

Comparatismi IO 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253093>

Genere letterario e performatività: una prospettiva teorica

Annamaria Elia

Abstract • A partire dalla nozione di performatività elaborata da J. L. Austin e dal suo ripensamento in chiave critica e sociale da parte di Judith Butler, il genere può essere inteso come un dispositivo che si produce e si consolida nell'atto stesso della sua enunciazione. Sulla scorta di tale nozione, l'articolo propone un'analisi della performatività come chiave interpretativa utile a comprendere la dinamica dei generi letterari, mettendo in discussione l'eredità essenzialista per valorizzare la dimensione pragmatico-relazionale del genere. A fine dimostrativo si prenderanno in considerazione due fenomeni recenti, quali il *new weird* e la *climate fiction*.

Parole chiave • Performatività; Genere letterario; Butler; Austin

Abstract • Building on the concept of performativity as developed by J. L. Austin and the critical and social reinterpretation of this concept by Judith Butler, gender can be viewed as a construct formed and reinforced through the act of expression. Based on this idea, this article analyses performativity as a useful interpretative tool for understanding literary genre dynamics, challenging essentialist ideas to emphasise the pragmatic-relational dimension of genre. To illustrate this, two recent literary phenomena will be considered: the New Weird and climate fiction.

Keywords • Performativity; Literary Genre; Butler; Austin

Ledizioni 

Genere letterario e performatività: una prospettiva teorica

Annamaria Elia

Tra le questioni più dibattute dalla teoria letteraria vi è quella di genere: che cosa sia un genere, quali siano le sue pertinenze, su quale piano si muova la nozione e se sia o meno valida la sua stessa esistenza costituiscono alcune delle questioni che ne hanno caratterizzato il dibattito. Tra le consapevolezze, tuttavia, consolidate proprio a partire da tali questioni, vi è la costante del mutare di fisionomia del concetto, la sua ricettività alle istanze esterne e alle trasformazioni culturali di ogni tempo. Proprio in virtù di questa caratteristica metamorfica e trasformativa, aperta e comparativa del genere, ci si pone, nel presente articolo, l'interrogativo di quanto il concetto di *performatività* – termine mutuato dalla linguistica, poi ripreso nell'ambito della riflessione culturale femminista in relazione alla questione di genere – possa essere *pertinente* con quella di genere letterario.¹ A partire da tale interrogativo, l'articolo conduce un'indagine teorica che, in dialogo con parte della tradizione teorica dei generi letterari, lega l'atto del mutare generico alla natura discorsiva da un lato, pragmatica e operativa dall'altro della nozione di genere; l'intento è di mostrare il modo in cui i meccanismi del suo funzionamento possano di fatto considerarsi, sulla scorta delle discussioni di John Langshaw Austin e Judith Butler, performativi. In conclusione, si prenderanno in considerazione due fenomeni recenti, quello del *new weird* e della *climate fiction*, col fine di validare la discussione anche su di un piano dimostrativo.

I. Performatività linguistica, performatività di genere

Prima di addentrarci nella trattazione specifica della nostra discussione, è bene comprendere i nodi concettuali su cui essa si fonda, in particolar modo in riferimento alla nozione di performatività. Ritroviamo tale nozione in prima istanza nell'ambito della filosofia del linguaggio: negli anni Sessanta del Novecento, il linguista oxfordiano J. L. Austin interrogava, in *Come fare le cose con le parole* ([1962] 1987), il potere *performativo* di certe locuzioni, inteso come potere *esecutivo* di alcune espressioni linguistiche sul piano dell'azione. L'indagine di Austin mostra un articolarsi diviso in un primo e in un secondo momento. Nella prima parte della raccolta, il filosofo propone la divisione teorica tra enunciati constativi ed enunciati performativi, conferendo ai secondi il potere di *fare* le cose con le *parole*; tra gli esempi analizzati dal linguista, vi sono le formule rituali come quelle matrimoniali o battesimali, ma anche frasi introdotte da verbi come “prometto” o

¹ Sulla relazione tra *gender* e *genre* vi sono alcuni fondamentali studi relativi alle specifiche relazioni tra scrittura delle donne e il genere letterario che è necessario citare, ma a cui non si farà riferimento perché esulano dagli obiettivi specifici dell'argomentazione che intendiamo qui proporre, relativa piuttosto all'individuazione teorico-comparativa di un analogo funzionamento performativo delle nozioni di *genre/gender*: Gerhart M. (1992), *Genre Choices, Gender Questions*, University of Oklahoma Press, Norman; Eagleton M. (ed.) (1996), *Feminist Literary Theory: A Reader*, Oxford, Blackwell; Curti L. (1998), *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*, Basingstoke, Macmillan; Lops M. (2000), “Rapporti tra gender e genre”, in M.T. Chialant ed E. Rao (a cura di), *Letteratura e femminismi*, Napoli, Liguori.

