

De Sica e la Shoah: elementi per una lettura del film *I sequestrati di Altona*

Vittorio de Sica, interrogato in una delle sue ultime interviste a proposito de *I sequestrati di Altona*, film del 1962,¹ ricordava l'insuccesso di botteghino e il giudizio della critica che aveva accolto questa trasposizione cinematografica dell'opera teatrale di Jean-Paul Sartre² in modo contrastato, se non addirittura ostile.³ Forse condividendo un'opinione diffusa all'epoca, che vedeva nel film un'opera mancata e dal contenuto ideologico confuso, o forse per la consapevolezza del tortuoso percorso redazionale della sceneggiatura,⁴ che aveva subito gli interventi successivi di più autori senza mai arrivare a un testo da tutti condiviso, De Sica e coloro che si sono ulteriormente occupati della sua carriera hanno contribuito a svalutare l'importanza di quest'opera, per molti versi ibrida e di difficile classificazione.

In questa sede non intendo entrare nel merito del valore estetico del film, bensì proporre l'analisi di alcune sequenze relative alle vittime ebraiche delle persecuzioni naziste.⁵ A mezzo secolo di distanza dalle prime proiezioni e attraverso una migliore conoscenza dei successivi sviluppi della rappresentazione della Shoah al cinema e nella cultura visuale occidentale,⁶ dovrebbe risultare più facile far luce su quel che Roland Barthes chiamava il senso ottuso di un testo, quanto cioè esso non esprime in modo esplicito e intenzionale, contrapponendolo al senso ovvio, apparente in superficie ma non sempre necessariamente il più interessante (*L'obvie et l'obtus* 45).



Fig. 1

La trama del film si svolge nella Germania dell'inizio degli anni sessanta. Al patriarca Albrecht von Gerlach (Fredric March), armatore e capitano di una importante industria siderurgica viene diagnosticato un grave cancro alla laringe. In vista dell'imminente morte Gerlach convoca il figlio Werner (Robert Wagner), accompagnato dalla moglie Johanna (Sophia Loren), attrice di teatro, che vediamo nel corso del film impegnata nella recita di alcune opere di Brecht a spiccato carattere di denuncia antinazista,⁷ per convincerlo a succedergli a capo dell'immenso complesso siderurgico di cantieri navali da lui fondato ad Amburgo. Nella proprietà di famiglia Johanna scopre, oltre al passato nazista della famiglia, anche il fratello Franz (Maximilian Schell), recluso in soffitta e dato per morto dopo la guerra, dove, accudito dalla sorella Leni (Françoise Prévost), egli vive nella convinzione che la Germania sia stata ridotta a un ammasso di rovine dalla sconfitta militare.⁸ Rivelatogli che il paese invece prospera e innamoratosi di Johanna, che nel frattempo ha lasciato il marito, disposto nonostante tutto ad accollarsi il peso dell'eredità dei Gerlach, Franz decide di uscire dal suo nascondiglio e abbandonato da Johanna, che non gli perdona i trascorsi di criminale di guerra che egli non aveva avuto il coraggio di rivelarle, si uccide

DE SICA E LA SHOAH

gettandosi nel vuoto da una gru dei cantieri navali e trascinandosi seco nella morte il padre.

Da questo sunto risulta chiaramente che il film ruota intorno alla spinosa questione della continuità storica tra il terzo Reich e la Germania post-bellica, della mancata denazificazione delle sue élites economiche e politiche e dell'incapacità della nuova repubblica federale tedesca di confrontarsi con l'eredità del proprio passato recente. Inoltre, attraverso il caso tedesco, come già Sartre nella sua pièce, De Sica puntava indubbiamente a sollevare il problema più vasto della responsabilità collettiva nei crimini di guerra anche in epoche di restaurata democrazia e prosperità, avendo in mente con ogni probabilità i dibattiti che in quegli anni si svolgevano in Europa sulla tortura in Algeria e sul maccartismo negli Stati Uniti nel contesto generale dei conflitti della guerra fredda.⁹ A questi temi di carattere ideologico e storico si accompagna infine anche una riflessione più propriamente filosofica riguardo allo statuto esistenziale della verità e sul complesso rapporto psicologico tra lucidità e follia. Tutto questo attraverso l'intreccio di quattro diverse tipologie di relazioni intergenerazionali rappresentate dalle voci dei tre figli e della nuora di Albrecht von Gerlach alle prese con un ordine patriarcale in decomposizione.

