

Storie o storia? Il problema dei generi letterari

Marco Mazzeo

Università della Calabria
marco.mazzeo@unical.it

Abstract The article seeks to examine some theoretical and ethico-political implications of the concept of “literary genre” For an anthropology of narrative, the notion seems crucial in highlighting the historical character of human narratives. The notion could be useful to better understand the institutional and historical assumptions of the way in which «we do things with words». On the other hand, it is important to work on a philosophical archaeology of the term since it seems to have its origins in the Platonic theory of the state and a strict social division of production.

Keywords: Austin, History, Melandri, Narrative Turn, Plato

Received 15/03/2023; accepted 19/06/2023.

1. Il genere come problema necessario: narrare, produrre

Ogni teoria della narrazione che disprezzi i generi espressivi disprezza la storicità dell'animale umano. Se si accantona il problema del genere, si assume implicitamente un canone biologico-teologico del raccontare (torneremo sul punto nel par. 4). Di fatto, afferma Melandri (1980: 19) in un testo fondamentale, Benedetto Croce liquidando il concetto di «genere letterario» sceglie il canone lirico come modello della narrazione. Al di là di quanto si condivida l'affermazione¹, essa ha il merito di porre un problema decisivo. Negli ultimi decenni, infatti, è nata una nuova attenzione verso le capacità narrative umane. È possibile parlare della narratività umana senza porsi la questione della sua organizzazione storica? Può darsi narrazione senza che questa ricada in uno specifico genere narrativo o espressivo? L'impressione è che occorra evitare due linee di fuga. La prima tende a rimuovere la questione, parlando di narrazione *tout-court*. Il dire narrativo pare fuori dal tempo, rischia di svolgersi in una scena verbale eterna, a prescindere si tratti di centomila anni fa o, invece, del Settecento inglese. La letteratura sarebbe «solo un dispositivo per orientarsi sul mondo selezionato evolutivamente» (Cometa 2018: 179), la narrazione nascerebbe dall'«interpretazione delle tracce [...] dei cacciatori-raccoglitori del Paleolitico» (*Ivi*: 182). In questo modo, il raccontare storie non si inserisce nell'orizzonte storico, piuttosto lo fa sparire. Giacché schiacciato da un eterno presente di ordine evolucionistico, il rapporto tra dire storie e storia (le istituzioni, i modi di sopravvivere e produrre, di fare e organizzarsi) sarebbe sbilanciato sul primo termine. La seconda linea di fuga rischia di assumere la nozione come scontata, dando per ovvio cosa sia un genere e quali sarebbero le sue articolazioni.

¹ Per una ricostruzione del dibattito di inizio Novecento: Pennings 1999; per un'indagine circa Croce e il linguaggio: Giuliani 2002.

Anche in questo caso, la storicità della nozione rischia di esser smarrita. Si darebbe una grammatica universale dei generi (ad esempio quella stabilita da Platone prima e elaborata da Aristotele in seguito) alla quale occorrerebbe conformarsi. Se non lo si fa, ad esempio si provano a costruire nuove forme espressive, allora il singolo sbaglierebbe o l'epoca tradirebbe segni di degenerazione. Le serie televisive sarebbero forme cinematografiche minori, i videogiochi *open world* modalità di ipnosi giovanile, la musica *trap* semplice delirio di spacciatori in erba perché incompatibile con la musica leggera anni Sessanta. Dopo un secolo nel quale la narrazione tradizionale conosce, almeno a partire dalla Grande guerra, una crisi profonda (Benjamin 1936), ciò vorrebbe dire che il nostro tempo starebbe imboccando la via della decadenza.

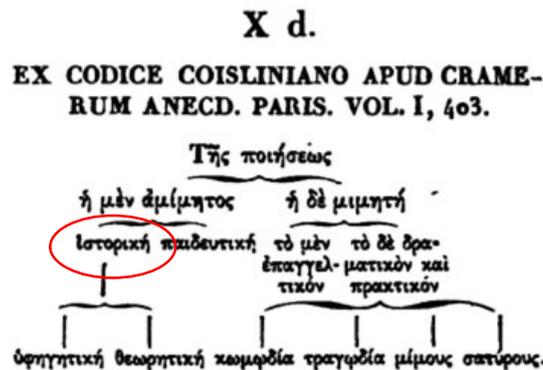
Come vedremo, invece, quello di genere letterario è un concetto necessario ma di per sé non salvifico perché costituisce un problema filosofico dai profondi risvolti etico-politici. Se s'ingoia il sintagma «genere letterario» tale e quale, cioè senza quantomeno un accenno d'indagine archeologica circa le sue origini, si corre il rischio d'ingerire una polpetta avvelenata. Il termine è tutt'altro che chiaro per contorni e misure (il genere corrisponde a una regola, cioè a un agire consuetudinario che si deposita e stratifica, o a una norma, vale a dire a un canone che si impone sulle forme d'uso di una lingua? Esistono generi invariati che attraversano mondi culturali ed epoche storiche?). Soprattutto, la nozione pare affondare le radici nella metafisica politica d'Occidente. In questa sede, sarà possibile dire qualcosa solo su quest'ultimo aspetto del problema.

Su segnalazione di Benjamin, Melandri riporta il discorso al suo luogo d'origine, *La repubblica* di Platone. L'analisi del filosofo italiano è arguta, a tratti pindarica; probabilmente neanche mira ad essere esaustiva o chiara. Comunque sia, Melandri propone alcuni spunti che occorre approfondire, magari secondo direzioni indesiderate per chi, più di quarant'anni fa, le propose. Nell'accurata ricostruzione del filosofo, spicca il passaggio chiave rappresentato dalla centralità della *mimesis* nei generi, espressione che in greco antico suona come «eidous» (forme, idee). Quel che si imita, insiste Melandri (1980: 55-56), è un fare: «la mimesi è sempre dell'azione, mai della cosa. Io posso cercare di copiare un vaso, però quel che in realtà imito – è l'arte del vasaio». Quest'azione è poetica, nel senso letterale e concreto di «poiesis», cioè un agire produttivo: *l'imitazione è un'azione che riproduce azioni con opera*. L'opera, dunque, è chiamata in causa dal termine ma è il frutto di un agire che ne costituisce il fulcro.

Qui arriva il dardo avvelenato (di esso, in verità, Melandri poco si cura). Più che alla storicità dell'agire, Platone punta a costruire un parallelismo tra forme imitative e divisione sociale della produzione. Dopo la celebre tripartizione in tragedia/commedia, ditirambo e genere misto epico (*Rep.* 394 b9-c5), ci si concentra sul problema di quale genere lo Stato debba coltivare. Platone è netto: «ognuno attende a un unico ufficio» (*Iv:* 397 e2) per un motivo biologico, giacché «la natura umana [è] stata frammentata in pezzetti ancor più piccoli di questi, sì che l'uomo è incapace di imitare bene molte cose» (*Iv:* 395 b3-5). Ognuno stia nel proprio: il tragico faccia il tragico, così come il calzolaio faccia il calzolaio. «Anche io penso [...] che anzitutto ognuno di noi nasca per natura non uguale all'altro, ma con diversa disposizione, ognuno per un'opera diversa» rincara la dose Platone (*Iv:* 370 a7-b2). Per questo il guardiano potrà esser tale solo dopo aver «abbandonato ogni altro mestiere» (*Iv:* 395 b8-9). Per il filosofo greco, la suddivisione in genere ricalca la divisione sociale dei compiti produttivi.

