

Anna Lazzari

Il concetto di genere letterario

Introduzione

Semplice e inafferrabile al contempo, il concetto di genere letterario è una delle categorie più antiche della storia del pensiero sulla letteratura.

Di origine latina (da *genus*, *-eris*), simile a sua volta alle voci greche γένος (genere, stirpe) e γίγνομαι (nascere), il termine “genere” ha origine nell’ambito delle scienze naturali. Dalla biologia passa ben presto al linguaggio filosofico, giuridico e di altre discipline per indicare un insieme di elementi che, da una parte, comprende in sé più specie mentre, dall’altra, rappresenta ciò che è comune alle stesse specie. È proprio quest’ambiguità di significato, che si riscontra anche in letteratura, a creare tutta una serie di problemi definitivi.

La locuzione “genere letterario” è infatti un’etichetta utile a identificare e quindi raggruppare opere letterarie con caratteristiche comuni; ma comuni secondo quale criterio, quale sistema? Ovvero: esistono caratteristiche intrinseche, condivise da più opere, che le possano identificare a priori come appartenenti allo stesso genere? E, se sì, caratteristiche di che tipo? Formali? Stilistiche?

Le terminologie sono cambiate a seconda delle epoche e delle culture, ma la mania classificatoria di critici, storici della letteratura ed editori è parsa spesso irrefrenabile: ogni “genere” è stato a sua volta suddiviso in *sottogeneri* e *sotto-sottogeneri*. Basti pensare a quante forme di romanzo esistono o sono esistite: rosa, giallo, storico, di formazione, di fantascienza, cavalleresco, picaresco etc. Inoltre, fenomeno contrario, caratteristiche simili presenti in più “generi” fanno raggruppare opere diverse in sorta di categorie *sovrageneriche*, talora chiamate “specie” o “modi”, come il fantastico o il realismo.

Eppure, un comune dizionario italiano può dare uno spunto. Per il Devoto-Oli (1987), “genere” è “ciascuna delle varie forme di espressione artistica [in questo caso leggi “letteraria”], secondo i canoni della tradizione”. Tradizione, parola fondamentale. Moltissime opere appartengono a un determinato genere letterario perché sono “nate” all’interno di quel genere, oppure perché a un certo momento della loro fortuna critica lì sono state inserite (da commentatori, teorici, editori etc. In duemilaquattrocento anni di riflessioni sulla letteratura, infatti, gli inevitabili cambiamenti culturali hanno anche apportato notevoli trasformazioni semantiche, terminologiche e classificatorie. Vediamone alcune, sia dal punto di vista storico sia dal punto di vista dello stato attuale della teoria.

1. La prospettiva storica

La consapevolezza che non tutti i “racconti” hanno le stesse caratteristiche è nata in Grecia tra il VI e il V secolo a.C., quando alcuni filosofi cominciarono a esaminare le forme poetiche allora esistenti (l’epica, la drammatica, ma anche la lirica) per comprendere il loro funzionamento. Seguendo lo stesso destino dello studio della grammatica o della retorica, però, una pratica nata come semplice fenomeno descrittivo si è trasformata in breve tempo in un fenomeno prescrittivo: le regole ricavate dai testi già scritti sono divenute ben presto “norma” per quelli ancora da scrivere.

1.1. La Grecia classica: Platone e Aristotele

La più antica di queste descrizioni, e una delle più celebri, è quella fatta da Platone (c. 428-348 a.C.) nel terzo libro de *La Repubblica* (387-367 a.C.). In un dialogo con Adimanto, Socrate, maestro dello stesso Platone, analizza l'inizio dell'*Iliade* di Omero e distingue due "modi di dizione":

- un tipo di "narrazione semplice" (in greco δῆγησις, *diègesis*), in cui il poeta parla in prima persona senza far credere che una persona diversa da lui stia prendendo la parola; e
- una forma di "imitazione" (μίμησις, *mimesis*), nella quale l'autore "annulla la sua personalità" e dà la parola a un personaggio che in qualche modo gli fa da portavoce.

Sulla base di questa duplice distinzione, il filosofo distingue tre "forme di poesia e mitologia", ovvero:

nella poesia e nella narrazione di miti c'è un genere che si basa completamente sull'imitazione, ossia, come tu dici, la tragedia e la commedia, un altro genere in cui il poeta stesso riferisce i fatti (e questo lo puoi trovare soprattutto nei ditirambi), e infine un terzo genere che ricorre a entrambe le forme e si trova nella poesia epica e in molti altri componimenti.

Per Platone, attraverso la voce di Socrate, solo la seconda forma è "pura" e non ingannevole, perché il poeta non finge di essere nessun altro; e solo questa è adatta all'educazione dei guardiani della repubblica, perché essi non dovrebbero mai avere a che fare con inganni o duplicità. In realtà, infatti, il fine dell'analisi de *La Repubblica* non è estetico ma politico, ovvero morale ed etico. Qui, il filosofo non sta facendo teoria letteraria, sia pure *ante litteram*, ma sta "progettando" il suo Stato perfetto, dove non c'è posto per finzione o doppiezza. E, in tale Stato, solo la "narrazione semplice" che tratti di argomenti o personaggi elevati può essere consentita, perché attraverso di essa si può apprendere il giusto comportamento. La famosa condanna platonica dell'arte e della poesia è dunque parte di un progetto assai più vasto che appartiene comunque a una dimensione ideale.

Platone, da una parte, è di una modernità sconcertante. Nei pochi frammenti sopra riportati anticipa due argomenti che, in termini assai diversi, saranno per secoli al centro delle discussioni di poetica: la funzione didattica della poesia e i pericoli inerenti a certa letteratura "di consumo". Dall'altra, tuttavia, egli non percepisce come anche una narrazione semplice, secondo la sua stessa definizione, possa essere una forma di *mimesis*: la voce dell'autore, infatti, può non corrispondere alla voce di quell'entità che oggi chiamiamo il "narratore".

Di questo si accorderà invece Aristotele (384-322 a.C.). Movendo proprio dal pensiero di Platone, suo maestro, Aristotele elabora un vero e proprio sistema teorico, abbastanza coerente, che è ancora oggi il punto di partenza di quasi tutte le riflessioni sulla letteratura. Opera fondamentale è la *Poetica* che, nata probabilmente come serie di appunti per l'insegnamento nel Liceo e diventata "testo" solo per merito di Andronico da Rodi tra il 40 e il 20 a.C., è stata ininterrottamente per secoli la Bibbia di poeti e pensatori. Strano destino per un'opera che per oltre mille anni è stata conosciuta soltanto per via indiretta.

Nonostante il testo che abbiamo a disposizione oggi non abbia mai avuto una sistemazione definitiva, l'incipit della *Poetica* appare leggibile come una vera e propria dichiarazione programmatica:

Trattiamo dunque della poetica in sé e delle sue forme, quale potenzialità ciascuna possenga e come debbano comporsi i racconti perché la poesia riesca ben fatta, e inoltre di quante e quali parti consista, e anche, in modo simile, di tutti gli altri argomenti che appartengono alla medesima disciplina, incominciando secondo natura dappprincipio dei principi. L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni, ma si distinguono l'una dall'altra sotto tre aspetti: nell'imitare o con mezzi diversi, o con oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. (117)

Aristotele, intanto, comprende che tutte le forme poetiche sono *mimesis*, imitazione. E l'essere imitazione, del resto, come sottolinea più avanti (cap. 4) è proprio la caratteristica fondamentale dell'arte (τέχνη, *tèchne*), in quanto prodotto dell'essere umano. L'imitare è infatti connaturato agli uomini, li differenzia dagli animali e dà loro piacere.