“ordine” e così via, attraverso cui si osserva come il linguaggio non solo descriva o rappresenti a posteriori il mondo, ma anche lo agisca, operando un cambiamento sulla realtà empirica. In un secondo momento, invece, Austin abbandona la distinzione tra enunciati performativi ed enunciati constativi per sancire che *ogni* atto locutorio è un atto performativo: la tesi intende affermare che ogni dire coincide con un fare, che costitutivo di ogni tipo di enunciato è l’agire. In tal senso, l’atto linguistico si compone di un atto locutorio, cioè di un dire qualcosa; di un atto illocutorio, cioè dell’azione che si compie nell’atto del pronunciare qualcosa; di un atto perlocutorio, che riguarda gli effetti prodotti a partire dall’atto enunciativo. Ciò che di tale teorizzazione s’intende ritenere in tale sede, nonché ciò che viene messo in risalto da Austin, è la particolare rilevanza del contesto rispetto alla locuzione: “è importante considerare la situazione linguistica nella sua totalità” (Austin, [1962] 1987, p. 101), una totalità costituita dalle convenzioni, dalle situazioni storiche, e così via, che fanno coincidere determinate asserzioni a determinati fatti. Non solo l’atto locutorio in sé, quindi, ma le condizioni e le intenzioni del parlante, i suoi scopi, e così via, la prassi, di fatto, devono, secondo Austin, essere tenuti in conto dalla teoria linguistica.

A partire dalla fine degli anni Ottanta, la parola *performatività* viene poi utilizzata da Judith Butler nell’ambito degli studi femministi e in relazione all’idea di identità di genere. L’argomento viene sviluppato dapprima in *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988) e poi in *Questione di genere* ([1990] 2023), testo che per primo formalizza il pensiero butleriano. Anche se in riferimento a due ambiti diversi della riflessione, della nozione di Austin Butler condivide la concezione per cui l’atto performativo ha la funzione di formalizzare la realtà:² non si limita ad assumere una funzione descrittiva, bensì la istituisce attraverso un atto discorsivo – la sua istituzione passa cioè attraverso la sua stessa enunciazione. In tal senso, la realtà di genere non precede il linguaggio, ma si concretizza nel momento stesso in cui viene nominata e strutturata attraverso pratiche discorsive reiterate nel tempo. Sviluppandosi nell’ambito della riflessione sul corpo sessuato e sugli aspetti culturali che ne influenzano la percezione sociale, la questione posta da Butler ha a che fare col concetto di essenzialismo: ciò che rende un corpo *corpo sessuato* riguarda la costruzione di significati culturali a partire dai quali il corpo emerge. Per Butler il genere è *un atto*, una *performance*, una pratica ritualizzata la cui ripetizione permette di rimettere continuamente in azione l’insieme di significati socialmente costruiti attorno a una specifica dinamica di genere – in questo caso tradizionalmente sessuata e binaria (Butler, [1990] 2023, p. 198). Leggiamo: “il genere è un’identità costituita debolmente nel tempo, istituita in uno spazio esteriore attraverso una *ripetizione stilizzata di atti*” che genera l’illusione di una sostanzialità, di una *naturalità* che è “apparenza della sostanza [...], identità costruita, una realizzazione performativa che il pubblico sociale più comune, compresi gli stessi attori e attrici, arriva a credere e a mettere in atto nella modalità della credenza” (Ivi, p. 199). In questo senso, la norma non viene semplicemente imposta dall’esterno, ma viene interiorizzata e riprodotta dai soggetti sociali che, attraverso l’azione reiterata, la rendono operativa. La *legge* non si manifesta come imposizione, ma si istituisce attraverso pratiche quotidiane e condivise, per cui la performatività non solo produce soggetti, ma stabilisce i limiti del dicibile e del vivibile, rendendosi principio generativo della norma stessa.

² Per un approfondimento specifico sulle analogie e differenze del concetto di performatività in Austin e Butler cfr. Ginocchietti M. (2012), *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, “Esercizi filosofici”, 7, pp. 65-77.

Tre, dunque, i principali nodi da ritenere al fine di comprendere in che modo la cornice performativa istituita da Butler e Austin possa aiutarci a comprendere e interpretare il funzionamento dei generi nel campo letterario: la dimensione temporale e processuale, per cui vi è l'idea di genere basata non più su di una dimensione sostanziale, bensì su di una “*temporalità sociale* costituita” (*Ibid.*); la dimensione collettiva, laddove l'atto è performato attraverso convenzioni socialmente istituite – e tali da nascondere l'origine contingente dell'atto stesso –; la dimensione normativa, per cui l'imitazione e la reiterazione di una serie di atti costituisce una cornice entro cui e attraverso cui il genere viene performato.

2. Performatività e genere letterario

In che modo la nozione di performatività può aiutarci a far luce sulla questione dei generi letterari? Fondamentale è il meccanismo alla base del concetto, per cui le *parole*, un determinato *contesto*, una serie di *azioni* reiterate nel tempo coadiuvano l'emersione di una forma, quindi l'istituzione di un sistema, di una cornice normativa che permette di definire tassonomicamente l'identità generica di un'opera. Tale concezione ci permette di lasciarci alle spalle, in maniera definitiva, la questione essenzialistica, che pure ha dominato certa parte della tradizione teorica sul genere da Aristotele fino al XX secolo, e per cui le opere entrano a far parte di una serie di categorizzazioni in virtù di caratteristiche *intrinseche* alle stesse (Ballerio, 2021, pp. 24-25). Una visione che si radicalizza in epoca romantica, specialmente attraverso il modello evolucionistico di stampo darwiniano per cui i generi venivano accomunati a vere e proprie *specie*, e che inquadrava nel genere una vera e propria entità utile a individuare affinità tra i testi (Schaeffer, [1989] 1992, pp. 32-33). Il limite dell'essenzialismo, tuttavia, si riscontra nell'impossibilità di far rientrare nelle specifiche categorie ogni opera, se non pedissequamente coincidente con ciascun tratto intrinseco individuato dalla tassonomia; come decreta lo strutturalista Jean-Marie Schaeffer, “quel che una teoria del genere, qualunque essa sia, *non* può fare” è “scomporre la letteratura in classi di testi reciprocamente esclusive, ciascuna delle quali abbia una propria essenza, e quindi la propria interna natura” (Ivi, p. 57).