La situazione in cui ci troviamo duemilacinquecento anni dopo è, dunque, paradossale. Il filosofo materialista si trova a difendere una nozione che nasce nemica, giacché forgiata per mettere a fuoco la via imitativa di *forme produttive rigidamente separate in un sistema di caste che mira al congelamento storico*. In un manoscritto bizantino del X secolo che ha contribuito a ricostruire la seconda parte della *Poetica*, il *Tractatus Coislinianus*, è

possibile rintracciare uno schema grafico che incarna in modo vivido l'astoricità dell'impostazione, luogo d'origine di tante sventure successive:



All'interno del mondo dei generi, cioè dei modi produttivi (*poiesis*), è possibile distinguere fra generi mimetici e non mimetici. Tra i modi non mimetici, il trattato propone la suddivisione fra storici (*istoriché*)² e pedagogici (*paidentiké*). Al di là delle controversie filologiche che attanagliano il testo e le sue relazioni con i testi platonici e aristotelici, «ciò che conta di questo schema è il consolidamento e la specializzazione di un lessico del dicibile poetico» (Vassallo 2011: 404). In questo quadro, occorre aggiungere, quel che conta è anche che la storia figuri stabilmente come *sottogenere letterario*. Vi sarebbero generi maggiori che si contendono la palma del più importante lungo l'opposizione mimetica. Tra ciò che racconta senza imitare tramite l'esposizione dei fatti figurerebbe lo storico e l'educativo. La storia è confinata nel sottogenere di ciò che istruisce, fianco a fianco con l'istruzione pedagogica. La storia finisce per recitare la parte di un tipo, per altro secondario, di racconto. Il rischio che le storie, cioè i racconti, soppiantino la storia, la forma tipicamente umana del tempo, non è dunque una novità legata a quel che è di solito chiamato «narrative turn»³ o alcuni tra i filosofi del linguaggio fondamentali del Novecento (ad esempio Wittgenstein: Mazzeo 2021a) ma una profonda *crux* teorica che, oggi, torna alla ribalta.

2. Veridizione e felicitazione

Al fine di evitare le derive alle quali ho accennato nel paragrafo precedente, occorre considerare il genere letterario non una classificazione bibliotecaria, ma una tipologia di *azioni loquaci*. Il riferimento, oggi scontato, a generi fondati sulla scrittura (romanzo, racconto, poesia) è fuorviante. Per gran parte della storia dei *sapiens*, il genere è genere del «discorso» (Bachtin 1975), di *quel che si dice oralmente*, di quale azione si compie con le parole. Come è noto, secondo John Austin, i performativi sono *parole agenti*, una forma

² Durante una discussione pubblica di alcune idee contenute in questo scritto, Mauro Serra mi ha fatto notare che il senso di «istoriché» nel *Tractatus Coislinianus* non è equivalente a ciò che oggi intendiamo con «storico» giacché riferito al concetto di «testimonianza» e «resoconto». Come al solito, Mauro ha ragione. Quel che vorrei sostenere credo sia compatibile, però, con l'osservazione. L'idea di storia come «storiografia» (nel senso di racconti circa «cose avvenute da parte degli uomini»: Erodoto, *Stor.*, I, 1) ha contribuito alla fusione tra le diverse accezioni dell'espressione, fino alla sovrapposizione tra narrazioni e forme tipiche del tempo umano (torneremo sul punto nel par. 4).

³ Di solito, come primo propositore del termine è indicato Kreiswirth (1992). A prescindere da ciò, la nascita del paradigma si rifà all'affermazione teorica, ed etico-politica, del pensiero postmoderno. Si pensi alla descrizione che di esso danno, con accenti e intenti diversi, Lyotard (1979) da un lato e il volume curato da Vattimo e Rovatti (1983) dall'altro. La discussione di un simile aspetto della faccenda, peraltro di primo piano, esula dai propositi di questo intervento.

di «pratica verbale» (Piazza 2019). Gli esempi, oramai classici, proposti da Austin (1962) riguardano enunciati come «mi scuso per non averla avvertita in tempo», «giuro che domani andrò a scuola», «scommetto un euro sulla vittoria della squadra giallorossa». Nel proferire queste parole non si descrivono stati di cose (l'avvertimento mancato, il viaggio verso la scuola, la vittoria di una squadra di calcio) ma si realizzano azioni verbali (la scusa, il giuramento, la scommessa). In un breve saggio riassuntivo, Austin spiega con chiarezza che la contrapposizione tra enunciati performativi ed enunciati descrittivi («il sole splende», «ieri ho mangiato pizza», «domani scalerò il K2») non va intesa come «due pattini nuovi di zecca per i nostri piedi metafisici» (Austin 1961: 227). L'opposizione tra la parola che dicendo agisce e quella che, dicendo, descrive è sfumata fino a gradi di vera e propria indistinzione. Per limitarci a un esempio: quando l'arbitro «dice "mani" o "rigore"» (*Ivi*: 232), cosa sta facendo? Giudica o constata? Non è difficile trovare una quantità infinita di casi nei quali il discrimine è sottilissimo se non invisibile. Ancora oggi, con i più sofisticati mezzi tecnici di indagine televisiva (VAR), in molti casi il commentatore si trova nell'incertezza circa il da farsi. La conclusione apparentemente innocua che «quel rigore poteva esser dato come non esserlo» è la constatazione filosofica che quella dell'arbitro è stata una decisione descrittiva, un performativo constativo, un necessario ibrido tra dire e fare. Secondo Austin, dunque, gli enunciati performativi sono parole che agiscono; tendono, però, all'intreccio con descrizioni del mondo visto che per i *sapiens* il descrivere è un'azione tra le tante possibili.

