

Tragico e tragedia: antichi conflitti e nuove sopravvivenze

Arturo Mazzearella

Non sempre ripercorrere la storia semantica di un genere letterario, partendo dalle sue origini, risulta un'opzione vantaggiosa. Anzi, in alcuni casi può generare rischiosi fraintendimenti. È quello che accade al termine «tragico». Pur derivando, infatti, dalla tragedia – dalla tragedia intesa come specifica forma espressiva –, ben presto il concetto di tragico è destinato a separarsi da questo suo nucleo genetico, per poi opporvisi: per entrare, cioè, in aperto conflitto con quella forma espressiva, la tragedia, appunto, da cui discende anche etimologicamente.

La tappa cruciale attraverso la quale passare per districare questo groviglio di aporie è costituita sicuramente dalla *Nascita della tragedia* di Nietzsche: opera di profonda rottura nei confronti di quella stessa tradizione filologica di cui Nietzsche era stato, fino ad allora, un illustre esponente, come dimostrano le aspre polemiche che seguono alla sua pubblicazione.

Ricostruendo le origini e, poi, la definitiva affermazione della tragedia greca, Nietzsche non le riconduce, infatti, a una costellazione di contenuti o di regole formali – nel solco di Aristotele e di tutta la tradizione che deriva da lui –, ma a un rapporto linguistico. A null'altro. «Dioniso – afferma Nietzsche – parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso».

Il conflitto e la sovrapposizione tra Apollo e Dioniso, entro cui si iscrive tutta la storia della tragedia greca, avviene esclusivamente all'interno della dimensione linguistica. All'interno della imprescindibile complementarità tra Apollo e Dioniso, considerati

rispettivamente quale principio dell'ordine, principio formativo e, viceversa, quale espressione della più incontrollata vitalità pulsionale. Due principi che, per Nietzsche – lo ribadisce già dalla prima pagina dell'opera –, sono assolutamente coesistenti:

Alle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fine, fra l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte non figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio fra loro, [...], per perpetuare in essi la lotta di quell'antitesi, che il comune termine «arte» solo apparentemente supera: finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della «volontà» ellenica, appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica. (21)

Non esiste armonia, riconciliazione possibile, tra Apollo e Dioniso. Se, come avviene nella tragedia attica – Nietzsche si affretta a sottolineare immediatamente –, il loro conflitto produce la genesi di una forma estetica, essa porterà irrimediabilmente impressi i segni di una lacerazione insanabile.

Ci troviamo in presenza di una forma estetica paradossale: la quale, generata dal conflitto più aspro, richiede necessariamente, per sopravvivere, la riproduzione costante di tale conflitto. Procedendo nella sua spericolata ricognizione storico-filosofica, Nietzsche è ancora più preciso: Apollo e Dioniso non risultano due «impulsi» solo complementari, ma, addirittura, inscindibili:

«Titanico» e «barbarico» appariva al Greco apollineo altresì l'effetto provocato dal *dionisiaco*, senza comunque che potesse negare di essere egli stesso intimamente affine a quegli eroi e a quei Titani precipitati. Qualcosa di più anzi dovette sentire: tutta la sua esistenza, e così ogni bellezza e moderazione, poggiava su un fondamento – mascherato – di sofferenza e di conoscenza, che a lui veniva di nuovo svelato da quel dionisiaco. Ed ecco che Apollo non

poteva vivere senza Dioniso! Il «titanico» e il «barbarico» erano alla fine una necessità, così come lo era l'apollineo. (*Ibid.*: 37)

«Apollo non poteva vivere senza Dioniso», e viceversa, perché la sua voce risuona proprio degli accenti di Dioniso; d'altronde, è la voce di Dioniso a restituire l'eco fedele del timbro di Apollo. I due impulsi opposti, ma assolutamente inscindibili, si vanno precisando come due entità essenzialmente linguistiche:

E ora immaginiamo come gli accenti estatici delle feste di Dioniso risuonassero [...] con melodie incantate e sempre più allettanti, come in queste tutto l'eccesso della natura si palesasse in gioia, dolore e conoscenza, fino al grido lacerante; immaginiamo che cosa potesse significare, rispetto a questo demonico canto popolare, il salmodiante artista di Apollo, con il suono spettrale della sua arpa! (*Ibid.*: 37-38)

