

Giovanni Boccaccio riletto da Pier Paolo Pasolini:
Un percorso di comunicazione letteraria, dalla prosa
alla sceneggiatura*

Dalla seconda metà del Novecento, con gli studi sulla ricezione di Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, il campo della lettura viene a occupare una posizione di rilievo negli studi letterari. Focalizzando il ricettore come soggetto produttore, le teorie della ricezione vedono nell'interazione tra lettore e testo l'evento originario della comunicazione letteraria, poiché intendono che è soltanto per mezzo della lettura che il potenziale semantico del testo è azionato. L'atto di leggere è interpretato come attività produttrice guidata dal testo e completata dalla facoltà immaginativa del lettore, poiché, scrive Iser, "il significato dell'opera letteraria rimane riferito a ciò che il testo stampato dice, ma esige che l'immaginazione creativa del lettore lo ricostituisca."¹ Così, tra il polo artistico, che è l'opera letteraria, e il polo della fruizione estetica, che è il ricettore, si installa un evento dinamico, capace di mantenere vivo il legame tra passato e presente: "Nelle arti," afferma Jauss, "l'antico si lascia conservare soltanto attraverso sempre nuove attualizzazioni, selezioni, oblii e riappropriazioni."² Nella stessa direzione va il pensiero di Iser: "è nel lettore che il testo prende vita, e ciò è vero anche quando il 'significato' è diventato così storico che non è più rilevante per noi."³

Gli studi iseriani sulla ricezione hanno nell'idea di "risposta estetica" uno strumento per la comprensione del fenomeno della lettura. Frutto di un rapporto dialettico tra lettore e opera, dato che essa agisce sul ricettore allo

* Questo lavoro è stato realizzato con il finanziamento della Fundação de Apoio à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES) e con l'appoggio del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasile).

¹ Iser 1987, 216.

² Jauss 1988, 25.

³ Iser 1987, 54.

stesso tempo in cui è oggetto della sua reazione,⁴ la risposta estetica ha sì come causa il testo, ma “mette in gioco le capacità immaginative e percettive del lettore.”⁵

Il concetto di risposta estetica, coniugato alla nozione jaussiana dell'interazione tra testo e lettore come sintesi di un processo dialettico produttore di senso, è utile per capire la portata dell'opera di Boccaccio e, al tempo stesso, la nostra capacità di percepirla come elemento costitutivo della contemporaneità. Ogni qualvolta ci si sofferma sui suoi scritti o sulle opere che a essi si sono ispirate, è come se l'autore si ripresentasse, puntuale, per comunicare un'intera concezione di mondo che ha immortalato attraverso la scrittura. Per questo motivo, se la prosa boccacciana è il punto di partenza di tale processo di comunicazione, è nell'atto di leggerla che viene data la possibilità di completarlo, cogliendo i significati del testo e verificando il senso che esso continua a produrre nel XXI secolo.

La ricchezza dell'attività ricettiva e della complessità che una risposta estetica può contemplare, emerge chiaramente dalla sceneggiatura de *Il Decameron*, redatta da Pier Paolo Pasolini tra il 1970 e il 1971. Nel trasporre alla scrittura cinematografica la realtà immaginaria stimolata dalla lettura delle novelle boccacciane, Pasolini non si limita a riprodurre il “contenuto” delle stesse, ma sostituisce le strategie comunicative di Boccaccio con le proprie, dando origine a nuovi effetti poetici.

Si ricordi che nei secoli successivi alla prima circolazione del *Decameron*, le novelle di Boccaccio godono di una ampia ricezione, e nel gruppo degli adattamenti cinematografici del testo ha rilievo *Il Decameron* di Pasolini, primo dei film della cosiddetta “trilogia della vita,” completata da *I racconti di Canterbury* (1972) e da *Il fiore delle mille e una notte* (1974). Non diversamente dal testo boccacciano, il film ottiene un discreto successo tra il pubblico non colto, come dimostrato anche dalla larga affluenza nelle sale cinematografiche e dalla moltiplicazione dei prodotti di imitazione che

