea, regina delle Amazzoni, con Achille, concepito *stricto sensu* come l'insieme di un ciclo sul destino dei condottieri achei, la cui analisi comparativa una serie di contraddizioni sono ancor più complessa e problematica la parte del resto complesso di opere, di cui restano in parte (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

te come oltre alle due *pièces* citate, che ci sono i "odissiaci" di Sofocle, oggi purtroppo frammentari, almeno in parte, da poemi perduti del 500-600. Si richiama a una concezione del mito legatoclassicista, ed esclude, in polemica con altre scuole, di ricostruire il percorso della produzione del mito con l'interpretazione cassireriana, secondo cui il mito è superato, concluso e irripetibile, anche se il mito resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

mondo, non si separa nettamente il divino dall'umano; la divinità greca ha la forma dell'umano bello, si riconosce dall'aspetto e dal portamento ma è passionalmente coinvolta nei fatti terreni e umani, e non diversamente dall'uomo può adirarsi, se offesa nella sfera della propria potenza. I mortali devono riconoscere i limiti che non vanno mai varcati, pena la macchia della *hybris*, associata al concetto di "dismisura" che troverà larga applicazione nel mondo della tragedia, ma che compare anche in Omero. Nel caso di Achille, ha senso fare riferimento al principio di ordine costituito rappresentato da Apollo: l'esempio del suo intervento che scatena la peste fra i greci, per colpa di Agamennone che ha fatto bottino di Criseide, figlia del sacerdote Crise, devoto al dio che porta la spada d'oro e l'arco d'argento, dimostra che la collera divina può scatenarsi persino contro le comunità senza riguardo per il numero delle vittime. Per il plot dell'*Iliade*, che nella sua poesia mostra strettamente intrecciati i fili delle volontà divine e umane, l'ira del dio luminoso è addirittura decisiva, poiché costituisce una sorta di preludio a quella di Achille, determinandone le precondizioni.

Nulla di tutto ciò in Zweig: gli dèi tacciono, sono assenti, non intervengono mai, né vengono invocati da alcuno dei protagonisti. Anche quando vengono nominati di sfuggita, in genere compaiono come mera propaggine del Fato, che nella riflessione dello Zweig più maturo sarà poi sostituito dal destino, lo *Schicksal* che tanta parte avrà nelle biografie storico-psicologiche più tarde. In un punto centrale del *Tersites*, nella scena sesta del secondo atto, dopo avergli confessato il proprio amore, Teleia rimprovera ad Achille il fatto che le sue azioni non siano legittimate da nobili aspirazioni o dalla volontà degli dèi, ma siano il risultato di bassi istinti, mettendo a nudo il presunto eroismo di Achille:

Denn im tiefsten weiß
Ich, deine Kühnheit ist ein Trug, gewebt

co" di Sloterdijk 2006, e il più recente trattato di Bodei 2010. L'ira assume, in questa lettura – attraverso la dipendenza dal riconoscimento – un carattere politico che la rabbia può non avere: Sloterdijk parla di *Aufwallung*, del ribollire dell'ira, che si manifesta anzitutto per il mancato riconoscimento da parte altrui, ma la si ridesta anche nell'assenza di autoriconoscimento alla luce delle proprie idee di valore.

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, e una *Telegonia*.¹ L'ispirazione per la tragedia attica, da *Ilia* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, che discende da metamorfosi, vengono nel senso di quella "elaborazione" notoriamente formulata da Hans von Arnim *Mythos* il filosofo sostiene, in un rispetto alle teorie interpretative del mito non come *terminus ad quem* *us a quo*. È così che lo intende anche il testo, e soltanto pochi indizi ci permettono di approfondire dell'azione dei personaggi,

Ma, tra le opere cicliche, a presupporre in *Ilia* erica e a rivelare dunque con certezza la trama comprende infatti aggregati di canti talora di *Ilia* e al di fuori della leggenda troiana (*Ilia*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in "o" o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e VIII d. C. Di questi poemi attribuiti ad Omero. Di partitico istriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'incontro con i pentesilei, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, "il ciclo", concepito *stricto sensu* come l'insieme di *Ilia* e sul destino dei condottieri achei, la nostra è un'analisi comparativa una serie di contraddizioni che rendono ancor più complessa e problematica la lettura del testo complesso di opere, di cui restano in parte (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

come oltre alle due *pièces* citate, che ci sono i "odissiaci" di Sofocle, oggi purtroppo frammentari, almeno in parte, da poemi perduti del V-VI secolo.