Non c'è da meravigliarsi, allora, se, in uno degli ultimi paragrafi dell'opera, Nietzsche è pronto a confermare che «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso». È difficile dargli torto. La tragedia greca non è forse «il luogo in cui si annodano e si affrontano nella stessa parola due discorsi differenti: «un discorso umano» e «un discorso divino», osserva Jean Pierre Vernant in un magistrale saggio dedicato all'*Edipo re* (raccolto nel volume, scritto in collaborazione con Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*)? Si tratta di due ordini discorsivi che si fronteggiano in un conflitto strenuo, interminabile, senza soluzione, il quale rimanda alle scissioni costitutive del mito: alla sua distesa di immagini, figure, di simboli alimentati, ancora una volta, dal principio inesauribile della duplicità, del «legame che divide» – direbbe Nicole Loraux, altra interprete indimenticabile della tragedia greca.

La forza creativa della natura sembra dischiudersi, infatti, a ogni passo per mostrare, però, il volto perturbante dei suoi «demonici custodi, inosservati e onnipresenti». Così li definisce Nietzsche a poche pagine dalla conclusione della *Nascita della tragedia*:

Senza mito [...] ogni civiltà perde la sua sana e creativa forza di natura: solo un orizzonte delimitato da miti può chiudere in unità tutto un movimento di civiltà. Solo dal mito le forze della fantasia e del sogno apollineo vengono salvate dal loro vagare senza direzione. Le immagini del mito devono essere i demonici custodi, inosservati e onnipresenti, sotto la cui vigilanza cresce l'anima giovane, e dai cui segni l'uomo interpreta la propria vita e le proprie lotte: e perfino lo Stato non conosce leggi non scritte che siano più potenti del fondamento mitico, il quale garantisce la sua connessione con la religione, il suo crescere da rappresentazioni mitiche. (*Ibid.*: 151)

Proprio questo «orizzonte delimitato da miti», che Nietzsche indica con vigore, custodisce l'«inaccessibile altrove» – per riprendere ancora le parole di Vernant, tratte dal saggio *Il dio della finzione tragica*, compreso nel volume, redatto sempre in collaborazione con Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due* – sulla cui soglia il logos può solo naufragare: attraverso modalità così radicali da richiedere l'apporto compensativo della trasfigurazione estetica:

Il contenuto del mito tragico è, prima di ogni altra cosa, un accadimento epico con la glorificazione dell'eroe che lotta: ma donde proviene quella caratteristica, in sé enigmatica, per cui la sofferenza nel destino dell'eroe, i più dolorosi superamenti, i più tormentosi contrasti di motivi, insomma [...] il brutto e il disarmonico, vengono rappresentati sempre di nuovo in forme così innumerevoli, con tale predilezione e proprio nell'età più esuberante e giovanile di un popolo, se non si sentisse proprio in tutto questo un superiore piacere? (Vernant – Vidal-Naquet 1991: 157-158).

Non c'è, però, trasfigurazione che possa redimere la sofferenza di cui è vittima l'eroe tragico. Per quanto *La nascita della tragedia* sia ancora inscritta nell'eredità di Schopenhauer e Wagner, il tarlo di un conflitto privo di armoniche soluzioni si è già compiutamente insediato nella riflessione di Nietzsche, erodendo dalle radici l'effettiva consistenza di

un «fine metafisico». Che può essere solo oggetto di una ricerca – lunga, spossante, sempre fallimentare –, priva di una qualsiasi acquisizione. I linguaggi di Apollo e Dioniso rimarranno sempre interdetti, nella loro pienezza semantica, alla lingua degli uomini. Ne è convinto anche Vernant, pur lasciando volutamente sullo sfondo la presenza esplicita delle due divinità, ma non l'indissolubile connubio tra principi antinomici da loro personificato. Non a caso egli individua il connotato peculiare della tragedia greca in una «tensione» e «ambiguità» insopprimibili, da cui trae il titolo l'ampio contributo in apertura di *Mito e tragedia nell'antica Grecia*:

La logica della tragedia consiste [...] nello scorrere da un senso all'altro prendendo certamente coscienza della loro posizione, ma senza rinunciare mai a nessuno di essi. Logica ambigua, si potrà dire. Ma non si tratta più, come nel mito, di un'ambiguità ingenua che non mette ancora in causa se stessa. Al contrario la tragedia, nel momento in cui passa da un piano all'altro, marca fortemente le distanze, sottolinea le contraddizioni. [...] E questa tensione, che non è mai accettata integralmente, né completamente soppressa, fa della tragedia un interrogativo che non comporta risposta. Nella prospettiva tragica, uomo e azione umana si profilano non come realtà che si potrebbero definire o descrivere, ma come problemi. Essi si presentano come enigmi il cui doppio senso non può mai essere fissato o sviscerato. (Vernant – Vidal-Naquet 1976: 18)

La tragedia greca, attraverso queste osservazioni di Vernant, rivela di nuovo il fondamento squisitamente linguistico su cui poggia: presentandosi come la forma espressiva attraverso cui l'uomo tenta di decifrare gli «enigmi» – li definisce Vernant – che lo circondano lungo ogni direzione.

