

Quando si parla della Shoah viene naturale ricorrere alla letteratura che negli anni è fiorita sullo sterminio: come non pensare subito a 'Se questo è un uomo' di Primo Levi? L'autore del celebre capolavoro non ha mai negato la possibilità di rappresentare la Shoah; al contrario con la sua penna ha 'urlato' a gran voce quanto sia rappresentabile e dicibile ciò che successe in quei luoghi; nonostante questo, negli anni, in particolare nel cinema, l'irrepresentabilità dello sterminio è diventato uno dei paradigmi maggiormente condivisi. Ma sarà poi così vero?

Nel cuore e nei ricordi di tutti c'è probabilmente 'La Vita è Bella' di Roberto Benigni, che usciva il 20 dicembre 1997 e nel 2017 ha festeggiato il suo ventesimo compleanno. Il capolavoro è stato definito dallo stesso Benigni un film "sdrammatico", perché porta in sé insieme il dramma, l'orrore e la commedia, quella della vita umana; è un film con cui il regista parla dell'amore, della vita e della felicità che i nazisti hanno strappato a molti uomini e lo fa attraverso la voce di un uomo che farà tutto il possibile per proteggere suo figlio dalle mostruosità dell'Olocausto.

Benigni con il suo 'La Vita è Bella' vinse ben tre premi Oscar: per il miglior film straniero, per il miglior attore protagonista, dato appunto a Benigni, e per la migliore colonna sonora a Nicola Piovani; nonostante l'innegabile valore che ancora oggi il film riveste nel quadro delle rappresentazioni cinematografiche sulla Shoah, come tutti i capolavori non deve oscurare ciò che venne prima e ciò che seguì.

In Italia negli anni appena successivi alla Liberazione esplode un fenomeno di rimozione e oscuramento; durante questo periodo si fatica a parlare di quanto accaduto attraverso le immagini: i primi tentativi di rappresentazione sono alcuni filmati realizzati da operatori di guerra; essi hanno il merito di dare al cinema statuto di prova giuridica. Tuttavia, molte di queste rappresentazioni non mettono al centro le immagini dei campi, alcune ci provano ma lo mostrano come un qualsiasi luogo di prigionia, ad esempio **'Il grande dittatore' di Chaplin (1940)**.

Le cose cominciano a cambiare con **'Notte e Nebbia' di Resnais ( 1955)**, un'antologia di filmati, frutto di un montaggio di immagini ad opera di registi dell'esercito americano, che resterà per circa trent'anni il film per eccellenza; ciò che salta subito all'occhio è il passaggio dalle immagini a colori a quelle in bianco e nero, che simboleggia l'alternanza tra il presente, dato dal colore e dalla rappresentazione dei campi per come li vediamo oggi, e il passato, espresso dall'assenza del colore impiegata per le immagini che ricostruiscono i campi al tempo delle persecuzioni. Il film di Resnais cerca davvero di rappresentare per la prima volta ciò che per molti era inimmaginabile, ovvero quello che stava dentro il reticolato di filo spinato; tuttavia ha il limite di non essere filologicamente esatto; infatti non sappiamo precisamente da quali campi provengano le immagini ritratte.

Risale al **1959 'Kapò' di Pontecorvo**, film caratterizzato da una forte drammaticità e al quale negli anni saranno mosse molte critiche: dalla violenza fatta alla storia, a quelle di tipo formale. Forse i giudizi più aspri riguardano proprio un aspetto tecnico: l'uso del travelling, con cui si rappresenta il suicidio della protagonista che si getta sul filo spinato; la telecamera che da lontano si avvicina e dal basso sale verso l'alto.

Le critiche mosse a Pontecorvo mettono in luce come le responsabilità morali della messa in scena e le scelte formali adottate siano comunque legate.

Il film di Pontecorvo è anche accusato di voyeurismo: infatti all'inizio si vede la schiena nuda di una donna, che fa subito pensare ad una richiesta sessuale; non è inverosimile, infatti la possibilità di rappresentare sullo schermo lo sfruttamento sessuale delle prigioniere è una delle componenti peggiori che entra nel cinema italiano. L'esempio più emblematico in questo senso è il film del **1974 di Liliana Cavani, 'Il portiere di notte'**. È raccapricciante scoprire che, a partire da quella data, in Italia i produttori di film porno danno vita ad un filone di *porno-nazi* ambientati nei campi di concentramento. Si trattava chiaramente di immagini inventate e decisamente poco realistiche; per un nazista unirsi ad una donna ebrea era deplorabile e poteva anche significare il carcere; le donne che diventavano oggetto sessuale dei persecutori erano piuttosto le ucraine.