Si richiama a una concezione del mito legatoclassicista, ed esclude, in polemica con altre scuole, la possibilità di ricostruire il percorso della produzione del mito con l'interpretazione cassireriana, secondo cui il mito è superato, concluso e irripetibile, anche se il testo resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

Aus Glück und Gaukel einst erwirkter Siege.
Hätt' ich ein Schwert, ich bebte nicht vor dir,
Denn von den großen Taten fällt ein Schein
In eines Helden Seele und durchleuchtet
Mit Güte sie und reicher Lebensmilde.
Du bist ein Schatten nur der eig'nen Kraft,
Und Männer müssen sein, die einem Namen
Nicht weichen werden.
(Zweig 1982, 78)

[Perché nel profondo / io so che la tua temerarietà è soltanto un inganno, intessuto / con le fortune e con gli imbrogli delle vittorie riportate un tempo. / Se avessi una spada, non tremerei al tuo cospetto, / poiché dalle grandi gesta filtra un luccichio fallace / sull'anima dell'eroe, illuminandola di bontà e di magnifica clemenza. / Tu sei solo un'ombra della tua stessa forza / ma bisogna sia umano chi dal nome che porta / non vuol discostarsi. (Zweig 2023, 100)]

Privato della sua componente "divina", inchiodato a uno scenario assolutamente immanente, Achille quando perde Patroclo è abbandonato a se stesso, gli rimangono solamente i suoi demoni interiori, il terrore della morte imminente e la paura di non riuscire a celare la propria debolezza. Per contro, Zweig in modo assolutamente originale trasforma la figura di Tersite da demagogo deforme a personaggio pronto a sacrificarsi per gli altri. Secondo un procedimento tipico della sua poetica, lo scrittore elegge una figura tradizionalmente secondaria a protagonista, realizzando il primo di una serie di *spin-off* di successo *ante litteram*: così nelle biografie l'autore riscoprirà personaggi come Joseph Fouché – una figura di secondo piano nella storia della Rivoluzione francese, che nelle sue mani diventa il prototipo del politico trasformista – e, analogamente, recupererà dal dimenticatoio il teologo Sebastiano Castellio per incoronarlo grande antagonista di Calvino; allo stesso modo, in una delle miniature storiche di *Sternstunden der Menschheit* (*Attimi fatali dell'umanità*, 1927), deporrà nelle mani dello sconosciuto generale napoleonico Emmanuel de Grouchy il destino dell'Europa dopo Waterloo.

Un altro aspetto da evidenziare per leggere l'opera nel suo contesto è che il *Tersites* di Stefan Zweig rientra nella tipica

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopis*, e una *Telegonia*.¹ Ispirazione per la tragedia attica, da *Andromaca* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, in cui, come nei miti, si riconoscono una metamorfosi, vengono elaborati nel senso di quella "elaborazione" notoriamente formulata da Hans Bruns. *Am Mythos* il filosofo sostiene, in rispetto alle teorie interpretative del mito non come *terminus ad quem* ma come *terminus a quo*. È così che lo intende anche se soltanto pochi indizi ci permettono di approfondire dell'azione dei personaggi,

ma, tra le opere cicliche, a presupporre in epica e a rivelare dunque con certezza la trama comprende infatti aggregati di canti talora in versi e al di fuori della leggenda troiana (*Coela*, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e VIII d.C. sono dei poemi attribuiti ad Omero. Di partitico è l'*Etiopide*, per il racconto dell'inno ai Troiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, "epico", concepito *stricto sensu* come l'insieme di un ciclo di canti sul destino dei condottieri achei, la cui analisi comparativa una serie di contraddizioni che rendono ancor più complessa e problematica la trama. Questo complesso di opere, di cui restano in parte (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

più come oltre alle due *pièces* citate, che ci sono i "odissiaci" di Sofocle, oggi purtroppo frammentari, oggetto, almeno in parte, da poemi perduti del 5-60.

3 si richiama a una concezione del mito legatissima alla cultura rinascimentale, ed esclude, in polemica con altre teorie, la possibilità di ricostruire il percorso della produzione del mito con l'interpretazione cassireriana, secondo cui il mito è superato, concluso e irripetibile, anche se il mito resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

tendenza *fin de siècle* alla riscoperta e al riadattamento dei miti greci che viene alimentata dalla prima opera di Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, 1872), e che prende forma nell'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal. Da questo punto di vista, il dramma di Zweig può essere analizzato anche come risposta al superomismo di derivazione nietzschiana, mettendo in discussione l'esaltazione dell'uomo d'acciaio che verrà celebrata da Ernst Jünger nei suoi testi sulla Prima guerra mondiale.¹⁸

Un ulteriore, interessante punto di vista sul *Tersites*, evidenziato dal critico Thomas Koebner, colloca la *pièce* nel quadro del dibattito estetico otto-novecentesco sul brutto, collegandola a una tradizione lirica iniziata da Charles Baudelaire con *La charogne* (*La carogna*, 1856) per giungere alle Avanguardie storiche, passando per Rilke e per l'Espressionismo. Teorizzata da Karl Rosenkranz, la *Ästhetik des Hässlichen* (estetica del brutto) – dal nome, appunto, dell'opera fondamentale del filosofo tedesco, "allievo" di Hegel, il quale teorizzava il bello come manifestazione sensibile dell'idea e della sua libertà – presenta come "brutto" ciò che nega o limita tale libertà attraverso l'asimmetria, l'assenza di forma, la deformità e lo sfiguramento: dimensione intermedia tra bello e comico che trova il suo compimento nella figura del satanico, il brutto rosenkranziano apre alla fenomenologia del diabolico, dove sulla riprovazione etica prevale il gusto descrittivo per tutto ciò che, seppur ripugnante esteticamente, è tuttavia oggetto di attenzione estetica e meritevole di indagine. La lezione, che Zweig fa sua, lo avvicina alla nostra contemporaneità, caratterizzata ampiamente da aspetti "brutti" e dissonanti dell'esperienza estetica, dove quest'ultima non si limita ad accogliere le teorie del bello o delle belle arti, ma ha il coraggio di gettare lo sguardo verso ambigui, inquietanti aspetti del reale: così anche il Tersite zweighiano conquista un posto nella vastissima iconografia tracciata nella *Storia della bruttezza* di Umberto Eco

¹⁸ A proposito di Nietzsche, è stato già osservato che Zweig cercherà negli anni Trenta di riabilitare l'autore della *Nascita della tragedia* come "buon europeo", per evitare che sia visto in modo unilaterale e strumentalizzato come filosofo della guerra e della razza o come anticipatore del fascismo (cfr. Larcatti 2023, 8).