Il problema dell'essenzialismo ci permette così di individuare un primo tassello di coerenza rispetto alla nostra ipotesi, che è l'apparenza di *naturalezza*: se la questione di una essenza intrinseca, di una *natura* generica separata dall'empiria del testo ha cioè potuto avere adito nel corso del tempo, è anche in virtù della capacità della cornice, del sistema, di creare tale illusione. Illusione ben presto venuta meno con la contemporaneità, in cui proprio la nozione di sistema entra in crisi, e forme letterarie come quella romanzesca provocano mutamenti tanto radicali quanto repentini, forti abbastanza da far decretare, nel primo Novecento, a un idealista come Benedetto Croce che no, i generi letterari *non esistono*. Il genere, per Croce, è uno “pseudo-concetto” separato da ogni condizione empirica – vuoto strumento classificatorio privo di connessione con la “sostanza” dell'opera che intende classificare (Bagni, 1997, pp. 26-30; Bagni 2001, p. 88). Argomento con cui entra poi in dialogo Fubini, che ne media il rifiuto attraverso il recupero della nozione di *tradizione* – fondamentale per la visione di Jonathan Culler, che proprio attraverso il concetto di tradizione critica l'ipotesi biologica delle “somiglianze di famiglia” su cui si fonda il sistema di generi per Ludwig Wittgenstein (Ballerio, 2021, pp. 25-26). Per Fubini, l'“ufficio proprio” dei generi letterari è quello di individuare tradizioni stilistiche, cioè far emergere un insieme di tratti che, “pur essendo astrazioni”, siano coerenti e costanti nel tempo; la legittimità dei generi starebbe allora nella loro storicità, nel loro rendersi utile strumento ermeneutico, al di fuori del campo estetico (Fubini, 1973,

p. 139; Bagni 1997, p. 33). Evidente la tensione tra due poli: da un lato il genere come astrazione, come entità essenziale, dall'altro il genere come strumento critico, mezzo meramente pragmatico, appartenente all'empiria.

Spostandoci al di fuori dell'egida crociana vi è, tuttavia, nel Novecento, una "negatività" che pervade la nozione di genere e che ha a che fare, spiega Paolo Bagni nella sua ricognizione storica del concetto, con le mutazioni moderniste e poi post-moderne della forma romanzo. In questo senso, si rende valida un'interrogazione che, attraverso la proclamazione della *dissoluzione* del genere, ne permette una ricodifica; così per Maurice Blanchot ([1959] 1969). Secondo tale concezione, il genere non può che continuare

a riguardare le opere grazie allo scardinamento e alla disgregazione dell'ordine dei generi: poiché quando la dinamica di norma e trasgressione diviene tratto necessario del profilo del genere, allora non è più questione di giudicare dell'*appartenenza* di un'opera a un genere, bensì, attraverso la necessaria e attiva negazione che l'opera effettua, intendere l'esposizione dell'opera, del suo farsi, al variabile *campo* dei generi nella loro totalità (Bagni, 2001, pp. 89-90).

La trasformazione viene inquadrata come parte integrante della nozione di genere, del processo di interrogazione dell'identità dell'opera stessa che non può mai essere una e sola, perché "ogni opera emerge necessariamente in relazione ad altre opere che compongono lo spazio letterario e che ne compongono l'identità stessa in rifrazione" (Bagni, 1997, p. 53). La contraddizione della norma, la contropinta rispetto alla pretesa di unità e riduzione dell'opera, sono elementi che entrano a far parte del meccanismo dei generi dando conto sostanzialmente del loro attuarsi all'interno di un regime puramente performativo: "l'opera che si espone a una e non riducibile molteplicità", scrive Bagni, "ne resta intrisa, e si allontana, non cessa di allontanarsi, da ogni immagine e concetto che ne circoscrive un'identità "semplice e una"" (Ivi, p. 52).