Se la *mimesis* è la categoria generale, al suo interno le varie forme (εἶδη, *eide*) di arte si distinguono per tre diversi aspetti: per *con che cosa* si imita, per *cosa* si imita e per *come* si imita:

- per il *con che cosa* si imita, ovvero i *mezzi*, Aristotele distingue la danza (il ritmo), la parola (il λόγος) e la musica (l'armonia), che possono essere usati sia da soli sia in combinazione;
- per il *cosa si imita*, ovvero l'*oggetto* dell'imitazione, Aristotele parla dei personaggi, ovvero dei "caratteri" (ἦθη). E sostiene che, come le persone possono essere "serie" o "dappoco", a seconda dei loro vizi o virtù, anche i personaggi possono essere o migliori o peggiori o uguali a noi. Applica quindi questa distinzione a forme da lui conosciute: "Secondo la stessa differenza la tragedia si distingue dalla commedia; questa infatti si propone di rappresentare persone peggiori, quella migliori che nella realtà" (cap. 2);
- per il *come*, afferma infine: "E' possibile infatti imitare gli stessi oggetti con gli stessi mezzi, sia narrando, diventando qualcun altro come fa Omero o rimanendo se stesso e non trasformandosi, sia che quelli che imitano siano tutti quanti come agenti operatori" (cap. 3).

Pur accennando anche ad altre forme (l'"arte imitativa in esametri" e la "commedia"), Aristotele punta la sua attenzione sulla tragedia, e, sulla base delle categorie critiche appena menzionate, così la definisce:

Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione [la celebre "catarsi", N.d.A.] di siffatte emozioni. (135)

E prosegue quindi distinguendone gli elementi essenziali. Per i primi tre, relativi all'*oggetto* dell'imitazione (le cose), riconosce:

- la "favola" (il μῦθος, *mythos*) cioè l'insieme degli eventi;

- i “caratteri” (gli ἦθη, *èthe*), “gli elementi in base ai quali noi diciamo che i personaggi hanno queste caratteristiche, queste o quelle qualità” (145);
- il “pensiero” (la διάνοια, *diànoia*), cioè tutto ciò con cui, attraverso la parola, i personaggi o dimostrano qualcosa o esprimono un’opinione.

Per i *mezzi* dell’imitazione, Aristotele indica quindi l’“elocuzione” (λέξις), cioè l’insieme delle parole che servono a esprimere il pensiero, e il “canto” (μελοποιία). Riguardo al *modo* con cui si attua la *mimesis*, specifica del teatro è la “vista” (οψις), ovvero la scenografia. L’analisi della tragedia è infine approfondita attraverso l’individuazione di sotto-tipologie: distingue infatti tragedie a favola semplice e tragedie a favola complessa (quelle in cui sono presenti rovesciamenti e riconoscimenti).

La fortuna delle categorie critiche individuate da Aristotele, e quindi delle forme letterarie da lui nominate, è stata enorme, anche se spesso il fraintendimento è stato notevole. La definizione della tragedia con le sue unità (tempo, spazio e azione), la polarizzazione tra un livello alto e tragico e uno basso e comico, la scala gerarchica fra i generi, sono solo alcuni dei fraintendimenti nati dalle osservazioni del filosofo greco e perpetuatisi fino all’epoca romantica, e talora anche oltre. Del resto, in pratica, l’originale greco de *La poetica* è rimasto fruibile solo per i filologi alessandrini, i retori latini e i grammatici bizantini. Successivamente (e fino al 1500!), il pensiero aristotelico sull’arte è stato trasmesso per via indiretta da commentatori più o meno fedeli. E, nel frattempo, tutto il sistema dei generi, e gran parte della terminologia adottata da Aristotele, ha modificato la sua valenza originaria trasformandosi profondamente a livello culturale, e quindi semantico. È sufficiente prendere in considerazione alcuni dei concetti usati da Aristotele per capire quanto sia difficile tradurre il termine originale greco in italiano moderno.

La parola μίμησις, ad esempio, aveva in greco, e quindi anche in Aristotele, un significato ambiguo: se da una parte indicava effettivamente una riproduzione poetica della realtà empirica, una “imitazione” appunto, dall’altra aveva un’accezione negativa come “simulazione” (Lanza 1987: 57-58). Tradurre μίμησις con “imitazione” dunque rende solo in parte il significato originario. Stranamente, il termine moderno che più si avvicina al significato originario di μίμησις è l’inglese *fiction*. *Fiction*, infatti, attraverso l’inglese medio *fictioun*, deriva dal verbo latino *fingere* aveva un duplice significato: “far finta”, “simulare”, ma anche “plasmare”, “creare” – il *fictor*, in latino, era lo scultore. Ma anche *fiction* è un termine difficilmente traducibile in italiano. A parte il problema dell’adozione del termine inglese in ambito televisivo e cinematografico, con un notevole distorcimento del significato originale, tradurre *fiction* con “finzione” metterebbe troppo l’accento sulla falsità del processo, mentre il più neutro “narrazione” non rende l’idea di una riproduzione creativa “plasmata” sulla realtà (Carosso 1992: viii).

Anche il termine ἦθος (*èthos* - pl. ἦθη, *èthe*) è molto lontano dal moderno concetto di “personaggio”. L’*èthos* greco era il carattere, l’indole, ma anche il modo di comportarsi (la radice è la stessa di “etica”). Ancora una volta il termine semanticamente più equivalente è l’inglese “character”, contemporaneamente “carattere” (personalità) e “personaggio finzionale”. Il nostro “personaggio” proviene invece dal latino “persona” (a sua volta di derivazione etrusca), ovvero, in origine, la maschera che portavano gli attori teatrali. Niente a che fare con la dimensione caratteriale ed etica degli esseri umani rappresentati sulla scena o nelle narrazioni.

Altra difficoltà è la traduzione della parola μῦθος, *mythos*. In greco *mythos* significava parola, detto, dialogo, racconto, diceria, consiglio, ma anche favola, racconto favoloso, leggenda (da

cui il moderno “mito”). Per comprendere la traduzione di *mythos* con “favola”, occorre specificare che il termine “favola” è qui inteso nel senso di “materiale narrativo di base su cui è costruito l’intreccio”, nella definizione di *fabula* data dai formalisti russi all’inizio del 1900 e che ampliava notevolmente il significato della *fabula* latina (storia, discorso, diceria, favola...).

Per comprendere meglio la concezione “poetica” degli antichi greci, tuttavia, occorre prendere in considerazione i termini che indicavano l’arte stessa e l’artista, il poeta. “Arte” in greco era τέχνη, *tèchne*, termine che è all’origine della moderna *tecnica*. A sua volta “poeta” (ποιητής, *poietes*) deriva dal verbo ποιέω (*poièo*: faccio, fabbrico, costruisco) e indicava sia l’artista sia l’operaio. La dimensione quasi soprannaturale che oggi connettiamo con la capacità di creazione artistica aveva dunque nella Grecia classica una connotazione molto più umana. Il poeta, l’artista, non era un individuo fuori dall’ordinario, preda del demone della sua genialità creativa - concezione per noi di derivazione romantica - ma un ben più umile artigiano che usava le proprie competenze tecniche per riprodurre esempi di realtà. Probabilmente, è stata proprio la consapevolezza della componente “tecnica” della produzione poetica a permettere ad Aristotele un’analisi sistematica ma aperta, sia pure incompiuta e talora contraddittoria, delle forme letterarie allora esistenti. E, d’altra parte, l’approccio sistematico combinato con le aperture teoriche ha fatto sì che un testo frammentario e incompiuto come la *Poetica* sia stato letto e interpretato da culture diverse, adattato a sistemi letterari diversi e sia ancora oggi, nonostante tutto, perfettamente attuale.