(2007), tra incubi, ossessioni e folli amori, atti di ripulsa e moti di compassione, tra sublimi svenimenti e insospettabili mostri, secondo la logica contrappuntistica del canone inverso.

Coerentemente con questo quadro, Stefan Zweig contraddice la lunga tradizione fisiognomica letteraria che relega i personaggi fisicamente sgradevoli al ruolo dell'infido, del truce o del rancoroso – in posizione speculare e complementare alle figure positive, le cui qualità per gli antichi greci, che concepiscono il corpo come specchio dell'anima e l'uomo virtuoso come necessariamente bello, si condensano nella diade *καλὸς καὶ ἀγαθός*, dalla quale si origina l'ideale *καλοκάγαθία*. Nel *Tersites* Zweig sceglie significativamente di andare controcorrente rispetto al filone fisiognomico greco-winckelmanniano: Achille reca ancora i tratti canonici della bellezza esteriore celebrati dall'arte antica, che lo raffigura nell'aspetto di un giovane guerriero (ne sono giunti fino a noi celebri esempi anche figurativi nella ceramica dipinta greca, nelle pitture pompeiane, in rilievi metallici, in sarcofagi romani). Rispetto all'*Iliade* la figura del re dei Mirmidoni della Tessaglia è presentata da Zweig con notevole coerenza anche in altri tratti: come in Omero, Achille è violento anche nei rari istanti in cui sembra cedere a sentimenti di pietà, e un'ombra di dolore si proietta costantemente su di lui per la consapevolezza della sorte segnata fin dalla nascita; invece, dal punto di vista morale, il quasi invulnerabile guerriero mette in atto comportamenti tutt'altro che esemplari, anche nei confronti dei più deboli: di Tersite che più volte implora pietà nel corso del dramma, di Teleia che è prigioniera, umiliata verbalmente e infine uccisa con un lamento di disgusto (rivolto in verità al suo presunto usurpatore) e un affondo di lama. Più in generale, il valoroso condottiero non perde mai occasione di mostrare apertamente, insistentemente un disprezzo delle donne che lo rende un personaggio odioso, insieme a Patroclo che, se possibile, è anche peggio, con battute che oscillano tra bullismo e machismo in uno *hate speech* da manuale:

Ei!

Seht den Tersites, diesen Heuchler, an,
Wie er von Frauen spricht und ihrem Lächeln!
Ein Kenner, wahrlich! Und gewiß, wenn wir

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

mentaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, una *Telegonia*.¹ Pirazione per la tragedia attica, da *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, iscono una metamorfosi, vengono el senso di quella "elaborazione notoriamente formulata da Hans *am Mythos* il filosofo sostiene, in rispetto alle teorie interpretative ne del mito non come *terminus ad us a quo*. È così che lo intende anche soltanto pochi indizi ci permettono rofonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in erica e a rivelare dunque con certezza la omprende infatti aggregati di canti talora ci e al di fuori della leggenda troiana (*co- ia, Tebaide, Epigoni*), ma a Stefan Zweig in- o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e to dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti- istriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in- oiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme iliaco e sul destino dei condottieri achei, la te analisi comparativa una serie di contrad- ono ancor più complessa e problematica la uesto complesso di opere, di cui restano in- (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

te come oltre alle due *pièces* citate, che ci so- i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram- oggetto, almeno in parte, da poemi perduti 10-60. g si richiama a una concezione del mito lega- recentesca, ed esclude, in polemica con altre tà di ricostruire il percorso della produzione ca con l'interpretazione cassireriana, secondo i superato, concluso e irripetibile, anche se il resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

Im harten Kampfe unser Leben wagen,
 Ruht er im Zelt, von Frauen mild umkost
 Und nimmt sie uns! / (Zweig 1982, 40)

[Ah! / Ma guardate Tersite, quest'ipocrita, / come parla di donne e dei loro sorrisi! / Un vero conoscitore! Certamente / mentre noi rischiamo la vita nella dura battaglia / costui riposa in tenda, dolcemente accarezzato da donne / che porta via a noi! (Zweig 2023, 60-1)]

In brani come questo emerge un'altra chiave di lettura, altrettanto vicina alla sensibilità odierna, ossia quella dell'esclusione/inclusione, anche in rapporto allo sviluppo dei *Disability Studies* come area di studio e di ricerca sociologica ed educativa: le concettualizzazioni relative al deficit e alle disabilità nascono dall'accusa verso le pratiche socioculturali che causano l'esclusione nel *Tersites*. Uno degli aspetti maggiormente significativi è lo scontro serrato fra gli esponenti del modello sociale vincente, fondato sui costrutti culturali e politici moralmente bassi, comprese le relazioni di potere, e i personaggi che mettono al centro della riflessione la dimensione individuale di chi vive quotidianamente, sul proprio corpo, attraverso la propria mente e le proprie emozioni, le pratiche messe in atto verso chi è nella condizione "diversa". In questo approccio, Schianchi sottolinea l'importanza di Tersite come primo personaggio disabile della letteratura del Novecento (Schianchi 2012, 31).