Questa ricerca del Senso, che per Nietzsche costituisce l'elemento propriamente tragico, è destinata ben presto a interrompersi (non certo, però, secondo la diagnosi storica proposta da Nietzsche, a causa dello «spirito socratico», cioè per l'impulso teoretico innestato da Euripide sul corpus archetipico della tragedia), ma per un'altra ragione, storicamente ben più rilevante: per l'avvento del cristianesimo.

Con la venuta e la morte di Cristo la ricerca del senso si è spostata dall'«inaccessibile altrove» verso cui era proteso lo sguardo dell'uomo greco alla storia, alle leggi che ne governano il corso. Non c'è altro mistero che questo scenario: di gran lunga più insensato dei contrasti tra le diverse Leggi di fronte ai quali si doveva arrestare la conoscenza dell'uomo greco.

Lungo il percorso che dall'Orto degli Ulivi («in cui la sostanza fu tradita e si rese soggetto», scrive Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*, da supremo interprete filosofico della religione cristiana) conduce al Golgota (dove Gesù deve morire per assicurare la vitalità e la forza espansiva del suo messaggio, aveva già notato in precedenza il giovane Hegel) si snodano le tappe cruciali del destino di colui che, riportando sulla terra l'imperiosa Legge ossequiata della religione ebraica, venne per riconciliare la natura umana e l'essenza divina. Un destino di solitudine, di abbandono, di sofferenza, che culminerà nella sconfitta personale più desolante, raffigurata così da Hegel in un passo dello *Spirito del cristianesimo e il suo destino*, l'opera giovanile di maggiore respiro teoretico:

Gesù scelse [...] la separazione tra la sua natura ed il mondo, e richiese lo stesso dai suoi discepoli: «Chi ama il padre o la madre, il figlio o la figlia più di me, non è degno di me». Ma quanto più profondamente sentì questa separazione, tanto meno poté sopportarla tranquillamente, e la sua attività fu la coraggiosa reazione della sua natura al mondo: la sua battaglia fu pura ed elevata poiché egli conobbe il destino in tutta la sua ampiezza e vi si contrappose. [...] La lotta tra puro e impuro è un momento sublime, che però presto si muta in orribile quando ciò è sacro resta soggetto al non sacro e un amalgama di entrambi, col pretesto della purezza, insorge contro il destino, poiché così il sacro stesso sta in potere del destino. Gesù prevede l'intero orrore di questa distruzione. (442-443)

Di fronte all'«orrore di questa distruzione», irrevocabile perché inscritta nel destino stesso del cristianesimo, non c'è più spazio per la tragedia: per una forma estetica che si alimentava della ricerca del senso

da parte dell'uomo, della sua declinazione in una pluralità di ipotesi riguardo al contrasto insanabile tra le diverse leggi poste davanti a lui.

Non ha più ragione di esistere nessuna forma estetica riconducibile al modello della tragedia greca, poiché non esiste tragedia maggiore di quella che fonda il cristianesimo stesso: dell'intreccio tra il sacrificio di Gesù e il messaggio di salvezza da lui trasmesso. È la tesi che attraversa tutta l'opera di Hegel: delineata con particolare impegno negli *Scritti teologici giovanili* appena ricordati e riproposta nella *Fenomenologia dello spirito*, prima di essere formulata in una diversa cornice nelle *Lezioni di Estetica e*, poi, nelle *Lezioni di filosofia della religione*.

Queste riflessioni di Hegel comportano una netta e immediata antitesi tra la tragedia considerata come autonoma forma espressiva e il tragico, inteso implicitamente anche da Hegel nei termini di un conflitto essenzialmente linguistico: conflitto tra l'incomprensione e i fraintendimenti attraverso i quali il logos umano interpreta il messaggio di salvezza offerto e una potenza divina che può solo affidare al «destino» – nei termini di Hegel – il valore della propria testimonianza.