Ecco, dunque, che l'applicazione del concetto di performatività alla nozione di genere letterario non risulta peregrina, al contrario: essa entra in dialogo con le riflessioni sul genere susseguitesì nel secolo scorso e le illumina di nuove consapevolezze. Fondamentale in tal senso la relazione che intrattiene con l'idea, esposta da Schaeffer e da Tzvetan Todorov, che, una volta superato il paradigma biologico, il genere possa di fatto essere preso in considerazione sul piano del linguaggio, dunque in quanto pratica discorsiva. Attraverso la prospettiva semiotica, Schaeffer scalfisce la concezione del genere come di un mero strumento classificatorio: "un'opera letteraria, come ogni atto discorsivo, è una realtà semiotica complessa e pluridimensionale; di conseguenza la questione della sua identità non può avere un'unica risposta", poiché "l'identità è sempre relativa alla dimensione attraverso cui la si coglie" (Schaeffer, [1989] 1992, p. 73). Per Schaeffer, difficilmente si potrà decretare *univocamente* una certa identità di genere del soggetto opera, poiché tale identità verrà concepita sulla base delle circostanze e degli scopi specifici in cui la comunicazione, sia da parte del ricevente che da parte dell'emittente, avviene. L'importanza del contesto sottolineata dalla prospettiva è chiara: essendo la determinazione di genere dipendente da un atto discorsivo, ed essendo l'atto discorsivo *decontestualizzabile* poiché *ricontestualizzabile* rispetto alle situazioni di ricezione attraverso cui l'atto viene ogni volta rinnovato, si capisce che ogni classificazione non può essere concepita su di un piano universalizzante, perché necessariamente instabile (Ivi, p. 127). Ogni classificazione è cioè relativa a criteri "la cui scelta è a priori indeterminata in quanto dipende non solo all'oggetto da classificare ma anche dai fini e dagli schemi analitici proprio del classificatore e del suo ambiente storico" (Ivi, p. 131).

La questione della nominazione è particolarmente rilevante, perché in legame di forte consonanza con quanto definito da Butler in relazione alla questione dell'identità di genere. Affidare, cioè, a un determinato testo un dato *nome* di genere non significa ridurre la complessità di tale testo alla sola designazione di tale nome; dire, come nell'esempio di Schaeffer, che un certo componimento poetico è un sonetto, non significa negare il fatto che quel dato sonetto possa designarsi anche come poesia d'amore (Ivi, p. 116); "i nomi di generi, invece di determinare tutti un medesimo oggetto, che sarebbe il "testo", oppure anche uno o più livelli invarianti di tale testo, sono legati, a seconda dei nomi, agli aspetti più diversi dei fatti discorsivi" (Ivi, p. 106). Così rispetto al problema del binarismo per Butler: il fatto che si siano venute ad affermare culturalmente due definizioni di genere – uomo-donna – significa occultare il fatto che tali definizioni non esauriscono, in realtà, il regime di possibilità delle identità di genere. L'illusione di naturalità di tali identità, allora – come, potremmo dire, del processo che ha portato alla *biologizzazione*, o ancora alla *naturalizzazione*, con conseguente separazione tra *segno* e *cosa*, estetica ed empiria, del sistema dei generi –, avviene attraverso e in virtù della ripetizione dell'insieme di pratiche, discorsive e non, che, divenute convenzioni, permettono a tali definizioni di essere produttive in maniera conforme a quanto stabilito dai tratti individuati come "interni" a una specifica categoria; in tal senso, proprio attraverso il meccanismo iterativo il genere si rende, anche, *normativo*.

Elemento essenziale della dinamica performativa riguarda, per Butler, proprio la dimensione imitativa e, quindi, come anche in Austin, la dimensione futuribile dell'atto performativo: l'iterazione introduce il nesso tra norma e riproducibilità della stessa, proiettando la dinamica della riproduzione del genere su di una dimensione temporale futura. Ciò evidenzia il modo in cui il genere non è mera, astratta categoria linguistica, ma pratica per-formativa, produttiva e ri-produttiva sul piano empirico. Lo nota bene Todorov, di cui si condivide la concezione del genere come *pratica discorsiva* (Todorov, 1978). Per lo studioso, infatti, i generi possono descriversi dal punto di vista dell'osservazione empirica tanto quanto dell'analisi astratta, ragione per cui: "Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives" (Todorov, 1978, p. 49). Il fatto che il genere venga concepito su di un piano discorsivo non intende negarne la realtà storica, al contrario: agendo scrittori e lettori, come da lezione jaussiana, all'interno di *orizzonti d'attesa* ben precisi, una società, spiega Todorov, codifica gli *atti* più vicini alla propria ideologia (Ivi, p. 51) operando scelte *convenzionali* all'interno del regime di possibilità linguistiche in cui ciascuna società si muove. Il genere, quindi, è il "lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle; il est à ce titre un objet privilégié, ce qui pourrait bien lui valoir l'honneur de devenir le personnage principal des études littéraires" (Ivi, p. 52).

Tali operazioni sono parte costituente del processo di cognizione, emersione e convenzione che caratterizza il genere, punto d'intersezione – che rivela l'illusorietà di una loro divisione *in primis* – tra teoria e prassi poetica. In questo senso, il medesimo concetto di *sistema* dei generi non può non tener conto della mutevolezza e della fluidità delle condizioni storiche e materiali attraverso cui i generi si modificano, valendo ciascun sistema per una data società e per un certo tempo – pur restando la capacità delle pratiche discorsive di ricontestualizzarsi, rivivificarsi e proiettarsi dinamicamente sull'asse diacronico.