Anche in questo caso, come già per la questione femminile, Stefan Zweig non offre facili soluzioni: se da un lato esalta la solidarietà di Tersite nei confronti dell'altrettanto discriminata Teleia, straniera, donna e prigioniera, dall'altro, la concezione di disabilità alla base del suo personaggio è mostrata in una luce esclusivamente negativa, perché Tersite non riesce a uscire dal ruolo di vittima impotente, non trova un modo di confrontarsi in maniera costruttiva con il suo handicap, tanto da aspirare alla morte come unica possibile liberazione da una condizione esistenziale insostenibile.

In conclusione, la fortuna del motivo letterario del vinto trova nel ritratto di Tersite consegnatoci da Stefan Zweig un punto di partenza originale e attuale, incline all'intreccio intertestuale, offrendo frequenti motivi di riflessione non solo agli antichisti ma a tutti coloro che sono disposti a guardare oltre il modello iliadico, anche a prezzo di un certo disorientamento. La lettura del dramma

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI
 nitaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
 una *Telegonia*.¹
 pirazione per la tragedia attica, da
 e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
 nare un'opera letteraria moderna,
 iscono una metamorfosi, vengono
 el senso di quella "elaborazione
 notoriamente formulata da Hans
im Mythos il filosofo sostiene, in
 i rispetto alle teorie interpretative
 ne del mito non come *terminus ad*
us a quo. È così che lo intende anche
 soltanto pochi indizi ci permettono
 rofonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in
 erica e a rivelare dunque con certezza la
 omprende infatti aggregati di canti talora
 ci e al di fuori della leggenda troiana (co-
ia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
 o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
 o dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
 striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
 oiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni,
 ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
 iliaco e sul destino dei condottieri achei, la
 te analisi comparativa una serie di contrad-
 ono ancor più complessa e problematica la
 resto complesso di opere, di cui restano in-
 (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

ze come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
 i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
 oggetto, almeno in parte, da poemi perduti
 o-60.
 si richiama a una concezione del mito lega-
 ecentesca, ed esclude, in polemica con altre
 tà di ricostruire il percorso della produzione
 ca con l'interpretazione cassireriana, secondo
 i superato, concluso e irripetibile, anche se il
 resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

ntaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, una *Telegonia*.¹ irazione per la tragedia attica, da e al *Filottete* di Sofocle,² diventa nare un'opera letteraria moderna, scono una metamorfosi, vengono l senso di quella "elaborazione notoriamente formulata da Hans *im Mythos* il filosofo sostiene, in rispetto alle teorie interpretative e del mito non come *terminus ad us a quo*. È così che lo intende anche soltanto pochi indizi ci permettono rofonde dell'azione dei personaggi,

a, tra le opere cicliche, a presupporre in rica e a rivelare dunque con certezza la mprende infatti aggregati di canti talora i e al di fuori della leggenda troiana (co- 2, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in- "o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e o dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti- striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in- iani, di Pentesilea, regina delle Amazzoni, co", concepito *stricto sensu* come l'insieme liaco e sul destino dei condottieri achei, la e analisi comparativa una serie di contrad- no ancor più complessa e problematica la esto complesso di opere, di cui restano in- paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

z come oltre alle due *pièces* citate, che ci so- 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram- ggetto, almeno in parte, da poemi perduti 3-60. si richiama a una concezione del mito lega- centesca, ed esclude, in polemica con altre à di ricostruire il percorso della produzione 1 con l'interpretazione cassireriana, secondo superato, concluso e irripetibile, anche se il esta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

ben chiarifica la portata di un modello che non cesserà di far sentire il suo influsso su tutte le variazioni a venire nell'opera dello Zweig più maturo. La ricchezza dei rinvii e la densità del testo non eludono, come abbiamo visto, questioni aperte e urgenze culturali che la nostra epoca ha tutt'altro che risolto: come la grande letteratura mondiale, cui appartiene, *Tersites* non ci offre risposte pronte ma ci aiuta a dare un altro senso alle nostre domande.