1.2. L’Ellenismo

Il sistema aristotelico, tuttavia, si è imposto immediatamente come sistema prescrittivo. Per secoli, nessuna poetica è riuscita a superare le categorie definite da Aristotele. Caso esemplare è quello dei filologi alessandrini. Nonostante la costruzione empirica di un sistema classificatorio che ha avuto grandissima importanza per il canone greco e la sua trasmissione (gran parte dei testi greci oggi conosciuti ci sono pervenuti attraverso le scelte operate dai responsabili della biblioteca di Alessandria), gli alessandrini non riconobbero come genere letterario neppure il romanzo greco e latino. Aristotele non si era occupato di opere in prosa e gli alessandrini non avevano una base teorica per definirle, ne parlarono dunque indifferentemente come δράμα (*dràma*, dramma) o διήγημα (*dièghema*, racconto o resoconto).

1.3. La Latinità classica: Cicerone, Orazio e Quintiliano

Anche nel passaggio tra il pensiero greco, ellenico prima ed ellenistico poi, e quello latino, il sistema Aristotelico rimase sempre il punto di riferimento fondamentale. A Roma, tuttavia, l’attenzione si concentrò su un’altra *tèchne*, la retorica (arte pratica e più confacente alla mentalità pragmatica dei latini). Nata a Siracusa verso la metà del V secolo a.C., passata poi in Attica dove i Sofisti ne elaborarono la struttura in cinque parti che la rese l’arte della parola per eccellenza, fu appunto con i retori latini (Cicerone, Orazio e Quintiliano) che l’*ars retorica* fu ammessa tra i generi poetici veri e propri.

Attraverso le loro osservazioni, il problema dei generi subì due svolte: venne inserito in quello parallelo dei “livelli stilistici” e retorici e venne estremizzata l’abitudine - già presente in Aristotele - di classificare i generi secondo un “ordine ideale”.

Cicerone (106-43 a.C.), seguace delle idee platoniche, trattò dell’oratoria in varie opere filosofiche (*de Oratore*, *Orator*, *Brutus*, *de Invenzione...*), e nel *De Optimo genere oratorum* quasi casualmente fornì un primo elenco dei *genera poetarum* dell’epoca:

Oratorum genera esse dicuntur tamquam poetarum; id secus est, nam alterum est multiplex. Poematis enim tragici, comici, epici, melici, etiam ac dithyrambici, quod magis est tractatum a Graecis quam a Latinis, suum cuiusque est, diversum a reliquis. Itaque et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum; et in ceteris suus est cuique certus sonus et quaedam intellegendibus nota vox. (I, 1)

Cicerone cita dunque come generi la poesia tragica, comica, epica, melica e ditirambica, tutte forme chiaramente più greche che latine. Secondo Cicerone, inoltre, la retorica era superiore come genere alla poesia perché arte perfetta e indivisibile, mentre la seconda era suddivisa in molte forme. Ecco che comincia il problema di quale forma è considerabile genere e quale sotto-genere.

Comunque, Cicerone ha in special modo contribuito a quella che diventerà la “teoria dei generi letterari” con le sue osservazioni sullo stile e con l’elaborazione della celebre *concinnitas*, l’eleganza formale creata attraverso la simmetria delle varie parti del discorso, di cui egli sarà maestro fino al Rinascimento e oltre, e con l’affermazione, che tanta forza avrà dopo di lui, della necessità di adattare lo stile a ogni singola occasione oratoria o poetica.

A Roma prese anche vita una disputa tra i fanatici della letteratura arcaica e quelli di una poesia nuova, una vera e propria “querelle tra antichi e moderni” *ante litteram*. Tra gli altri, Orazio (65-8 a.C.) riuscì a dare alternativamente voce all’una e all’altra fazione: nell’*Epistola ad Augusto*, infatti, egli difese l’arte e la poesia del suo tempo (poesia letta, non recitata com’era invece più anticamente), mentre definì il teatro come un genere già superato. Nella celeberrima *Ars Poetica*, invece, invertì i termini e, rifacendosi naturalmente ad Aristotele, rimise sul podio il teatro, genere mimetico per eccellenza, accanto all’epica, che egli comunque considerava la forma poetica (il termine “letteraria” era ancora al di là da venire) caratteristica della sua epoca. Sempre nell’*Ars poetica* Orazio arrivò a distinguere due tipi di azione, una “azione rappresentata” (quella teatrale) e un’azione “descritta” a parole (quella tipica dell’epica). Proprio con Orazio, dunque, la distinzione tra *mimesis* e *diegesis* cominciò a farsi più complessa.

Per Quintiliano (35-96 d.C. circa), il problema dei generi, sempre oratori, fece da sfondo a un tema che successivamente darà luogo a innumerevoli discussioni, quello della trattazione degli stili. Distinti in *subtile*, *grande* e *medium*, a ognuno di essi era legata una funzione retorica specifica: il primo insegna, il secondo commuove, il terzo porta diletto (*Institutio oratoria*, XII, LVIII). L’influenza di Quintiliano sulle poetiche successive alla sua è stata notevole. E’ soprattutto dalla sua *Institutio* che l’idea che l’oratoria faccia parte dei generi poetici passa poi al Rinascimento, quello italiano in particolare.

1.4. La tarda latinità e il medioevo

Le linee poetiche delineate dai filosofi greci e latini classici hanno avuto tale forza e tale valore da essere considerate valide per secoli.

Agostino (354-430), nel *De Doctrina Cristiana* (4, 12ss), ha applicato il tema della corrispondenza stile/argomento alla materia cristiana rifacendosi in particolare all’*Orator* di Cicerone (69ss). I tre livelli tradizionali dello stile elevato, medio, umile assolvevano quindi le seguenti funzioni:

- lo stile “umile” (*humilis*), il più adatto alla dottrina e all’esegesi cristiana, doveva essere disadorno ma non incolto e sciatto;
- il “medio” (*mediocris*), che faceva uso di figure retoriche, poteva essere usato per l’ammaestramento e l’esortazione;
- l’“elevato” (*gravis*) poteva fare a meno delle figure retoriche ed era utile per incitare gli uomini all’azione.

A partire dal IV/V secolo d.C., infatti, si verificò uno spostamento nel punto di partenza per l’elaborazione dei sistemi: la categoria dello stile diventò man mano più importante di quella della forma o del rapporto soggetto/oggetto.

Tutta la tradizione latina presenta vari elenchi di generi, ma è stato in particolare il grammatico Diomede (tardo IV secolo d.C.) a elaborare un sistema di generi e sotto-generi, assai complesso, fondato da una parte sulla tripartizione di tradizione platonico-aristotelica ma adattato alle “specie” di poesia culturalmente identificabili. Nel III libro della sua *Ars grammatica*, dedicato alla poetica, Diomede ha tracciato infatti uno schema articolato su due livelli, *genera* e *species*. Al livello dei *genera* ha sviluppato la tripartizione platonico-aristotelica identificando:

- 1) un genere attivo o imitativo (*activum, imitativum*): “in cui i personaggi soli agiscono, senza che intervenga mai il poeta”;
- 2) uno narrativo o espositivo (*enarrativum, enuntiativum*): “in cui il poeta in persona propria parla senza che intervenga mai alcun personaggio”;
- 3) un genere comune o misto (*commune, mixtum*): “in cui il poeta parla in persona propria e dei personaggi prendono la parola”.

Subordinate a questi tre tipi erano le varie *species*:

- 1) al genere attivo la tragedia, la commedia, il dramma satiresco, il mimo, e le forme drammatiche romane (*praetextata, tabernaria, atellana, planipes*), ma anche due egloghe di Virgilio;
- 2) al genere narrativo la poesia sentenziosa (*sententiae, criae*); la poesia “storica” (*narrationes, genealogiae*), ovvero mitografica; la poesia didascalica (filosofica, Empedocle e Lucrezio, astronomica, Arato e Cicerone, le *Georgiche* di Virgilio);
- 3) al genere comune, la poesia “eroica” (*Iliade, Odissea, Eneide*) e la poesia lirica (Archiloco e Orazio).