È del 1978 la saga intitolata **'Holocaust'**, che narra le vicende di una famiglia di ebrei tedeschi, in Germania funge da rielaborazione collettiva e segna il tentativo di narrare lo sterminio attraverso i media popolari come tv e cinema. L'intento è porre al centro le strutture di potere che si stabilivano nei campi, mostrare gli uomini comuni che facevano le stragi pur di salvaguardare la loro posizione; ciò si realizza nell'immagine del piccolo avvocato che entra nel partito e inizia la sua scalata offrendo con assoluta mancanza di scrupoli dei suggerimenti relativi alla cosiddetta "soluzione finale".

La ricostruzione che viene fatta è accettabile storicamente, ma il limite più grande del film è quello di non mostrare la violenza, non mostrare il funzionamento interno dei campi di sterminio.

*Holocaust* infatti segue la tendenza del cinema americano di rappresentare il massacro in modo edulcorato; infatti le camere a gas, in quanto orrore non rappresentabile, qui non compaiono e la rappresentazione della morte è decisamente marginale.

Il passo successivo è **'Shoah' di Claude Lanzmann (1985)**, che è la negazione per eccellenza della rappresentabilità dello sterminio: il documentario rifiuta qualsiasi tentativo di rappresentare la realtà di quarant'anni prima; infatti non c'è alcun tentativo di ricostruire il campo; secondo Lanzmann ciò che è accaduto si può ripercorrere solo attraverso la testimonianza, infatti l'intervista è ciò che fa da collante nel suo documentario.

Shoah si apre con la voce di un sopravvissuto che torna dopo anni al campo di concentramento di Chelmno: si tratta di un membro dei sonderkommandos; squadre speciali costrette ad occuparsi dei forni e delle camere a gas. Le voci dei sopravvissuti che si susseguono sono molte altre, ma da un certo punto del documentario anche lo sfondo perde d'importanza: non è più necessario che le interviste avvengano nei luoghi in cui avvenne il massacro; ciò che importa è rappresentare la memoria dei sopravvissuti.

Nel cinema si sono sviluppate due tendenze diverse della morale universale evocata dall'immagine sullo schermo: una è quella incarnata da *Shoah*, l'altra è quella rappresentata da **Schindler's List di Spielberg (1993)**.

L'opposizione *Shoah - Schindler's List* prende forma entro due cinematografie diverse; quella francese e quella americana. Tra le due si crea un gioco di specchi: la volontà di *Shoah* è quella di essere arte e non documento storico; viceversa *Schindler's List* è letto da molti come documento storico; anche se non tutti approvano questa lettura del film.

Le maggiori critiche mosse al film di Spielberg sono relative alla famosa scena delle docce; qui il regista gioca sul fatto che il pubblico sapesse che il rubinetto della doccia emanasse gas, così grazie alle conoscenze dell'osservatore si crea una forte attesa di distruzione, che poi viene smentita dall'uscita dell'acqua e il sollievo delle donne. Spielberg conduce lo

spettatore dentro la camera a gas insieme alle donne; si riesce quasi a toccare il loro terrore e l'attimo di buio sullo schermo prima di scoprire che dai rubinetti uscirà acqua crea una fortissima suspense.

La critica è rivolta al falso finale positivo: infatti nella scena successiva la telecamera inquadra una fila di persone che si capisce che stanno andando verso la morte nel gas perché subito dopo è in primo piano il fumo che esce dal forno crematorio. È proprio l'immagine del fumo che si fa carico di rappresentare la camera a gas.

Le due scene sono legate dalla musica extradiegetica: se non si osservano come inquadrature separate, ma si fa attenzione alla sequenza molte critiche rivolte a Spielberg perdono di senso poiché il finale è tutt'altro che positivo.

Tra i film degli anni duemila sulla Shoah possiamo ricordare **'La Zona Grigia' (2001)** di Tim Blake Nelson, ispirato alla storia del medico ungherese che collaborava coi nazisti agli esperimenti sui corpi umani.