Bibliografia

- Adornato, Ferdinando. 1996. "Dalla parte di Tersite". *Liberal*, 28 marzo 1996.
- Andò, Valeria. 2008. "L'*Iliade* poema della forza? A proposito di Simone Weil". *Anabases* 7: 117-37. URL: <http://journals.openedition.org/anabases/2494>; DOI: <https://doi.org/10.4000/anabases.2494> (Ultimo accesso 10 febbraio 2024).
- Anzani, Milena. 2015. "I concetti di femmicidio e femminicidio". Dossier *La violenza contro le donne nel lavoro del Relatore speciale delle Nazioni Unite sulla violenza contro le donne, le sue cause e le sue conseguenze*. Centro di ateneo per i Diritti Umani Antonio Papisca, Università degli Studi di Padova. [\(https://unipd-centrodirittiumani.it/it/schede/I-concetti-di-femmicidio-e-femminicidio/368#:~:text=Il%20femmicidio%2C%20dall'inglese%20femicide,di%20essere%20donne%20\(a\)\)](https://unipd-centrodirittiumani.it/it/schede/I-concetti-di-femmicidio-e-femminicidio/368#:~:text=Il%20femmicidio%2C%20dall'inglese%20femicide,di%20essere%20donne%20(a)) (Ultimo accesso 10 febbraio 2024).
- Beck, Knut. 1982. "Nachbemerkung des Herausgebers". In Stefan Zweig, *Tersites. Jeremias. Zwei Dramen*, 329-56. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bene, Carmelo. 1993. *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*. Firenze: Nostra Signora; rist. in Bene, Carmelo. 1995. *Pentesilea ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*. In Id., *Opere*, 1319-47. Milano: Bompiani.
- Blumenberg, Hans. 1991. *Elaborazione del mito*. Traduzione di Bruno Argenton. Bologna: Il Mulino.
- 1979. *Die Arbeit am Mythos*. Berlin: Suhrkamp.
- Bobbio, Norberto. 1996. "Liberali senza rivoluzione". *La Stampa*, 16 febbraio 1996.
- Bodei, Remo. 2010. *Ira. La passione furente*. Bologna: Il Mulino.
- Boidi, Alessandro. 2013. "Identità in conflitto con se stesse. Tersite come eroe del sottosuolo". *Quaderni di Palazzo Serra* 23: 57-69.
- Caloni, Paolo. 2010. "Il mito e la memoria nella filosofia di Hans Blumen-

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

ntaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, una *Telegonia*.¹ Ispirazione per la tragedia attica, da e al *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, sconosciuta a una metamorfosi, vengono nel senso di quella "elaborazione" notoriamente formulata da Hans *im Mythos* il filosofo sostiene, in rispetto alle teorie interpretative del mito non come *terminus ad us a quo*. È così che lo intende anche soltanto pochi indizi ci permettono di approfondire dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in epica e a rivelare dunque con certezza la comprende infatti aggregati di canti talora si e al di fuori della leggenda troiana (come *a, Tebaide, Epigoni*), ma a Stefan Zweig in "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e o dei poemi attribuiti ad Omero. Di partitriaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'iniani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, "ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme liaco e sul destino dei condottieri achei, la e analisi comparativa una serie di contraddi- no ancor più complessa e problematica la esto complesso di opere, di cui restano in- paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

e come oltre alle due *pièces* citate, che ci so- 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram- oggetto, almeno in parte, da poemi perduti 2-60.

si richiama a una concezione del mito lega- centesca, ed esclude, in polemica con altre à di ricostruire il percorso della produzione a con l'interpretazione cassireriana, secondo superato, concluso e irripetibile, anche se il resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

berg". *Filosofia e Teologia* XXIV (3): 570-86. https://www.filosofia-eteologia.it/rivista/read/abstract_3-10_caloni.html (Ultimo accesso 10 febbraio 2024).

Cazalé Bérard, Claude. 2022. "Rachel Bepaloff, forza e bellezza, guerra e pace. Una lettura dell'Iliade". *Testo e senso* 2: 101-22. DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/571>

Condello, Federico. 2001. Recensione de "L'oratore scriteriato di Luigi Spina". *EIKASMOS* XII: 491.

Cordano, Federica. 1980. "Morte e pianto rituale nell'Atene del VI sec. a.C.". *Archeologia Classica* 32: 186-97. <http://www.jstor.org/stable/44365576> (Ultimo accesso 19 febbraio 2024).

Da Silva Diefenthaler, Samantha. 2020. "Notes on Penthesilea. The marks of a past of female heroism". *Galactica Media. Journal of Media Studies* 2 (3): 273-94. DOI: <https://doi.org/10.46539/gmd.v2i3.103>

Del Monte, Carmen. 2013. "Hans Blumenberg, Elaborazione del mito". *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche* 32 (8). <https://www.bibliomanie.it/?p=3539> (Ultimo accesso 10 febbraio 2024).

Eco, Umberto. 2014. *Storia della civiltà europea*. Milano: EncycloMedia Publishers.

— 2007. *Storia della bruttezza*. Milano: Bompiani.

Fetz, Bernhard, Arnhilt Inguglia-Höfle e Arturo Larcatti, a cura di. 2021. *Stefan Zweig Weltautor*. Wien: Paul Zscholnay Verlag.

Foucault, Michel. 1996. *Discorso e verità nella Grecia antica*. Traduzione di Adelina Galeotti. Roma: Donzelli.

— 1983. *Discourse and Truth. The Problematization of Parrhesia*. 6 lectures at the University of California at Berkeley, CA.

Koebner, Thomas. 2010. "Thersites und die Seinen. Zum Motiv des grotesk-hässlichen Menschen". In *Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation. Für Rolf-Peter Janz*, a cura di Hans Richard Brittnacher e Thomas Koebner, 25-46. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Larcatti, Arturo. 2023. "Il Tersite di Stefan Zweig come dramma dell'esclusione e della misoginia". In Stefan Zweig, *Tersites*, a cura di Diana Battisti e Arturo Larcatti, 5-20. Spoleto: Editoria & Spettacolo.