Diomede terminava quindi trattando del verso da un punto di vista metrico-prosodico, elencando semplicemente sei qualità di versi (*de qualitate carminum*): *heroica, comica, tragica, melica, satyrica, dithyrambica*.

E’ da Diomede che il sistema dei generi passa ai pensatori medievali, primo tra tutti Giovanni di Garlandia (circa 1190-1270). Nella sua *Poetria*, l’analisi era articolata secondo 4 punti di vista:

- 1) secondo la *forma linguistica* (*prosa e metrum*, la prima distinta in quattro generi: quello tecnografico o scientifico, quello storico, quello epistolare, quello ritmico e in musica);

- 2) secondo il *modo di esposizione* (*quicumque loquitur*: riprende la tripartizione di Diomede vera e propria);
- 3) secondo il *grado di realtà* del racconto (tre *species narrationis*: *res gesta* o *historia*, *res ficta* o *fabula*, *res ficta quae tamen fieri potuit* o *argumentum*);
- 4) secondo i *sentimenti espressi nella poesia* (*de differenzia carminum*: *genera tragica*, *comica*, *satyrica*, *mimica*).

Il sistema di Giovanni di Garlandia era storicamente fondato: un vero e proprio tentativo di organizzare la situazione reale dei generi del 1200; generi che, nonostante la conservazione delle definizioni classiche, erano profondamente diversi da quelli di cui riprendevano il nome. Ne è esempio la definizione dei generi drammatici (tipica dell'epoca, si ritrova anche in Dante): la tragedia era un "carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu" (poesia che comincia in letizia e finisce con un lutto); mentre la commedia è un "carmen iocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudium" (poesia giocosa che comincia in tono triste e finisce in letizia). Giovanni parla di *carmina* quindi, non più teatro: mancava ormai totalmente la dimensione rappresentativa di tragedia e commedia.

Da notare anche che la distinzione tra *historia* (o *res gesta*), *fabula* (o *res ficta*) e *argumentum* (o *res ficta quae tamen fieri potuit*) pare essere la prima formulazione di una distinzione ontologica tra storia (basata su fatti "realmente" accaduti), fantastico (di cui gli avvenimenti non sono accaduti né mai sarebbero potuti accadere) e realismo (fondato sul "verisimile", cioè sulla rappresentazione di eventi che potrebbero, o sarebbero potuti, accadere) (Jauss 1987: 343).

In effetti, nel corso del Medioevo hanno convissuto due tendenze apparentemente opposte. Nonostante i tentativi di "ristrutturazione" del sistema, le *auctoritates* rimanevano quelle classiche (Virgilio soprattutto) e la normativa letteraria rifletteva ampiamente Orazio e Quintiliano, soprattutto per quanto riguardava il principio dell'*essenzialità* della *concordanza* tra *argomento* ed *espressione linguistica*. Normativa a parte, tuttavia, lo scarto tra principi teorici ed effettiva applicazione pratica si faceva sempre più ampio e proliferavano numerosissimi generi nuovi. Soltanto fra i generi minori, Hans Robert Jauss (1987) ricorda il *proverbio*, la *parabola*, l'*allegoria*, la *favola*, l'*exemplum*, la *legghenda*, la *fiaba*, il *fabliau*, la *novella*. Alcuni erano generi antichi rivisitati in chiave medievale (la favola, ad esempio), altri erano totalmente nuovi (la novella, appunto). Tutte queste forme letterarie erano inoltre di tradizione orale e popolare ed erano quindi difficilmente classificabili secondo canoni classici.

Del resto, la stessa correlazione tra scelta degli stili e materia trattata si era già spezzata con Agostino. La dottrina cristiana, per principio, parla sempre di argomenti grandi ed elevati, ma essa doveva essere compresa da un pubblico molto vasto e incolto e uno stile elevato non era sufficientemente comunicativo. Le Sacre Scritture stesse presentavano uno stile *humilis*, fondato tuttavia su una fusione tra sfera dell'elevato e quella dell'umile, senza disdegnare neppure il ricorso alle figure retoriche, previste dallo stile medio, che potevano rendere più piacevole il discorso.

In effetti, lo stile elevato di concezione classica, grande e appassionato, in cui il ricorso alle figure retoriche non distoglieva l'attenzione dalla sublimità del discorso, era andato perduto già nel primo Medioevo. Del resto, come scrive Eric Auerbach (1960: 162-213), "la società sulla quale si fondavano la tradizione letteraria antica e, praticamente, la vita letteraria, si dissolveva... La letteratura di impronta antica perdeva il suo pubblico e la sua funzione. Essa

perdeva anche le possibilità tecniche di diffondersi [...]. A partire dall'età merovingia in Gallia e dall'età longobarda in Italia non c'è più pubblico colto”.

Le uniche eccezioni a questa tendenza sono le *Chansons de geste* (primi esempi verso 1100), scritte in uno stile epico elevato che ricalca fortemente modelli antichi o biblici, sia pure con una certa mescolanza di elementi grotteschi e farseschi. Lo stile della *Chanson de geste* non ha comunque avuto molta influenza sul resto della letteratura medievale.

Durante il Medioevo, insomma, si ha una grande espansione e varietà degli argomenti di grado “umile”. Ancora in *Lingua letteraria e pubblico*, Eric Auerbach (1969: 42) scrive a proposito degli stili medievali: “L'umile comprendeva il quotidiano, il comico, l'erotico lo scherzoso, il satirico, il realistico, l'osceno; oltre alla satira, al mimo, al giambo etc., è compresa anche la favola di animali e d'altra parte anche l'orazione giudiziaria, quando si occupa di interesse privati e economici”. Le differenze, soprattutto quelle con gli argomenti da trattare con uno stile “medio”, diventavano infatti sempre più sfumate.

1.5. L'inizio del sistema dei generi in italiano

E' con lo *Stil Novo* che si attualizza finalmente una nuova codificazione stilistica, tipica di un tipo di poesia amorosa che era anche mezzo per raggiungere virtù e conoscenza. E, in particolare, è stato Dante (1265-1321), nel libro secondo del *De Vulgari eloquentia*, a dare origine alla nuova normativa degli stili applicandola alla lingua volgare.

Dante citava come generi della lirica i *modi* della canzone, della ballata e del sonetto. Ma – affermava – solo i “più eccellenti versificatori” dovevano usare il volgare illustre, e solo per gli argomenti più “degni”, ma quali erano i più degni tra gli argomenti?

6. Ma ora mettiamoci in cerca di quali siano questi argomenti. Per la cui determinazione bisogna sapere che l'uomo, coerentemente al fatto che è fornito di un'anima a triplice dimensione, vale a dire vegetativa, animale a razionale, percorre una triplice via. Poiché, in quanto è essere vegetativo, persegue l'utile, e in questo si accomuna alle piante; in quanto è animale, il piacere, e in ciò sta con le bestie; in quanto essere razionale, cerca l'onesto, e in questo è solo, o partecipa della natura degli angeli. È chiaramente in vista di queste tre finalità che noi facciamo tutto ciò che facciamo; e poiché nell'ambito di ognuna di esse ci sono cose di maggiore e di massima portata, in quanto tali, quelle di massima portata vanno trattate nei modi più alti, e di conseguenza nel volgare più alto.