In questo senso, i generi letterari sono narrazioni che tendono a un agire linguistico prossimo all'atto performativo. Nel titolo del suo testo più celebre, *Come fare cose con le parole*, Austin (1962) formula un interrogativo, non solo un pronto *vademecum*. I generi costituiscono un terreno teorico decisivo per formulare una risposta a un punto di domanda, implicito e in parte inevaso perché non trattano di tipologie di cose fatte ma, anzitutto, di *tipologie del modo in cui fanno cose dicendo*. Come illustrare una relazione di prossimità non intuitiva, quella tra genere letterario ed enunciato performativo? Per cominciare ad affrontare la questione, Vidal-Naquet/Vernant e Foucault offrono un paio di esempi utili se (*e solo se*) radicalizzati come appartenenti a un piano antropologico-linguistico di ordine generale. Partiamo da Foucault. In un seminario del 1981, il filosofo francese offre una ricostruzione dettagliata della confessione. Quel che interessa a Foucault è il rapporto con la verità, in termini sia religiosi che giudiziari. Nella lezione introduttiva si specifica: «ciò che separa una confessione da una dichiarazione [...] è quel che potremmo chiamare un certo costo di enunciazione» (Foucault 1981: 7). In ballo c'è «una sorta di impegno, ma un impegno del tutto particolare: non obbliga a fare una certa cosa o l'altra, ma implica che colui che parla s'impegna a essere quello che afferma di essere, e precisamente perché lo è» (*Ivi*: 8). Poco dopo si riassume: «la confessione è un atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti degli altri e modifica allo stesso tempo il rapporto con sé stesso» (*Ivi*: 9). Grazie alla mossa teorica di una filosofa novecentesca, queste osservazioni s'incastonano nei problemi circa le modalità della narrazione: la confessione, secondo Zambrano (1943), è un genere letterario. Quale parte della definizione di Foucault riguarda la confessione e quale, invece, la nozione di genere? Il filosofo francese parla di «aleturgia, [...] una procedura rituale per far apparire *alethes*, ciò che è vero» (*Ivi*: 30).

Una delle vertebre che sostiene la produzione della verità è il genere narrativo. *I generi letterari sono forme di veridizione, modalità di produzione di quel che appare vero, magari tramite la produzione di un falso imitativo*. Circa la confessione, non stupisce che Foucault e Zambrano siano in disaccordo: per il primo, il genere può essere già rintracciato nel mondo greco; per la seconda, invece, esso appartiene interamente alla tradizione cristiana. Ciò non toglie che in entrambi i casi emergano caratteristiche comuni. La

confessione è un genere letterario che è «un atto verbale» (Foucault 1981: 145) talmente legato alla sfera della prassi da potersi trasformare nel corso della storia occidentale non solo in una «ermeneutica del sé» (*Ivi*: 158) tipica del cristianesimo ma anche in una «pratica giudiziaria» che dal Medioevo in poi diviene sempre più importante (*Ivi*: 191). Anche la studiosa cattolica insiste sul carattere di «azione» di un genere che consisterebbe nell'offrirsi «interamente allo sguardo divino» (Zambrano 1943: 34). In entrambi i casi, la confessione si afferma come atto di costruzione della verità circa un ambito specifico, cioè il sé del parlante: la sua identità, la sua consistenza etico-politica. Che sia in relazione a dio o al rappresentante di polizia giudiziaria, la confessione è una parola che «sembra essere un metodo per trovare questo *chi*, questo soggetto cui accadono le cose» (*Ivi*: 76). Tramite un metodo espressivo-narrativo che ha una precisa evoluzione storica sia interna che esterna al cristianesimo, è possibile far emergere «la verità» (Foucault 1981: 42), dar luogo all'«azione vera» (Zambrano 1943: 38).

L'inserimento della confessione tra i generi letterari è una mossa produttiva soprattutto se vista, non dal punto di vista della confessione, ma dei generi.⁴ Costringe ad abbandonare, da subito, un'idea placidamente descrittiva di un concetto che servirebbe a catalogare forme, più o meno eterne, di rappresentazione della realtà. La confessione aiuta a comprendere la dimensione pratica dei generi che danno forma ad azioni verbali. Questo abbozzo definitorio, il genere come forma di veridizione, non copre tutti i casi. In altre circostanze, i generi sembrano forme ancor più radicali che non coinvolgono solo processi di veridizione, ma quel che potremmo chiamare *processi di felicitazione*, canoni che stabiliscono quando un'azione, narrativa e non solo, può dirsi riuscita. Ribadisce Austin: il performativo esula dalla coppia, tipica dell'enunciato descrittivo, vero/falso. *Il genere non riformula solo il modo nel quale intendere la coppia vero/falso (tramite le varie forme di veridizione) ma anche l'organizzazione del continuum scivoloso alle cui estremità si collocano gli enunciati descrittivi («Marco e Mirko mangiano la mela») e quelli tipicamente performativi («prendo questa donna come mia legittima sposa»)*. Una simile riformulazione non consiste, dunque, in un'asserzione teorico-descrittiva (“da ora per «falso» o «infelice» si intenderà x e non y”), bensì nella produzione di azioni narrative esemplari che incarnano paradigmi pratici di riferimento.

Per capirlo meglio, facciamo un passo indietro. Austin parla di enunciato performativo «felice» se il giuramento o la scommessa va a buon fine; di enunciato «infelice», invece, quando non si rispetta «una procedura convenzionale accettata» (Austin 1962: 25) che regoli il modo in cui si giura, si scommette. Se, ad esempio, «Don Chisciotte» (*ibidem*) sfida a duello un mulino oppure qualcuno cerca di «battezzare un cane» (*Ivi*: 28), non è rispettata alcuna procedura esistente e il performativo è, dunque, infelice. Secondo il filosofo inglese, la questione è risolta in gran parte da dispositivi di ordine giuridico-legislativo: «i nostri enunciati performativi devono essere intesi come proferiti in circostanze ordinarie» si specifica (*Ivi*: 22). Così, però, si omette il punto filosofico decisivo, perché la questione dirimente alloggia nella comprensione di cosa renda ordinario l'ordinario. Al riguardo il genere letterario pare in grado di fornire un

⁴ Non c'è lo spazio per un confronto, anche solo accennato, con gli sviluppi interessanti che la recente filosofia del linguaggio analitica e legata ai *Gender and Queer Studies* ha apportato alla teoria di Austin (per una panoramica efficace: Langton 2020). Mi limito a proporre uno spunto. Strawson (1964: 95), ne discute Bianchi (2020: 96), afferma ad esempio che «un aspetto essenziale delle intenzioni che compongono il complesso illocutorio» è che esse «hanno, potremmo dire, una essenziale “confessabilità”». Poiché la confessione è un genere letterario storicamente situato, quel che sembra un tratto degli atti illocutori in quanto tali potrebbe risultare, a un'analisi successiva, come un tratto culturale. Più in generale, considerare i generi come una forma di istituzione potrebbe contribuire a comprendere il rapporto, altrimenti «non chiaro», tra «autorità semi-formali o informali» (Sbisà, 2020: 78) e altre di tipo più formale come le leggi che, in quanto tali, si ricorda giustamente, non hanno «nulla di originario» (*Ibidem*).