Ciò detto, sembrerebbe indubbio quanto affermato da Schaeffer, cioè che le categorie discorsive attraverso cui si formalizzano i generi siano, pure nella coincidenza tra forma e

contenuto, atto comunicativo e messaggio (Schaeffer, [1989], 1992, p. 109); i generi sarebbero “*poste festum*, nel senso che non possiedono alcuna dinamica di generazione interna. Perciò è vano sperare di poter dedurre causalmente le classi generiche a partire da un criterio interno sottostante” (Ivi, p. 68). Ciò è vero nella misura in cui, come s’è detto, il genere non è entità, essenza in sé; tuttavia, potrebbe considerarsi ambivalente la questione laddove si rischiasse di cadere nell’errore di considerare il suo valore meramente da un punto di vista descrittivo e classificatorio, poiché se ne annullerebbe il potere generativo non da un punto di vista essenzialistico, per l’appunto, bensì fenomenico, dunque *performativo*.

Per questo motivo è necessario insistere sulla funzione formalizzante della realtà dell’atto performativo: esso non si limita a descriverla, ma la istituisce attraverso l’iterazione di un insieme di pratiche che divengono pratiche convenzionali. Attraverso tale processo, l’identità di genere non preesiste al linguaggio, ma emerge attraverso una serie regolata di norme che si consolidano nel tempo. Applicare la medesima logica al genere letterario, intenderlo dunque come pratica discorsiva secondo prospettiva performativa, significa affermare che il genere è al tempo stesso atto linguistico e pratica *formativa*, cioè pratica che *mette in forma*. È, anche, quanto stabilito da Claudio Guillén, il quale pure reitera una separazione tra *generi* e *universali* (Guillén, 1971, pp. 114-121). Tali universali coinciderebbero con archetipi, modi *essenziali* che permarrebbero nel tempo e che sarebbero generalmente divisi in tre: il modo epico, il modo e il modo drammatico (Ivi, p. 114). Da tali universali il genere, per Guillén, si discosta (“universals and genres belong to different orders”, ivi, p. 119), perché “only the genre is a structural model, an invitation to the actual construction of the work of art [...] only the generic model is like to be effective at the crucial moment of total configuration, construction, *com-position*” (Ivi, p. 119-120). Il genere letterario sarebbe, allora, per lo studioso, principio *empirico* di composizione, di messa in forma, di costruzione, principi di materia e forma. Tale visione del genere è non solo certamente condivisibile, ma ci dà conto proprio di quanto detto finora, del principio cioè *performativo* di genere in quanto principio *formativo*. Eppure, ci pare una contraddizione voler perpetuare la distinzione tra forma ed essenza, tra genere (modo, stile, e così via, seguendo il ragionamento di Guillén) e attitudini, archetipi, modi universali (“radicali” per Frye, *Naturformen* per Goethe, *Grundhaltungen* per Karl Viëtor), soprattutto se si afferma, come Guillén fa in riferimento al lavoro dei generi, la concezione per cui

a preexistent form can never be simply “taken over” by the writer or transferred to a new work. The task of form-making must be undertaken all over again. The writer must begin once more to match matter to form, and to that end he can only find a very special sort of assistance in the fact that the fitting of matter to form has already taken place. To offer this assistance is the function of genre (Ivi, p. 111).

Ciò perché gli stessi universali sono, di fatto, *messa in forma*, generi storicamente determinati, concepiti come tali nelle specifiche epoche d’appartenenza; generi che non hanno smesso di proliferare, riattualizzati a seconda del contesto, nel corso del tempo, perché il compito di *generare* una forma è, nell’atto performativo, continuamente riaffermato, e al contempo continuamente rimesso in discussione. Abbandonata l’idea dell’universale, rimane valida, quindi, la concezione del genere come *invito alla forma*, principio che si lega alla materia, laddove materia e forma sono necessariamente unite nell’atto stesso di “enunciarsi” e praticarsi. È in questo senso, dunque, che la dinamica di cui ci parla Guillén può definirsi performativa, e ciò si rende possibile perché la forma è

anche segno visibile della relazione tra l'opera da un lato, le sue radici storiche dall'altro – pratica discorsiva che emerge e ha effetto nell'empiria, al di fuori di ogni concezione in astratto.

Ben si comprende, dunque, quanto il carattere performativo dei generi abbia a che fare con due aspetti ben evidenziati da Guillén, e che nella nostra discussione è bene mettere in particolare risalto: quello della processualità e quello della relazionalità. Come spiega Bagni, infatti, la rilevanza del genere riguarda il suo essere “*strumento* in un *processo*, processo in cui distinguendosi interagiscono le *funzioni* del critico, dello scrittore, del teorico” (Bagni, 1997, p. 96) e del pubblico, il cui giudizio critico contribuisce a decretare l'esistenza o meno di un dato modello (Ivi, p. 125). Una dinamica relazionale che include anche il rapporto tra dimensione diacronica e dimensione sincronica, poiché mette necessariamente in relazione passato e futuro, dimensione storica, che introduce, anche, i parametri materiali di produzione e mercato, e dimensione discorsiva, che pone al centro la relazione tra scrittore, lettore e critico. Sono queste le condizioni che determinano la caratteristica propria del genere, che è quella di mutare.