— 2013. "Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick". In *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte*, a cura di Birgit Peter e Klemens Renoldner, 29-52. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lee, Anne e Bethany Stallings. 2021. "Weaving Womanhood into Warfare. Gender-Hybrid Narratives of Amazons Penthesilea and Diana Prince". *Journal of Student Research* 10 (3). <https://api.semanticscho->

- lar.org/CorpusID:244744182 (Ultimo accesso 10 febbraio 2024).
- Lentini, Giuseppe. 2020. "Thymos e Metis nella *Medea* di Euripide". *Lexis* 38 n.s. (2): 359-408. DOI: 10.30687/Lexis/2210-8823/2020/02/005
- Lupi, Francesco. 2022. "'Schegge' di Odisseo. I 'volti' dell'eroe nei frammenti dei drammi odissiaci di Sofocle". In *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Lexis Supplementi | Supplements 11. A cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello e Anna Maganuco, 40-60. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. DOI: 10.30687/978-88-6969-632-9/002
- Marchesi, Concetto. 1993. *Il libro di Tersite* (1950). Palermo: Sellerio.
- Modesti, Maria Vittoria. 2018. *Il modello della coppia eroica in alcuni miti dell'epica arcaica*. Tesi di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità - Letterature, Storia ed Archeologia, Università Ca' Foscari Venezia. <http://hdl.handle.net/10579/13152> (Ultimo accesso 10 febbraio 2024).
- Nagy, Gregory. 1988. *The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* (1979). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Peter, Birgit. 2013. "Leidenschaft und Geist. Utopische Theaterkonzeptionen Zweigs". In *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte*, a cura di Birgit Peter e Klemens Renoldner, 53-63. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pinotti, Paola. 2009. "Lo sguardo di Briseide. La schiava, il testimone/narratore e 'noi'". *Storia delle Donne* 5 (1): 9-28. DOI: 10.13128/SDD-8437; URL: <https://oaj.fupress.net/index.php/sdd/article/view/2470> (Ultimo accesso 27 febbraio 2024).
- 2006. "L'esemplificazione omerica nei *Remedia Amoris* di Ovidio". *Annali Online di Ferrara - Lettere* 1: 108-23.
- Pizer, John D. 2001. "Kleist und Stefan Zweig". In *Kleist-Jahrbuch*, a cura di Günter Blamberger, Sabine Doering e Klaus Müller-Saglet, 292-306. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- Rovagnati, Gabriella. 1998. "Eklektisches Experimentieren. Die ersten Arbeiten für das Theater". In *Umwege auf dem Wege zu mir selbst. Zu Leben und Werk Stefan Zweigs*, a cura di Gabriella Rovagnati, 94-115. Bonn: Bouvier.
- Savater, Fernando. 2017. "Corrección política. Héroes impertinentes". *El País*, 4 marzo 2017.
- Scafoglio, Giampiero. 2004. "La questione ciclica". *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* LXXVIII (2): 289-310. DOI: 10.3917/phil.782.0289; URL: <https://www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2004-2-page-289.htm> (Ultimo acces-

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

mentaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*, una *Telegonia*.¹ L'ispirazione per la tragedia attica, da *Medea* e al *Filottete* di Sofocle,² diventa un'opera letteraria moderna, che trascende una metamorfosi, vengono in luce il senso di quella "elaborazione" e notoriamente formulata da Hans von Arnim *Mythos* il filosofo sostiene, in rispetto alle teorie interpretative del mito non come *terminus ad quem* us a quo. È così che lo intende anche soltanto pochi indizi ci permettono di approfondire dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in epica e a rivelare dunque con certezza la comprende infatti aggregati di canti talora di *Tebeide*, *Epigoni*, ma a Stefan Zweig in "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e VIII o dei poemi attribuiti ad Omero. Di partitico è l'*Etiopide*, per il racconto dell'iniziati, di Penthesilea, regina delle Amazzoni, concepito *stricto sensu* come l'insieme di liaco e sul destino dei condottieri achei, la te analisi comparativa una serie di contraddizioni ancor più complessa e problematica la testo complesso di opere, di cui restano in (paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

e come oltre alle due *pièces* citate, che ci sono i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo frammentato, almeno in parte, da poemi perduti 0-60. si richiama a una concezione del mito legacentesca, ed esclude, in polemica con altre di ricostruire il percorso della produzione a con l'interpretazione cassireriana, secondo superato, concluso e irripetibile, anche se il resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

mentaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
una *Telegonia*.¹
pirazione per la tragedia attica, da
e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
nare un'opera letteraria moderna,
iscono una metamorfosi, vengono
el senso di quella "elaborazione
notoriamente formulata da Hans
am Mythos il filosofo sostiene, in
rispetto alle teorie interpretative
ne del mito non come *terminus ad*
us a quo. È così che lo intende anche
soltanto pochi indizi ci permettono
profonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in
erica e a rivelare dunque con certezza la
comprende infatti aggregati di canti talora
ci e al di fuori della leggenda troiana (co-
ia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
o dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
jiani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni,
ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
liaco e sul destino dei condottieri achei, la
te analisi comparativa una serie di contrad-
ono ancor più complessa e problematica la
resto complesso di opere, di cui restano in-
(paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

e come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
oggetto, almeno in parte, da poemi perduti
o-60.

si richiama a una concezione del mito lega-
ecentesca, ed esclude, in polemica con altre
à di ricostruire il percorso della produzione
a con l'interpretazione cassireriana, secondo
superato, concluso e irripetibile, anche se il
resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

so 10 febbraio 2024).

