

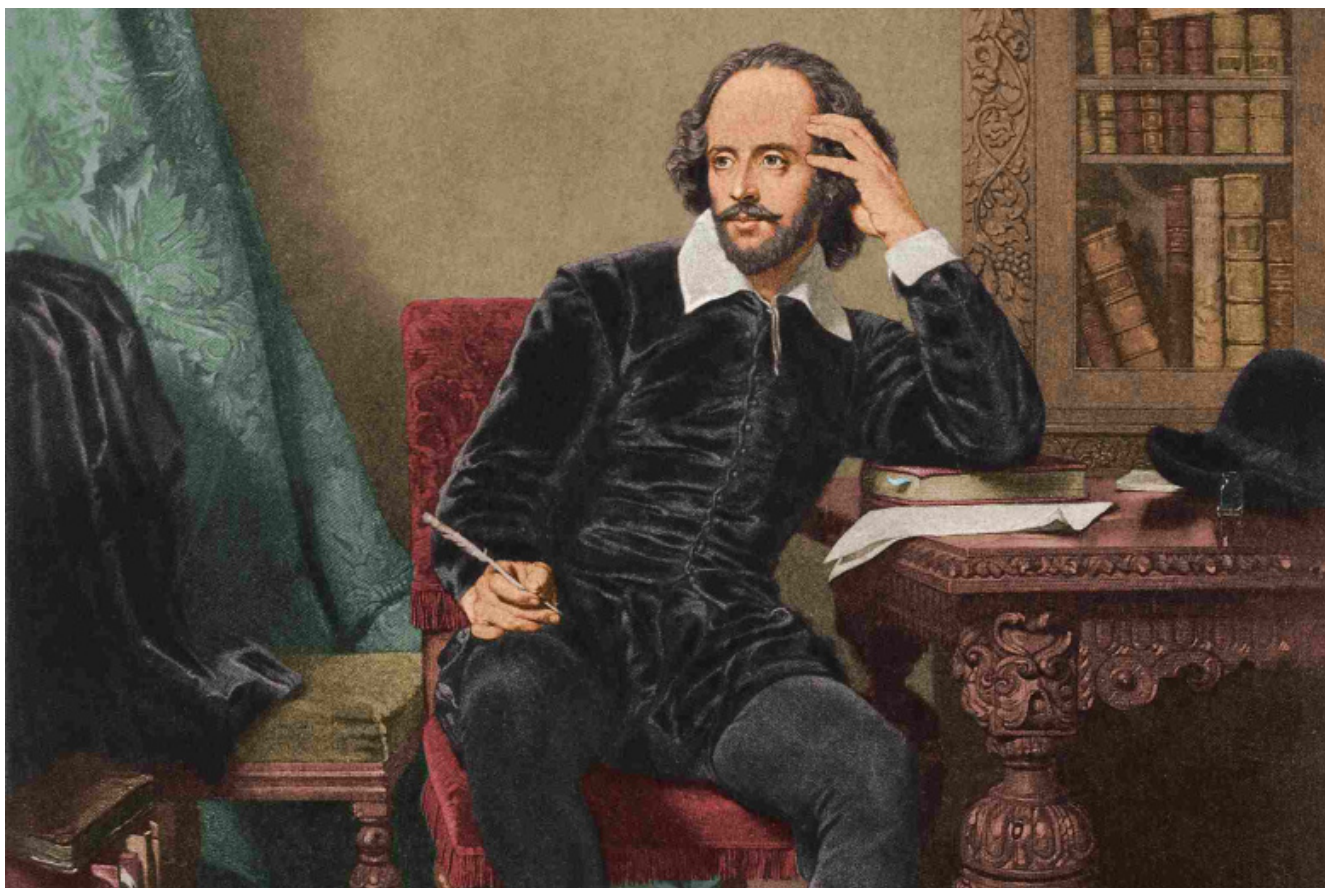
Franco Moretti: sul ponte sventola bandiera nera