L'interazione tra gli elementi individuati ci permette, infatti, di concepire il genere in termini materiali-discorsivi a partire dal parametro della temporalità: il fatto, cioè, che il genere possa essere concepito *a posteriori*, a partire dall'analisi del critico rispetto, ad esempio, a un cospicuo numero di testi che possono definirsi secondo la comune classificazione, e *a priori* al contempo, rendendosi operativo come modello per future produzioni del dato genere. Come scrive Guillén:

Now, the generic “process” involves not only the acceptance of new classifications and descriptions but possibly the passage, as a consequence, from criticism to poetry. The *a posteriori* class detected by the critic, and recognized by the theorist, may go on to have an impact on the writer's awareness of the potentialities of his medium, and thus become operative as a genre *a priori* (Guillén, 1971, p. 124).

La dimensione “normativa” del genere, di conseguenza, lavora sia in funzione del consolidamento e della riconoscibilità di una data categoria, sia in senso predittivo attraverso la sua possibile iterazione, costituendosi come modello operativo. Sia che si performi un genere all'interno di un sistema sincronico, sia che lo si guardi sulla scala del tempo, fenomeno prodotto e riprodotto, la temporanea stabilizzazione di una specifica identità di genere per un'opera non può contemplare, come per la nozione di universalità, alcuna pretesa di *totalità*: qui è il rapporto tra genere e quanto prodotto al di fuori della norma di genere, tra ciò che Poggioli chiama “unwritten poetics” di una determinata epoca e le norme esplicite agenti all'interno di uno specifico campo di possibilità letterarie (Ivi, p. 125). La pratica discorsiva del genere letterario mostra allora fattivamente quanto viene concepito da Butler in riferimento al genere sessuato, poiché più rapidamente si osserva, nel campo letterario, il disfacimento e il rifacimento del sistema a partire dalla produzione di opere che consolidano la norma e che la mettono in discussione, ribaltando continuamente i parametri attraverso cui non definire, ma produrre tali strutture; pure, come scrive Bagni sulla scorta di Guillén, proprio “lo scarto e la possibilità di integrazione tra i due livelli della poetica” fa “intendere che permanenza e innovazione dei sistemi generici si radicano nello stesso gesto, nella sfida “che ogni scrittore raccoglie la necessità di dialogo con i modelli del suo tempo e della sua cultura [...]”” (Bagni, 1997, p. 98), perché “anche il gesto in apparenza più fermo e univoco, la *definizione* teorica, non è mai semplicemente compiuto nell'apparato concettuale della sua formulazione, ma richiede una continua

riaffermazione della propria validità, in modo che si rinnovi, e rinnovandosi perduri, la percezione del genere” (*Ibid.*).

3. Due casi contemporanei

Come s’è detto, dunque, l’operazione della messa in dialogo della nozione di genere letterario con la categoria filosofico-linguistica di performatività rende possibile la comprensione del genere non come categoria classificatoria meramente prescrittiva, bensì come una funzione dinamica che agisce nella produzione, nella ricezione e nella trasformazione dei testi letterari. Per tale motivo, la formazione di un sistema di genere è necessariamente inserita all’interno di una visione di causalità complessa, in cui testi e generi sono co-prodotti in processi che mettono in relazione pratiche discorsive, logiche di mercato e modelli storicamente determinati. In particolare, nel contesto contemporaneo, le categorie editoriali, i dispositivi di marketing e le reti critico-mediatiche influenzano direttamente la costruzione di generi, che a loro volta guidano la scrittura e la lettura.

Così, ad esempio, è possibile concepire la produzione di una categoria che ambisce a divenire vero e proprio genere quale quella del *new weird*, nata a partire dalla riflessione di un gruppo di scrittori, giornalisti e intellettuali che, raccogliendo istanze di quel repertorio non scritto di possibilità parte dell’“unwritten poetics” di una data epoca, intende validare, sottolineare e far emergere determinate istanze rispetto a un nutrito numero di testi, in maniera tanto descrittiva quanto “illocutoria” e predittiva, perciò performativa. Sebbene, per l’appunto, dibattuta la nozione in riferimento all’individuazione del *new weird* in qualità di *genere* o *modo* (Malvestio, 2021), la categoria ci è utile a illuminare il rapporto tra ciò che già emerso e ciò che sommerso nel campo della produzione *in atto* di un sistema di generi. Il termine, come spiegano i coniugi Ann e Jeff VanderMeer, viene coniato a partire dalle discussioni online di voci autoriali come quelle di M. John Harrison, di Steph Swainston, di China Miéville e dello stesso Jeff VanderMeer, per poi espandersi e venire attribuito a opere di scrittori vari come K. J. Bishop, Michael Cisco, e Brian Evenson (Ann VanderMeer, Jeff Vandermeer, 2011; 2008). Ciò che importa ai fini del discorso, è il legame che questa categoria intrattiene con le sottospinte, gli “approaches and issues raised by the New Wave of the 1960s – bringing along all of that movement’s associated influences – but in this case primarily from the perspective of *The Weird* rather than *science fiction* or *fantasy*” (Ann VanderMeer, Jeff Vandermeer, 2011, ebook), fino a farsi forma narrativa e romanzesca con Miéville, che sintetizza “the tentacle horrors of Lovecraft with the intellectual rigor of the New Wave” (*Ibid.*), inglobando anche modi della letteratura europea dell’est e in particolar modo di quella kafkiana. Tali gli elementi che compongono il *new weird*, forma che viene dunque dal mescolamento di fantascienza, fantasy e horror e che ha l’intento di produrre nel lettore una sensazione di straniamento perturbante. I testi che la *performano* afferiscono dunque a orizzonti d’attesa ben precisi: se da un lato guardano ai generi citati, pure rompono con la riproduzione esatta delle loro convenzioni per smuoverne i confini tassonomici, nel tentativo di creazione, produzione e iterazione formale di un’ulteriore struttura generica che tenta di rispondere alle rinnovate esigenze culturali del contemporaneo – portando con sé tutta la complessità classificatoria e teorica che una tale operazione comporta. Il sommovimento dei margini dà conto della *discorsività* del genere e, dall’altro lato, delle condizioni materiali e culturali, tra cui fini commerciali, spinte creative, esigenze e sentimenti del tempo, che ne permettono l’emersione a partire da confini costantemente rimessi in discussione; l’iterazione della norma, l’individuazione di un “canone”, poi, permettono di fatto il performare dell’atto, con la messa in azione dei

