

## Recensioni

---

BOOK F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Einaudi, Torino 2017, XXV+190 pp., € 23,00.

Scrive Hans Blumenberg che «si può forse comprendere in maniera chiara il modo in cui opera un concetto se si pensa all’allestimento di una trappola», la quale «viene adattata alla figura, alla misura, al modo di comportarsi e di muoversi di un oggetto atteso ma non ancora presente, ancora da catturare» (*Teoria dell’inconcettualità*, :punti edizioni, Palermo 2010, p. 9). L’immagine della trappola ben si attaglia al concetto di «soprannaturale letterario» che Francesco Orlando elabora in questo libro-ricerca postumo, nella cui struttura è «riconoscibile il modo di procedere dello studioso, che cercava sempre di bilanciare la teoria e gli esempi testuali», secondo un metodo di indagine che egli adottava anche nelle lezioni universitarie, dalla cui trascrizione il testo deriva (*Introduzione dei curatori*, p. xv).

Quali sono gli oggetti che la “trappola” del soprannaturale letterario intende catturare? Anzitutto le «forme», ovvero i testi, tramite cui tale concetto si manifesta; e, in secondo luogo, le loro regole di funzionamento, la «logica» interna che rende possibile collocarli nella categoria del soprannaturale. In realtà ciò che distingue la “caccia” di Orlando, costituendone un indiscutibile pregio, è la consapevolezza che

i concetti sono processi dinamici, poiché necessariamente inseriti in una dimensione storica.

In virtù di questo presupposto il libro si apre con la messa a fuoco delle «ragioni storiche dell’insorgere del fantastico», che «appare perché dopo la razionalizzazione illuministica risulta più arduo rendere credibile un meraviglioso dove tutto può succedere» (p. 3). In sostanza, il fantastico presuppone l’Illuminismo e – osserva l’autore, sulla scorta dei lavori ormai classici di Todorov e Caillois – è soprattutto importante la possibilità di «definire in modo rigoroso e convincente uno statuto preciso del soprannaturale letterario» (p. 4) documentabile in un determinato periodo storico e che comprenda un insieme definito di testi. La periodizzazione del soprannaturale consente a Orlando di dare sostanza storica al concetto ed evitare così i rischi di eccessive astrazioni insiti in qualsiasi operazione di teoria letteraria. Anzi, nel fondamentale primo capitolo (*Minimi esempi in vista di un concetto*, pp. 3-26), in cui Orlando dispone gli strumenti critici indispensabili al lavoro di analisi dei testi, vengono anzitutto evidenziati la necessità di una riflessione sulla pluralità degli statuti del soprannaturale per tutte le epoche storiche e il rifiuto di usare le categorie di fantastico e meraviglioso come schemi in grado di esaurire tutte le forme che il soprannaturale letterario ha assunto lungo i secoli, per di più in modo tutt’altro che

marginale: opere fondamentali del canone della letteratura europea quali la *Commedia* o l'*Amleto* o il *Don Chisciotte*, sia pure nella loro estrema diversità, attingono a strutture tematiche e formali proprie del soprannaturale, che dunque si configura come un fenomeno plurisecolare. La lunga durata, combinata alla dimensione concettuale, è d'altra parte un tratto distintivo della critica di Orlando che opera produttivamente anche in questa ricerca dei caratteri costitutivi del soprannaturale letterario, di cui alla fine emergono tanto le costanti formali quanto le varianti storiche.

Un altro cardine teorico su cui è imperniata la ricognizione dei testi, la cui minuziosa conoscenza forma a sua volta il territorio di coltura della teoria, è rappresentato dal nesso imprescindibile tra regole e soprannaturale. Nota Orlando che «la presenza del soprannaturale corrisponde anzitutto alla presenza di regole» (p. 17) e che il soprannaturale «nelle sue forme e articolazioni letterarie» tende a consistere proprio nelle regole, la cui motivazione è arbitraria e la cui origine può essere legata alla fantasia autoriale: in questo caso la validità delle regole è limitata a un testo specifico, oppure a «codici preesistenti» di varia natura (religiosa, folklorica, letteraria), ma «ciò che conta è comunque che ci siano delle regole, non quante o quali siano, né da dove provengano» (*ibid.*). Esemplare è il caso del viaggio dantesco, lastricato di regole e istruzioni: «l'avventura di un solo personaggio, che inizia con l'uscita dal mondo dei vivi e finisce nell'istante stesso in cui egli vi rientra, costituisce come un formidabile contenitore di regole» (p. 8), per cui l'appartenenza della *Commedia* al soprannaturale è anche sancita dal suo carattere regolativo. Quale valore assumono le regole nella codificazione del soprannaturale letterario? Orlando individua un ambito di valenza bipartito tra i temi soprannaturali e la finzione letteraria cui i temi stessi appartengono. Proprio entro tale ambito, viene proposta una prima definizione del

soprannaturale: esso «costituisce una *superposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi di realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data*» (p. 18). Il soprannaturale, quindi, si pone in posizione conflittuale con la realtà del mondo in cui si produce, ma al contempo, pur potendola modificare anche in profondità, non è in grado di sostituirla. La presenza di regole rappresenta, secondo la tesi del libro, il «minimo comune denominatore di ogni soprannaturale», secondo una prospettiva che – di nuovo – predilige le «lunghe durate»; un principio di base che permette a Orlando di muoversi entro un vasto repertorio testuale connotato dalla pluralità di generi, entro cui l'autore opera una «comparazione fra i testi più disparati» prestando però particolare attenzione alle «variabili cronologiche» (p. 19).