Giacomo Petrarca

14 Agosto 2026

«Sul ponte sventola bandiera bianca» cantava Franco Battiato nel 1981. Era l'annuncio, o meglio, l'auspicio di una resa. Alla fine del pezzo citava un altro brano, *The End* dei Doors, che Francis Coppola, qualche anno prima, aveva impiegato in *Apocalypse Now* (1979): «The end, my only friend this is the end». Una bandiera bianca sventola quasi sempre dove si invoca la fine di un conflitto. Appunto: quasi sempre. Nella suggestiva quarta di copertina dell'ultimo libro di Franco Moretti, [*Bandiera nera. Forma tragica e guerra civile*](#) (Einaudi 2026), leggiamo che «ai tempi di Shakespeare, sul tetto del Globe Theatre sorgeva una torretta con sopra un'asta. Quando si dava una commedia, vi veniva issata una bandiera bianca; un dramma storico, bandiera rossa; una tragedia, bandiera nera». Dunque, una bandiera nera e un conflitto: una guerra civile, intestina, tra "simili", in molti casi tra consanguinei, come accade prima di tutto nella tragedia greca. È da qui che inizia il lungo viaggio sul quale ci instrada l'indagine di Franco Moretti, che si apre con *I persiani* di Eschilo (472 a.C.) e si conclude – nel senso cronologico delle opere menzionate – con *The Burial at Thebes* (2004) del poeta e drammaturgo irlandese Seamus Heaney. Un percorso eterogeneo ma che mostra – in linea con una metodologia di lavoro ormai consolidata negli studi di Moretti – dei punti di massima condensazione (indicati anche dal ricorso a grafici) e di discontinuità. O meglio: di assenza e progressiva dissoluzione della tragedia nel corpus letterario novecentesco. Se si tiene conto, anche solo visivamente, della cronologia delle opere citate presente alla fine del libro, colpiscono anzitutto i vuoti: dopo l'ultima delle tre sparute tragedie di epoca romana – l'*Octavia* dello Pseudo-Seneca (65 d.C.) – bisogna attendere il 1524, anno di pubblicazione della *Sofonisba* di Trissino, la prima tragedia moderna composta sul modello greco. Si apre così la grande stagione di Shakespeare, Calderón de la Barca, Corneille e Racine. Da Lessing in poi si assiste invece a una progressiva rarefazione, punteggiata da alcuni grandi episodi tragici – Schiller e Kleist, per citarne soltanto due.

Il Novecento – il secolo dei grandi conflitti mondiali – conta solo 15 tragedie e qualche riscrittura di soggetti tragici (come, ad esempio, l'*Antigone* di Anouilh o *Le Mosche* di Sartre, che l'autore non include però nell'elenco posto alla fine del libro). Perché tutto questo? Per provare a tratteggiare la questione, bisogna indicare la tesi del libro, che è enunciata in questi termini: «la tragedia [è] emersa come la forma simbolica della guerra civile (primo capitolo), che ha rappresentato lungo i due assi della guerra all'interno della famiglia (secondo capitolo), e della lotta contro un potere dispotico (terzo e quarto)» (pp. 7-8). È una lettura oltremodo politica della tragedia – e Moretti non ne fa mistero – nella quale il conflitto passa dallo scontro intrafamiliare della tragedia greca alla lotta di classe della tragedia moderna, mutando così il proprio stesso statuto. A questa tensione, che attraversa l'intero libro, Moretti dedica pagine notevoli, in un lavoro complesso e densissimo, nel quale lo svolgimento dell'argomentazione è costruito ricorrendo a una fitta trama di citazioni – spesso giustapposte le une alle altre – ma, soprattutto, servendosi di una sintassi essenziale, spesso evocativa, altre volte quasi semplicemente assertiva. Scelta stilistica sulla quale si potrebbe discutere a lungo, ma che ha il merito di una rara e indubbia riconoscibilità (del resto, chi – nell'era della saggistica accademica ridotta a protocollo espositivo – potrebbe permettersi lo stile di Moretti?). Si tratta, certo, di uno stile saggistico non sempre preoccupato di condurre il lettore attraverso la fitta trama dei rimandi, ma Moretti – va riconosciuto – confessa egli stesso di essere «uno a cui piace troppo la letteratura per non distrarsi di continuo dal suo compito» (p. 8). E tuttavia, se c'è una tentazione alla quale Moretti non cede, è quella di sovrascrivere le opere letterarie che via via menziona, pretendendo di ricondurle a un significato essenziale. Le lascia, invece, aperte al flusso della loro accidentalità e delle possibili letture, facendone spesso risuonare pochi versi senza alcun commento o glossa.



