

Interazioni tra poesia e teatro nella composizione della *Ballata di Rudi* di Pagliarani

Marianna Marrucci

RIASSUNTO

L'articolo ripercorre per sommi capi l'intreccio tra la composizione poetica e la scena teatrale nella storia interna della *Ballata di Rudi*. In particolare l'attenzione si concentra su due casi studio: *Col semaforo rosso*, primo nucleo dell'opera ri-mediato come radiodramma e poi ri-confluito nel testo definitivo della *Ballata*, e *La bella addormentata nel bosco*, testo teatrale e insieme silloge poetica, ma anche spazio di verifica teatrale per versi che appartengono fin dalla loro genesi al laboratorio della *Ballata di Rudi*.

PAROLE CHIAVE: Pagliarani, *La ballata di Rudi*, processo creativo, poesia, teatro

ABSTRACT

The article broadly traces the interplay between poetry and theatre in the compositional history of *La ballata di Rudi*. In particular, it focuses on two case studies: *Col semaforo rosso*, the work's initial core, re-mediated as a radio drama and later re-incorporated into the final version of *La ballata di Rudi*; and *La bella addormentata nel bosco*, both a theatrical text and a poetry collection, but also a testing ground for verses that have formed part of the creative process of *La ballata di Rudi* since their genesis.

KEYWORDS: Pagliarani, *La ballata di Rudi*, creative process, poetry, theatre

L'idea della *Ballata di Rudi* risale all'inizio degli anni Sessanta e l'elaborazione si prolunga fino ai Novanta, un lungo arco temporale che vede Pagliarani frequentatore assiduo dei teatri, come critico (stabilmente per «Paese sera» dal 1968 al 1984¹), ma anche come autore, per lo più interessato ai piani di intersezione in cui la poesia sconfina verso la scena, e viceversa².

Ci sono diversi livelli di interazione tra il teatro e la poesia nella *Ballata di Rudi*: le 'spie' rintracciabili sulla superficie testuale (nella sua lettera e nelle pieghe del montaggio), la storia interna delle singole parti che compongono l'opera, i dispositivi formali adottati dall'autore e il metodo di lavoro, il modo intimamente relazionale con cui la *Ballata* è stata composta, sottoposta a verifica, rivista, smontata e ricomposta.

Pensiamo, per cominciare, all'architettura dell'opera. *La ballata di Rudi* è un lungo testo narrativo in versi lunghi e lunghissimi, composto di ventisette parti di varia lunghezza, numerate e, tranne alcune eccezioni, dotate di un titolo. Talvolta la singola parte è divisa al proprio interno in diverse componenti con titoletti autonomi, che si aggiungono a quello complessivo o si presentano in sua assenza. Altre volte, viceversa, un certo numero di parti consecutive forma un vero e proprio blocco unitario; il caso più vistoso è quello del lungo blocco sul tassista clandestino Armando, che comprende sette parti (XI-XVII). Principi guida del montaggio dell'opera sono la variazione della regola non appena questa sembra stabilirsi, variazione che assume la forma radicale della smentita, del ribaltamento e dell'inversione di senso, e il dinamismo centrifugo, aperto, processuale; un'instabilità di fondo che non può che rinviare alla natura instabile di un testo concepito per incarnarsi sulla scena.

Ci sono poi alcuni segnali luminosi che si accendono sui paratesti e conducono al cuore dell'opera. Per esempio, chi scorre l'indice si imbatte subito in un titolo, quello della XXV parte, che richiama un altro titolo: *Dalla «Bella addormentata»*. Vale la pena prestare un po' di attenzione alla storia interna di questa parte dell'opera, perché, come vedremo, ruota intorno all'interazione della pagina poetica con la scena teatrale e rappresenta uno snodo importante anche per quella di altre parti. Il titolo mostra il dietro le quinte di una

¹ Una selezione del cospicuo corpus dei testi che Pagliarani ha dedicato al teatro è in E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, a cura di M. Marrucci, Roma, L'orma, 1917.