Sul piano metodologico, che intreccia visione comparatistica e rigore storico, Orlando si preoccupa di tracciare con precisione anche terminologica gli strumenti critici della ricerca: allo scopo di stabilire «se e in che misura il testo e solo il testo pretenda o meno un'adesione al soprannaturale» (p. 20), l'autore elabora i concetti di *credito* e *critica*. Nella dialettica tra credito accordato al soprannaturale e critica ai suoi statuti, emerge, anche in questo testo postumo, la logica binaria che innerva geometricamente l'orizzonte teorico di Orlando: una logica tuttavia non dogmatica ma più che altro funzionale a “intrappolare” la molteplicità del materiale letterario per renderlo leggibile dal punto di vista storico-formale. Questa prospettiva è alimentata proficuamente anche da apporti extraletterari, quali l'anropologia di Durkheim, da cui Orlando, acutamente, ricava l'avvertenza di non «anteporre il modo di pensarsi di una collettività umana al suo modo di essere» (*ibid.*), e soprattutto la psicoanalisi di Freud, su cui è fondato «il presupposto che ci induce a mantenere i termini di critica e di credito per testi di ogni epoca», nella ferma convinzione che

«dopo Freud abbia poco senso parlare di un irrazionale contrapposto a una razionalità ma che si debba parlare piuttosto di razionalità molteplici, più o meno permissive ed esigenti» (p. 21). Per la costruzione di un quadro concettuale efficace ai fini dell'analisi dei testi, il rapporto tra teorie psicoanalitiche e letteratura – tra ciò che è letterario e ciò che, in quanto altro dalla letteratura, permette di approfondirne gli istituti e i significati – è in Orlando fondamentale. Particolarmente rilevante risulta la nozione di «formazione di compromesso», un concetto non definito da Freud ma propiziato dalla struttura portante delle scoperte freudiane, l'inconscio: esso consiste, più che in un insieme di contenuti rimossi, in «una struttura di ordine logico, o meglio anti-logico» (p. 21), che, nella ri-formulazione orlandiana, si presenta come il contrasto di due forze psichiche diventate significati in conflitto.

Nella fondamentale pagina 22, autentico nucleo semantico della ricerca del soprannaturale letterario, Orlando cerca di individuare le costanti concettuali che attraversano le varie epoche storiche, anche al di là della legittima esigenza di storicizzazione dei testi. In particolare, su una questione essenziale per il tema della ricerca, ovvero sulla necessità di distinguere il vero dal falso, di costruire cioè fantasticamente una realtà che susciti una «forma di ribellione», è lecito porsi una domanda: «ci sono veramente state epoche storiche in cui quest'ultima esigenza non si poneva neppure?» (p. 22). Per affrontare questo passaggio cruciale del suo discorso teorico Orlando chiama ancora una volta in causa l'inesauribile ricchezza del pensiero freudiano, che individua «fenomeni dell'attività fantastica nella prospettiva di una tale ribellione» (*ibid.*), talché non sembra arbitrario considerare la letteratura come un fenomeno specifico di un'attività fantastica così concepita. Il passo successivo consiste nell'introduzione del concetto, poc'anzi richiamato, di formazione di compromesso, la cui applicazione

al campo letterario è uno tra i contributi più originali della critica di Orlando: essa consente l'apertura di uno spazio immaginario in cui la differenza tra vero e falso è sospesa o neutralizzata e le istanze opposte del reale e dell'irreale possono trovare una forma simbolica mediante cui organizzare la loro opposizione. Se si segue il ragionamento di Orlando sino alle sue estreme conseguenze, dato che la formazione di compromesso si presenta come un carattere, per così dire, costituivo della letteratura in sé, proprio la letteratura del soprannaturale, in quanto ambito «due volte immaginario», è da considerarsi «letteratura al quadrato» (*ibid.*). Dalla conclusione del discorso emerge il filo rosso del libro: i «modi in cui si configura la convivenza fra irreale e reale» e più in generale tra due razionalità, l'una più «compiacente» (p. 23), l'altra più «intransigente», consentono di ipotizzare che, di testo in testo, la tematica del soprannaturale in letteratura vada studiata come una serie di formazioni di compromesso, cercando di stabilire le proporzioni secondo cui il soprannaturale si presta al credito o alla critica.

Orientato lucidamente da questi principi primi, lo studio di Orlando dispiega davanti agli occhi del lettore una considerevole mole di testi, differenti per lingua e materia e anche cronologicamente molto lontani, facendo emergere «analogie di fondo, tali da rendere possibile l'individuazione di un numero non illimitato di forme del soprannaturale letterario» (*ibid.*), la cui comparazione in cerca delle costanti (non solo letterarie ma anche antropologiche) è lo scopo principale della ricerca, ma non l'unico: non meno importante risulta infatti il significato storico che il soprannaturale assume nelle diverse epoche esaminate.

Il secondo capitolo offre appunto una prima serie di testi in ordine cronologico, nella cui analisi operano potenti fattori di storicizzazione del soprannaturale, così che concetti e opere trovano fondate radici storiche. Nel primo testo preso in esa-

me, *Le miracle de Theophile* di Rutebeuf (1263-1264), emerge la «tendenza medievale a personalizzare i rapporti soprannaturali tra l'uomo e Dio, così come quelli tra l'uomo e il diavolo, e a modellarli sui rapporti sociali allora vigenti» (p. 31). Dopo aver vagliato le diverse manifestazioni del soprannaturale del poema cavalleresco italiano, rilevando un nesso fondamentale tra topografia e soprannaturale in Ariosto e Tasso, l'autore si sofferma sul complesso rapporto tra credito e critica elaborato da Cervantes nel *Don Chisciotte*, in cui è possibile osservare uno dei tratti specifici della letteratura secondo Orlando, ovvero la significazione implicita che agisce in ogni opera letteraria e che si manifesta nella «scissione tra la volontà ideologica, l'intenzione di un'opera e il modo effettivo di essere del testo» (p. 45). Letto nella prospettiva del soprannaturale, uno dei temi più importanti del romanzo di Cervantes è la magia; tuttavia, se è vero che Don Chisciotte entra in conflitto con la realtà a causa delle sue allucinazioni, conferendo credito alle sue avventure soprannaturali «a dispetto della critica portata dalla voce d'autore» (p. 47), ciò non vuol dire che egli rifiuti il ragionamento; anzi, il cavaliere dalla triste figura si delinea come un personaggio che ha sempre bisogno di «razionalizzare tutto ciò che dice e fa, o gli capita» (p. 46). Paradossalmente, è proprio l'atteggiamento razionalizzante e ordinatore del protagonista a confermare la possibilità di includere il libro nel genere del soprannaturale: Don Chisciotte, infatti, «non perde occasione per cogliere, spiegare, legiferare in materia di maghi, enunciando continuamente regole» (p. 50) senza le quali il soprannaturale viene a mancare. A rendere più sofisticata e penetrante l'analisi del testo, intervengono gli strumenti dell'indagine psicanalitica, per cui, secondo Orlando, l'idea donchisciottesca che «le cose siano tutte fatte all'incontrario» richiama «un postulato dei linguaggi dell'inconscio posto da Freud», secondo cui il sogno rappresenta qualsiasi