Nessun eroe sarà più plausibile dopo il sacrificio di Gesù. Il «dolore infinito» con cui questo evento si presenta – osserva Hegel in *Fede e sapere*, un'altra sua decisiva opera giovanile – destituisce di significato la *hybris* al centro della tragedia greca. Dopo il Golgota, il destino di ciascuno si compie, sono sempre parole di Hegel, morendo «nella morte di Dio».

Ma anche così, rivivendo questo lutto, «gli dei oramai fuggiti» non torneranno, ricorderà, nell'elegia *Pane e vino*, Hölderlin, tra gli interlocutori privilegiati del giovane Hegel. Eppure, tale fuga chiede un linguaggio. Attende che le si dia una voce. Lontana da ogni celebrazione eroica della morte, rivolta ad attribuire al sacrificio un senso che, comunque, le sfuggirà sempre.

Forse è la voce che Hölderlin attribuisce a Empedocle, il quale, come Gesù, sceglie di sacrificarsi in nome di un gesto che tiene ferma, radicalizza – senza tentare di ricomporla nell'«inaccessibile altrove» del mondo greco –, la scissione tra la propria nobile interiorità e la legge degli uomini del suo tempo, intonata a un «insensato strepito». Ma il dissidio prodotto da una simile lacerazione è più potente di ogni forma

che possa contenerlo, di ogni rappresentazione che riesca ad articolarlo compiutamente. Per questo *La morte di Empedocle* (sulla quale Hölderlin, a partire dal 1798 torna ripetutamente, senza portarla a termine) non è più una tragedia, ma la pura testimonianza di una parola che non troverà mai un compimento estetico.

Nonostante le indicazioni di Hegel e le intuizioni di Hölderlin, la storia letteraria europea rivela, nei secoli, una radicata sopravvivenza della tragedia classica.

È quello che, innanzitutto, avviene proprio in Italia a partire dai primi decenni del Cinquecento, grazie alla capillare diffusione della *Poetica* di Aristotele (avviata dalla traduzione in latino di Giorgio Valla nel 1498 e dalla pubblicazione nel 1508 dell'originale testo greco da parte di Aldo Manuzio), da cui prende avvio un lungo, quanto sterile, dibattito di stampo normativo.

Sarà, invece, lo scenario europeo a riproporre, dalla fine del Cinquecento in poi, una rinascita della tragedia improntata al modello classico: spesso di alto valore artistico, ma di profonda ambiguità concettuale. Per verificare questa singolare distonia proviamo ad accantonare le cautele e il rispetto che in genere vengono richiesti dalla geografia e dalla storia letteraria, avvicinando – con spregiudicatezza consapevole – due opere lontane, molto lontane tra loro, nel tempo e nello spazio: la *Fedra* di Racine (1677) e la *Mirra* di Alfieri (1787). Ad accomunarle è una medesima contraddizione. Potremmo tentare di riepilogarla in questi termini: l'iscrizione in una genealogia concettuale derivante dalla tragedia classica mette in luce, anzi ratifica, da parte di entrambe le opere, il tramonto irreversibile dei principi, o degli «impulsi» – secondo il lessico nietzscheano –, che avevano generato questa stessa forma di espressione artistica. Sia la *Fedra* sia la *Mirra* contribuiscono, infatti, a rendere evidente il divario incolmabile che le separa proprio da quel genere, la tragedia classica, che vorrebbero fare rivivere. Ma è un paradosso solo apparente

L'«inaccessibile altrove», quel senso incomprensibile all'intelletto umano che costituiva il tratto caratterizzante della tragedia greca è scomparso dall'orizzonte di Racine e Alfieri. I conflitti esasperati e incandescenti al centro della *Fedra* e della *Mirra* appaiono oramai del

tutto secolarizzati, esprimono unicamente «un rifiuto intramondano del mondo» (secondo la pregnante definizione di Lucien Goldmann nel *Dio nascosto*, che rimane un contributo di grande intelligenza interpretativa nonostante la sua consunta cornice sociologica). Non c'è più alcuna traccia né di Apollo né di Dioniso: del loro intreccio e della loro discordia. Non c'è nulla di incomprensibile, nessuna legge trascendente inaccessibile al linguaggio degli uomini. Sia nella *Fedra* sia nella *Mirra* lo scontro si è spostato nell'interiorità del personaggio: là dove l'impeto delle passioni più trasgressive può solo generare la resa dell'individualità alle proprie pulsioni autodistruttive. Ci troviamo di fronte a una tipologia di conflitti «umani, troppo umani» – direbbe Nietzsche successivamente alla *Nascita della tragedia* – per risultare davvero tragici, realmente conformi allo spirito della tragedia greca.