- Schianchi, Matteo. 2012. *Storia della disabilità. Dal castigo degli dèi alla crisi del Welfare*. Roma: Carocci editore.
- Sloterdijk, Peter. 2006. *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Spina, Luigi. 2001. *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*. Napoli: Loffredo.
- Trentadue, Mauro. 2019. "Equivoci omerici. Simone Weil e la guerra di Troia". In Simone Weil, *Non ricominciamo la guerra di Troia*, traduzione e cura di Mauro Trentadue, 7-14. Milano: Farina Editore.
- Viano, Cristina. 2013. "Aristotele, Eraclito e la forza irresistibile del *thumos* (22 B 85 DK)". *doisPontos* 10 (2): 169-88.
- Weil, Simone. 1988. *Ne recommençons pas la guerre de Troie* (1937). In Id., *Oeuvres Complètes*, vol. 2. Paris: Gallimard.
- 1967. *L'Iliade poema della forza* (1940). In Id., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, traduzione di Cristina Campo, 11-41. Torino: Borla.
- Weinrich, Harald. 1976. *Mitologia dell'onore*. In Id., *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*. Traduzione di Lea Ritter Santini, 221-43. Bologna: Il Mulino.
- 1971. "Mythologie der Ehre". In *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV*, a cura di Manfred Fuhrmann, 341-56. München: Fink.
- Zweig, Stefan. 2023. *Tersite*. Traduzione di Diana Battisti, a cura di Diana Battisti e Arturo Larcatti. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- 2022. *La casa sul mare*. Traduzione di Diana Battisti. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- 2014. *Das Haus am Meer* (1912). Hamburg: Severus Verlag.
- 1995. *Briefe*, vol. 1: 1897-1914, a cura di Knut Beck, Jeffrey B. Berlin e Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- 1982. *Tersites. Jeremias. Zwei Dramen*, a cura di Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- 1954. *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*. Traduzione di Lavinia Mazzucchetti. Milano: Mondadori.
- 1942. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.
- 1903. "Die Elektra des Hugo von Hofmannsthal". *Das Magazin für Literatur* 72 (17): 528-30.

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

mentaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
una *Telegonia*.¹
pirazione per la tragedia attica, da
e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
nare un'opera letteraria moderna,
iscono una metamorfosi, vengono
el senso di quella "elaborazione
notoriamente formulata da Hans
am Mythos il filosofo sostiene, in
rispetto alle teorie interpretative
ne del mito non come *terminus ad
us a quo*. È così che lo intende anche
soltanto pochi indizi ci permettono
profonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in
erica e a rivelare dunque con certezza la
comprende infatti aggregati di canti talora
ci e al di fuori della leggenda troiana (co-
ia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
o dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
oiani, di Pentesilea, regina delle Amazzoni,
ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
liaco e sul destino dei condottieri achei, la
te analisi comparativa una serie di contrad-
no ancor più complessa e problematica la
resto complesso di opere, di cui restano in-
(paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

e come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
oggetto, almeno in parte, da poemi perduti
o-60.

si richiama a una concezione del mito lega-
ecentesca, ed esclude, in polemica con altre
à di ricostruire il percorso della produzione
a con l'interpretazione cassireriana, secondo
superato, concluso e irripetibile, anche se il
resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).



Skenè. Testi e Studi • 2

“Incipit tragoedia” – “Incipit parodia”.
Tragedia e parodia
nella *Wiener Moderne*

A CURA DI ISOLDE SCHIFFERMÜLLER E ELISA DESTRO



Edizioni ETS

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
e una *Telegonia*.¹
pirazione per la tragedia attica, da
e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
nare un'opera letteraria moderna,
iscono una metamorfosi, vengono
el senso di quella "elaborazione
notoriamente formulata da Hans
am Mythos il filosofo sostiene, in
a rispetto alle teorie interpretative
ne del mito non come *terminus ad*
us a quo. È così che lo intende anche
soltanto pochi indizi ci permettono
profonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in
erica e a rivelare dunque con certezza la
comprende infatti aggregati di canti talora
ci e al di fuori della leggenda troiana (co-
ia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
o dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
siani, di Penthesilea, regina delle Amazzoni,
ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
iliaco e sul destino dei condottieri achei, la
te analisi comparativa una serie di contrad-
no ancor più complessa e problematica la
resto complesso di opere, di cui restano in-
(paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

e come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
oggetto, almeno in parte, da poemi perduti
o-60.

si richiama a una concezione del mito lega-
eentesca, ed esclude, in polemica con altre
tà di ricostruire il percorso della produzione
a con l'interpretazione cassireriana, secondo
superato, concluso e irripetibile, anche se il
resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

SKENÈ *Testi e Studi*.