elemento con il suo desiderio antitetico: un'intuizione sviluppata da Matte Blanco nell'elaborazione del concetto di «logica simmetrica» (p. 52), che rappresenta – come già ricordato – anche uno degli assi portanti della visione critica di Orlando. Tra le interpretazioni testuali più affascinanti proposte dal libro va annoverata senza dubbio quella che emerge dall'analisi del *Faust* di Goethe, il quale, sebbene composto tra il 1770 e il 1832, non rientra nelle categorie del fantastico e del meraviglioso. Orlando, infatti, rigetta l'ipotesi di una ripresa del meraviglioso in pieno Ottocento, oltre la cesura illuministica che fa da «*spartiacque* nella storia del soprannaturale letterario» (p. 54). La tesi del critico è che nel *Faust* non ci si trovi di fronte a una regressione anti-illuministica alle fonti medievali del mito faustiano, bensì a una ricontestualizzazione del mito stesso entro le radicali trasformazioni dell'epoca della prima rivoluzione industriale: è possibile sostenere che l'opera di Goethe, se opportunamente storicizzata, «non si riconnette al passato ma dà conto di una delle più importanti cesure nella storia dell'umanità, quella che si produsse tra il 1760 e il 1810» (*ibid.*), proprio nel periodo in cui il *Faust* fu elaborato. L'analisi di questo testo, in cui Goethe rielabora un'antica legge misteriosa per rappresentare una realtà del tutto nuova, spinge Orlando ad avvalorare la necessità di far ricorso all'interpretazione, più che nello studio di qualsiasi altro testo, affinché emerga la tipologia di soprannaturale storicamente nuova che il *Faust* rappresenta. Orlando ipotizza che la vocazione alla magia che pervade Faust sia la forma tradizionale per figurare qualcosa di contemporaneo, prodotto dalla rottura di una millenaria tradizione per cui contavano i secoli e quasi i millenni e dopo la quale, come il personaggio di Goethe perfettamente esemplifica, «conta solo fare, agire e trasformare questo mondo ora» (p. 60): Faust quindi rappresenta, e in parte anticipa, il riflesso del grandioso cambiamento del mondo in atto e in cui ancora

oggi siamo immersi, se è vero, come osserva Orlando, che «uno dei nostri maggiori problemi è proprio quello di dare un senso a un ritmo vertiginoso, che finisce col diventare apertamente distruttivo e di cui siamo in qualche modo eredi» (p. 62). Il Mefistofele faustiano, che si pone come la negazione del passato e della storia, figura quindi il «nuovo soprannaturale moderno», materializzato nel potere del denaro, che «proprio come la magia è in grado di conferire agli uomini forze e caratteristiche del tutto inaspettate» (*ibid.*). La suggestiva lettura di Orlando, che individua la magia come «allegoria del capitalismo» (p. 63), se ovviamente non esaurisce tutte le valenze di significato del *Faust*, si pone tuttavia come un modo originale di trattare il soprannaturale, tanto più che il nuovo statuto fondato da Goethe tramite le figure di Faust e Mefistofele – leggendarie e tradizionali ma al contempo radicate nella profonda trasformazione storica della sua epoca –, sebbene rimandi ad altro, suscita tuttavia notevole credito da parte del lettore. Il *Faust* è pertanto la dimostrazione che può esistere un nuovo soprannaturale dopo l'Illuminismo, a patto che esso trovi «nuove forme per esprimersi e risultare persuasivo» (p. 65).

Un procedimento diversissimo nella forma ma molto simile nella sostanza si verifica con *La metamorfosi* di Kafka, edito nel 1916, che opera un radicale rinnovamento del soprannaturale. Nel racconto kafkiano «il soprannaturale è gettato davanti al lettore, subito e tutto, con totale violenza nella sua integralità», per cui, se si vuole proseguire nella lettura, si è di fatto costretti ad accettarlo sin dalla prima pagina: il soprannaturale è condensato all'inizio della narrazione, nella trasformazione del tutto imprevista e immotivata di Gregor Samsa, che costituisce la sola regola che deroga potentemente rispetto alla realtà consueta: «tale regola giustifica tutto il soprannaturale» (p. 81) di *La metamorfosi* e viene accettata come insolita ma non inammissibile dagli altri personaggi, con il

risultato che lo stesso soprannaturale subisce un «effetto di normalizzazione» (p. 82). In realtà, Kafka introduce elementi innovativi che trasformano gli statuti del soprannaturale: da un lato, costruisce un personaggio che «è il soprannaturale egli stesso, perché è lui stesso diventato un insetto da uomo che era» (p. 83); dall'altro, opera una «geniale dissociazione» tra ciò che si sa e ciò che si riesce a comprendere: «il sapere cresce tra l'inizio e la fine del racconto, ma il capire rimane assolutamente fermo, e questa rinuncia preliminare ad esso fa tutt'uno con l'imposizione, con l'accettazione violenta del soprannaturale» (p. 84).

Dopo aver percorso in ordine cronologico il soprannaturale, negli ultimi due capitoli Orlando quasi ripete il medesimo attraversamento in senso tipologico, nel duplice tentativo di quantificare le forme di soprannaturale esistenti e «di mettere un po' d'ordine e magari di dare un nome a concetti che, pur essendo ben delineati, ne sono ancora privi» (p. 89). Fermo restando che le regole sono la fonte di qualsiasi soprannaturale, «la regola primaria sembra essere la localizzazione» che delimita il soprannaturale immaginandolo in uno spazio specifico che lo caratterizza: dalle origini, che Orlando individua nell'*Odissea*, fino al Settecento il credito accordato al soprannaturale è stato sostanzialmente indiscutibile. Più arduo è invece provare a definire un soprannaturale deprivato di ogni credito. È ciò che distingue l'esperimento di Cervantes, il quale rinnova tipologicamente un soprannaturale in cui l'istanza critica è massima, comprendendo la necessità della dimensione comica. Ai poli opposti del credito e della critica Orlando propone di definire «soprannaturale di tradizione» il tipo rappresentato da Omero e Dante, in cui l'autore aderisce all'immaginario collettivo e che coincide «con un'assunzione istituzionale del soprannaturale» (p. 90), basato su materie tramandate lungo i secoli, e «soprannaturale di derisione», la cui fondazione si

deve proprio a Cervantes ma che trova nella letteratura illuministica la sua massima espressione.