Hegel ha perfettamente ragione. Una volta lasciati sullo sfondo, ma non certo dimenticati, i riferimenti teologici che ispiravano gli scritti giovanili, ribadisce più volte anche nelle *Lezioni di estetica* una radicale antinomia tra l'epoca moderna e la tragedia:

Gli eroi dell'antica tragedia classica si trovano di fronte a circostanze in cui essi, quando si decidono fermamente all'*unico* pathos etico che solo corrisponde alla loro natura per sé compiuta, necessariamente devono venire in conflitto con la potenza etica che li contrasta e che ha eguale legittimità. I caratteri romantici invece fin dall'inizio stanno nel mezzo di un gran numero di rapporti e circostanze più accidentali, entro cui si può agire in un modo o nell'altro, cosicché il conflitto, occasionato invero dai presupposti esterni, risiede essenzialmente nel *carattere* a cui gli individui obbediscono nella loro passione non a causa della legittimità sostanziale ma perché essi sono proprio ciò che sono. Anche gli eroi greci, certo, agiscono secondo la loro individualità, ma, come ho già detto, questa individualità nell'altra tragedia antica è essa stessa necessariamente un pathos in sé etico, mentre in quella moderna il carattere peculiare come tale, in cui resta accidentale se esso coglie ciò che è in se stesso legittimo o è spinto al torto e al crimine, si decide in base a desideri e bisogni soggettivi, a influssi esterni ecc. (1369)

Nella modernità la tragedia è destinata, dunque, a scomparire, a dissolversi nell'«accidentalità» di molteplici casi individuali. A meno che non si tratti di tragedie le quali, grazie al demone della riflessione, non contengano al proprio interno, come una sorta di doppio parodico, anche la consapevole estinzione dell'autentico spirito della tragedia. Ed è il caso delle tragedie e dei drammi storici di Shakespeare, dove la ricerca del senso è travolta da una molteplicità di significati tra loro a contrastanti. Basta leggere questi passi tratti sempre dalle *Lezioni di estetica* di Hegel:

L'uomo [...] sta al di sopra del suo dolore con cui non è unito in tutto il suo io, ma ne è invece distinto, e può quindi indugiare in altro, che al suo sentimento si riferisce come un'oggettività ad esso affine. [...] Specialmente Riccardo II, quando deve espiare la leggerezza giovanile dei suoi giorni felici, mostra un animo tale che, per quanto sia tutto chiuso nel dolore, conserva tuttavia la forza di presentarselo in sempre nuovi paragoni. Proprio ciò costituisce il lato commovente e infantile nella sofferenza di Riccardo, che egli si esprima oggettivamente con immagini sempre calzanti, pur conservando altrettanto profondamente il proprio dolore nel gioco di questa estrinsecazione. [...] Lo stesso dicasi, nell'*Enrico VIII*, per il cardinale Wolsey, che alla fine della carriera, caduto dalla sua altezza, esclama: «Addio, un lungo addio, a tutta la mia grandezza! Tale è il destino dell'uomo: oggi gli spuntano i teneri fiori della speranza; domani egli fiorisce ed è tutto coperto di roseo splendore; il terzo giorno arriva un gelo mortale, e quando egli, il dabben uomo, crede certo che la sua felicità giunga a maturazione, il gelo lo morde alle radici ed egli cade come cado io». (471-473)

Un'altra possibilità di restituire al teatro delle passioni uno spessore realmente tragico – interdetto a tutti i tentativi di rinascita della tragedia greca – è affidata alla esplicita messa in scena del lutto provocato dal malinconico inabissamento di ogni senso trascendente e, di conseguenza, dalla sterilità di una sua ricerca. È quello che avviene nel *Trauerspiel* (letteralmente, «rappresentazione del lutto»), come lo

descrive Benjamin nel geniale, quanto a suo tempo incompreso, *Dramma barocco tedesco*.