7. Ma occorre discutere quali siano queste cose di massima portata. E per prima cosa nell'ambito dell'utile (*utile*): qui, se consideriamo attentamente lo scopo di tutti quelli che ricercano l'utilità, troveremo che non si tratta di null'altro che della salvezza. In secondo luogo per ciò che costituisce il piacere (*delectabile*): e qui affermiamo che fornisce il grado massimo del piacere ciò che dà piacere in quanto è l'oggetto più prezioso dei nostri appetiti; che è l'amore fisico. In terzo luogo, per l'onesto (*honestum*): e qui nessuno dubita che si tratti della virtù. Perciò queste tre, vale a dire salvezza, amore a virtù, si rivelano quelle realtà auguste che si devono trattare nei modi più alti, o cioè tali si rivelano gli argomenti che hanno più stretta relazione con esse, come la prodezza nelle armi, l'amore ardente e la retta volontà.

Gli argomenti di “massima portata” erano dunque l'*utile*, perché l'uomo è essere vegetativo; il *delectabile*, perchè essere animale; e l'*honestum*, perchè essere razionale. Per quanto riguarda

l'inventio (la scelta degli argomenti), i temi massimamente poetici erano allora la “prodezza d’armi” (*armorum probitas*), la “fiamma d’amore” (*amoris accensio*) e la “dirittura di volontà” (*directio voluntatis*), che corrispondevano alla ricerca della salvezza, dell’amoroso godimento e delle virtù. Anche per Dante, alla scelta dell’argomento doveva corrispondere la scelta adeguata dello stile. A tal fine egli si rifaceva ancora una volta all’*Ars poetica* di Orazio (chiamata nel Medioevo *Poetria*).

Al posto della tripartizione scolastica degli stili (*grandiloquus, mediocris e humilis*), Dante si riferiva ai tre generi letterari della tragedia, commedia ed *elegia*, i primi due concepiti anche nel Medioevo italiano come generi esclusivamente poetici: “Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum” (IV, 5). Il genere tragico doveva quindi narrare vicende di uomini illustri, cominciare e finire luttuosamente ed essere scritto in stile elevato (in questo caso in volgare illustre); il comico prevedeva le vicende di uomini privati, cominciava tristemente, si concludeva con un lieto fine ed era scritto in stile medio o umile. Infine l’elegia obbligava a scegliere lo stile umile. Anche il livello lessicale doveva adeguarsi allo stile e all’argomento prescelti e, in particolare per lo stile tragico, si dovevano adoperare parole nobili, forti e armoniose, né rozze, né puerili, né “femminee”.

Ma, nonostante tutte le teorizzazioni del *De Vulgari eloquentia*, proprio Dante decostruisce nella *Commedia* le rigide convenzioni del suo tempo e, intrecciando innumerevoli stili e registri, crea una tale polifonia di voci da risultare innovatore unico. E’ stata proprio la sua grandezza, tuttavia, a impedire a Dante di divenire *maestro*, ossia a dar vita a un nuovo genere: i suoi successori lo considerarono quasi immediatamente un modello irraggiungibile. La *Commedia*, pur avendo per titolo il nome di un genere, è opera talmente singolare nella letteratura di tutti i tempi da trascendere, come spesso accade ai capolavori, ogni etichetta e definizione di comodo.

1.6. Il Rinascimento

Occorre attendere il Rinascimento, in particolar modo quello italiano, perché gli antichi generi siano riscoperti in modo filologicamente più corretto (anche se la fruizione degli stessi rimaneva fondamentalmente diversa). Del resto, fino a gran parte del ‘500, furono ancora i classici, soprattutto i latini, a fare da fonti e *auctoritates* primarie per sempre nuove rielaborazioni di sistemi di generi: Orazio e Virgilio per Marco Gerolamo Vida (*De arte poetica*, 1527), Aristotele e Diomede per Giulio Cesare Scaligero (*Poetices libri septem*, pubblicata postuma nel 1561) e altri.

Data cruciale per la teoria dei generi – e per molti letterati – fu il 1508, anno in cui venne stampato per la prima volta il testo originale della *Poetica* di Aristotele (dal ‘300 se ne conosceva una traduzione in latino che però non era riuscita ad attirare l’attenzione). Nel 1570, inoltre, Lodovico Castelvetro pubblicò la sua *Poetica d’Aristotele volgarizzata e sposta*, un finissimo commento al testo aristotelico fatto però con l’intenzione esplicita di costruire su di esso una nuova poetica, più moderna e confacente alla letteratura del XVI secolo. Da quel momento nacque un vero e proprio dibattito sulla teoria dell’arte, soprattutto su generi particolari, ad esempio la tragedia, per la quale, a causa di un celebre fraintendimento di Aristotele, furono fissate le “famigerate” *unità* di tempo, luogo ed azione. Fu inoltre dato il via a un’ennesima querelle sulla legittimità dei generi nuovi: il poema romanzesco, la tragicommedia e il dramma pastorale, ma anche il sonetto, furono di volta in volta accettati o rifiutati dai commentatori e critici dell’epoca.

In realtà, alcuni scrittori e teorici, come Giovan Battista Giraldi Cinzio (nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, 1549), sottolinearono sin dalla metà del '500 la *convenzionalità* delle norme che regolavano il concetto di genere e concepirono immediatamente la connessione di tali norme ad una certa staticità del modo di fruire del destinatario e del suo sistema di attese. Proprio Giraldi Cinzio, tuttavia, cercò pure di definire il genere nuovo dell'*Orlando Furioso* in base a canoni tradizionali aristotelici.

Del 1563 è l'*Arte poetica* del Minturno (Antonio Sebastiani), in cui l'autore – in maniera assai empirica ma funzionale – si dedicò a un'opera di catalogazione e descrizione dei generi letterari effettivamente esistenti all'epoca. In quest'opera alla suddivisione platonico-aristotelica della poesia (drammatica e epica) venne aggiunta la *lirica*, espressione soggettiva dell'io poetico, che finalmente entrò a far parte ufficiale del sistema normativo della letteratura. Dimenticata in parte l'*ars retorica*, nacque così una nuova tripartizione della letteratura in lirica, epica e drammatica (e finalmente il teatro fu nuovamente considerato come tale), che resisterà fino a Hegel.

Costrizioni critiche e reazioni alle stesse continuarono ad alternarsi. Il Tasso (1544-1595) stesso, dopo aver scritto la *Gerusalemme Liberata* secondo regole nuove, fu pesantemente attaccato per la sua originalità. Le polemiche dettero quindi il via a un lungo e penoso travaglio letterario e religioso, che lo portarono a riscrivere la *Gerusalemme* come *Conquistata*. Altra grande e lunga discussione fu quella che accompagnò l'uscita del *Pastor Fido* del Guarini, una *tragicommedia*, in cui elementi appartenenti al tragico si mescolavano con quelli appartenenti al comico. Di nuovo, rifiutata dai letterati ortodossi come genere non previsto dagli antichi, fu invece accettata da quelli più innovatori.

La voce più forte contro l'aristotelismo fu comunque quella di Giordano Bruno (1548-1600), che, alla fine del '500, proclamò l'assoluta libertà del poeta e dell'uomo nei confronti delle regole esterne ricavate dalla *Poetica*. Per Bruno la voce poetica doveva essere originale e non cadere in facili imitazioni che fossero dei classici o dei padri della letteratura italiana (ad es. Petrarca).

1.7. Inghilterra e Francia tra '500 e '700

Come durante il Medioevo, anche nel corso dei secoli che vanno dalla metà del '500 al '700, in Italia, Francia e Inghilterra coesistevano due tendenze contrapposte: da una parte la nascita irrefrenabile di sempre nuove forme letterarie, dall'altra la moltiplicazione esponenziale delle categorizzazioni dei generi, più o meno antichi, nonché i tentativi di decidere quali erano quelli di più alto valore. I seguenti sono solo alcuni degli esempi più celebri.