Finalmente il film riesce a mettere al centro la camera a gas, racconta la realtà concentrazionaria dal punto di vista dei sonderkommandos e indaga le sfumature del comportamento umano; è sicuramente un passo in avanti che cerca di partire da una testimonianza e staccarsi dall'invenzione, ma nonostante questo ritornano nel film molte tecniche del cinema americano. In molti punti del film ciò che viene rappresentato diventa

una narrazione elegiaca, sostenibile, sopportabile agli occhi dello spettatore soprattutto grazie all'intervento della musica in sottofondo.

Il motivo della rivolta all'interno del campo è uno dei più diffusi nel cinema degli ultimi anni sulla questione ebraica; certo ci furono dei tentativi di ribellione, che però finirono soffocati nel sangue, come quello ad Auschwitz rappresentato nel film **'Il figlio di Saul'** del **2015** diretto da **László Nemes**. La trama del film si fonda sulla disperata e nevrotica convinzione del protagonista di trovare nel campo un figlio, quello che non ha mai avuto; alla morte del bambino, si rifiuta di mandarne il corpo a bruciare nel forno crematorio, ma vuole dare ad esso la sepoltura; questa nevrosi del protagonista porta al fallimento la missione di alcuni prigionieri di far saltare le camere a gas, infatti, le energie e l'attenzione dell'uomo si allontanano dall'obiettivo della ribellione per concentrarsi sulla soggettività del bambino; così Saul nel caos perde l'esplosivo destinato a far saltare le macchine della morte. L'intento del protagonista è espresso perfettamente dal titolo del saggio di Didi-Huberman 'Uscire dal nero'; ovvero togliere il bambino dall'oscurità, dall'indistinto e restituirgli quella dignità che ciascun uomo, ridotto a cosa, perdeva non appena sceso dal treno diretto ad Auschwitz.

Il film è un tentativo di rispondere alla questione sulla rappresentabilità o meno della Shoah; prima di Nemes sembrava impossibile superare la divaricazione tra rinuncia alla mimesi e la rappresentazione edulcorata dello sterminio; il merito del film è di riuscire ad andare oltre e alcune accortezze permettono al film di ottenere anche l'approvazione di Claude Lanzmann.

Il regista vuole evitare di ripetere certi errori nella sceneggiatura commessi in precedenza; ad esempio le visioni dall'alto attraverso posizione sopraelevata della macchina, infatti prima di tutto fa un uso diverso della macchina da presa: rifiutando gli strumenti più moderni del digitale, ad esempio la messa a fuoco dello sfondo, il travelling e la nitidezza del contorno. Per tutto il film ad essere rappresentato nitidamente è solo il protagonista, non lo sfondo che è lasciato nell'indistinto; viene adottata la ripresa ad altezza d'uomo, non sceglie il bianco e nero ma opta per il colore, che tuttavia è un colore 'antico', non quello nitido del digitale.

Un'altra novità è una notevole attenzione per il suono; Nemes vuole riprodurre anche foneticamente il Lager, infatti tutto il film è accompagnato da una babele linguistica caotica di fondo, che sovrappone più lingue e più voci; si crea quindi un forte e vincente contrasto tra la non messa a fuoco dell'immagine e l'attenta precisione sonora.

Nel viso di Saul, negli occhi di Saul sta tutto il visibile; l'udibile contribuisce a trasmettere allo spettatore quale impensabile inferno vissero le vittime della Shoah: anche grazie a Nemes, anche grazie al cinema, oggi possiamo non voltarci dall'altra parte, ma guardare quali enormi atrocità ha compiuto la storia e, se lo vogliamo, se saremo abbastanza forti, evitare di ripeterle.

Quando si parla della Shoah viene naturale ricorrere alla letteratura che negli anni è fiorita sullo sterminio: come non pensare subito a 'Se questo è un uomo' di Primo Levi? L'autore del celebre capolavoro non ha mai negato la possibilità di rappresentare la Shoah; al contrario con la sua penna ha 'urlato' a gran voce quanto sia rappresentabile e dicibile ciò che



successes in quei luoghi; nonostante questo, negli anni, in particolare nel cinema, l'irrepresentabilità dello sterminio è diventato uno dei paradigmi maggiormente condivisi. Ma sarà poi così vero?