² L'opera teatrale, intesa in un'accezione ampia, è stata raccolta in volume per le cure di Gianluca Rizzo: E. Pagliarani, *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013.

costruzione intertestuale interna che funziona prelevando una porzione di testo per immetterla in un altro progetto artistico, non senza lasciare che esibisca la propria resistente appartenenza a un macrotesto originario: la citazione nel titolo prefigura una citazione nel testo. Il riferimento è a *La bella addormentata nel bosco*, un libro di Elio Pagliarani pubblicato nel 1987 e compreso da Gianluca Rizzo nel volume delle opere teatrali³. *La bella addormentata nel bosco* è, in effetti, anche un testo teatrale, benché all'autore accada di presentare il libro anche come una silloge poetica; comprende un testo di impianto drammaturgico, in tre parti⁴, intitolato, appunto, *La bella addormentata nel bosco*, e il copione dello spettacolo allestito da Simone Carella con il medesimo titolo, tra il 1983 e il 1987.

La XXV parte della *Ballata di Rudi* corrisponde quasi per intero al secondo atto, ovvero alla parte centrale del testo inserito nel libro del 1987: è la parte intitolata *Il grande sonno*, che si presenta qui, metonimicamente, come *Dalla «Bella addormentata»*. Tuttavia, anche in assenza del titolo proprio di questa parte, il richiamo al testo teatrale *La bella addormentata nel bosco* e l'incipit («Sonno tu che sonno anch'io/grande sonno sei il mio dio») evocano l'immagine di un sonno profondo, quello della protagonista «bella addormentata nel bosco», ma anche quello della morte, inducendo chi legge a intendere il verso «grande sonno sei il mio dio» come un'invocazione alla morte. Questa immagine del «grande sonno» richiama, a livello intertestuale, il romanzo di Raymond Chandler (*The big sleep*) e il film con Humphrey Bogart che ne è stato tratto⁵ e, nella *Ballata*, il destino stesso del protagonista Rudi, «morto/nei primi Sessanta, in Svizzera, durante una cura del sonno.» (XXI, *I problemi sociali*): nella *Ballata* si stabilisce, insomma, un accostamento straniante tra la figura di Rudi, ambiguo mediatore di divertimenti e affari nell'Italia del dopoguerra, e quella della fanciulla portatrice di bellezza, vittima di incantesimi e in attesa di una (apparente) salvezza, della tradizione orale di origine pre-moderna. L'effetto di straniamento che dà corpo a una simile corrispondenza, mentre mette in forma il rovesciamento di valori dalla bellezza al profitto, denuncia la portata mortifera tanto della prima quanto del secondo: il personaggio di Rudi e la figura della «bella addormentata nel bosco» sono, entrambi, dei soggetti colonizzati, dipendenti dalle scelte altrui, accomunati da una sottile (quanto profonda) negazione dell'agency.

³ E. Pagliarani, *La bella addormentata nel bosco*, Milano, Corpo 10, 1987, ora in E. Pagliarani, *Tutto il teatro* cit., pp.101-127.

⁴ *I doni delle fate*, *Il grande sonno* e *L'arrivo del principe azzurro* sono le tre parti, o atti, che compongono il testo.

⁵ Il romanzo di Raymond Chandler *The big sleep* è stato pubblicato nel 1939 e in traduzione italiana, con il titolo *Il grande sonno*, per la prima volta nel 1948 dall'editore Mondadori. Il film (con Humphrey Bogart e la regia di Howard Hawks) è uscito negli Stati Uniti nel 1946 e l'anno successivo, doppiato, in Italia.

Ma torniamo al libro del 1987. *La bella addormentata nel bosco* di Pagliarani è una riscrittura scenica in chiave parodico-allegorica dell'omonima fiaba della tradizione europea, riscrittura che guarda, in particolare, alla versione di Charles Perrault⁶, direttamente chiamato in causa nella parte finale (che però non confluirà nella *Ballata*):

MORALE DELL'AUTORE PERRAULT

Attendere un pezzetto per avere uno sposo

ricco, ben fatto, gentile, amoroso,

è cosa naturale.

Ma attendere cent'anni sempre dormendo è un fatto

del tutto eccezionale,

né più si trova donna ch'abbia un sonno siffatto...

né più si trova donna...

E DELL'AGGIUSTATORE PAGLIA

(O GUASTATORE)

Col demiurgo Fedayn, con Nelson Mandela

noi ci chiamiamo fuori

ce ne laviamo le mani

e così sia.