Entro questi estremi Orlando delinea una serie tipologica del soprannaturale, funzionale alla classificazione dei testi e alla formazione di un repertorio che vada oltre l'ordine cronologico: così il latino Ovidio e il rinascimentale Ariosto possono ritrovarsi l'uno accanto all'altro nel tipo del «soprannaturale di indulgenza», una forma di discredito più attenuata e intermedia tra le prime due categorie, la cui connotazione principale è il «compiacimento nella credulità superata» (p. 94), che si traduce, sul piano stilistico, nell'ironia. Il demone della classificazione tipologica, però, non impedisce a Orlando di conservare ben vigile la prospettiva storica, per cui «dal punto di vista della storia delle diverse forme del soprannaturale, sembra che in generale l'indulgenza preceda, se non prepari, la derisione» (p. 95). D'altra parte la ricerca tematico-concettuale di Orlando non è mai separata da un processo di storizzazione che non viene meno neanche entro il perimetro delle singole tipologie; c'è, ad esempio, differenza di contenuti tra i testi che rientrano nel soprannaturale di tradizione a seconda che essi appartengano al periodo precedente o seguente la grande frattura della Riforma: dopo il solco riformistico i testi rinviano in qualche modo alle grandi questioni teologiche e morali che laceravano la cristianità, tra cui quello capitale del libero arbitrio, ed è per questo che il «soprannaturale di tradizione successivo alla svolta cinquecentesca comporta sempre una *figurazione di problemi*» (p. 106) come si ricava agevolmente dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso, il quale trasforma la fede in un'«autorevole istanza critica del soprannaturale» (p. 107). Il trasferimento di questioni politiche o storiche in temi soprannaturali è il tratto tipico del «soprannaturale di trasposizione» nella cui trattazione Orlando riprende e arricchisce, saldando teoria e storia, l'analisi del *Faust* di Goethe, che, in certo

modo, si trova quasi costretto a rimotivare il soprannaturale, riattivando un codice della tradizione medievale, perché «gli permette di esprimere qualcosa che altrimenti non avrebbe potuto esprimere» (p. 112) operando una specie di prestito tra «il dato storico, sentito come problematico, e il soprannaturale» (p. 114). Il risultato è, in sostanza, un potenziamento reciproco mediante cui il soprannaturale viene dotato di una maggiore efficacia dal fatto storico che si incarica di esprimere, e «il dato magico conferisce a sua volta al referente storico l'aura del mistero» (*ibid.*). Un'operazione metodologica simile è riproposta per il «soprannaturale di imposizione», la cui invenzione è attribuita a Kafka: in questa specifica tipologia novecentesca «il recupero riguarda il credito e la forza passata, non la ripresa di tradizioni e codici antichi» e così «il soprannaturale letteralmente s'impone» (p. 117) e si mescola al quotidiano, estendendone la portata.

Sulla base dell'analisi storico-tipologica dei testi Orlando elabora anche sofisticate riflessioni di carattere generale che contribuiscono a delineare una piccola storia della cultura. La moderna nascita dei soprannaturali di trasposizione e di imposizione pone il problema – davvero imprescindibile – dell'«insufficienza della sistemazione razionale del mondo»; anzi, nel caso del soprannaturale di imposizione, «l'insufficienza della razionalizzazione del mondo sembra farsi totale» ed esige un rinvio allegorico. Si può dire che proprio l'inadeguatezza della razionalità superiore mediante cui l'Illuminismo ha tentato di dare ordine e forma al mondo costituisce la molla principale che muove lo sforzo di Orlando alla ricerca del soprannaturale. È appunto con un campione dell'Illuminismo che si apre il quarto e ultimo capitolo del libro, dedicato, come recita il titolo, a una *Seconda serie di esempi in ordine tipologico* (pp. 121-78). Partendo dalle radici del razionalismo secentesco e rileggendo con la lente soprannaturalistica i *Contes philosophiques* di Voltaire, Orlando con-

duce il lettore nelle terre estreme dello scetticismo illuministico in cui fiorisce il «soprannaturale di derisione» che è «il punto di gran lunga più basso di credito e più alto di critica» (p. 121). Tuttavia, fedele alla logica binaria che contraddistingue la sua mente critica, Orlando osserva infine che, sebbene Voltaire operi una critica devastante nei riguardi del meraviglioso contenuto nei libri sacri e, più in generale, dell'irrazionalità, al contempo induce nel lettore una qualche regressiva simpatia verso il soprannaturale.

A dieci anni dalla scomparsa di Francesco Orlando, la cui complessa figura di critico e teorico è stata recentemente e meritamente ricostruita dall'Università di Siena durante una tavola rotonda coordinata da Pierluigi Pellini per il ciclo di videoconferenze *Extrema ratio*, la lettura di *Il soprannaturale letterario* conferma la preziosa *inattualità* della sua opera teorica, impegnata a elaborare contributi innovativi per una storia delle forme letterarie. Nella convinzione, certo inattuale eppure niente affatto inesatta, che la *forma* sia non solo uno dei caposaldi dell'opera letteraria, ma anche uno dei valori fondamentali che la letteratura può dare ancora oggi alle società umane.

Alessandro Giarrettino

॥ A. Virone, “Tante cose da dire e da scrivere”. *Alba de Céspedes e il laboratorio creativo di «Prima e dopo»* (1955), Pacini, Pisa 2019, 112 pp., € 13,00.

Nel volume, edito da Pacini nella collana “Parole diverse”, Antonia Virone ripercorre l'iter creativo ed editoriale che ha portato alla pubblicazione del romanzo breve *Prima e dopo* (1955) e, in parallelo, della raccolta di racconti *Invito a pranzo* (1955) della scrittrice italo-cubana Alba de Céspedes.