contributo essenziale: racconta come vanno le cose al personaggio, ad esempio, romanzesco; così facendo narra implicitamente come devono andare le cose ai personaggi che affollano la vita quotidiana. In alcuni casi, si tratta di un procedimento esplicito. A chiusura della favola, figura una morale che spiega il modo nel quale è opportuno comportarsi. Esopo (*Fav.*, 90: 125) racconta di un'anziana donna che, per avere più uova, comincia a rimpinzare la sua gallina fino a farla morire. La descrizione di un episodio immaginario porta a un precetto che regoli il carattere ordinario della vita: «coloro che per pura avidità desiderano sempre qualcosa in più perdono anche quello che hanno». Nella maggior parte delle situazioni, il procedimento non è esplicito ma ugualmente stringente. Notevoli, in tal senso, alcuni degli esempi di Austin. A volte, infatti, si tratta di citazioni esplicitamente letterarie. Quando spiega perché un performativo può andare a vuoto, il filosofo prende in esame il caso in cui la comunità dei parlanti respinga «un intero codice di procedura, ad esempio il codice di onore per il duello» (Austin 1962: 25) per poi concludere che «questo tipo di situazione viene sfruttato nell'infelice storia di Don Chisciotte» (*Ibidem*). In altre occasioni, il riferimento è velato. Parlando della «beffa», cioè di un uso del performativo che esula volontariamente da qualsiasi «procedura convenzionale accettata» (*Ivi*: 23), Austin accenna al caso del «santo che battezzò i pinguini» (*Ibidem*). Nella *Lecture* dei primi anni Sessanta, l'autore si riferisce all'esempio come già noto al pubblico, un pubblico ben diverso da quello che nel XXI secolo legge il testo. Il riferimento è a uno scritto di Anatole France, *L'isola dei pinguini*, che vale allo scrittore il premio Nobel del 1921 ma anche la messa all'Indice da parte della Chiesa Cattolica. È un romanzo satirico: il capitolo quinto, intitolato per l'appunto *Il battesimo dei pinguini*, prende per i fondelli un prete che, a causa di difetto visivo, battezza i pinguini di un'isola sconosciuta perché li scambia per un gruppo di indigeni, piccoli e neri. Nel prosieguito, il volume tratteggia l'amara caricatura del rapporto tra umani e potere. Prima, però, France (1908: 27) si adopera nella ricostruzione immaginaria della «grandissima sorpresa» che il battesimo scatena in Paradiso. L'operato del prete è da considerarsi valido o invalido? Nei termini di Austin, quel battesimo è un atto performativo felice o infelice?

Papa San Damaso sostiene che «per sapere se un battesimo è valido e se produrrà le sue conseguenze, vale a dire la santificazione, bisogna considerare chi lo dà e non chi lo riceve» (*Ivi*: 28). Gli argomenti proposti nel dibattito sono tutt'altro che immaginari poiché riprendono la discussione teologica medievale circa l'automaticità dell'atto performativo del sacramento. Racconta Paolo Prodi (1992: 28) che, almeno fino al XIV secolo, c'è spazio per l'idea che il sacramento sia un atto automatico, in grado di esser un'azione linguistica felice in quanto tale o, al massimo, legata all'intenzione dell'officiante al di là delle condizioni materiali. L'intenzione del prete è onesta e in buona fede; dunque, secondo questa linea interpretativa, l'atto è da considerarsi efficace. Non è raro che Austin faccia riferimento alla letteratura per indicare casi di enunciati performativi che, a diverso titolo, devono essere considerati non validi. Ciò accade perché il filosofo ritiene questi casi come *fittizi*: invenzioni letterarie che, per scherzo o con intento drammatico, descrivono stati di cose inesistenti (è questa la linea di indagine di buona parte della filosofia analitica contemporanea: Paganini 2022). *France e Cervantes mettono in scena, però, un problema storico, non solo immaginativo*. Il primo riprende un filone argomentativo circa lo status sacramentale del battesimo abbandonato dall'ortodossia cristiana ma non per questo inventato; il secondo mette in scena il dramma di una classe, quella del cavaliere, che perduta la propria funzione sociale pare fuori dalla realtà. Ci troviamo di fronte alla sostituzione del tempo storico con l'invenzione narrativa, il «storie, dunque non più storia».

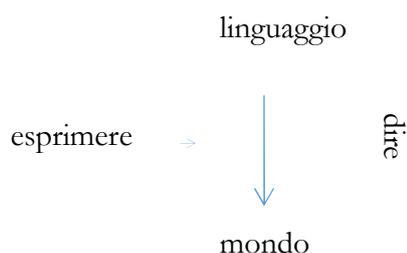
Facciamo un altro esempio. Anche nel teatro Nō, un genere letterario del tutto diverso da quelli intravisti giacché parte integrante della cultura giapponese, emerge la centralità

del problema. Questa forma teatrale si prefissa come ideale regolativo di adeguarsi al pubblico presente affinché si riesca ad «adattarsi ai tempi, uniformarsi ai luoghi» per non attirare su di sé mai «la minima critica» (Zeami 1400-1444: 121). Eppure, anch'esso propone un preciso canone di quel che riesce e di quel che, invece, risulta infelice. Un canone scenico, certo, ma che riguarda una «via» (*Ivi*: 74), vale a dire una intera forma della vita. Tornato alla ribalta nella filosofia occidentale come uno degli esempi che Alexander Kojève indica per esemplificare la vita post-storica umana dopo la Seconda guerra mondiale, il teatro Nō sancisce il contrario di quel che il commentatore di Hegel chiama «cessazione dell'azione nel senso forte del termine» (Kojève 1933-39: 541 n.1). Pure in questo genere l'azione non svanisce, addirittura si propongono canoni per la riuscita di un adeguato «uso del corpo» (Zeami 1400-1444: 104). Secondo i dettami del teatro Nō, è possibile evitare il fallimento solo grazie alla messa in scena di un «incanto sottile» (*Ivi*: 105) capace di «far apparire immediatamente agli occhi dello spettatore il grado delle vostre facoltà» (*Ivi*: 85) tramite un «insolito» (*Ivi*: 62) che susciti però «interesse» (*Ivi*: 106).

Fin qui ci siamo concentrati sul tipo di azione di chi proferisce parola secondo un certo genere letterario dal punto di vista dunque del locutore. Dal punto di vista dell'ascoltatore, il carattere di veridizione e felicitazione del genere si mostra in termini diversi ma, non per questo, meno pregnanti. Nella loro indagine antropologica circa la tragedia, ad esempio, Vidal-Naquet e Vernant (1986) fanno una mossa a sorpresa. Invece di partire da Eschilo o scatenarsi sull'Edipo re, i due muovono i primi passi dall'*Introduzione alla critica dell'economia politica* di Karl Marx. La ragione è tutt'altro che bizzarra. Si tratta di precisare un aspetto della «natura umana» (*Ivi*: 68) alieno alle pagine de *La repubblica* di Platone. Invece di un corpo frammentato in organi separati da cui dedurre caste altrettanto separate (§ 2), occorre ribadire che «l'educazione dei cinque sensi è l'opera dell'intera storia universale» (Marx in *Ivi*: 67). La tragedia fa parte di questa storia. Ne fa parte così a fondo, che ha senso parlare di «tragedia» se e solo se si parte dall'idea che questo genere letterario non ha semplicemente avuto un pubblico ma *lo ha prodotto*. La tragedia è tale giacché ha prodotto una forma storica umana prima sconosciuta, vale a dire «l'uomo tragico». Nel racconto mitologico, l'eroe è una soluzione; nella tragedia è il problema (*Ivi*: 70). Nella mitologia, la parola detta (*epos*) è ciò che non rappresenta l'essere ma «lo rende presente» (*Ivi*: 71). Nella tragedia compare la questione della *mimesis*, vale a dire «simulare la presenza di un assente» tramite la «coscienza della finzione» (*Ivi*: 72). È in tal modo che «l'esistenza umana accede alla coscienza, insieme esaltata e lucida, tanto del suo inestimabile valore quanto della sua estrema vanità» (*Ivi*: 76). Al di là delle specifiche considerazioni (se, cioè, sia davvero questo cui dà accesso la tragedia), l'osservazione è preziosa. *Il genere è genere dell'umanità cui si rivolge la narrazione; vi si rivolge perché il genere contribuisce a produrre storicamente quel tipo umano, vale a dire il suo destinatario ascoltatore*. Quel che per l'ascoltatore epico appariva soluzione pratica felice (uccidere il re) diventa, per il tragico, infelice (uccidere il padre). La soluzione del primo diventa problema per il secondo.