<i>Direttori</i>	Guido Avezzi, Silvia Bigliuzzi, Felice Gambin, Isolde Schiffermüller, Gherardo Ugolini.
<i>Comitato Editoriale</i>	Chiara Battisti, Simona Brunetti, Sidia Fiorato, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Cristiano Ragni, Emanuel Stelzer.
<i>Managing Editor</i>	Cristiano Ragni.
<i>Assistant Managing Editors</i>	Marco Duranti, Roberta Zanoni.
<i>Comitato Redazionale</i>	Valentina Adami, Marco Duranti, Beatrice Righetti, Roberta Zanoni.
<i>Impaginazione</i>	Sara Gentile, Cristiano Ragni, Alessandra Sirghe, Annadora Zuanel.
<i>Comitato Scientifico</i>	Anna Maria Berardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Richard Allen Cave, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drábek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright ©Dicembre 2024 - Centro di Ricerca Skenè
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com
Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)
Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna
ISBN (pdf) 978-88467-7036-3
ISBN 978-88467-7037-0

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
e una *Telegonia*.¹
pirazione per la tragedia attica, da
e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
mare un'opera letteraria moderna,
iscono una metamorfosi, vengono
el senso di quella "elaborazione
notoriamente formulata da Hans
am Mythos il filosofo sostiene, in
a rispetto alle teorie interpretative
ne del mito non come *terminus ad*
us a quo. È così che lo intende anche
soltanto pochi indizi ci permettono
profonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in
erica e a rivelare dunque con certezza la
comprende infatti aggregati di canti talora
ci e al di fuori della leggenda troiana (co-
ia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
o dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
oiiani, di Pentesilea, regina delle Amazzoni,
ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
iliaco e sul destino dei condottieri achei, la
te analisi comparativa una serie di contrad-
no ancor più complessa e problematica la
resto complesso di opere, di cui restano in-
(paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

e come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
oggetto, almeno in parte, da poemi perduti
0-60.

si richiama a una concezione del mito lega-
ecentesca, ed esclude, in polemica con altre
tà di ricostruire il percorso della produzione
a con l'interpretazione cassireriana, secondo
superato, concluso e irripetibile, anche se il
resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

Indice

Ringraziamenti	7
Autori	9
ISOLDE SCHIFFERMÜLLER E ELISA DESTRO	
Prefazione	13
1. GHERARDO UGOLINI	
Riflessi nietzschiani nella drammaturgia 'greca' di Hugo von Hofmannsthal	21
2. ISOLDE SCHIFFERMÜLLER	
Lo "spasmodico trionfo" di <i>Elettra</i> . La tragedia di Hugo von Hofmannsthal	57
3. ELISA DESTRO	
<i>Il velo di Beatrice e Il velo di Pierrette</i> . Tragedia e parodia nel teatro di Arthur Schnitzler	75
4. DAVIDE DI MAIO	
Hermann Bahr e il teatro barocco. Intuizioni e forzature tra innovazione e conservatorismo	101
5. DIANA BATTISTI E ARTURO LARCATI	
Epos senza eroi. <i>Tersites</i> di Stefan Zweig	121
6. PETER KOFLER	
<i>Gli ultimi giorni dell'umanità</i> di Karl Kraus: "come la tragedia si tramutò in farsa"	145

DIANA BATTISTI, ARTURO LARCATI

entaria come i *Cypria*, l'*Aethiopsis*,
e una *Telegonia*.¹
pirazione per la tragedia attica, da
e al *Filottete* di Sofocle,² diventa
mare un'opera letteraria moderna,
iscono una metamorfosi, vengono
el senso di quella "elaborazione
notoriamente formulata da Hans
am Mythos il filosofo sostiene, in
a rispetto alle teorie interpretative
ne del mito non come *terminus ad*
us a quo. È così che lo intende anche
soltanto pochi indizi ci permettono
profonde dell'azione dei personaggi,

la, tra le opere cicliche, a presupporre in
erica e a rivelare dunque con certezza la
comprende infatti aggregati di canti talora
ci e al di fuori della leggenda troiana (co-
ia, *Tebaide*, *Epigoni*), ma a Stefan Zweig in-
o "poemi ciclici", scritti tra i secoli VII e
to dei poemi attribuiti ad Omero. Di parti-
striaco è l'*Etiopide*, per il racconto dell'in-
oiani, di Pentesilea, regina delle Amazzoni,
ico", concepito *stricto sensu* come l'insieme
iliaco e sul destino dei condottieri achei, la
te analisi comparativa una serie di contrad-
no ancor più complessa e problematica la
resto complesso di opere, di cui restano in-
(paternità, datazione, etc.); si veda ad esem-

e come oltre alle due *pièces* citate, che ci so-
i 'odissiaci' di Sofocle, oggi purtroppo fram-
oggetto, almeno in parte, da poemi perduti
o-60.

si richiama a una concezione del mito lega-
ecentesca, ed esclude, in polemica con altre
tà di ricostruire il percorso della produzione
a con l'interpretazione cassireriana, secondo
superato, concluso e irripetibile, anche se il
resta autonomo (cfr. Del Monte 2013).

7. MARKUS OPHÄLDERS

"Incipit tragoedia" – "Incipit parodia". Riflessioni sul
tragico a partire da Heine e Nietzsche

163

Indice dei nomi

185