Roger Ascham (c. 1515-1568) riprese come fonte Quintiliano e propose quattro grandi classi poetiche: poesia, storia, filosofia, oratoria. Ognuna era a sua volta suddivisa in sottoclassi, a loro volta ordinate gerarchicamente. Della poesia, ad esempio, era la tragedia la forma considerata più importante.

Philip Sidney (1554-1586) riprese dallo Scaligero la suddivisione dei poeti in tre gruppi: religiosi, filosofici e "veri" poeti. Tra questi ultimi: gli epici, i lirici, i tragici, i comici, etc. Gli eroici (o epici) erano i più grandi.

Più interessante e originale l'analisi di Thomas Hobbes (1588-1679). Per Hobbs, i vari tipi di poesia corrispondevano ai luoghi naturali: la poesia eroica era rappresentativa della corte, quella comica della città e quella pastorale, naturalmente, della campagna. La poesia cortese era l'epica o la tragedia, la poesia cittadina, la satira o la commedia, la poesia della campagna era quella bucolica o la commedia pastorale. L'epica rimaneva comunque la più nobile e

importante delle forme poetiche. Da queste osservazioni si sviluppò un lungo dibattito sul rapporto tra natura e cultura.

Milton (1608-1679) stesso entrò nel dibattito sui generi e, basandosi su commentari classici e del Rinascimento italiano, accettò la divisione in lirica, epica e dramma. Genere superiore: la tragedia.

In Francia, qualche anno dopo, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) prese in considerazione i generi minori (idillio, elegia, ode, sonetto, epigramma, rondeau, ballata, satira e vaudeville), ma come forme separate dai generi maggiori (tragedia, epica e commedia). L'epica rimaneva il genere più importante.

Dryden (1631-1700) e Pope (1688- 1744) seguirono pienamente la tradizione indicata anche da Milton: lirica, epica e dramma, ma con l'epica al vertice.

Finalmente, Samuel Johnson (1688-1784) si oppose all'imitazione di modelli letterari stabiliti preferendo "new or irregular poetic forms" (forme poetiche nuove o non regolari). Anche per Johnson, tuttavia, il genere più elevato rimase pur sempre quello epico.

Eppure, nonostante tutte le pretese di classicismo, proprio tra '500 e '700 si ebbe un grandissimo processo di contaminazione tra generi letterari. Il pubblico aumentava (la pubblicazione di opere pure) e diventava sempre più esigente. Nuove forme si sviluppavano, ad esempio il teatro shakespeariano, e inducevano i teorici a rielaborare i vecchi codici.

Nonostante tutto, ancora nel '700, alcuni studiosi consideravano i generi esistenti come forme reali e incorruttibili, e non storiche. Paradossalmente, proprio in quel momento, nacque e si sviluppò il più prolifico tra i generi nuovi, il romanzo moderno (quello che in inglese è chiamato *novel*). Da una parte, quindi, si continuava a discutere nei termini di Aristotele e Orazio, dall'altra – alla fin fine – si accettavano i nuovi generi in base alle nuove norme del "gusto" e a patto che si rispettasse l'elevatezza dello stile. Il fine della letteratura – e sicuramente era importante il fatto che se ne vedesse un fine – era quello di creare effetti emotivi che potessero "agire sul lettore", arricchendolo non solo di conoscenza, ma soprattutto di virtù.

1.8. L'800: Romanticismo e Idealismo vs. Positivismo ed Evoluzionismo

Fu solo nel corso dell'800, comunque, che si verificò una sorta di rivoluzione copernicana nella teoria dei generi letterari. Tale rivoluzione fu causata da due correnti di pensiero, non solo letterarie, caratterizzate da concezioni e fini assai diversi: il Romanticismo e il Positivismo. Il primo negò la validità del concetto di genere letterario, il secondo lo elesse a sistema fondamentale della letteratura.

I romantici credevano nell'universalità della funzione poetica in particolare e dell'arte in generale, finalizzata alla ricerca del "vero" e dell'"utile". Base di ogni produzione artistica era la libera espressione del "sentimento soggettivo", che non poteva essere ostacolata da restrizioni e regole fisse come erano allora considerate quelle dei generi. Per i positivisti, al contrario, la storia dei generi equivaleva alla storia letteraria stessa. Secondo gli evoluzionisti in particolare, i generi erano sistemi che nascevano, si sviluppavano e scomparivano, veri e propri organismi viventi che, mescolandosi e ibridandosi, davano vita a sempre nuove specie. L'analisi delle forme letterarie acquistò dunque una dimensione diacronica.

In realtà, queste due tendenze erano già *in nuce* nel '700 tedesco. Da una parte Lessing (1729-1781) rifiutò le regole meccanicistiche delle varie classificazioni ("il genio trascende tutte le regole", 1765 ca.), non aveva senso quindi difendere la purezza dei generi. Dall'altra Herder

(1744-1803) fu probabilmente il primo a interpretare la teoria dei generi come un sistema organico, in continua evoluzione e perenne cambiamento. Herder suggerì pure che la letteratura dovesse essere fondata su criteri nazionali e introdusse *metodi comparativi* per studiare le letterature nazionali. La ricerca di leggi generali che ricorressero nelle varie letterature nazionali e lo studio dei contatti e degli scambi culturali che avessero prodotto progressive contaminazioni fra forme diverse dettero il via alla “letteratura comparata” (il termine “letteratura” sostituì appunto “poesia” – e “poetica” – solo alla fine del ‘700).

Nel corso dell’800, insomma, il concetto di genere perse l’antica accezione di somma di regole fisse e immutabili, nonché la caratteristica di forma sovra-storica e immutabile, per acquisire una dimensione storica e sovra-nazionale. In pratica, da categoria prescrittiva, quale era diventata dopo Aristotele, ritornò ad essere lo strumento descrittivo che era stato in origine, capace di analizzare i mutamenti diacronici e trans-nazionali delle varie forme letterarie. E gli studiosi cominciarono ad apprezzare il valore di un’opera all’interno di una tradizione, la quale a sua volta era da considerare all’interno di una determinata cultura in contatto con altre culture. Non più alcun giudizio assoluto di un testo, quindi, ma una valutazione relativa al tempo, al luogo e al contesto della scrittura.

Tornando all’ambito positivista, nel 1889 all’*École Normale Supérieure* di Parigi, Ferdinand Brunetière (1849-1906) tenne una serie di lezioni in cui provò ad applicare il *darwinismo* allo studio dei generi letterari. Le sue lezioni furono poi pubblicate nel 1892 con il titolo *L’Evolution des genres dans l’histoire de la littérature française. Introduction. L’évolution de la critique depuis la Renaissance jusque à nos jours* (1892).

In pratica, il teorico francese cercò di spiegare attraverso tesi evoluzionistiche il procedimento genetico che ha prodotto la moltiplicazione e differenziazione dei generi, considerando il singolo genere letterario come un individuo appartenente a una determinata specie (ovviamente poetica). In particolare, secondo Brunetière, era il principio della “divergenza dei caratteri” ad aver modificato la condizione di unità, semplicità e omogeneità dei generi primitivi nella molteplicità, complessità ed eterogeneità del sistema moderno. Il successo o la decadenza di un genere era pure influenzato dalle caratteristiche della razza, dell’ambiente (insieme di condizioni sociali, politiche e geografiche) e dell’individualità dello stesso autore.

L’esperimento di pensiero di Brunetière ebbe un’eco clamorosa. Da una parte fu adottato come base per ulteriori analisi, soprattutto in ambito comparativista, dall’altra suscitò fortissime critiche. La più celebre, e feroce, fu quella condotta da Benedetto Croce nella sua *Estetica*.