meccanismi di produzione e riproduzione delle convenzioni che ne conseguono, prospettando per la categoria un possibile futuro riconoscimento.

Più pregnante ancora risulterà, forse, il caso della *climate fiction*: raccogliendo le esigenze narrative rispetto alle contemporanee problematiche di crisi ambientale ed ecologica,³ la *climate fiction* è oggi oggetto di studi sempre più cospicui che, nell'intento di rispondere alle esigenze del presente, sembrano convogliare gli sforzi di critici, teorici, narratori, pubblico ed editori nella produzione, configurazione e riconfigurazione dei confini di una nuova categoria di genere. La *climate fiction* indicherebbe, secondo il giornalista Dan Bloom che ha coniato il termine per la prima volta nel 2007,⁴ un sottogenere della fantascienza legato agli effetti del cambiamento climatico sul sistema terrestre. A partire dall'ultimo ventennio del XX secolo un *corpus* di opere piuttosto fitto più o meno legato a soggetti inerenti catastrofi climatiche ed emergenze ambientali è andato sempre più crescendo (Goodbody e Johns-Putra, 2019, pp. 2-3) sotto l'egida di tale termine-ombrello. Tuttavia, la *climate fiction*, abbreviata in *cli-fi*, sarebbe da problematizzare se intesa nei termini più classici del genere letterario: come nota Adeline Johns-Putra, se da un lato è consapevolezza acquisita il fatto che la categoria del genere letterario sia di per sé fluida, mutevole, variabile nel tempo, dall'altro "it is probably more accurate to identify climate change as a topic found in many genres, for example, science fiction, dystopia (themselves two genres given to much cross-fertilization), fantasy, thriller, even romance, as well as fiction that is not easily identifiable with a given genre, for example, the social or psychological character studies favored by mainstream authors" (Johns-Putra, 2016, p. 267). La categoria, poi, può far riferimento ad ampi aspetti relativi ai mutamenti climatici – come nel caso dell'analisi proposta in *Anthropocene Fictions* (2015) da Adam Trexler – o, al contrario, concentrarsi nello specifico su opere che trattano cambiamenti climatici di sola natura antropogenica – come nel caso degli studi di Johns-Putra stessa. Di fatto, come scrivono Johns-Putra e Goodbody,

Given the absence of a precise definition, cli-fi may be best thought of as a distinctive body of cultural work which engages with anthropogenic climate change, exploring the phenomenon not just in terms of setting, but with regard to psychological and social issues, combining fictional plots with meteorological facts, speculation on the future and reflection on the human-nature relationship, with an open border to the wider archive of related work on whose models it sometimes draws for the depiction of climatic crisis (Goodbody e Johns-Putra, 2019, p. 2).

Accanto agli interventi di critici, teorici e giornalisti, però, come nel caso del *new weird*, vi sono anche scrittori che tentano di concepire le proprie opere sulla scorta delle acquisizioni emerse – ancora, con Guillén, "the *a posteriori* class detected by the critic, and recognized by the theorist, may go on to have an impact on the writer's awareness of the potentialities of his medium, and thus become operative as a genre *a priori*" (Guillén, 1971, p. 124). È il caso, in Italia, di Bruno Arpaia, il quale se da un lato ha prodotto quella che di fatto può considerarsi una prima consapevole opera di *climate fiction* italiana con *Qualcosa là fuori* (2016a), dall'altro coadiuva l'impresa teorica attraverso riflessioni che tendono a definire

³ Sull'argomento si veda almeno Ghosh A. (2017), *La grande cecità*, trad. di Nadotti A., Gobetti N., Roma, Neri Pozza.

⁴ Cfr. Glass R. (2013), *Global warning: the rise of 'cli-fi'*, "The Guardian", 31 maggio, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi>, ultimo accesso: 30 agosto 2025.

che cosa sia o possa essere la *climate fiction*, in che cosa si differenzia da altre categorie di genere, quale un possibile canone di opere atte a consolidarne le strutture (Arpaia, 2016b).