Le migrazioni e le sopravvivenze del tragico, però, non sono finite; anche se la sua vitalità non dipende certo – tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento – dalla riproposizione, da parte di Friedrich Hebbel, della tragedia in chiave teologico-filosofica o dalla sua versione neoclassica elaborata da Paul Ernst. Sulla scena teatrale la tragedia viene infatti destituita e accantonata dalla definitiva affermazione del dramma moderno: genere pienamente secolarizzato, in cui il conflitto non deriva più dallo scontro tra linguaggi antinomici, ma dall'occasionalità di una vita che non possiede nessun senso al di fuori di se stessa. Una vita di questo tipo è, per antonomasia, una vita non tragica, per quanto interiormente lacerata, attraversata da pulsioni opposte: come quelle che si fronteggiano nei personaggi di Ibsen e Čechov (profondamente fraintesi da George Steiner, che vorrebbe invece ascriverli a una rinascita della tragedia).

Nonostante ciò l'impulso tragico, presente nella ricerca di un senso puntualmente inafferrabile, continuerà a sopravvivere: con energia non inferiore rispetto al passato.

Proseguirà fuori dal palcoscenico teatrale. Sopravviverà in altri generi. Primo tra tutti, nel romanzo. Con l'intelligenza critica che lo ha sempre distinto se ne è accorto il giovane Lukács in apertura della *Teoria del romanzo*: «Il romanzo – egli scrive – è l'epopea di un'epoca per la quale la totalità estensiva della vita non è più data immediatamente, per la quale l'immanenza del senso della vita è diventata problematica, ma che cionondimeno, anela alla totalità» (289). In questo anelito, nelle sue molteplici metamorfosi, Apollo e Dioniso continuano a incontrarsi ancora oggi.

Bibliografia

- Alfieri, Vittorio, *Agamennone – Mirra*, intr. e note di Vittore Branca, Milano, Rizzoli, 1981.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. "Il drama barocco tedesco", *Opere complete*, Ed. Enrico Ganni, con la collaborazione di Hellmut Riediger, *Scritti 1923-1927*, Torino, Einaudi, 2001, II.
- Bodei, Remo, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel* (1975), Bologna, il Mulino, 2014.
- Id., *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* (1987), Bologna, il Mulino, 2016.
- Cometa, Michele, *Il tragico. Materiali per una bibliografia*, Palermo, Aesthetica, 1990.
- Id., *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze, Aletheia, 1999.
- Garelli, Gianluca, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Gentili, Carlo – Garelli, Gianluca, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Goldmann, Lucien, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine* (1955), trad. it. *Il dio nascosto. Studio sulla visione tragica nei «Pensieri» di Pascal e nel teatro di Racine*, Laterza, Bari, 1971.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Primi scritti critici*, Ed. Remo Bodei, Milano, Mursia, 1971.
- Id., *Scritti teologici giovanili*, Ed. Edoardo Mirri, Napoli, Guida, 1972.
- Id., *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, 2 voll.
- Id., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1836-1838), trad. it. *Estetica*, Ed. Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1972.
- Hölderlin, Friedrich, *Der Tod des Empedokles* (1798-1799), trad. it. *La morte di Empedocle*, Milano, Guanda, 1983.
- Id., *Brod und Wein* (1802), trad. it. "Pane e vino", *Tutte le liriche*, Ed. Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001.

- Id., *Sul tragico* (1980), Ed. Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Loroux, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (1999), trad. it. *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino, Einaudi, 2001.
- Lukács, György, *Die Theorie des Romans* (1920), trad. it. *L'anima e le forme – Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie* (1872), trad. it. *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1979.
- Racine, Jean, *Phèdre* (1677), trad. it. "Fedra", *Teatro*, Ed. Alberto Beretta Anguissola, con uno scritto di René Girard, Milano, Mondadori, 2009.
- Steiner, George, *The Death of Tragedy* (1961), trad. it. *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1976.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas* (1956), trad. it. *Teoria del drama moderno 1880 -1950*, Torino, Einaudi, 1962.
- Id., *Versuch über das Tragische* (1961), trad. it. *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.
- Vernant, Jean-Pierre – Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972), trad. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Mythe et tragédie deux* (1986), trad. it. *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991.

L'autore

Arturo Mazzearella

Arturo Mazzearella insegna Letterature Comparate nell'Università Roma Tre. Si occupa prevalentemente di estetica della letteratura e di cultura visuale. Tra le sue pubblicazioni più recenti vanno ricordati i volumi: *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale* (Bollati Boringhieri 2008); *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib* (Bollati Boringhieri 2011); *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea* (Bollati Boringhieri 2014); *Le relazioni pericolose. Sentimenti e sensazioni del nostro tempo* (Bollati Boringhieri 2017).

Email: arturo.mazzearella@uniroma3.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Mazzearella, Arturo, "Tragico e tragedia: antichi conflitti e nuove sopravvivenze", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>