Il volume, risultato della ricerca compiuta da Virone durante i tre anni di dottorato, ricostruisce il «laboratorio creativo» dece-

spediano tramite documenti privati quali diari, lettere e telegrammi tra l'autrice, l'editore, la tipografia ecc., definendo la particolarissima relazione tra le due opere. Il lavoro ricostruttivo di Antonia Virone mette a frutto, in particolare, l'analisi del materiale inedito conservato presso gli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, nello specifico: l'Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Alberto Mondadori, Arnoldo Mondadori, Segreteria editoriale autori italiani*, e il *Fondo Alba de Céspedes*, come indicato nella *Nota al testo* in apertura del volume.

Come dichiarato nell'introduzione, la ricerca avrebbe dovuto prendere in considerazione inizialmente il solo romanzo breve *Prima e dopo*, per il suo «ruolo centrale nella definizione della poetica della scrittrice» (p. 8), salvo poi scoprire, nel corso delle indagini, che la sua composizione è strettamente correlata all'elaborazione de *La sposa*, fino ad oggi considerata opera inedita di Alba de Céspedes, e alla raccolta *Invito a pranzo*, di cui il romanzo breve avrebbe dovuto rappresentare, secondo le volontà dell'autrice, la conclusione.

Nel primo capitolo, ripercorrendo le tappe più significative della vita della scrittrice novecentesca, vengono delineate sia l'immagine di «una donna temeraria, attiva nelle lotte e nei dibattiti intellettuali e politici» (p. 11) sia le fasi della sua scrittura approdate in *Prima e dopo*.

Nel secondo capitolo, il più sostanzioso del libro, attraverso la trascrizione delle carte d'archivio, Virone accompagna il lettore nel lungo processo compositivo ed editoriale di *Invito a Pranzo*. Nato dall'idea di una riedizione di *Concerto*, l'iter che porterà ad *Invito a pranzo* inizia nel 1941. Virone ne ricostruisce le fasi per mezzo delle carte d'archivio, in particolare tramite la corrispondenza tra de Céspedes e l'editore. L'idea iniziale di una riedizione di *Concerto* muta in pochissimo tempo, e già nel 1942, data la mole di materiale inedito da inserire nella raccolta, l'editore

propone che il progetto assuma un nuovo titolo, basato su quello del racconto lungo *La sposa*, pubblicato su “Nuova Antologia” nello stesso anno. Questa nuova fase della raccolta vede alternare momenti di stasi, dovuti in particolare alla congiuntura storica, a momenti di vitalità produttiva che si snodano per alcuni anni, fino al 1948. Nonostante gli annunci di pubblicazione nei risguardi di copertina della prima edizione di *Quaderno proibito* (1952) e della seconda edizione di *Dalla parte di lei* (1953), *La sposa* non vede la luce, ma cambia nuovamente volto assumendo nel 1954 il titolo di *Invito a pranzo*. Virone dimostra dunque, per la prima volta, che la raccolta *La sposa* non è da considerarsi opera inedita della scrittrice italo-cubana, bensì «il primo nucleo» (p. 37) di *Invito a pranzo*. Allo stesso anno risale anche la notizia di una prima stesura del racconto lungo *Prima e dopo*, che in questa fase avrebbe dovuto chiudere *Invito a pranzo*. Già l’anno successivo il destino editoriale delle due opere si divide e le carte d’archivio analizzate da Virone mostrano che la casa editrice stabilisce, nel maggio del 1955, la pubblicazione di *Prima e dopo* in un volume a sé stante, corredata dalle illustrazioni del pittore Marantonio per renderlo «più corposo» (p. 44). Infine, nell’agosto dello stesso anno, dopo un lavoro durato «quasi vent’anni» (p. 59), viene pubblicato *Invito a pranzo*, in un’edizione curata dall’autrice in tutti i suoi dettagli, e nel dicembre esce anche il romanzo breve *Prima e dopo*. Nel corso della sua ricostruzione Virone sottolinea che tra le carte d’archivio della Fondazione Mondadori «non è raro imbattersi in molteplici copie dattiloscritte e/o manoscritte di uno stesso racconto con innumerevoli tagli e correzioni» (p. 32), il che testimonia il costante *labor limae* dell’autrice sui testi, sia su quelli già editi in rivista sia sugli inediti, il che ha comportato una serie di rallentamenti dei tempi editoriali previsti. Anche le pagine dei diari dell’autrice testimoniano questo continuo lavoro di revisione te-

stuale e, allo stesso tempo, fanno luce sui sentimenti contrastanti che mostrano, da un lato, l’entusiasmo per le nuove imprese editoriali e, dall’altro, i momenti di crisi creativa avvertiti dall’autrice, nonché, una volta pubblicate le sue opere, le preoccupazioni circa la loro accoglienza da parte del pubblico e della critica. In chiusura del capitolo Virone riporta i resoconti di vendita «conservati dall’autrice e inviati all’editore con cadenza più o meno regolare» (p. 54) che confermano la fortuna delle due opere.

Il terzo capitolo si concentra sulla raccolta *Invito a pranzo* e sui diciotto racconti che in essa confluiscono, solo due dei quali erano già stati inclusi in *Concerto* (1937), mentre tre non erano ancora apparsi autonomamente in rivista. Analizzando la corrispondenza con la direzione editoriale della casa editrice, Virone ricostruisce il processo di selezione dei racconti confluiti nella raccolta, che subisce, fino a ridosso della pubblicazione, continue modifiche, a ulteriore dimostrazione del «meticoloso controllo» e della «cura per ogni minimo dettaglio» (p. 63) esercitati da Alba de Céspedes sulle sue opere. Nonostante alcuni timori iniziali relativi a un eventuale insuccesso dell’opera, quest’ultima ottiene ottimi riscontri che vengono salutati con entusiasmo dall’autrice, come si può desumere dagli stralci diaristici e dalla corrispondenza privata. Il capitolo si chiude offrendo «un quadro informativo riguardante la genesi, la stesura e la pubblicazione dei singoli racconti della raccolta *Invito a pranzo*» (p. 67), a partire dai materiali conservati nel *Fondo Alba de Céspedes*, riportando per ogni racconto anche le eventuali edizioni in lingue straniere.

La genesi di *Prima e dopo* occupa il quarto capitolo. L’opera, che avrebbe dovuto «idealmente» chiudere la raccolta *Invito a pranzo*, «concludendo un ciclo» (p. 87) della narrativa di Alba de Céspedes, viene invece considerata dall’editore come un romanzo breve e pertanto pubblicata au-

tonomamente. Virone analizza i documenti d'archivio che consentono di ricostruire le fasi della sua stesura e dell'iter editoriale, anch'esso oggetto di un intenso lavoro di revisione.