Ma non è soltanto per ruffianeria

Ma non è soltanto per ruffianeria

è che siamo proprio tagliati fuori

noi vecchia Europa,

fuori dalla fame, dal dolore, dalla memoria,

⁶ L'interesse di Pagliarani per le fiabe della tradizione popolare e per l'opera di Perrault è testimoniato anche da un altro testo per il teatro, *Pelle d'asino: grottesco per musica*, scritto con Alfredo Giuliani e pubblicato nel 1964 dall'editore Scheiwiller con i disegni di Gastone Novelli.

fuori dal moto rivoluzionario della storia.⁷

Confrontando questo libro con *La ballata di Rudi*, emerge una relazione a doppio senso di marcia tra la scena teatrale e lo spazio della poesia: se da un lato, infatti, il copione di Simone Carella inserisce nello spettacolo *La bella addormentata nel bosco* anche altri versi di Pagliarani che faranno parte della *Ballata di Rudi*, quest'ultima mostra, nella sua parte XXV, un debito con il testo teatrale originario di Pagliarani - si noti, tra l'altro, che ciò che del testo teatrale arriva nella *Ballata di Rudi* esibisce la propria matrice scenica; vi si trovano, infatti, alcune brevissime didascalie: «*Frattanto:*» e «*(a canzone)*».

Tale relazione induce a interpretare il titolo *Dalla «Bella addormentata»* come qualcosa di simile a un *senhal*, sulla pagina, di uno spazio fisico, quello della scena teatrale, e quasi come sineddoche di una relazione strettissima che l'invenzione poetica intrattiene con il teatro, inteso come 'verifica' della sua 'socialità', ovvero della sua «capacità di provocazione immediata»⁸. Nelle *Note di regia* di Carella si legge, infatti, che «ripercorrendo il lavoro di scrittura di Elio Pagliarani lo spettacolo non è che la "recita" di un poemetto, materia per un'allegoria»⁹. E proprio *Poesie da recita* è il titolo di un volume del 1985 che contiene *La ragazza Carla*, *Lezione di fisica e fecaloro* e l'anticipazione a stampa più significativa della *Ballata di Rudi* prima dell'edizione in volume¹⁰. Il titolo è quello già adottato per anticipazioni precedenti, ovvero *Dalla Ballata di Rudi*. Non sfuggirà il ricorso al medesimo costrutto e la presenza della preposizione che verrà usata per la XXV parte della *Ballata*, per indicare la natura di parte sottratta a un intero provvisorio e mobile, da cui ciò che si presenta è stato prelevato per un processo di risemantizzazione successivo, o preparatorio, alla stampa dell'opera integrale, con quel dinamismo centrifugo che caratterizza la storia interna e la macro-struttura della *Ballata*.

Non solo. All'interno del libro del 1985 la sezione *Dalla Ballata di Rudi* comprende, tra gli altri, tre testi (*Ipotesi sul nostro*, *Una che non*, *A spiaggia non ci sono* e *Stamattina al*) già anticipati a stampa precedentemente;¹¹ questi

⁷ E. Pagliarani, *Tutto il teatro* cit. p. 113.

⁸ E. Pagliarani, *Teatro come verifica*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro* cit., p. 9.

⁹ E. Pagliarani, *Tutto il teatro* cit., p. 115.

¹⁰ E. Pagliarani, *Poesie da recita. La ragazza Carla Lezione di fisica e fecaloro Dalla Ballata di Rudi*, a cura di A. Briganti, Roma, Bulzoni, 1985.

¹¹ *Ipotesi sul nostro* e *Stamattina al* vengono pubblicati per la prima volta su «Quindici» (n. 18, luglio 1969); *Una che non* era comparsa, parzialmente, sulla rivista «Origine. Revue franco-italienne de poésie» (20 novembre 1966); *A spiaggia si tirano*, insieme a *Stamattina al* e al *Doppio trittico di Nandi*, era stata inclusa nel gruppo di testi che nel 1973 componevano "dalla *Ballata di Rudi*" su «Periodo ipotetico» (n. 7, luglio 1973).