⁴ L'idea dell'interazione dialettica tra lettore e testo, dove l'ultimo è duplicemente attivo e passivo, è sviluppata da Jauss: “la ricezione, in quanto concetto estetico, possiede un senso tanto attivo quanto passivo. La ricezione dell'arte significa un duplice atto, che comprende l'effetto che è prodotto dall'opera, e il modo in cui il ricevente accoglie l'opera. Il ricevente può semplicemente consumare l'opera o accoglierla criticamente, può ammirarla o rifiutarla, godere della sua forma, interpretare il suo senso, riprendere un'interpretazione già riconosciuta, o tentarne una nuova. Egli può però risponder a un'opera anche col crearne egli stesso una nuova. [...] In tutte queste attività, il senso di un'opera si costituisce sempre di nuovo” (Jauss 1988, 136).

⁵ Iser 1987, 26.

passano a circolare dopo il suo lancio.⁶ A differenza di essi, Pasolini non tenta di stimolare una risposta positiva negli spettatori attraverso lo sfruttamento dell'orizzonte delle loro aspettative sessuali: il suo progetto artistico vede nel sesso l'ampiezza e la profondità di un tema tanto essenziale all'esperienza umana quanto marcato dalla problematica della rappresentazione.

La scelta della sessualità come oggetto di ricerca estetica acquisisce maggiore chiarezza se si considera la concezione realista che Pasolini ha della forma cinematografica. Orientato da una filosofica ricerca di ciò che di "vero" esiste nel mondo, e dalla rappresentazione autentica di questa verità, l'intellettuale vede nel cinema un sistema di comunicazione che gli permette di proiettare frammenti di una realtà alla quale lo spettatore non è abituato. Se nei film anteriori sono le periferie romane, il Vangelo o il mito greco gli oggetti privilegiati dalla sua estetica realista, *Il Decameron* si concentra invece sulle possibilità di espressione della realtà sessuale. Essa, ambientata in un momento storico finito, assume i contorni di una plenitudine carnale e spirituale inesistente nel presente, conseguendo così la funzione di negazione dei valori contemporanei a Pasolini. Nella sceneggiatura qui esaminata, questa presa di posizione è percettibile nella selezione che l'autore fa delle cento novelle del *Decameron*, scegliendone quattordici come tema di dodici episodi che compongono una struttura suddivisa in tre tempi, così organizzati:

Primo tempo

- 1a Introduzione a "Ciappelletto" (*Dec.* 1.1)
- 2 Episodio "Andreuccio" (*Dec.* 2.5)
- 3 Episodio "Masetto" (*Dec.* 3.1)
(con citazione *Dec.* 9.2)
- 1b Episodio "Ciappelletto"

Secondo tempo

- 1a Introduzione a "Chichibio" (*Dec.* 6.4)
- 2 Episodio "Girolamo e Salvestra" (*Dec.* 4.8)
- 3 Episodio "Alibech" (*Dec.* 3.10)
- 4 Episodio "Lisabetta" (*Dec.* 4.5)
- 5 Episodio "Caterina" (*Dec.* 5.4)
- 1b Episodio "Chichibio"
(con citazione *Dec.* 6.9)

⁶ Alcuni titoli, del '72: *Decameron proibitissimo* (Franco Martinelli), *Decameron n. 2* (Mino Guerrini), *Decameron '300* (Mario Stefani), *Le calde notti del Decameron* (Gian Paolo Callegari); e del '74: *Decameroticus* (Pier Giorgio Ferretti).

Terzo tempo

- 1a Introduzione a “Giotto” (Dec. 6.5)
- 2 Episodio “Peronella” (Dec. 7.2)
- 3 Episodio “Tingoccio e Meuccio” (Dec. 7.10)
- 4 Episodio “Gemmata” (Dec. 9.10)
- 1b Episodio “Giotto”⁷

Come Boccaccio, che diluisce la figura del narratore nella compagnia dei novellatori, lo sceneggiatore moltiplica i punti di vista della narrazione attraverso personaggi la cui presenza, frammentata tra i diversi episodi, guida il lettore dall’inizio alla fine di ogni tempo. Ma se tra le novelle del *Decameron* l’unità è garantita dalle voci narranti, nella sceneggiatura è Napoli il tessuto connettivo nel quale intrecciare gli episodi, e a ciò contribuisce la scelta del dialetto napoletano al posto della lingua di matrice fiorentina, identificata con il nord progredito e industrializzato degli anni ’70. La presenza dialettale è motivata dal desiderio di rappresentare una mentalità arcaica che veniva cancellata dal forte sviluppo economico. Napoli è vista allora come l’ultimo territorio di una “civiltà originaria,” fondata su un’identità sociale e linguistica in fase di estinzione.