3. Dire, esprimere

Proviamo ad affrontare la questione da un punto di vista diverso ma convergente. Il genere svolge un lavoro doppio. Per un verso, *dice* qualcosa secondo un canone, cioè un paradigma storico consolidato nel tempo (il ditirambo, il romanzo borghese, la serie televisiva). Per un altro verso, esso *esprime* lo sfondo ritagliato per contrasto con la figura chiamata «canone». Il dire è l'asse del legame referenziale/dichiarativo tra le parole e gli stati di cose cui le parole si riferiscono. L'esprimere, invece, indica il legame tra dire e mondo che, in quanto tale, non può esser detto:



Melandri (1980) insiste parecchio su una contrapposizione preziosa se integrata da alcuni accorgimenti. Il primo inserisce il performativo nello schema *a pieno titolo*. Il dire indica il legame performativo di parole che *producono* gli stati di cose di cui parlano (scommesse, giuramenti, matrimoni, guerre). In secondo luogo, è necessario aggiungere che il genere dice ed esprime nella misura in cui il genere è *due volte* storico. Storico è il canone (il dire): a tal proposito, Vernant e Vidal-Naquet (1986: 65 e sgg.) propongono il termine «transtorico» per indicare il fatto che il genere appartiene a una certa epoca e, contemporaneamente, afferma spesso la propria «permanenza attraverso i secoli» (*Ivi*: 65). Nel XVI secolo, ricorda Javitch (1998: 181), ci si trova nella situazione paradossale in cui la *Poetica* di Aristotele è un testo paradigmatico ma «esempi di tragedia, almeno nella loro forma originale, non erano stati composti né rappresentati in Occidente da almeno mille anni». D'altro canto, storico è anche il suo sfondo, Benjamin (1936) lo chiama «l'iride» della luce che si scompone in singole frange cromatiche. Storico è il dire, storico è l'esprimere.

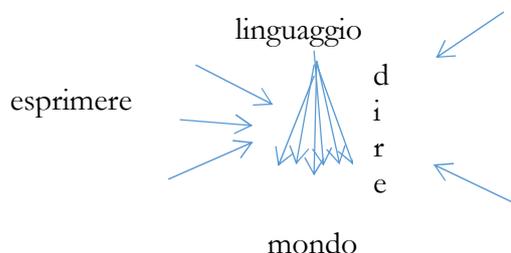
Viceversa, il fatto che «il linguaggio esprime il mondo ma non può dire il suo rapporto con il mondo» (Melandri 1980: 78) non significa che il dire si possa avvalere di «equivalenti forme rappresentative o simboliche» (*Ibidem*), mentre l'esprimere ne sia incapace. Ecco la terza, e decisiva, integrazione: *anche l'esprimere è eteroclitico*. Come posso, ostensivamente, indicare un oggetto secondo infinite posture della mano additando infinite proprietà particolari o complessive, così le vie dell'allusione espressiva sono tante quante quelle della descrizione detta. La lunga sezione dedicata dalle *Ricerche filosofiche* alla critica della deissi come porta prelinguistica al mondo verbale svolge, a tal proposito, una funzione fondamentale. Non demolisce solo l'idea del significato come oggetto cui la parola si riferirebbe ma anche l'idea che l'esprimere indicando sia una via d'accesso monolitica al mondo (RF I, § 27):

“Denominiamo le cose, e così possiamo parlarne. Riferirci ad esse nel discorso”. –
Come se con l'atto del denominare fosse già dato ciò che faremo in seguito. Come se ci fosse una sola cosa che si chiama: “parlare delle cose”. Invece, con le nostre proposizioni, facciamo le cose più diverse.

Quando indico un oggetto, si prosegue, è chiaro a cosa io mi stia riferendo non grazie al gesto ostensivo ma a un alveo di discorso già preparato dai parlanti. Se così non fosse, come faremmo a comprendere che, dicendo in direzione del tavolo sul quale sono poste due noci, ci stiamo riferendo al frutto e non al suo colore, al suo numero, al suo elemento di sostegno e via dicendo? C'è di più. Proprio perché ben avvertito circa il carattere pratico delle parole, Wittgenstein inserisce nel quadro quel che abbiamo chiamato «performativo». Il filosofo ricorda il caso in cui dire «questo è un...» non significa indicare un ipotetico referente cui la parola si applicherebbe come ne fosse l'etichetta, ma incarna invece un atto produttivo: «per esempio, i bambini danno un nome alle loro bambole e parlano poi di esse e con esse» (*Ibidem*). Ancor di più ciò accade nel gioco simbolico: «questo è il mio cavallo» non appone la giusta etichetta su

un mammifero quadrupede ma trasforma la scopa in qualcosa di nuovo che finalmente si possa cavalcare.

Lo schema cui accenna Melandri necessita, dunque, di una riformulazione radicale nel quale la molteplicità delle frecce del dire (un dire che descrive e produce ciò di cui parla) sia accompagnata dalla *molteplicità delle frecce dell'esprimere*.



Ogni genere indica un modo storico del dire e uno dell'esprimere. Afferma Detienne (1976: 203): «il mito, nella sua forma autentica, dava risposte senza mai formulare esplicitamente i problemi. La tragedia, quando riprende le tradizioni mitiche, le utilizza per porre, attraverso di esse, problemi che non hanno soluzione». La relazione tra generi letterari è la relazione tra ritagli di figure storiche (la narrazione) su fondali storici più o meno diversi (le epoche).