stessi testi vengono inseriti da Carella nel copione della *Bella addormentata nel bosco* insieme a una parte del *Doppio trittico di Nandi*, che pure è presente in *Poesie da recita* (ma come parte autonoma in coda alla sezione *Dalla Ballata di Rudi*) e che appartiene a pieno titolo al laboratorio dell'opera¹². *Stamattina al*, che sarà la parte XVIII (*Stamattina al reparto T.A.*) della *Ballata* 1995, viene affidata, nella scena sette, a due voci femminili (voce femminile A e voce femminile B) che si alternano rapidamente fino a sovrapporsi. Nella scena nove la voce femminile A pronuncia *Una che non*, nella medesima versione stampata in *Poesie da recita*, modificata rispetto a quella pubblicata nel 1966 col titolo *Una che non ci sta* ma non ancora corrispondente a quella definitiva della *Ballata* 1995 (parte X, *Una che non*), e, dopo l'intervento di una voce maschile, anche *Ipotesi sul nostro*, che, con lievi modifiche e un'aggiunta finale, sarà la parte XXI (*I problemi sociali*) dell'opera. Sempre nella scena nove, infine, è a una voce maschile che Carella assegna una porzione di *Proviamo ancora col rosso*, quella che corrisponde parzialmente alla parte XXIII A: *proviamo ancora col rosso* della *Ballata* 1995.

Ecco che *La bella addormentata nel bosco* magnetizza e rimodula alcuni elementi riconducibili al cantiere di lavoro della *Ballata di Rudi*, elementi che poi, dopo la prova scenica, confluiranno effettivamente nell'opera, ben oltre il perimetro della parte XXV, quella cioè che vi deriva dichiaratamente. Come si vede, nell'elaborazione dell'opera entra in modo attivo lo sguardo di rimando del teatro, anzi dei teatri in cui viene messa in scena *La bella addormentata nel bosco*¹³. Ma c'è anche un'altra angolazione da cui osservare il modo in cui la storia interna della *Ballata di Rudi* entra in contatto con *La bella addormentata nel bosco*. In questo caso accade che il regista e gli attori mettano in scena frammenti del laboratorio di un'opera narrativa in versi inserendoli nella cornice di un altro testo dello stesso autore, nella fattispecie un testo concepito

¹² La quarta di copertina di *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza. Doppio trittico di Nandi* (Cooperativa degli Scrittori, 1977) spiega che il testo è anche un «anticipo della "Ballata di Rudy" di cui il "Rosso corpo lingua" costituisce una sezione». Il saggio di Gabriella Sica che accompagna di il testo di Pagliarani ribadisce l'appartenenza al progetto della *Ballata di Rudi*: «*Rosso corpo lingua, oro pope-papa* (cioè il *Doppio Trittico di Nandi*, un "blocco" de *La ballata di Rudy*, l'opera cui Elio Pagliarani sta lavorando da molti anni)». (G. Sica, *La lettera analitica*, in E. Pagliarani, *Rosso corpo lingua, oro pope-papa scienza. Doppio trittico di Nandi*, Cooperativa Scrittori, 1977, p. 43). *Doppio trittico di Nandi* era già stato presentato nel 1973 su «Periodo Ipotetico» come parte della *Ballata di Rudi* e la sua appartenenza al laboratorio della *Ballata* è ulteriormente confermato da quanto Pagliarani scrive il 26 maggio 1976 ad Alceste Nomellini, a proposito dei testi da inserire nell'Oscar Mondadori: «conterei di inserire nel volume anche alcune poesie sparse di tutto riguardo, come "Poème antipoème" e anche quel brano della Ballata di Rudy detto "Doppio trittico di Nandi"» (Archivio Elio Pagliarani, Busta 18 fascicolo 46 sottofascicolo 25 - 1 f. dattiloscritto). Deriva da *Rosso corpo lingua* la parte XXIII, che nel volume Marsilio non ha un titolo.