Esempio di uno sguardo che si lancia al passato portando con sé questioni del presente, la selezione operata sul testo di Boccaccio si dà a due livelli: geografico, nelle storie ambientate nel Meridione, e sociale, nella scelta soprattutto di quelle di ambientazione popolare. Come già successo per la maggior parte dell’opera pasoliniana, sono i personaggi di “bassa estrazione” a essere messi al centro della scena. Nella sua prima filmografia, interessata all’Italia contemporanea, questi personaggi sono figurazioni di un’idea di popolo marcata dalla differenza rispetto alla classe borghese. Per Pasolini tuttavia, dalla metà degli anni ’60, questa distinzione è sempre meno leggibile, poiché egli vede nell’affermazione della società di consumo l’uniformità ai valori e agli ideali della borghesia.

Se l’entità “popolo” non è più localizzabile nel presente (sostituita dalla nozione di “massa”), volgere lo sguardo al passato è la forma incontrata per dare continuità a un’interpretazione del mondo che attribuisce alla cultura popolare il valore di autenticità. Il passato diventa allora una forma di contestazione dell’Italia post-miracolo economico, dove personaggi come quelli del *Decameron* sono rari sopravvissuti.⁸ Nel tentativo di dare visibilità a questi soggetti, Pasolini sottrae la cornice narrativa del testo boccacciano, e

⁷ Altre strutture con le novelle che Pasolini traspone dal *Decameron* al soggetto (composto da tre tempi e quindici episodi), dal soggetto alla sceneggiatura (tre tempi e dodici episodi) e dalla sceneggiatura al film (due tempi e nove episodi) sono fornite da Walter Siti e Franco Zabagli in Pasolini 2001, 2:3141–44.

⁸ Cfr. Pasolini 2001, 2:2995.

al posto dello sguardo cortese si serve di linguaggi, figure, e luoghi popolari per creare un effetto unificante.

Caso esemplare del cambiamento di prospettiva è l'episodio di *Masetto*, ispirato alla prima novella della terza giornata, nella quale il protagonista si finge muto e diviene ortolano in un monastero dove le monache, a turno, giacciono con lui.

Nella sceneggiatura, il narratore è incarnato da un personaggio minore, un vecchio del popolo che intrattiene il pubblico raccontando per strada un aneddoto preso dalla seconda novella della nona giornata, originariamente narrata dalla nobile Elissa. La sostituzione del personaggio di blasonate origini per quella del popolano ha come effetto l'abbassamento — nel senso dato al termine da Michail Bachtin⁹ — non soltanto della figura del narratore, ma anche di quella del suo spettatore, trasposto dal piano di una classe colta e benestante a quello dei bassifondi, finendo così per dare una forma realistica anche al processo di ricezione del testo di Boccaccio che, come osserva Vittore Branca, si divulga rapidamente tra gli strati popolari attraverso gli artisti e narratori di strada.¹⁰

La scelta pasoliniana serve anche a dare maggiore rilievo alla potenzialità erotica delle novelle, la cui sensualità oltrepassa l'universo puramente immaginario (imposto dalla buona educazione dell'*audience* idealizzata da Boccaccio) per manifestarsi in quanto realtà fisica nei ricettori delle storie. In questo senso va la descrizione della reazione carnale che, nella sceneggiatura, l'aneddoto provoca in un ragazzo in mezzo al pubblico. La sequenza dà risalto anche alla libido di Ciappelletto, che si avvicina mentre il ragazzo:

è in erezione a causa appunto della storia che sta ad ascoltare a bocca aperta quando si accorge che Ciappelletto sta armeggiando sul suo corpo; lo guarda di scatto, lo osserva inespessivo; e poi si mette in posizione per cui Ciappelletto può continuare più comodamente il suo lavoro.¹¹

Questa veracità descrittiva rappresenta accortamente la rilettura del linguaggio di Boccaccio. Come afferma Pasolini, il film *Il Decameron* dovrebbe essere un affresco del mondo tra il Medioevo e la Rinascenza, in uno stile

⁹ “In basso, alla rovescia, all'incontrario: tale è il movimento che caratterizza tutte queste forme, che fanno precipitare tutto verso il basso, capovolgono, mettono a testa all'in giù, trasferiscono l'alto al posto del basso, il didietro al posto del davanti, sia sul piano dello spazio reale, sia che su quello metaforico” (Bachtin 1979, 407).