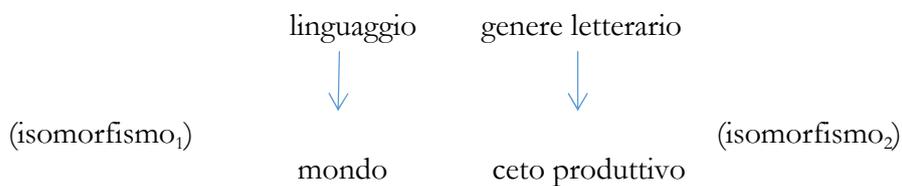
Tra loro, i generi sono non solo diversi ma *opposti* se segmentano figure complementari, come nel caso di tragedia e mitologia. Tra fine Seicento e inizio Settecento, il romanzo borghese dice di pirati narrati storicamente, esprimendo la loro fine in quel tempo storico. La celebrazione narrativa dell'epoca d'oro della pirateria oceanica coincide con lo sterminio capillare di una figura etico-politica. Mentre campeggia nel nuovo genere letterario chiamato «romanzo» il ritratto dell'avventuriero che fa scorribande e beve rum, i porti d'Inghilterra si popolano di furfanti impiccati, efficace richiamo al fatto che la festa piratesca è oramai finita (Mazzeo 2021b). Per arrivare a generi più recenti, la serie cinematografico-televisiva *dice* di forme lei contemporanee (gli zombie e i poliziotti di Baltimora; le cameriere e i produttori di metanfetamine) *esprimendo* il carattere paradossalmente seriale e creativo delle forme più avanzate del lavoro contemporaneo fatto di *prassi* più che di *poiesis* (Virno 2002). Ad esempio, nel caso della serie *The Wire*, le cinque stagioni vengono impiegate non per dipanare la cronologia delle vicende di un gruppo di agenti antidroga ma per mostrare da cinque diversi punti di vista la vita a *Murderland*, una delle città con maggior numero di omicidi nel mondo. Dal consumatore di crack ai sindacati portuali, dal sistema scolastico di base alla crisi dell'informazione su carta stampata, la serie illustra la trasformazione di una città e, contemporaneamente, di un mondo: quello dell'«high-roller capitalism» (Alvarez 2010: 47%). «La vera crisi urbana» (Beilenson, McGuire 2012) consiste nella messa in scena di corto-circuiti che riguardano gli aspetti più diversi della forma di vita statunitense: dall'obesità che attanaglia un boss criminale dalle insolite capacità retoriche (chiamato per questo «PropositionJoe») ai paradossi di istituzioni pubbliche legate a un criterio di produttività di tipo statistico completamente scollegato dalla realtà criminale, educativa e sanitaria di Baltimora. Scrive l'ideatore della serie al *network* HBO (Simon 2001: 7%):

The Wire [...] si basa sull'universo di base del *network* - il telefilm poliziesco - eppure, in breve tempo, diventa chiaro a qualsiasi spettatore che si sta facendo qualcosa di sovversivo con quell'universo. Improvvisamente, la burocrazia della polizia è amorale, disfunzionale e la criminalità, sotto forma di cultura della droga, è altrettanto improvvisamente una burocrazia.

L'esempio delle serie *Netflix* o *Amazon* riporta a un punto che, altrimenti, rischia di sfuggire tra le dita. Qual è il rapporto triangolare, non solo diadico tra dire, esprimere e modi di produzione? Come dicevamo poco fa, paradigma implicito dell'esprimere è l'indicare ostensivo. Indico con la mano la relazione tra parole e cose. Questo paradigma rischia di trasformare l'esprimere in un monolitico indicatore stradale. Vygotsky (1930-31: 199) ricorda, invece, che l'indicazione è il frutto ritualizzato di un movimento di prensione andato a vuoto. Il bambino, giacché non riesce a prendere, indica quel che vorrebbe. L'indicazione ostensiva è un atto sospeso di presa. *Mutatis mutandis*, l'esprimere può equivalere a un'indicazione solo nei termini di *un'azione sospesa*. Il genere letterario esprime, oltre a dire, nella misura in cui è una forma d'azione (più o meno trattenuta) nel mondo.

Tante sono le forme espressive, tante le forme d'azione. Ecco la formula chimica per sintetizzare un adeguato controveleno all'origine autoritaria del genere letterario che nello Stato platonico pare aver trovato il luogo di nascita ufficiale (Benjamin 1925; Melandri 1980). Il modello platonico impone un'unità dell'espressione suddivisa in rigidi generi narrativi secondo una divisione politica della produzione altrettanto rigida: che lo schiavo faccia lo schiavo, la guardia faccia la guardia, l'artigiano si limiti all'artigianato. Ad esso bisogna contrapporre la varietà dell'esprimere e di produzioni letterarie che non ricalchino ruoli sociali predefiniti.

Cerchiamo di chiarire meglio il punto. Melandri (1980: 38 e sgg.) chiama «isomorfismo» il rispecchiamento speculare tra parole e stati di cose. Sarebbe stato questo il modello dominante del linguaggio nel mondo greco. In realtà, questo isomorfismo è, però, *doppio a propria volta*. Riguarda l'unità ontologica tra linguaggio e realtà ma anche l'unità politica tra forme della produzione espressiva e i ceti produttivi dello Stato platonico:



La teoria dei generi letterari ha un luogo di nascita paradossale: uno dei tratti storici del linguaggio, forse il più storico insieme alle lingue, emerge in un contesto il cui obiettivo è la limitazione delle trasformazioni della vita umana. Il genere è, in greco, un «eidos»: una forma, una idea che facilmente finisce per diventare norma prestabilita con la quale paralizzare, controllare e indirizzare la varietà delle modalità espressive umane. È possibile rompere il primo specchio, l'idea referenzialista-descrittiva del linguaggio, *solo mandando in frantumi il secondo*. La nota affermazione aristotelica secondo cui «la poesia è qualcosa di più elevato e filosofico della storia» (*Poet.*, 9: 1451b) rivela l'acidità di una filosofia narrativa ancora dal sapore platonico. Giacché per i greci la storia è semplicemente «l'indagine tra i conflitti fra città, all'interno delle città, tra Elleni e Barbari» (Vernant, Vidal-Naquet 1986: 74), è possibile proseguire il ragionamento affermando che la poesia è universale e la storia particolare. La storia può essere scienza del particolare solo per chi consideri, più o meno consapevolmente, eterna la gerarchia e le sue dinamiche evolutive: gli schiavi sono e rimarranno schiavi, gli Elleni civili e i barbari barbarici. Il tempo umano limerà i dettagli di un ordine espressivo, produttivo e politico prestabilito. Viceversa, il genere letterario non riguarda la distinzione tra chi produce quel che beviamo e chi fabbrica cosa mangiamo ma *come* si beve, *dove* si mangia, *con chi* lo si fa. Si spezza il doppio isomorfismo platonico, e in parte ancora aristotelico, inserendo al suo interno la dimensione della veridizione e della felicitazione: la *praxis*,

l'azione umana priva di opera, scheggia finalmente lo specchio di un linguaggio ridotto a quadro d'autore.