1.9. Il rifiuto del concetto di genere: Benedetto Croce

Nel 1902 comparve *l’Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale* di Benedetto Croce (1866-1952). Per Croce, neoidealista, l’arte era l’intuizione lirica pura che unificava in una rappresentazione la molteplicità dei dati sensibili. L’arte costituiva dunque un momento pre-logico, non risolvibile nel puro ambito psicologico e senza rapporti con le tecniche attraverso cui trova la sua manifestazione oggettiva. Essendo l’atto artistico sostanzialmente unico e irripetibile, era inutile determinare l’essenza dell’opera individuale attraverso una categoria così generale qual è quella del genere letterario. La condanna di Croce fu senza appello: i generi erano funzionali solo come categorie storiche per descrizioni pratiche, ma privi di ogni valore estetico.

Da Platone a Croce, la parabola del concetto di genere apparentemente si chiude: partiti dalla sua elaborazione si arriva alla sua completa distruzione, almeno da un punto di vista teorico. In realtà, questa lunga storia, con tutte le osservazioni, definizioni e sistematizzazioni succedutesi nel corso di duemilatrecento anni, non è stata altro che la base per la rifondazione della nozione di genere letterario in senso moderno. Nel '900, infatti, le discipline umanistiche hanno tentato di darsi le basi teoriche per una ristrutturazione in senso scientifico: non solo osservazioni aprioristiche ma analisi dei fenomeni. Nello studio della letteratura, alle categorie filosofiche, da sempre presenti, si sono aggiunti principi derivanti da studi sociologici, semiotici, linguistici, antropologici etc. E il concetto di genere è tornato di nuovo al centro delle speculazioni sul sistema letterario e artistico.

2. Stato attuale della teoria

Nella loro *Teoria della letteratura* (ed. or. 1942), i comparatisti Wellek e Warren, trattando de "I generi letterari" (1956: 313-331) si oppongono direttamente a Croce chiedendosi se effettivamente la letteratura sia "una serie di singole opere poetiche, drammatiche e narrative che condividono un nome comune". E, citando N.H. Pearson, rispondono:

Il genere letterario non è un nome puro e semplice, poiché la convenzione estetica di cui partecipa un'opera ne forma il carattere. I generi letterari si possono considerare come imperativi istituzionali che a un tempo costringono e sono a lor volta costretti dallo scrittore. (313)

Simile alla precedente è la seguente definizione di Maria Corti (1976: 151-181) nei suoi *Principi della comunicazione letteraria*, "Generi letterari e codificazioni":

Il testo, salvo casi eccezionali, non vive isolato nella letteratura, ma proprio per la sua funzione segnica appartiene con altri segni a un insieme, cioè a un genere letterario, il quale perciò si configura come il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere. (151)

"Convenzione estetica", "imperativi istituzionali", "funzione segnica": termini davvero complicati. Semplifichiamoli allora, e proviamo, quasi per gioco, a immaginare l'effettivo processo di produzione e ricezione di un testo letterario, uno qualsiasi. Facilitiamoci le cose e ipotizziamo uno scrittore già affermato che non abbia problemi a far pubblicare il suo ennesimo romanzo. Al nostro scrittore viene in mente di scrivere una storia. In realtà, è già un po' che ha in mente alcune tracce e idee, prima informi poi sempre più definite. Un giorno comincia quindi a buttarle giù, elabora e rielabora il testo fino a che non è soddisfatto, poi lo manda al suo editore. Questi lo legge e decide che può piacere al suo pubblico. Lo stampa e lo distribuisce. I librai e i bibliotecari lo mettono sullo scaffale giusto, i giornali ne parlano. Un lettore lo vede su quello scaffale, o ha letto la recensione, oppure conosce e apprezza lo scrittore. Acquista quindi il libro e, finalmente, se lo legge; poi ne parla in giro, lo loda o lo denigra, e il giro ricomincia.

Che cosa ha a che fare questa storiella con un discorso teorico sul genere? Tutto, o meglio: nella maggior parte dei casi, dietro alle scelte dello scrittore, dell'editore e del lettore c'è la perfetta consapevolezza, sia pure implicita, di ciò che è un genere letterario. Ripartiamo da capo.

Abbiamo già detto che il nostro scrittore si mette a scrivere un romanzo (ma sarebbe lo stesso se fosse un poeta e decidesse di scrivere una poesia). Molto probabilmente non sarà un romanzo qualsiasi, ma un romanzo giallo, o d'amore, o d'avventura: le categorie sono tante e sicuramente una o l'altra farà al suo caso, e non è neppure detto che debba essere una scelta consapevole. Mentre scrive dovrà costruire dei personaggi, un intreccio, un tempo e uno spazio e, inevitabilmente, dovrà seguire le regole del genere che ha scelto. Se vuole mettere una fata che parla cinese, che combatte contro i gladiatori nella Firenze rinascimentale e che alla fine scappa con Marco Polo su un'astronave aliena può anche farlo, ma dovrà necessariamente giustificare le sue scelte e, bene o male, ricadrà in un genere o nell'altro. Se è uno scrittore mediocre si limiterà a scopiazzare ciò che è stato fatto prima di lui, se è bravo riscriverà le regole, se è geniale rifonderà il genere, il tutto consapevolmente o meno. Passiamo all'editore. Anche lui avrà bisogno di sapere che genere di romanzo ha scritto il suo scrittore, per inserirlo in una determinata collana, per far scrivere il risvolto di copertina, per distribuirlo. Lo stesso discorso è valido per il libraio e persino per il lettore, che, sempre nella maggior parte dei casi, avrà determinati gusti e aspettative, o magari conoscerà l'autore e quindi il modo in cui scrive etc.

Ma scrittore, editore, libraio o bibliotecario, lettore hanno tutte queste competenze, di nuovo implicite o esplicite, perché hanno dietro una storia "culturale": spesso, ma non solo, una storia di letture stratificate. Lo scrittore avrà imparato a leggere prima di scrivere, avrà imparato le regole per scrivere da chi ha scritto prima di lui, avrà scelto, in qualche momento della sua vita e per un qualsiasi motivo, che gli si confaceva di più scrivere quel tipo di storie che erano etichettate come romanzi gialli piuttosto che racconti di fantascienza o poesie d'amore. Ugualmente, dietro alle scelte dell'editore ci saranno capacità imprenditoriali, conoscenza del mercato letterario, gusti del pubblico e persino gusto personale. E il pubblico, la somma dei lettori, sarà stato condizionato da innumerevoli fattori interni ed esterni, a partire da ciò che è stato costretto a leggere a scuola fino all'ultima campagna pubblicitaria della nota casa editrice.

I fattori in gioco nel processo di comunicazione letteraria sono quindi innumerevoli e il concetto di genere è coinvolto in buona parte di essi. E' in effetti, come scrive Corti (1976: 151), "il luogo dove un'opera entra in una complessa relazione con altre opere", e quindi con il sistema letterario. Nel corso del '900, i teorici hanno identificato e puntato l'attenzione su tutte le componenti di tale sistema, difficilmente però su più di una alla volta. A partire da formalismo e strutturalismo, gli approcci critici si sono moltiplicati, e l'uso del concetto di genere pure, ma, come sostiene ancora Corti, è possibile definire due linee critiche fondamentali: "Le investigazioni sui generi letterari giungono ad esiti ben differenziati e si possono fondamentalmente separare in due categorie: le posizioni di natura astratta, atemporale, deduttiva e quelle di natura storica, diacronica, induttiva" (1976: 151). Alla prima categoria appartiene ad esempio la celebre costruzione antropologica di Northrop Frye (ed. or. 1957), che si rifà a Platone ma anche a Vico (accosta i generi alle stagioni), o quella neoretorica di Genette, che si basa ancora una volta su Aristotele; alla seconda il marxismo di Lukacs e la sociologia della letteratura, ma anche gli studi sulla cultura di Lotman, la teoria della ricezione di Jauss e altri.