Nel cuore e nei ricordi di tutti c'è probabilmente 'La Vita è Bella' di Roberto Benigni, che usciva il 20 dicembre 1997 e nel 2017 ha festeggiato il suo ventesimo compleanno. Il capolavoro è stato definito dallo stesso Benigni un film "sdrammatico", perché porta in sé insieme il dramma, l'orrore e la commedia, quella della vita umana; è un film con cui il regista parla dell'amore, della vita e della felicità che i nazisti hanno strappato a molti uomini e lo fa attraverso la voce di un uomo che farà tutto il possibile per proteggere suo figlio dalle mostruosità dell'Olocausto.

Benigni con il suo 'La Vita è Bella' vinse ben tre premi Oscar: per il miglior film straniero, per il miglior attore protagonista, dato appunto a Benigni, e per la migliore colonna sonora a Nicola Piovani; nonostante l'innegabile valore che ancora oggi il film riveste nel quadro delle rappresentazioni cinematografiche sulla Shoah, come tutti i capolavori non deve oscurare ciò che venne prima e ciò che seguì.

In Italia negli anni appena successivi alla Liberazione esplose un fenomeno di rimozione e oscuramento; durante questo periodo si fatica a parlare di quanto accaduto attraverso le

immagini: i primi tentativi di rappresentazione sono alcuni filmati realizzati da operatori di guerra; essi hanno il merito di dare al cinema statuto di prova giuridica. Tuttavia, molte di queste rappresentazioni non mettono al centro le immagini dei campi, alcune ci provano ma lo mostrano come un qualsiasi luogo di prigionia, ad esempio **'Il grande dittatore' di Chaplin (1940)**.

Le cose cominciano a cambiare con **'Notte e Nebbia' di Resnais ( 1955)**, un'antologia di filmati, frutto di un montaggio di immagini ad opera di registi dell'esercito americano, che resterà per circa trent'anni il film per eccellenza; ciò che salta subito all'occhio è il passaggio dalle immagini a colori a quelle in bianco e nero, che simboleggia l'alternanza tra il presente, dato dal colore e dalla rappresentazione dei campi per come li vediamo oggi, e il passato, espresso dall'assenza del colore impiegata per le immagini che ricostruiscono i campi al tempo delle persecuzioni. Il film di Resnais cerca davvero di rappresentare per la prima volta ciò che per molti era inimmaginabile, ovvero quello che stava dentro il reticolato di filo spinato; tuttavia ha il limite di non essere filologicamente esatto; infatti non sappiamo precisamente da quali campi provengano le immagini ritratte.

Risale al **1959 'Kapò' di Pontecorvo**, film caratterizzato da una forte drammaticità e al quale negli anni saranno mosse molte critiche: dalla violenza fatta alla storia, a quelle di tipo

formale. Forse i giudizi più aspri riguardano proprio un aspetto tecnico: l'uso del travelling, con cui si rappresenta il suicidio della protagonista che si getta sul filo spinato; la telecamera che da lontano si avvicina e dal basso sale verso l'alto.

Le critiche mosse a Pontecorvo mettono in luce come le responsabilità morali della messa in scena e le scelte formali adottate siano comunque legate.

Il film di Pontecorvo è anche accusato di voyeurismo: infatti all'inizio si vede la schiena nuda di una donna, che fa subito pensare ad una richiesta sessuale; non è inverosimile, infatti la possibilità di rappresentare sullo schermo lo sfruttamento sessuale delle prigioniere è una delle componenti peggiori che entra nel cinema italiano. L'esempio più emblematico in questo senso è il film del **1974** di **Liliana Cavani**, **'Il portiere di notte'**. È raccapricciante scoprire che, a partire da quella data, in Italia i produttori di film porno danno vita ad un filone di *porno-nazi* ambientati nei campi di concentramento. Si trattava chiaramente di immagini inventate e decisamente poco realistiche; per un nazista unirsi ad una donna ebrea era deplorabile e poteva anche significare il carcere; le donne che diventavano oggetto sessuale dei persecutori erano piuttosto le ucraine.

È del 1978 la saga intitolata **'Holocaust'**, che narra le vicende di una famiglia di ebrei tedeschi, in Germania funge da rielaborazione collettiva e segna il tentativo di narrare lo sterminio attraverso i media popolari come tv e cinema. L'intento è porre al centro le

strutture di potere che si stabilivano nei campi, mostrare gli uomini comuni che facevano le stragi pur di salvaguardare la loro posizione; ciò si realizza nell'immagine del piccolo avvocato che entra nel partito e inizia la sua scalata offrendo con assoluta mancanza di scrupoli dei suggerimenti relativi alla cosiddetta "soluzione finale".