Il quinto capitolo si focalizza su dieci racconti esclusi dalla raccolta *Invito a pranzo*, di cui Virone riporta notizie desunte dall'archivio (stesure, pubblicazioni in rivista ed edizioni in traduzione).

Il volume si chiude con un'aggiornata bibliografia.

Il lavoro di ricostruzione di Antonia Vironne evidenzia la portata del processo creativo che ha condotto alla pubblicazione di *Invito a pranzo* e parallelamente di *Prima e dopo*. L'intenso lavoro di scrittura, riscrittura, selezione testuale e studio testimoniato dai materiali d'archivio consente alla studiosa di far luce anche sul processo di crescita intellettuale e poetica di Alba de Céspedes nel corso degli anni, come la stessa scrittrice afferma in *Perché ho scritto «Prima e dopo»*, articolo presente tra le carte d'archivio e riportato da Antonia Virone: «Mi è stato chiesto anche di dirvi come ho avuto l'idea di questo libro; ma neppure questo saprei dirvi perché i miei romanzi maturano in me per anni mentre io maturo con essi. Da quando ho incominciato a scrivere, mi pare di star scrivendo sempre lo stesso romanzo che non ho ancora finito di scrivere, ma di cui, con PRIMA E DOPO, mi pare di aver concluso una prima parte» (pp. 22-3).

Assunta Vitale

■ S. Lazzarin, F.I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Le Monnier Università, Firenze 2016, 986 pp., € 61,00.

Il volume, frutto di un paziente e vasto lavoro a più mani coordinato da Stefano Lazzarin, ha una struttura bipartita: giusta l'indicazione del sottotitolo, le prime sessanta pagine accolgono infatti un bilancio

articolato a firma dello stesso Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)* (pp. 1-58), in cui sono individuati e tracciati i passaggi salienti di un dibattito ampio sebbene cronologicamente circoscritto, mentre la parte restante è occupata dal ponderoso *Repertorio bibliografico ragionato sul fantastico italiano* (pp. 59-966), esteso al medesimo arco cronologico e ordinato in cinque categorie distinte (*Teorie alla prova dei testi: antologie e dintorni*, pp. 61-142; *Generi, storia, tradizione*, pp. 143-362; *Temi, miti, topoi*, pp. 363-502; *Autori e testi*, pp. 503-818; *Contesti, ricezioni, intertesti, referenti, linguaggi*, pp. 819-966).

In area non italiana – questo il dato iniziale del quadro tracciato da Lazzarin – si comincia a parlare di fantastico dagli anni Trenta dell'Ottocento, e cioè dal momento in cui la traduzione francese dei racconti di Hoffmann stimola lettori e autori, tra i quali Théophile Gautier, a cercare una definizione che sappia cogliere la novità di quel genere sospeso tra meraviglioso e ordinario, *fantastique*, appunto. All'interno di una discussione destinata a essere lunga e vivace, si innesta poi – grosso modo negli anni della Grande Guerra – la nascita della teoria del fantastico ad opera di critici come Retinger, Matthey, Scarborough. Un contributo rilevante è dato pure dal saggio freudiano sul *Perturbante*. Momento chiave è rappresentato tuttavia, anni dopo, dalla pubblicazione dell'*Introduction à la littérature fantastique* di Tvetan Todorov (1970): libro che, oltre a incontrare una notevolissima fortuna critica ed editoriale, fa praticamente «piiazza pulita delle teorie precedenti» (p. 3) elaborando una nozione di fantastico che, pur dibattuta, non è stata di fatto superata.

In tutto ciò, che cosa accade nel nostro Paese?

Occorre aspettare non poco tempo per registrare l'avvio di un confronto in tal senso: e cioè, di fatto, il 1971. Non che siano mancati in precedenza alcuni contributi in qualche modo a tema, a partire dallo studio – «dalla cronologia quasi inverosimile»

(p. 6) perché pubblicato nel 1925 – di Isotta Pieri Bortolotti, *Il fantastico nella letteratura italiana della seconda metà del sec. XVIII*, e dai due interventi rispettivamente di Umberto Bosco, *Il Tarchetti e i suoi «Racconti fantastici»* (1959), e di Mario Luzi, *Qualche considerazione sulla letteratura fantastica* (1964). Pionieristica, in assoluto, è stata anche la rara (e semisconosciuta) opera di un italiano rumeno, Ţerban Stati, *Amiaza fantastică. Aspecte din proză italiană a secolului XX (Mezzogiorno fantastico. Aspetti della prosa italiana del Novecento)*, edita a Bucarest nel 1968. Soltanto l'uscita nel '71 del *Racconto fantastico da Tarchetti a Buzzati* di Neuro Bonifazi – che tiene tempestivamente conto dell'*Introduzione* di Todorov malgrado la traduzione italiana sia del 1977 – segna dunque il punto d'inizio di un filone di studi votato ad avere il suo vero e proprio spartiacque negli anni Ottanta.

Se nel corso degli anni Settanta oltre al libro di Bonifazi – che fissa un primo canone di scrittori: Tarchetti, Pirandello, Buzzati – si segnalano sparsi contributi critici (in particolare di Gianni Eugenio Viola e di Ilaria Crotti), nonché un convegno di studi su Tarchetti e la Scapigliatura, a Casale Monferrato, nel 1976 (convegno nel corso del quale il fantastico diventa motivo ricorrente di svariati interventi), gli anni Ottanta conoscono una fioritura di «pubblicazioni memorabili» (p. 8): tra queste, il secondo libro di Bonifazi, *Teoria del “fantastico” e racconto “fantastico” in Italia* (1982); la fortunata antologia curata da Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983), che dà il polso dell'interesse crescente – anche a livello editoriale – verso il fantastico nonostante la produzione ottocentesca italiana non appaia al curatore delle più significative (e infatti Calvino decide di non includere alcun connazionale); l'antologia («bella e fortunata», p. 9) in due volumi di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, *Notturno italiano* (1984), che sonda Otto e Novecento con riferimento esclusivo all'area italiana: un modello per i lavori a venire. A queste si aggiungano la