¹⁰ Cfr. Branca 1985.

¹¹ Pasolini 2001, 1:1307.

che lo rappresentasse in quanto universo realistico.¹² In modo simile a quello che muove l'opera boccacciana, tale realismo indica l'adesione dello scrittore e dei suoi personaggi a una dimensione carnale, terrena e umana. Ma se la realtà descritta da Boccaccio colloca allo stesso livello il mondo della nobiltà e quello della borghesia, mantenendo, in generale, tra i limiti del comico e del picaresco quello dei poveri, Pasolini preferisce illuminare gli ultimi, rivelando la profondità del loro universo culturale. In questo modo, li sveste dalle caratterizzazioni puramente comiche per far vedere, nel realismo delle forme, la loro bellezza sacrale. La maestria compositiva con la quale la materia comica viene trasformata in realtà poetica è percepibile nella sequenza dove la madre superiora cade in tentazione davanti alla nudità di Masetto (*Dec.* 3.1). Questo è il testo di Boccaccio:

Ultimamente la badessa, che ancora di queste cose non s'accorgea, andando un dì tutta sola per lo giardino, essendo il caldo grande, trovò Masetto (il qual di poca fatica il dì, per lo troppo cavalcar della notte, aveva assai) tutto disteso all'ombra di un mandorlo dormirsi, e avendogli il vento i panni dinanzi levati indietro, tutto stava scoperto (*Dec.* 3.1.34).

E questa è la rilettura di Pasolini:

Masetto sta facendo il suo lavoro, coscienziosamente, quasi con una specie di vecchio amore per la terra; e anche se egli non è lì per questo, tuttavia il lavoro è sempre lavoro.

Lavorando egli fischiotta (insomma, è una breve scena piena di realismo poetico sincero, al di fuori della comicità della storia).

Tuttavia egli è stanco a causa dell'*altro* lavoro... Soffia un po' si asciuga il sudore... Poi depone l'arnese, zappa o vanga, e va a distendersi all'ombra di un alberello. E qui si addormenta.

Come per un segnale magico, comincia a soffiare il vento; i cespugli, gli alberelli, l'erba cominciano misteriosamente a muoversi, per quella brezza, che forse, essendo il primo pomeriggio, soffia dal mare.

Anche i capelli del ragazzo che dorme tremano, e così la leggera veste che lo copre...

Come portata anche lei magicamente da quel vento, viene ad aggirarsi nell'orto la Madre Superiora: essa comincia quasi assorta, a osservare il possedimento del convento.

L'aria si fa più forte, i veli della suora svolazzano, e così le fronde degli alberi...

¹² È ciò che scrive Pasolini in una lettera indirizzata al produttore del film, Franco Rossellini: "Nel suo insieme il film verrà dunque ad essere una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese: e, stilisticamente, rappresenterà un intero universo realistico." Cfr. Siti e Zabagli in Pasolini 2001, 2:3141–42.

Quando la suora giunge davanti a Masetto che dorme beatamente, ecco che un colpo di vento gli alza la tunica e gli scopre il ventre; il suo membro di ragazzo insaziabile, cullato ora di sonno, è eretto.¹³

Si noti che l'azione del testo originale rimane inalterata e che, nel modo di raccontarla, Pasolini, come Boccaccio, fa una descrizione metaforica dell'attività sessuale di Masetto (il "troppo cavalcare della notte" diventa "l'altro lavoro"). Il testo è esplicito soltanto nella descrizione del corpo del personaggio ("tutto stava scoperto" diventa "gli scopre il ventre; il suo membro è eretto"). Ma il realismo della scrittura sta meno nel naturalismo della descrizione che nella comunione stabilita tra la carnalità del personaggio e quella del mondo che lo circonda. Così come il corpo della donna e il corpo della terra si fondono attraverso la figurazione della doppia attività di Masetto, che in loro "lavora" con amore ancestrale, gli elementi cosmici interagiscono con i personaggi, formando un'unica realtà corporale. Metafora efficace di questa unione è l'azione del vento su tutti gli elementi della scena: la brezza che arriva dal mare agisce soavemente sulla vegetazione come sui capelli di Masetto, porta con sé la monaca per soffiare sopra i suoi veli come sopra la cima degli alberi e, infine, alza di colpo la tunica del ragazzo per esporre agli occhi della donna la sua vigorosa nudità.