La ricostruzione che viene fatta è accettabile storicamente, ma il limite più grande del film è quello di non mostrare la violenza, non mostrare il funzionamento interno dei campi di sterminio.

*Holocaust* infatti segue la tendenza del cinema americano di rappresentare il massacro in modo edulcorato; infatti le camere a gas, in quanto orrore non rappresentabile, qui non compaiono e la rappresentazione della morte è decisamente marginale.

Il passo successivo è '**Shoah**' di **Claude Lanzmann (1985)**, che è la negazione per eccellenza della rappresentabilità dello sterminio: il documentario rifiuta qualsiasi tentativo di rappresentare la realtà di quarant'anni prima; infatti non c'è alcun tentativo di ricostruire il campo; secondo Lanzmann ciò che è accaduto si può ripercorrere solo attraverso la testimonianza, infatti l'intervista è ciò che fa da collante nel suo documentario.

Shoah si apre con la voce di un sopravvissuto che torna dopo anni al campo di concentramento di Chelmno: si tratta di un membro dei sonderkommandos; squadre speciali costrette ad occuparsi dei forni e delle camere a gas. Le voci dei sopravvissuti che si

susseguono sono molte altre, ma da un certo punto del documentario anche lo sfondo perde d'importanza: non è più necessario che le interviste avvengano nei luoghi in cui avvenne il massacro; ciò che importa è rappresentare la memoria dei sopravvissuti.

Nel cinema si sono sviluppate due tendenze diverse della morale universale evocata dall'immagine sullo schermo: una è quella incarnata da *Shoah*, l'altra è quella rappresentata da **Schindler's List di Spielberg (1993)**.

L'opposizione *Shoah* - *Schindler's List* prende forma entro due cinematografie diverse; quella francese e quella americana. Tra le due si crea un gioco di specchi: la volontà di *Shoah* è quella di essere arte e non documento storico; viceversa *Schindler's List* è letto da molti come documento storico; anche se non tutti approvano questa lettura del film.

Le maggiori critiche mosse al film di Spielberg sono relative alla famosa scena delle docce; qui il regista gioca sul fatto che il pubblico sapesse che il rubinetto della doccia emanasse gas, così grazie alle conoscenze dell'osservatore si crea una forte attesa di distruzione, che poi viene smentita dall'uscita dell'acqua e il sollievo delle donne. Spielberg conduce lo spettatore dentro la camera a gas insieme alle donne; si riesce quasi a toccare il loro terrore e l'attimo di buio sullo schermo prima di scoprire che dai rubinetti uscirà acqua crea una fortissima suspense.

La critica è rivolta al falso finale positivo: infatti nella scena successiva la telecamera inquadra una fila di persone che si capisce che stanno andando verso la morte nel gas perché subito dopo è in primo piano il fumo che esce dal forno crematorio. È proprio l'immagine del fumo che si fa carico di rappresentare la camera a gas.

Le due scene sono legate dalla musica extradiegetica: se non si osservano come inquadrature separate, ma si fa attenzione alla sequenza molte critiche rivolte a Spielberg perdono di senso poiché il finale è tutt'altro che positivo.

Tra i film degli anni duemila sulla Shoah possiamo ricordare **'La Zona Grigia' (2001)** di Tim Blake Nelson, ispirato alla storia del medico ungherese che collaborava coi nazisti agli esperimenti sui corpi umani.

Finalmente il film riesce a mettere al centro la camera a gas, racconta la realtà concentrazionaria dal punto di vista dei sonderkommandos e indaga le sfumature del comportamento umano; è sicuramente un passo in avanti che cerca di partire da una testimonianza e staccarsi dall'invenzione, ma nonostante questo ritornano nel film molte tecniche del cinema americano. In molti punti del film ciò che viene rappresentato diventa una narrazione elegiaca, sostenibile, sopportabile agli occhi dello spettatore soprattutto grazie all'intervento della musica in sottofondo.