Anche per questo, il libro sembra prendere le distanze da ogni lettura rigidamente dialettica del tragico che, da Hegel a Lukács, ha cercato nel conflitto una struttura pienamente intelligibile o l'orizzonte di una possibile ricomposizione. Ma vengo al punto che mi ha colpito maggiormente: una piega interna alla tesi principale del libro. La tragedia, scrive Moretti in apertura, «rende visibile un conflitto radicale, a morte» (p. 3). Ecco: rendere visibile. C'è un'insistenza particolare da parte dell'autore su questo punto: non solo per il carattere devastante e lacerante del conflitto; non solo per lo statuto che il conflitto assume in tutta la ricerca (come dicevo qualche riga sopra); ma per il fatto che *possa* essere reso visibile, rappresentato, messo in scena. Che cosa vuol dire rappresentare il conflitto? E quindi: quale conflitto? Moretti lo dice chiaramente: una cosa è legare a doppio filo – come farà Hegel – forma tragica e conflitto (in una dimensione, peraltro, essenzialmente “linguistica”, legata al logos, e fatta di parole-azioni); altra cosa è pensare la tragedia come la messa in scena di un conflitto, ossia: il luogo della sua visibilità. Quando, peraltro, un altro conflitto è appena terminato. La tragedia classica mostra una capacità plastica e performativa di portare il conflitto a un certo grado di visibilità perché ne evidenzia, forse, l'intrinseca irresolubilità. Tutto ciò avviene, però, in una circostanza solo apparentemente paradossale: la rappresentazione tragica del conflitto comincia quando il conflitto reale – la guerra tra eserciti o fazioni – sembra ormai concluso. In questo senso, la tragedia mostra la propria capacità di rappresentare il conflitto – le sue ragioni e le sue

infamie – e forse anche di spostarlo in un ambito discorsivo, facendone un racconto pubblico e collocandolo entro una costruzione letteraria nella quale possa apparire con tutta la sua forza. *I Persiani* – insiste Moretti – iniziano quando la guerra è terminata; e anche nell'*Otello* di Shakespeare l'azione tragica prende avvio dopo l'annuncio che «our wars are done». La fine della guerra esterna, però, non coincide con la fine del conflitto: ne segna piuttosto lo spostamento verso un'altra scena. «Se le guerre civili del quinto secolo non fecero dunque «nascere» la tragedia, la resero però simbolicamente indispensabile, come la forma capace di mettere a fuoco quell'esperienza bruciante.

La centralità della tragedia nella nostra cultura nasce di lì» (p. 27). Così, sembra suggerire Moretti, la tragedia – intesa come genere letterario, ma anche come luogo in cui il conflitto non è soltanto pensato, bensì reso visibile, direi quasi esperibile – si contrae fino a diventare quasi inessenziale, proprio quando questa capacità di visibilità sembra venire meno. È questo il caso dell'esperienza letteraria del Novecento, in cui il numero delle tragedie si riduce drasticamente. E di nuovo, perché accade tutto questo? Moretti assume come uno dei motivi portanti del libro un passo del *Tieste* di Seneca: «chi potrebbe esprimerlo come merita?» si chiede il messaggero che deve riferire a Tieste la tragica fine dei suoi figli. A quali parole si può ricorrere per raccontare un dolore così grande? È una domanda incalzante, che impone un lavoro ulteriore sulla tragedia: precisamente quello che Moretti sviluppa nei capitoli IV e V, dedicati rispettivamente alla struttura del dialogo tragico e al rapporto tra simmetria e dissonanza nel linguaggio tragico. Moretti ricostruisce e insegue la morfologia dei testi, individuando alla base del dispositivo tragico una profonda dissimmetria tra parola e azione. Le azioni dicono talvolta più delle parole, ma non trovano in esse un corrispettivo che possa legittimarle, spiegarle o forse anche soltanto descriverle.

Questa frattura è ben più antica del Novecento e, in una pagina puntualissima, Moretti le assegna un nome preciso: Shakespeare. «Se Spitzer, come abbiamo visto, poteva trarre i suoi esempi di Dämpfung [attenuazione, smorzatura, sordina classica] indifferentemente da questo o quel personaggio – e a ragione, perché Racine «ha insegnato a tutti i suoi personaggi a parlare con la sua voce» – con Shakespeare ciò diventa impossibile: qui non esiste più una voce, ma solo un largo spettro espressivo che va dal registro comico-plebeo di becchini e sicari, attraverso mille gradazioni [...] fino all'innalzamento metafisico al centro della rete drammatica (anzi, al centro del centro, quando il protagonista parla a se stesso). Se in Racine tutti parlano con la stessa voce, in Shakespeare nessuno parla più come gli altri» (p. 163). Chi potrà allora esprimerlo come merita se, a venire meno, è proprio la possibilità di definire l'adeguatezza di un linguaggio che

si è disgregato, scrive Moretti, «come risultato della disintegrazione del mondo» (p. 174)? A consumarsi, allora, non è il conflitto, ma la sua rappresentabilità, proprio mentre il conflitto viene posto in scena. Così, il passo verso una figura come quella di Woyzeck, che «cerca sempre le parole, e non le trova mai» (p. 172), è ormai breve. E altrettanto breve è, forse, il passo verso la perdita del valore referenziale di quella bandiera che sventola sul ponte – o sul teatro del mondo – e non ci consente più di sapere con certezza a quale “genere” di spettacolo assisteremo. Appunto: «The end, my only friend this is the end».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