Dando una brevissima, e limitatissima, panoramica sui vari approcci, incontriamo le seguenti definizioni di genere quale:

- "luogo di certe possibilità tematiche e formali, di certi modelli" (approccio classico e rinascimentale ripreso dalla neoretorica, Genette);

- luogo da cui far partire lo “scarto”, ovvero la differenza rispetto alla norma (formalismo russo);
- sintomo di una cultura e dello status sociale che lo produce (marxismo e sociologia della letteratura: tiene conto solo del processo di produzione);
- fenomeno sociale di comunicazione artistica (tiene conto dell'intero processo di produzione-ricezione);
- concetto con un carattere prevalentemente strumentale (Fubini cita Amerigo Castro: “Un vero creatore usa il genere [...] come condizione o strumento, ma la realtà che riversa è quella creata, inventata da lui, non quella trasportata da un alluvione di topici [...] Il genere sarà una condizione, una via d'accesso, nulla più”, 1956: 148);
- programma (teoria della ricezione: appartiene alla competenza degli emittenti, ovvero degli autori);
- codice che presiede alla codifica e decodifica dell'opera (Eco, 1979).

Definizioni contraddittorie? No, soltanto parziali. In realtà, ancora oggi il dibattito sul concetto di genere è aperto. Molto è stato detto e molto è stato compreso, per lo meno per quanto riguarda il processo di comunicazione letteraria e il ruolo che il genere gioca in esso, ma tanto è ancora da dire. Che il genere come categoria esista è dimostrato dal fatto che la impieghiamo quotidianamente, che tipo di categoria sia è molto più difficile da definire. Certo non è una categoria chiusa, dogmatica, prescrittiva e astorica, e forse, come sosteneva Croce, neppure una categoria estetica. Sicuramente però, i generi, e usiamo il plurale stavolta, sono categorie fenomeniche, sistemi aperti in continuo cambiamento e in contatto tra loro, comunque utili agli scambi comunicativi tra i vari soggetti che partecipano al processo di comunicazione letteraria: autori, editori, bibliotecari, librai e lettori.

Bibliografia

- Agostino, *De Doctrina Christiana*, www.augustinus.it/italiano/dottrina_cristiana/index.htm (verificato il 02.11.2011).
- Anceschi, Luciano (1962), *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia.
- Aristotele, *Poetica*, Diego Lanza ed. (1987), Milano, Rizzoli.
- Auerbach, Eric (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Auerbach, Eric (1960), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli.
- Bachtin, Michail (1968), “Particolarità di ‘genere’ e di composizione narrativa delle opere di Dostoevskij”, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi.
- Bagni, Paolo (1997), *Genere*, Firenze, La Nuova Italia.
- Baldwin, Charles Sears (1939), *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, Columbia UP.
- Barthes, Roland (1972), *S/Z*, Torino, Einaudi.
- Barthes, Roland (1987), “Introduzione all'analisi strutturale dei racconti”, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 7-46.
- Booth, Wayne (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University Press.
- Bournef-Ouellet (1976), *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi.
- Bremond, Claude (1977), *Logica del racconto*, Milano, Bompiani.
- Carosso, Andrea (1992), “Nota introduttiva”, in Thomas G. Pavel, *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi, vii-xii.

- Cicerone, *Optimo genere oratorum*, <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/optgen.shtml> (verificato il 02.11.2011).
- Corti, Maria (1976), "Generi letterari e codificazioni", *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani: 151-181.
- Croce, Benedetto (1902), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza.
- Dante, *De Vulgari Eloquentia*, www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=3&idlang=OR (verificato il 02.11.2011).
- Derrida, Jacques (1981), "The Law of Genre", in *On Narrative*, W.J.T. Mitchell ed., Chicago & London, The University of Chicago Press, 51-77.
- Diomede, *Ars Grammatica*, <http://htl2.linguist.jussieu.fr:8080/CGL/text.jsp?id=T25> (verificato il 02.11.2011).
- Donohue, James J. (1943), *The Theory of Literary Kinds: Ancient Classifications of Literature*, Dubuque, Iowa, Loras College Press.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Ehrenpreis, Irvin (1945), *The "Types Approach" To Literature*, New York, King's Crown Press.
- Fishelov, David (1995), "The Structure of Generic Categories: Some Cognitive Aspects", *Journal of Literary Semantics*, 24:2, 1995: 117-126.
- Frye, Northrop (1969), *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi.
- Fubini, Mario (1956), "Genesi e storia dei generi letterari", in *Critica e poesia*, Bari, Laterza: 143-274.
- Gavallotti, Carlo (1928), "Sulle classificazioni dei generi letterari nell'estetica antica", in *Athenaeum*, VI: 356.
- Genette, Gerard (1976), *Figure III*, Torino, Einaudi.
- Genette, Gerard (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- Greimas, A.J. (1974), *Del senso*, Milano, Bompiani.
- Jauss, Hans Robert (1970) "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, I: 79-101.
- Jauss, Hans Robert (1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Jauss, Hans Robert (1987), *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino.
- Lanza, Diego (1987), "Come leggere oggi la 'Poetica'?", in Aristotele, *Poetica*, Milano, Rizzoli.
- Lotman, Jury M. (1972), *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- Lotman, Jury M., Uspenskij, Boris A. (1975), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani,
- Lotman, Jury M., Uspenskij, Boris A. (1975), *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Lukacs, Gyorgy (1965), *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi.
- Orazio, *Ars Poetica*, www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml (verificato il 02.11.2011).
- Platone, *La Repubblica*, www.miti3000.it/mito/biblio/platone/repubblica/terzo.htm (verificato il 02.11.2011).
- Preminger, Alex (1965), "Genres", *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press: 307-309.
- Quintiliano, *Institutio Oratoria*, www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio12.shtml (verificato il 02.11.2011).
- Riffaterre, Michel (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

- Riffaterre, Michel (1972), "Système d'un genre descriptif", *Poétique*, 9: 15-30.
- Ryan, Marie-Laure (1979), "Towards a Competence Theory of Genre", *Poetics*, 8, 1979: 307-337.
- Sanesi, Ireneo (1936), "I generi letterari", in *Cultura moderna*, XLV: 501-507.
- Scholes, Robert, Kellogg, Robert (1988), *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino.
- Segre, Cesare (1969), *I segni e la critica*, Torino, Einaudi.
- Segre, Cesare (1974), *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi.
- Segre, Cesare (1977), *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana.
- Segre, Cesare (1978), *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi.
- Sinopoli, Franca (2002), "I generi letterari", in *Letteratura comparata*, Armando Gnisci ed., Milano, Bruno Mondadori: 87-110.
- Todorov, Tzvetan (1966), "Les catégories du récit littéraire", in *Communications*, 8: 125-51.
- Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1977), "The Origin of Genres", *New Literary History*, 8, 1976-77: 159-170.
- Todorov, Tzvetan (1979), *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- Tynjanov, Jury (1973), *Formalismo e storia letteraria*, Torino, Einaudi.
- Van Dijk, Teun A. (1972), *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, Paris, Mouton.
- Van Dijk, Teun A. (1974), "Action, action description and narrative", in *New Literary History*, 6: 273-94.
- Van Dijk, Teun A. (1976), *Per una poetica generativa*, Bologna, Il Mulino.
- Van Dijk, Teun A. (1977), *Text and context*, New York, Longman.
- Wellek, René, Warren, Austin (1956), *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, Il Mulino.