Il motivo della rivolta all'interno del campo è uno dei più diffusi nel cinema degli ultimi anni sulla questione ebraica; certo ci furono dei tentativi di ribellione, che però finirono soffocati nel sangue, come quello ad Auschwitz rappresentato nel film **'Il figlio di Saul'** del **2015** diretto da **László Nemes**. La trama del film si fonda sulla disperata e nevrotica convinzione del protagonista di trovare nel campo un figlio, quello che non ha mai avuto; alla morte del bambino, si rifiuta di mandarne il corpo a bruciare nel forno crematorio, ma vuole dare ad esso la sepoltura; questa nevrosi del protagonista porta al fallimento la missione di alcuni prigionieri di far saltare le camere a gas, infatti, le energie e l'attenzione dell'uomo si allontanano dall'obiettivo della ribellione per concentrarsi sulla soggettività del bambino; così Saul nel caos perde l'esplosivo destinato a far saltare le macchine della morte. L'intento del protagonista è espresso perfettamente dal titolo del saggio di Didi-Huberman 'Uscire dal nero'; ovvero togliere il bambino dall'oscurità, dall'indistinto e restituirgli quella dignità che ciascun uomo, ridotto a cosa, perdeva non appena sceso dal treno diretto ad Auschwitz.

Il film è un tentativo di rispondere alla questione sulla rappresentabilità o meno della Shoah; prima di Nemes sembrava impossibile superare la divaricazione tra rinuncia alla mimesi e la rappresentazione edulcorata dello sterminio; il merito del film è di riuscire ad andare oltre e alcune accortezze permettono al film di ottenere anche l'approvazione di Claude Lanzmann.

Il regista vuole evitare di ripetere certi errori nella sceneggiatura commessi in precedenza; ad esempio le visioni dall'alto attraverso posizione sopraelevata della macchina, infatti prima di tutto fa un uso diverso della macchina da presa: rifiutando gli strumenti più moderni del

digitale, ad esempio la messa a fuoco dello sfondo, il travelling e la nitidezza del contorno. Per tutto il film ad essere rappresentato nitidamente è solo il protagonista, non lo sfondo che è lasciato nell'indistinto; viene adottata la ripresa ad altezza d'uomo, non sceglie il bianco e nero ma opta per il colore, che tuttavia è un colore 'antico', non quello nitido del digitale.

Un'altra novità è una notevole attenzione per il suono; Nemes vuole riprodurre anche foneticamente il Lager, infatti tutto il film è accompagnato da una babele linguistica caotica di fondo, che sovrappone più lingue e più voci; si crea quindi un forte e vincente contrasto tra la non messa a fuoco dell'immagine e l'attenta precisione sonora.

Nel viso di Saul, negli occhi di Saul sta tutto il visibile; l'udibile contribuisce a trasmettere allo spettatore quale impensabile inferno vissero le vittime della Shoah: anche grazie a Nemes, anche grazie al cinema, oggi possiamo non voltarci dall'altra parte, ma guardare quali enormi atrocità ha compiuto la storia e, se lo vogliamo, se saremo abbastanza forti, evitare di ripeterle.

- [Bio](#)
- [Latest Posts](#)











By: Federica Crovella

Nome: Federica Crovella

Studi: Frequento il Corso di Laurea Magistrale in Letteratura, Filologia e Linguistica Italiana (Università di Torino).

Interessi: letteratura italiana e materie umanistiche in generale, musica, canto e recitazione.

Segni particolari: Rientro nella categoria delle persone basse, ma preferisco definirmi formato tascabile, sono l'anti-sport per eccellenza e decisamente golosa...per chi mi toglie i dolci ( tutti senza esclusioni) sono guai seri!

Descrizione: Alcuni dicono che sono testarda e permalosa, ma ovviamente non lo ammetterò mai! Rifletto molto, forse troppo, ma qualche volta ne esce qualcosa di carino! Grazie alla scrittura riesco ad esprimere me stessa e spero di riuscire a farlo anche in futuro, adoro cantare e ascolterei musica 24 ore su 24.

Dimenticavo... per me dormire è a dir poco fondamentale



















[Il femminismo scientifico e la battaglia di Maria Montessori](#)

[Parodia e dialogo intertestuale tra Cervantes, Ariosto e Tasso](#)

[Modelli e uso del tragico nella favola pastorale di Torquato Tasso](#)

[Moravia e la formazione non conclusa di Agostino](#)

[Una difesa del femminile in pieno Cinquecento](#)

[See all this author's posts](#)