4. Origini dei generi o mistero del linguaggio

La contrapposizione tra dire ed esprimere diviene pernicioso se inquadrata nella logica del mistico, secondo il quale l'allusione espressiva sarebbe monolitica, preistorica e indicibile (il *Tractatus* di Wittgenstein cui fa riferimento Melandri 1980: 78). Coloro i quali considerano in termini monotoni l'esprimere sono condannati alla grammatica del mistero e dell'indicibile. Si potrebbe dire in una battuta: il *Tractatus* parla dell'indicibile poiché ha attraversato la crisi dell'esperienza della Prima guerra mondiale. Ne parla, però, in termini monolitici, identificando con l'indicibile l'armatura logica del linguaggio, perché di guerre mondiali il *Tractatus* ne ha vista solo una. In modo altrettanto sbrigativo, si potrebbe rispondere dunque: le *Ricerche* sbloccheranno la rigidità di quel che si esprime (le nozioni di «gioco linguistico», «uso», «forme di vita») perché hanno la sfortuna di vederne due di guerre e dunque *due diverse crisi dell'esperienza*. Due crisi del dicibile, due crisi diverse dell'esprimibile: il mutismo indotto dalla trincea non è gemello di quello indotto dai *lager*. Se ci sono più modi di dire ed esprimere, molteplici saranno le loro origini. L'origine del romanzo borghese è legata all'affermarsi del libero mercato e della filosofia sensista corrispondente (Watt 1957); la tragedia ha origine nel mondo in cui il mito è in declino (Vernant, Vidal-Naquet 1986). L'indagine circa queste origini è possibile giacché analogo narrativo di una ricostruzione storica: è in questo senso che occorre leggere Benjamin quando dice la storiografia è l'alfa e l'omega dei generi letterari. Ricostruisco un'epoca, sono costretto a ricostruirne i generi narrativi; ricostruisco un genere, così facendo ricostruisco, che io lo sappia o meno, quadri d'epoca.

Al contrario, se si assume che l'esprimere sia uno, di fatto si riducono i generi a uno solo: ce ne sarà uno in grado di cogliere quell'espressione come nessun altro. Il Croce lirico che odia i generi che vorrebbero render seriale l'unicità di un'intuizione pura somiglia tremendamente al commentatore empatico di Melandri secondo il quale sarebbe la filosofia a incarnare «il genere dei generi» (Agamben 2014a: 14). Non a caso, è lo stesso lettore empatico a far collassare altrove storie e storia. Dopo aver opportunamente notato che «è un fatto su cui sempre di nuovo occorre riflettere, che uno stesso termine designi tanto il decorso cronologico delle vicende umane quanto ciò che la letteratura racconta» (Agamben 2014b: 10), si afferma che «indagare la storia e raccontare la storia sono lo stesso gesto» (*Ivi*: 12) giacché entrambi si contrapporrebbero al mistero: «il fuoco e il racconto, il mistero e la storia sono i due elementi indispensabili della letteratura». Dove vi è l'uno, non potrebbe esservi l'altro (*Ivi*: 14). «I generi letterari» sarebbero «le piaghe che l'oblio del mistero scalfisce sulla lingua, [...] i modi in cui la lingua piange il suo perduto rapporto col fuoco» (*Ivi*: 13). Nel testo, la metafora del fuoco si rifà a un racconto rabbinico che narra di come nei tempi andati intorno ad esso «ciò che si voleva si realizzava» (*Ivi*: 7). Una situazione edenica dunque.

Seppur allusivo e poetico, il testo di Agamben è esemplare. Storie e storia collassano. Il tempo storico è ridotto a una serie di vicende cronologiche. I generi sarebbero le crepe attraverso le quali filtrerebbe il mistero che precede la vita terrena degli umani, e quindi, almeno per il materialista, la vita degli umani in quanto tale. Vi sarebbe una sola origine del linguaggio e, come tale, sarebbe indicibile. O genere dei generi (la filosofia come platonica «musica suprema»: Agamben 2014a: 14) o generi-crepa che, nella misura in cui sono pertugi residuali, rischiano di somigliarsi tutti. Al massimo si potrà indicare qualche preferenza nei termini di una maggiore prossimità temporale all'origine (al singolare). Una crepa sarà forse più vicina delle altre alla luce che le attraversa. Agamben (2014b: 9)

propone il romanzo antico giacché «che il romanzo derivi dal mistero è un fatto oramai acquisito dalla storiografia letteraria». L'argomentazione gioca su un doppio senso molto simile al doppio fondo del prestigiatore. È probabile che il romanzo antico (quello di Leucippe e Clitofonte o delle Etiopiche per intendersi) derivi da frammenti di culti misterici. Simili culti, però, erano per l'appunto delle strutture rituali specifiche e circostanziate, con particolari caratteristiche storiche e non certo un unico punto indistinto dello spazio-tempo indicibile chiamato «mistero».

Emerge, in altre parole, un'ulteriore omonimia. Oltre all'omonimia tra tempo storico e forme della narrazione esiste l'omonimia tra la sfera dell'indicibile e un genere rituale-narrativo chiamato per l'appunto «mistero». Questo genere, però, è tutt'altro che indicibile ed edenico poiché è, per l'appunto, *un genere*, dunque un modo doppiamente storico di dire ed esprimere (par. 2).

In una raffinata ricostruzione del senso di uno dei misteri cui allude Agamben (2014b: 13), tra i più influenti nella cultura occidentale, Sabbatucci (1965) chiarisce al riguardo un paio di punti essenziali. I culti eleusini erano simili a un «pellegrinaggio» (*Ivi*: 139): un'azione rituale che può esser compiuta solo in una precisa porzione dello spazio-tempo. Il mistero eleusino non è pari a un indicibile, né a una dottrina esoterica. Rappresenta, piuttosto, un segreto strategico: serve a riservare le istruzioni e le modalità di celebrazione del rito affinché si potesse «circoscrivere quel *punctum* spaziale e temporale (Eleusi e certe giornate del mese di *Boedromion*) in cui si poteva realizzare il miracolo mistico» (*Ivi*: 145). Questo miracolo consisteva nella costruzione di una diversa forma di vita pratica che avesse un differente rapporto con la vita e la morte. A differenza dell'iniziazione tribale, che inserisce l'uomo nel mondo sociale, l'iniziazione eleusina non produce «membri di una società iniziatica o di una setta» (*Ivi*: 136) tanto che dai misteri eleusini «nessuno era escluso» (*Ivi*: 154). Il mistero serve agli eleusini per rendere «irripetibile altrove e in altro tempo» l'esperienza organizzata dal culto (*Ivi*: 154-155). Il mistero ha una funzione individualizzante: circonda in un luogo e in un momento l'estraneazione dal mondo affinché non si riaffacci all'improvviso nella vita ordinaria e si possa costruire una «parentesi sacra in una vita profana» (*Ivi*: 157). Questa parentesi è particolarmente complessa: invece di ammicciare a un aldilà edenico o paradisiaco, produce un rovesciamento più profondo e sovversivo. Il mistico di Eleusi è tale non perché trovi nel culto l'immortalità, bensì perché grazie al culto egli vi rinuncia: «il fine delle iniziazioni misteriche era una "immortalazione mancata", ossia una negazione dei valori positivi che si attribuivano all'immortalità» (*Ivi*: 167). Nessun indicibile da contemplare («scrivere significa contemplare la lingua»: Agamben, 2014b: 14), ma un insieme di segreti strategici che diano le coordinate necessarie per la costruzione di una specifica esperienza storica. Dai misteri eleusini al teatro Nō giapponese, dal romanzo antico a quello borghese, il segreto sembra essere la descrizione del carattere pratico di un'azione rituale e di un genere letterario, non il muto punto d'indistinzione della storia umana.