¹³ Gianluca Rizzo dà notizia di tre rappresentazioni, tutte con la regia di Simone Carella: al Beat 72 nel gennaio 1983, nel Giardino Comunale di Monterotondo nel settembre 1984 e al Teatro delle Muse di Roma nel 1987. Cfr. E. Pagliarani, *Tutto il teatro* cit., p. 103.

per il teatro. Così facendo, anche solo in piccola parte, gli attori e soprattutto il regista, Simone Carella, contribuiscono al lavoro di composizione dell'opera. Inoltre nel momento in cui l'autore sceglie di pubblicare, insieme, il proprio testo e il copione allestito dal regista, fa della *Bella addormentata nel bosco* 'anche' un'anticipazione parziale, in scena e a stampa, della *Ballata*, e vi accoglie il contributo altrui, adottando una modalità compositiva radicalmente relazionale. L'inserimento di una parte del testo teatrale originario all'interno dell'opera conferma la funzione di verifica teatrale della *Bella addormentata* rispetto alla *Ballata*. E si noti che la parte XXV, di derivazione diretta dalla *Bella addormentata*, da un lato esibisce l'origine teatrale (con le due micro-didascalie già citate) e dall'altro ne prende le distanze incapsulando un elemento estraneo: i dieci versi di *Quel buco nero del calcio*, assenti sia nel testo teatrale sia tra quelli ripresi da Carella per l'allestimento scenico.

Esistono anche casi di parti con una genesi legata a filo stretto alla scrittura drammaturgica e alla dimensione scenica che entrano, riviste e adattate, dentro *La ballata di Rudi* ma per le quali solo uno scavo nella stratigrafia compositiva può recuperare con sicurezza l'origine teatrale. Possiede una storia interna di questo genere la parte XIX, *Adesso la Camilla gioca in Borsa*, la cui idea è nata come soggetto scenico e che per una certa fase ha oscillato tra la poesia e la partitura drammaturgica, che nell'universo artistico di Pagliarani, com'è evidente, si toccano lungo confini a dir poco porosi.¹⁴ Leggermente diverso e altresì significativo è il caso del lungo blocco del tassista Armando (XI-XVII), che è stato *anche* un radiodramma (*Col semaforo rosso*), sebbene l'idea sia nata per *La ballata di Rudi*, proprio all'inizio degli anni Sessanta. Si tratta probabilmente di uno dei primi nuclei dell'opera, tra le prime parti ideate e composte. Sebbene non si presenti come tale, la sua pubblicazione può essere considerata addirittura la prima anticipazione a stampa della *Ballata di Rudi*. Trasmesso nel 1965 dal Terzo Programma radiofonico e pubblicato lo stesso anno nella rivista «Terzo programma» (edizioni Eri), *Col semaforo rosso* potrebbe sembrare un radiodramma che solo in un secondo momento l'autore ha ripreso e adattato alla *Ballata di Rudi*, eliminando tutti gli indicatori drammaturgici e le didascalie per l'esecuzione radiofonica. Ma il radiodramma trasmesso e pubblicato nel 1965 contiene già un riferimento esplicito al protagonista della *Ballata*:

ha fatto amicizia anche con Rudy, un ragazzone allegro

un biondo che sa essere gentile e duro quando occorre. Lei spingeva il vecchio

¹⁴ Sull'invenzione della protagonista, la genesi e la composizione della XIX parte della *Ballata di Rudi* mi permetto di rinviare al mio *Dal laboratorio della Ballata di Rudi: l'invenzione della signora Camilla*, «Rossocorpolingua», I, 3, 2018, pp. 5-12.

dentro il taxi e venne Rudy e disse professore

si accomodi è fidato il nostro Armando.

[...]

il signor Rudy il mio professore le puttane più belle

Questi versi giungono alla *Ballata* 1995, attraversando un intero trentennio, quasi immutati:

ha fatto amicizia anche con Rudi, un ragazzone allegro e biondo

che sa essere gentile e un duro quando occorre. Lei spingeva il vecchio

dentro il taxi e venne Rudi e disse professore

si accomodi, è fidato il nostro Armando.

[...]