recensione di Calvino al *Notturno italiano* (1984) e, sempre di Calvino, il testo ri elaborato di una conferenza tenuta a Siviglia sul fantastico italiano (1985); la “riscoperta” di *Italie magique* di Gianfranco Contini, proposta in nuova edizione con prefazione dell'autore nel 1988 (I ed. 1946); come pure l'importante lavoro d'équipe del collettivo pisano sulla *Narrazione fantastica* (1983), i cui componenti – Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano – «compiono quello che resta il più interessante tentativo di correzione “per linee interne” della teoria todoroviana» (p. 9). Si delineano così le coordinate di campo d'indagine fruttuoso, sul quale ha certo esercitato un peso notevole il saggio todoroviano – «il dibattito italiano è per l'essenziale un dibattito post-todoroviano», precisa subito Lazza rin (*ibid.*) –; e che però, una volta liberato dalle ipoteche di matrice espressiva e ideologica, presenta caratteri senz'altro originali. Un campo d'indagine che ha in Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio – riscoperti cronologicamente “dopo Todorov”, ma non “come conseguenza” della diffusione dell'*Introduzione* in Italia – i suoi autori di riferimento principali, sebbene, certo, non esclusivi (si torni daccapo, per esempio, al nome di Tarchetti o a quello di Papini, scrittore importante nell'elaborazione del fantastico proposta da Calvino). Ancora, un campo d'indagine aperto a interpretazioni e suggestioni diverse: basti pensare alla particolare accezione del “fantastico” derivata dalla lettura («o misletta», p. 20) di *Italie magique*, sicché «gli ingredienti del “surreale” continiano diventeranno altrettanti caratteri distintivi del “fantastico” italiano» (*ibid.*); oppure al fantastico più “intellettuale” di Calvino, per il quale è senza dubbio più moderno il fantastico in cui, rispetto all'elemento spettacolare o emozionale, prevale quello «mentale» (p. 26). Del resto, i modelli teorici continiano e calviniano, insieme a quello «“colto” e mainstream di Ghidetti e Lattarulo», sapranno

«saldarsi reciprocamente, formando un amalgama di abbagliante prestigio» (p. 31). Riconosciuto un canone, individuati tratti distintivi e testi di riferimento – processo che Lazzarin sintetizza con puntualità – si approda così agli anni Novanta e all'inizio del nuovo Millennio: il dibattito sul fantastico si amplia e si fa più denso; emergono posizioni e questioni già dibattute al di fuori dei confini italiani; si crea un divario, destinato a crescere, tra quanti vedono nel fantastico italiano un fenomeno storico, collocabile in un'epoca e in un contesto precisi (in questo gruppo, oltre a Bonifazi, Ceserani, Francesco Orlando e altri, si colloca lo stesso Lazzarin), e quanti invece lo interpretano come un fenomeno metastorico, presente in tutte le epoche (vanno in questo senso, per esempio, gli studi di Marga Cottino-Jones e di Elisabetta Menetti sul fantastico nel *Decameron*, o quelli di Monica Farnetti, di Alessandro Scarsella, Annamaria Cavalli ecc.). Diventa netta, dunque, l'antitesi tra due linee teoriche, la prima “esclusiva” (il fantastico come genere o modo letterario, appunto, con radici storiche precise), la seconda “inclusiva”; e si afferma, soprattutto, una linea teorica che rifiuta la categoria del verosimile letterario, critica in modo netto l'impostazione todoroviana (come anche quella dei teorici “storici” italiani) e riconosce nel fantastico un fenomeno non solo metastorico, ma addirittura indefinibile, quando non del tutto inconsistente. Lazzarin dal canto suo dissente apertamente da posizioni radicali, che si ispirano magari alle prese di posizione di autori di genio come Borges e Manganielli, ma che di fatto risultano “paralizzanti” a livello metodologico e interpretativo. Auspica piuttosto che si continui a lavorare sulla definizione del fantastico, come genere e modo, seguendo l'impostazione della scuola “francese”; e, ancora, che si proceda con «l'identificazione di un sistema di categorie, articolato e duttile, che ci permetta di cogliere la complessità dell'oggetto di ricerca senza rinunciare al pur inesauribile compito di definirlo» (p. 43).

Infine, il repertorio bibliografico vero e proprio. Una raccolta articolata, frutto di un importante lavoro d'*équipe* diretto agli specialisti e non solo, e che si dà come strumento di lavoro il più possibile esaustivo, improntato dunque a una lettura non “ristretta” o non “esclusiva” della nozione di fantastico. Ciò che non implica tuttavia l'inserimento pedissequo di ogni materiale, ma, piuttosto, di alcuni contributi che – pur non tarati specificamente sul fantastico – interessano ambiti di pertinenza del fantastico. Se lo sforzo classificatorio dei molti materiali intercettati risente – come esplicitato dal curatore – di frequenti, spesso irrisolti nodi teorici e terminologici (come è nel caso della serie “fantastico”, “surrealismo”, “surrealistico”, “surreale”) e ha richiesto di volta in volta una valutazione redazionale a favore o meno dell'inclusione, l'impianto del repertorio in sezioni tematiche – all'interno delle quali si rispetta l'ordinamento cronologico – privilegia criteri interpretativi di classificazione, sì da «conferire una fisionomia più movimentata al lavoro» (p. 54). L'individuazione di un titolo (ogni titolo compare una sola volta all'interno del repertorio) può tuttavia non risultare immediata. Accurata la stesura delle singole schede: che, lungi dall'apparire asettici resoconti, si diffondono sui contributi esaminati non rinunciando a una loro valutazione critica.

Fiammetta Cirilli

■ P. Nitti, *Didattica dell'italiano L2. Dall'alfabetizzazione allo sviluppo della competenza testuale*, Editrice La Scuola, Brescia 2019, 126 pp., € 9,99.

Paolo Nitti compie, con il volume *Didattica dell'italiano L2. Dall'alfabetizzazione allo sviluppo della competenza testuale*, una duplice operazione: da un lato fornisce una cospicua base teorica dello stato

dell'arte della didattica dell'italiano L<sub>2</sub> includendone caratteristiche, profili storici e metodologici e, dall'altro, affronta risorse e criticità del panorama dell'insegnamento della lingua seconda, tracciando il percorso dell'apprendente dal livello di prima alfabetizzazione all'autonomia linguistica e comunicativa.