L'indagine circa l'origine storica dei generi è, in altri termini, l'antagonista dell'allusione all'origine mistica del linguaggio. Quest'ultima si darebbe una volta e per tutte, sarebbe rintracciabile solo attraverso un percorso indiziario a metà strada tra la *detective-story* e il testo religioso in cui si dica che «è andata così perché così doveva». La prima, invece, ricostruisce con l'acribia dell'antiquario (Benjamin 1940) i tasselli di un mosaico di generi mai tra loro equivalenti. Ognuno di essi dice ed esprime una forma non solo del narrare umano ma anche delle sue condotte pratiche.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2014a), *Al di là dei generi letterari*, in Melandri 1980, pp. 7-14.
- Agamben, Giorgio (2014b), *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma.
- Alvarez, Rafael (2010), *The Wire. The Truth must be Told*, Canongate, Edinburgh-London-New York-Melbourne.
- Aristotele (*Poet.*), *Perì Poietikés (Poetica)*, trad. di A. Barabino, Mondadori, Milano 1999).
- Austin, John (1961), *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford (*Saggi filosofici*, trad. di P. Leonardi, Guerini e Associati, Milano 1993).
- Austin, John (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford-New York (*Come fare cose con le parole*, trad. di C. Villata, Marietti 1860, Genova 1987).
- Bachtin, Michail (1975), *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo, Moskva (*Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001).
- Beilenson, Peter L., McGuire Patrick A. (2012), *Tapping into The Wire: the real urban crisis*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Benjamin, Walter (1925), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin 1928 (*Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, in Walter Benjamin, *Opere complete*, II, Einaudi, Torino 2001, pp. 69-268).
- Benjamin, Walter (1936), «Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows», in *Orient und Occident*, 3, pp. 1831-1895 (*Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, trad. di R. Solmi, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 247-274).
- Benjamin, Walter (1940), *Über den Begriff der Geschichte (Tesi di filosofia della storia)*, trad. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1995, pp. 75-86).
- Bianchi, Claudia (2020), *Riduzione al silenzio come fallimento comunicativo*, in Langton 2020, pp. 87-104.
- Cometa, Michele (2018), *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci, Roma.
- Detienne, Marcel (1976), *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris (*L'invenzione della mitologia*, trad. di F. Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 2014).
- Erodoto (*Stor.*), *ISTORLAI (Storie)*, trad. di F. Bevilacqua, 2 voll., UTET, Torino 1996).
- Esopo (*Fav.*), *AISOPOI MUTHOI (Favole)*, trad. di E. Ceva Valla, Rizzoli, Milano 1994).

Foucault, Michel (1981), *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain (*Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio 1981*, trad. di V. Zini, Torino, Einaudi 2013).

France, Anatole (1908), *L'île des pingouins*, Calmann-Levy, Paris (*L'isola dei pinguini*, trad. di M. Caputo, Sonzogno, Milano 1922).

Giuliani, Fabrizia (2002), *Espressione ed Ethos. Il linguaggio nella filosofia di Benedetto Croce*, il Mulino, Bologna.

Javitch, Daniel (1998), «La nascita della teoria dei generi nel Cinquecento», in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 27, 2, pp. 177-197.

Kojève, Alexandre (1933-39), *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la «Phénoménologie de l'Esprit» professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*, Gallimard, Paris 1947 (*Introduzione alla lettura di Hegel*, trad. di G.F. Frigo, Adelphi, Milano 1996).

Kreiswirth, Martin (1992), «Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences», in *New Literary History*, 23 (3), pp. 629-657.

Langton, Rae (2020), *Linguaggio d'autorità e parole d'odio*, a cura di C. Bianchi e L. Caponetto, Mimesis, Milano-Udine.

Liotard, François (1979), *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris (*La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1985).

Mazzeo, Marco (2021a), *Logica e tumulti. Wittgenstein filosofo della storia*, Quodlibet, Macerata.

Mazzeo, Marco (2021b), *Il pirata. Antropologia del conflitto*, DeriveApprodi, Roma.

Melandri, Enzo (1980), *I generi letterari e la loro origine*, Quodlibet, Macerata 2014.

Paganini, Elisa (a cura di) (2022), *Il primo libro di filosofia dellinguaggio e della mente*, Einaudi, Torino.

Pennings, Linda (1999), *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Franco Cesati Editore, Firenze.

Piazza, Francesca (2019), *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade*, Bologna, il Mulino.

Platone (*Rep.*), *POLITELA (Repubblica)*, trad. di F. Gabrieli, Rizzoli, Milano 1981).

Prodi, Paolo (1992) *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, il Mulino, Bologna.

Sabbatucci, Dario (1965), *Il misticismo greco*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Sbisà, Marina (2020), *Illocuzione e dislivelli di potere*, in Langton 2020, pp. 63-86.

Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo (1983), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

Simon, David (2010) *Letter to HBO*, in Alvarez 2010.

Strawson, Peter F. (1964), «Intention and Convention in Speech Acts», in *Philosophical Review*, 73, pp. 439-460 (*Intenzione e convenzione negli atti linguistici*, trad. di M. Sbisà in M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 81-102).

Vassallo, Christian (2011), «Tripartizione e bipartizione dei generi poetici in Platone e nella tradizione antica a partire da Aristotele», in *Hermes*, 139 (4), pp. 399-412.

Vernant Jean-Pierre - Vidal-Naquet Pierre (1986), *Mythe et tragédie deux*, La Découverte, Paris (*Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, trad. di C. Pavanello e A. Fo, Einaudi, Torino 2001).

Virno, Paolo (2002), *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma.

Vygotsky, Lev S. (1930-31), *Istorija Razvitija Vyssih Psibiceskih Funkcij*, Accademia delle Scienze Pedagogiche, Moskva 1960 (*Storia delle funzioni psichiche superiori*, trad. di M.S. Vegetti, Giunti-Barbéra, Firenze 1974).

Zambrano, Maria (1943), *La confesión: género literario*, Siruela, Madrid (*La confessione come genere letterario*, trad. di E. Nobili, Abscondita, Milano 2018).

Zeami, Motokiyo (1400-1444), *La tradition secrète du Nō*, Unesco, Paris 1963 (*Il segreto del teatro Nō*, trad. di G. Bartoli, Milano, Adelphi 1966).

Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel*, University of California Press, Berkeley (*Le origini del romanzo borghese*, trad. di L. Del Grosso Destrieri, Bompiani, Milano 2017).

Wittgenstein, Ludwig (RF), *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953 (*Ricerche filosofiche*, trad. di R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino 1983).