il signor Rudi il mio professore le puttane più belle

Siamo nella quarta scena di *Col semaforo rosso* e nella parte XIV (*Erano tre o quattro notti*) della *Ballata di Rudi*, la quarta delle otto dedicate alla storia del tassista clandestino Armando, più o meno al centro dell'opera, nel suo nucleo più antico e conservato quasi intatto nella lunga fase di composizione e montaggio dell'opera. Ma è proprio sul piano del montaggio, al suo livello più minuto, che qualcosa di significativo (direi, anzi, di decisivo) cambia, dal radiodramma alla poesia. Lo sconfinamento di genere procede per sottrazione, con l'effetto che, tolti gli indicatori drammaturgici, sale il grado di ambiguità polisemica del testo. Di per sé questo risultato non è motivo di originalità: conferma un tratto costitutivo della poesia. Ma la grandezza di Pagliarani sta nel livello in cui il lavoro di sottrazione produce gli addensamenti polisemici: è quello in cui si intrecciano le voci e le prospettive ideologico-sociali sul mondo. Accade, così, che senza l'indicazione dei personaggi non è sempre chiaro chi stia parlando e *chi* pronunci *cosa*. Per esempio nei versi sopra citati, le cui versioni ai due capi della storia compositiva della *Ballata* differiscono, come si è visto, di pochissimo, l'effetto di problematizzazione plurivocale si vede piuttosto bene. Se consideriamo che nel radiodramma i primi versi sono attribuiti al Narratore e l'ultimo citato appartiene a una lunga battuta di Armando in dialogo con la moglie, accogliamo con una certa sicurezza un'informazione: Armando, il tassista clandestino, ha fatto amicizia con Rudy e quest'ultimo rassicura i potenziali clienti circa l'affidabilità dell'amico. Nella versione che entra nella *Ballata* il dato si opacizza e la tessitura plurivocale si

complica, dal momento che, leggendo questa parte della *Ballata*, si ha l'impressione di ascoltare, per la maggior parte dei versi, la voce, diretta o mediata, di Armando. I lettori sono pertanto indotti a chiedersi a chi si riferiscano le parole «ha fatto amicizia anche con Rudi», dal momento che, almeno in prima lettura, crede di poter ricondurre ciò che sta leggendo alla parola del protagonista. Chi fa amicizia con Rudi? Viene da chiedersi durante la lettura. E ancora: possiamo credere ad Armando quando riferisce le parole di Rudi «è fidato il nostro Armando»? E quando definisce Rudi uno che sa essere «gentile e duro» «quando occorre» pensiamo di poterci a nostra volta fidare? Chi parla? Ecco la domanda che accompagna i lettori. È proprio questa l'informazione che si perde nel trasferimento dalla partitura drammaturgica alla narrazione in versi. E non è, davvero, una sottrazione di poco conto. Si accentuano le rifrazioni e le interferenze tra le diverse prospettive, si intensificano la mobilità e la fluidità delle voci. Osservando, dunque, la storia interna del testo, il passaggio attraverso la partitura drammaturgica si definisce come un momento di verifica, la cui impronta, tuttavia, rimane sul testo per consegnare ai lettori l'avventura di assegnare le battute ai personaggi in scena, di immaginare e riconfigurare mentalmente l'esperienza teatrale. Di contro, la possibilità di confrontare le due versioni può offrire «un'occasione preziosa per comprendere meglio la struttura interna e i meccanismi di funzionamento dei testi», proprio perché «la drammatizzazione rende espliciti alcuni dettagli [...] taciuti in poesia» e costituisce uno snodo fondamentale di collaudo della narrazione: «le vicende narrate e i linguaggi impiegati per narrarle sono sottoposti al trauma ricorsivo della conversione da una forma artistica a un'altra. La loro sopravvivenza diventa garanzia della loro validità»¹⁵. Anche in questo caso, dunque, in maniera simile alle parti della *Ballata* portate in scena da Simone Carella, il passaggio teatrale si pone a verifica della tenuta dei versi, della loro capacità di suscitare una reazione collettiva. Più in profondità, va riconosciuta la grandezza di ciò che accade: negli sconfinamenti a passo doppio tra la partitura drammaturgica e la poesia narrativa, la transcodifica porta alla luce alcuni dispositivi (il multiprospettivismo e la pluridiscorsività) che caratterizzano il romanzo moderno in prosa; e così, in questo giro di ballo, Pagliarani inventa una forma moderna di narrazione in versi, anticanonica e romanzizzata.¹⁶

¹⁵ G. Rizzo, «Attivare l'inerzia della carne è già protesta». *Il teatro di Elio Pagliarani*, in E. Pagliarani, *Tutto il teatro* cit., pp. 13-15.

¹⁶ Sugli effetti di romanzizzazione nei capolavori del Pagliarani narratore in versi rinvio ad altri miei studi sul tema, in particolare a *Effetti di romanzizzazione in Elio Pagliarani* («Moderna», II, 2, 2000), 2001, pp. 137-166.