Analogamente a quella del sesso, anche l'immagine fisica del sonno è ripresa con frequenza: legato all'idea di innocenza e di abbandono, il sonno diventa l'elemento di congiunzione tra gli estremi della vita e della morte, e delle quali dà massima manifestazione (l'erezione di Masetto, il sonno mortale di Girolamo).¹⁴ Nella rappresentazione scenica dell'episodio, Pasolini si sofferma in modo più dettagliato sulla costruzione di un'identità poetica tra morte e sonno, contenuta potenzialmente nella novella.¹⁵ Così, se nel testo originale la morte è l'unica presenza riconoscibile nel cadavere di Girolamo, nello scritto pasoliniano questa è avvalorata dall'immagine del dormiente, come emerge dal confronto tra la prosa di Boccaccio ("come ella il *viso morto* vide, che sotto 'l mantel chiusa, tra donna e donna mettendosi, non

¹³ Pasolini 2001, 1:1316–17.

¹⁴ Quest'ultimo, si ricorda, è preso dalla novella ottava della quarta giornata: Girolamo ama Salvestra, ma è costretto dalla madre ad andare via. Una volta tornato, trova la ragazza sposata con un altro. Entra nascostamente a casa di lei, si sdraia sul suo letto e le muore accanto. La ragazza, poi, nel vedere il suo cadavere in chiesa, morirà di crepacuore.

¹⁵ Cfr. *Dec.* 4.8.25: "Ma non sentendosi rispondere, *pensò lui essere adormentato*: per che, stesa oltre la mano, acciò che si svegliasse il cominciò a tentare, e toccandolo il trovò come ghiaccio freddo, di che ella si maravigliò forte; e toccatolo con più forza e sentendo che egli non si movea, dopo più ritoccarlo *cognobbe che egli era morto*" (corsivo mio).

ristette prima che al corpo fu pervenuta”; *Dec.* 4.8.32, corsivo mio) e la sceneggiatura di Pasolini (“Ci vuole un poco prima che Salvestra arrivi ai piedi del catafalco dove il ragazzo ch’è *morto d’amore per lei dorme il suo sonno con tutta intatta la sua freschezza e la sua forza*”¹⁶).

In modo simile all’opera da cui trae spunto, *Il Decameron* pasoliniano celebra la vita nei suoi aspetti primordiali, dei quali la morte è un fenomeno ineluttabile. Nel testo originario, essa è il motivo dominante dell’introduzione che descrive gli effetti della peste abbattutasi a Firenze nel 1348. Nonostante Pasolini non faccia riferimenti all’introduzione boccacciana, il suo “orrido cominciamento” persiste nella rappresentazione della morte come elemento che inizia il percorso narrativo, dove la peste è sostituita dall’azione sanguinaria di Ciappelletto nel momento in cui commette un omicidio. Nella descrizione dell’azione che apre la sceneggiatura, la macchina da presa dovrebbe inquadrare un sacco preso a bastonate da Ciappelletto mentre dentro vi è presumibilmente imprigionata una persona. L’assassino continua a massacrarlo di santa ragione per il puro piacere di uccidere, per poi caricarsi il sacco in spalla e uscire di scena.