Il problema più evidente che si presenta per chi voglia stabilire tassonomie riguardanti la categoria, poiché insito alla natura stessa delle problematiche ambientali, strettamente legate al sito da cui il soggetto ne fa parziale esperienza, oltre che alla estrema mutabilità degli eventi climatici che si andrebbero contenutisticamente a descrivere, è la difficoltà nel sancire confini stringenti. Ciò, tuttavia, in virtù di quanto detto sul piano teorico, non frena l'impulso generativo dell'istanza, la quale continua a prodursi in modo performativo nel suo costituirsi come pratica testuale, editoriale, critica e sociale che mette in atto le dinamiche di ripetizione, codificazione, istituzionalizzazione della propria *forma in atto*, qui con l'intento, storicamente determinato, d'inserirsi in un sistema che vuole rendere visibile il nesso tra crisi ecologica, forme narrative e produzione culturale. È dunque attraverso la ripetizione di certi *topoi*, forme, codici e temi, e grazie alla circolazione e legittimazione in ambiti critici, editoriali e accademici, che la *cli-fi* si configura oggi, in definitiva, come categoria dotata di identità generica.

Tali dimostrazioni sono atte a coadiuvare un'idea di genere che non si pone come categoria aprioristica priva di materia: il genere si costituisce *con* l'articolarsi dei testi, attraverso meccanismi che ne garantiscono la riproducibilità e l'efficacia simbolica, in ottica tanto retrospettiva quanto prospettica, in quanto dispositivo generativo, in grado di anticipare e orientare produzioni future secondo modalità di riconoscimento già in atto. Si tratta, dunque, di una categoria performativa situata, ancorata alla propria dimensione storica e pure futuribile, che agisce nel presente per istituire, attraverso la sua formalizzazione, una serie di possibilità narrative a venire.

Facendo il punto di quanto argomentato, dunque, possiamo osservare quanto segue: che i generi non precedono i testi, né sono semplicemente etichette classificatorie da applicare a posteriori, poiché si muovono in modo performativo con, e a partire da, i testi stessi, in un processo di negoziazione continua tra produzione e ricezione delle opere, orientando, senza esaurirlo, il loro significato. Il genere si costituisce, perciò, come un invito alla costruzione, alla messa in forma, principio di sperimentazione e di articolazione *in fieri*. Per tale motivo, un sistema di generi può considerarsi normativo, ma non universale né definitivo, poiché costituito da pratiche discorsive incomplete e aperte, che si muovono all'interno di uno spazio instabile, storicamente determinato, pure continuamente risignificato.

Il concetto di genere, in definitiva, lungi dal non avere più alcun valore teorico, può trovare rinnovato vigore nel suo accostamento alla nozione di performatività, che permette di sottolinearne la dimensione tanto discorsiva quanto storica e materiale, di concepirlo in termini di impulso formativo, luogo d'interrogazione e di reinvenzione della relazione dinamica tra *cosa* e *parola*.

Bibliografia

- Arpaia B. (2016a), *Qualcosa là fuori*, Milano, Guanda.
 Arpaia B. (2016b), *Raccontare il mutamento climatico: la climate fiction*, "micron ecologia, scienza, conoscenza", 34, pp. 12-16.
 Austin J. L. (1987), *Come fare le cose con le parole*, (a cura di) Penco C., Sbisà M., trad. di Villata C., Genova, Marietti.
 Bagni P. (1997), *Genere*, Firenze, La Nuova Italia.
 Bagni P. (2001), *Pertinenze del genere*, "Leitmotiv", 1, pp. 86-101.

- Ballerio S. (2021), *I generi letterari*, in Sini S., Sinopoli F. (a cura di), *percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson.
- Blanchot M. (1969), *Il libro a venire*, trad. di Ceronetti G., Neri G., Torino, Einaudi.
- Butler J. (1988), *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, "Theatre Journal", 40, 4, pp. 519-531.
- Butler J. (2023), *Questione di genere*, trad. it. di Adamo S., Bari, Laterza.
- Duff D. (ed.) (2000), *Modern Genre Theory*, Harlow, Longman.
- Genette G., Todorov T. (éd.) (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- Ghosh A. (2017), *La grande cecità*, trad. di Nadotti A., Gobetti N., Roma, Neri Pozza.
- Ginocchietti M. (2012), *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, "Esercizi filosofici", 7, pp. 65-77.
- Glass R. (2013), *Global warning: the rise of 'cli-fi'*, "The Guardian", 31 maggio, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi>, ultimo accesso: 30 agosto 2025.
- Goodbody A., Johns-Putra A. (2019), *Introduction*, in (ed.) Goodbody A., Johns-Putra A., *Cli-fi: a Companion*, Oxford - New York, Peter Lang.
- Guillén C. (1971), "On the Uses of Literary Genre", in Id., *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, pp. 107-34.
- Johns-Putra A. (2016), *Climate change in literature and literary studies: From cli-fi, climate change theater and ecopoetry to ecocriticism and climate change criticism*, "WIREs Clim Change", 7, pp. 266-282.
- Malvestio M. (2021), *New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio*, "The Italianist", 1, 41, pp. 1-16.
- Schaeffer J.M. (1992), *Che cos'è un genere letterario?*, trad. it. di Zaffagnini I., Parma, Pratiche Editrice.
- Todorov T. (1979), *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- Trexler A. (2015), *Anthropocene Fictions*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- VanderMeer, A., Vandermeer, J. (eds.) (2008), *The New Weird*, San Francisco, Tachyon Publications.
- VanderMeer, A., Vandermeer, J. (eds.) (2011), *The weird: a compendium of strange and dark stories*, New York, Tor Books.