Il volume, strutturato in diciannove capitoli, riassume e rielabora tre anni di ricerche e contributi pubblicati sulla rivista "Scuola e Didattica" dell'editrice La Scuola (Brescia). L'ampia ricerca bibliografica, a supporto del testo, si concretizza in una rassegna di volumi nazionali e internazionali, consultati e citati con rigore, che si orientano fra la glottodidattica e la linguistica.

Fin dalle prime pagine, l'autore introduce il ruolo fondamentale della sociolinguistica, che dalla fine del Novecento in avanti è andata conquistando una crescente importanza nella dimensione dell'insegnamento delle lingue, e che proprio con la glottodidattica ha «numerosi punti di contatto, interessanti rispetto alla consapevolezza del personale docente e alle strategie di insegnamento e di apprendimento» (p. 23).

L'intenzione, sottolinea lo studioso, è quella di rapportare la buone pratiche glottodidattiche con le caratteristiche degli apprendenti non nativi presenti oggi in Italia, dei quali spesso è difficile compiere una completa e corretta analisi dei bisogni e la cui centralità nel processo di apprendimento è messa a dura prova da dinamiche di carattere non unicamente glottodidattico e da ristretti margini di manovra. Tali elementi, specie nel contesto delle agenzie formative, conducono purtroppo spesso a criticità, che si traducono in un alto tasso di abbandono degli studi e in una forte dispersione scolastica. Un ruolo essenziale nel processo di apprendimento è ricoperto dalla grammatica, di cui si distinguono tre tipologie: la grammatica normativa, pedagogica e descrittiva. Dopo averne tracciato le ca-

ratteristiche e la collocazione nella manuale scolastica, il volume circoscrive la tradizionale concezione di grammatica, che ha il limite di non tener conto della caratteristica di variabilità della lingua, e introduce alla grammatica valenziale, constatando che «nelle accademie italiane e straniere, la linguistica ha abbandonato da molti anni la suddivisione che ancora viene operata all'interno delle scuole, negli ordini inferiori di istruzione, a favore di altri modelli ritenuti maggiormente potenti in termini di validità, come accade per la grammatica delle costruzioni, i modelli generativi e la grammatica valenziale» (p. 29). Il vantaggio del modello valenziale è quello di fornire allo studente strumenti utili all'analisi di una frase attraverso il metodo scientifico e di fondere tra loro semantica e sintassi.

Nei capitoli centrali, il volume si occupa di tracciare le specifiche del corso di italiano L<sub>2</sub> e dell'organizzazione della lezione, esaminando le fasi dell'unità didattica e la funzione della competenza comunicativa. Il percorso tocca in seguito il ruolo delle glottotecnologie, gli ambienti digitali di apprendimento *E-learning* e *M-learning* e i vocabolari, strumenti potenti poiché permettono «di osservare il comportamento sintattico dei termini rispetto alla loro collocazione, attraverso gli esempi» (p. 57). Ampio spazio è dedicato dall'autore all'alfabetizzazione, ambito definito complesso per via della caratteristiche richieste al docente coinvolto. Questi, infatti, deve possedere competenze pedagogico-didattiche e psicologiche, nonché abilità specifiche relative alla didattica della lettura e della scrittura e, naturalmente, alla didattica della lingua seconda, nel caso di una classe composta da discenti non nativi. Tra gli approcci umanistico-affettivi presentati, è individuata una procedura di successo, molto vicina al *Total Physical Response*, che prevede l'introduzione di un riferimento visivo nelle pratiche di alfabetizzazione. In linea con la potenzialità della rappresentazione visiva del parlato,

viene poi introdotto il metodo Meneghelli, innovativo ed efficace per via della stimolazione neurocognitiva prodotta.

Nell'ultima parte del libro è introdotta una classificazione della tipologia testuale, presentata in accostamento a spunti concreti e a strategie utili allo sviluppo delle abilità di base, nonché della competenza testuale. Sono presenti espansioni sul testo letterario e sulla funzione della letteratura nell'italiano L<sub>2</sub>, sul genere testuale della recensione, considerata anche nella cornice della competenza culturale, e infine sul genere, meno diffuso, del fumetto.

Di particolare interesse è l'espansione in cui l'autore presenta una riflessione sulla didattica della punteggiatura, che lo conduce a ipotizzarne il futuro all'interno di un eventuale curricolo, in grado di «promuovere un'educazione linguistica pienamente consapevole della scrittura» e di condurre l'apprendente a un concreto perfezionamento. Le considerazioni sono corroborate da uno studio condotto nel 2019 su un campione di 300 insegnanti di ogni ordine e grado, che ha rivelato una vicinanza alla tematica della punteggiatura da parte degli insegnanti dei primi cicli di istruzione ma un allontanamento maggiore nell'ambito della didattica dell'italiano L<sub>2</sub>.

Gli ultimi capitoli si occupano infine delle abilità testuali avanzate. Dopo aver inquadrato teoricamente il concetto di micro-

lingua e le modalità di insegnamento del relativo lessico, si affronta il discorso sulla microlingua della scuola e la metodologia CLIL. Segue un'espansione sul caso particolare dell'abilità integrata della traduzione e i connessi problemi metodologici, relativi alla limitazione delle difficoltà di mantenimento di una traduzione fedele (paradosso del traduttore), alle scelte di sintassi e testualità.

Conclude il volume una riflessione molto acuta sul rapporto fra la lingua italiana e il sessismo, che prova a ipotizzare delle modalità di intervento didattico finalizzate allo sviluppo critico e allo screditamento dell'immaginario stereotipato, tuttora diffuso nella manualistica della lingua italiana, ai danni della figura femminile. Le considerazioni presentate, anche e soprattutto sul piano della linguistica educativa, si orientano verso la proposta delle strategie preferibili nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano L<sub>2</sub> e toccano la scelta dei materiali, le modalità comunicative e la selezione degli usi linguistici.

La monografia si colloca, pertanto, all'interno degli studi di carattere linguistico-acquisizionale e glottodidattico ed è pubblicata in formato digitale.

Il pubblico a cui l'autore si rivolge è dichiarato all'interno dell'introduzione e riguarda tanto gli studenti e le studentesse dell'università quanto il personale docente in servizio.

*Micaela Grosso*