Morto e santificato alla fine del primo tempo, Ciappelletto è un personaggio significativo del senso di morte che impregna la scrittura cinematografica di Pasolini. Poiché costituisce uno degli aspetti centrali della sua opera, tale senso è recuperato lungo la sceneggiatura che gli conferisce peso e gravità anche negli episodi plasmati dalla materia comica. E questo perché la morte, in quanto evento tragico inerente alla natura umana, è percepita da Pasolini come l’unica vera grandezza dell’uomo.¹⁷ La sua immagine è la risorsa poetica per comunicare la solennità che esso vede nei personaggi ai margini della società borghese, portatori dell’ultimo vestigio di autenticità in un mondo destinato allo svuotamento (o al simulacro come direbbe più tardi Baudrillard). In modo simile ai personaggi di *Accattone* o di *Mamma Roma* — primi film di Pasolini — il cadavere di Ciappelletto integra la galleria di figure epiche della sua opera, impegnata a rivelare la purezza di un mondo situato prima della Storia, espressione questa di una razionalità tipica della civiltà moderna. Nella maschera mortuaria del personaggio, si inscrivono perciò i segni di morte di una cultura millenaria, deputata a scomparire sotto l’ascensione neocapitalista. È questa cultura che Pasolini sembra rimpiangere nel rito funebre con il quale celebra la fine di Ciappelletto,

¹⁶ Pasolini 2001, 1:1338, corsivo mio.

¹⁷ Dice Pasolini in un’intervista a proposito di *Mamma Roma*: “c’è dentro di me l’idea tragica che contraddice sempre tutto, l’idea della morte. L’unica cosa che dà una vera grandezza all’uomo è il fatto che muoia. [...] Cioè, l’unica grandezza dell’uomo è la sua tragedia” (Pasolini 2001, 1:2833).

la cui faccia da morto appare come volto sacro di un universo che sta per svanire. Di esso, l'autore fa commiato con l'austerità di un lutto in accordo con la rappresentazione di un evento così epocale come la peste descritta da Boccaccio. La faccia di Ciappelletto, si legge nella sceneggiatura:

è suggellata nel solenne silenzio della morte. Strano, quella faccia di assassino e di delinquente pareva in realtà fatta sempre per essere la faccia di un morto. Non solo, ma di un morto coi lineamenti emaciati e severi di un santo: le palpebre turgide, gli zigomi sporgenti, la bocca tirata.¹⁸

Forse, nella descrizione del santo padre che sopra un altare gotico ufficializza la partenza di Ciappelletto dal mondo dei vivi, si nasconde la figura burlona e sinceramente commossa dell'autore, che loda la purezza di spirito del defunto:

Come il frate ha finito, la folla prima lentamente si avvicina al corpo del santo, per venerarlo; poi la calca si fa indescrivibile. Ed ecco le schiere degli zoppi, degli storpi, dei rachitici, degli epilettici, dei paralitici, che avanzano, coi loro parenti.

Tutti vogliono vedere da vicino il corpo del santo, toccarlo, strappargli un lembo della veste.

E tutto questo avviene: ma in una specie di silenzio sacro che non turba la santità degli atti con il rumore del fanatismo e della superstizione.

L'immensa folla, nell'atmosfera assordata dal suono delle campane, sembra una folla di spiriti.¹⁹

Con questa nostalgica rilettura di Boccaccio, Pasolini dà l'addio non soltanto a Ciappelletto, ma a tutta l'umanità alla quale è appartenuto il personaggio e che, trasfigurata dalla realtà della morte, appare come ultima e fantasmagorica visione di un mondo (ormai) scomparso.

PAULA REGINA SIEGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO,
FAPES, CNPQ

¹⁸ Pasolini 2001, 1:1330.

¹⁹ Pasolini 2001, 1:1330.

Opere citate

- Bachtin, Michail. 1979. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi.
- Baudrillard, Jean. 2014. *Simulacra and Simulation*. S. F. Glaser, trad. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Boccaccio, Giovanni. 1985. *Decameron*. A c. di V. Branca. Vol. 4 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- Branca, Vittore. 1985. "Introduzione: La commedia umana dell'età comunale" e "La fortuna letteraria e critica." In Boccaccio 1985, xi–lxxiv.
- Iser, Wolfgang. 1987. *L'atto della lettura*. R. Granafei, trad. Bologna: Il Mulino.
- Jauss, Hans Robert. 1988. *Estetica della ricezione*. A. Giugliano, trad. Napoli: Guida Editori.
- Pasolini, Pier Paolo. 2001. *Pasolini per il cinema*. 2 voll. A c. di W. Siti e F. Zabagli. Milano: Mondadori.