Tuttavia, come nota giustamente Emiliano Perra nel suo lavoro consacrato alla Shoah nel cinema italiano, il film *I sequestrati di Altona* merita di essere studiato anche sotto un altro punto di vista, quello del suo rapporto con la memoria del genocidio ebraico:

What went completely unnoticed by reviewers is that the film is also filled with references to the Holocaust (for example, the plaque positioned inside the von Gerlach estate commemorating the Jews who died there as slave workers). Here again the Holocaust could feature as a recognizable sub-plot in a film concerned with other topics. In the mid-1960s, it was clear that Holocaust imagery could be universalized and used to convey other messages. (Perra 76-77)

Tale disattenzione si manifesta tra l'altro nel fatto che rispetto alla vasta bibliografia disponibile sulla tematica ebraica di un altro film di De Sica, *Il giardino dei Finzi Contini* del 1970, per quanto riguarda invece la rappresentazione dell'Olocausto ne *I sequestrati di Altona* quasi nulla è stato

SALAH

scritto, ad eccezione di un succinto resoconto nella classica ma datata opera di Annette Insdorf.¹⁰

Tuttavia, i riferimenti alla Shoah e agli ebrei sono tutt'altro che insignificanti nella struttura narrativa di questa pellicola di De Sica. In particolare, l'immagine della stele commemorativa, a cui fa riferimento Perra, è senza precedenti nell'ambito del cinema italiano per almeno tre ragioni. Non solo si tratta della prima volta in Italia che sullo schermo appare una iscrizione in lingua ebraica,¹¹ ma ci troviamo di fronte anche a un esplicito accenno alla dimensione ebraica della sofferenza della seconda guerra mondiale, come metonimia dell'insieme dei crimini contro l'umanità del regime nazista, un aspetto che solo da poco e con notevoli esitazioni il cinema mondiale aveva allora cominciato ad affrontare.¹² Basti pensare che il film *Kapò* di Gillo Pontecorvo, del 1960, per molti versi innovatore nella scelta di una protagonista ebrea, inseriva la sua tragedia personale nel contesto più generale della deportazione politica e militare. Infine, la colpevolezza tedesca è qui affrontata in una dimensione molto inclusiva e generale, anticipando dibattiti che in ambito storiografico si svolgeranno molto più tardi sul coinvolgimento della *Wehrmacht* nei crimini contro l'umanità e la partecipazione attiva dell'insieme della popolazione al progetto genocidario nazista.¹³ Anche se questi temi cominciavano ad essere affrontati intorno agli stessi anni da intellettuali europei e americani,¹⁴ non bisogna dimenticare che negli anni cinquanta nella Germania adenaueriana si era in piena applicazione di una politica di ridimensionamento delle colpe tedesche durante la guerra, la cosiddetta *Vergangenheitsbewältigung*, che nel cinema tedesco di quegli anni si traduce nell'esaltazione dell'eroismo e dell'estraneità dei soldati tedeschi allo sterminio degli ebrei sui fronti orientali (Bartov, "Celluloid Soldiers").

Anche rispetto al testo teatrale sartriano, la versione cinematografica di De Sica si distingue per un'accentuazione dell'elemento ebraico nella vicenda della famiglia Gerlach. Ne *Les séquestrés d'Altona* la parola "Juif" ricorre solo due volte. Essa appare come insulto in un episodio, che manca nella trasposizione cinematografica desichiana, in cui Leni provoca i soldati americani che occupano la casa dei Von Gerlach, trattandoli da sporchi negri ed ebrei e rischiando di essere violentata da uno di loro se non fosse per il tempestivo intervento di Franz che provvede a metterla in salvo. L'altra ricorrenza risulta nel riferimento a un personaggio ebreo menzionato nel

DE SICA E LA SHOAH

primo dei cinque atti di cui conta l'opera sartriana, dove si narra l'episodio in cui Franz durante la guerra da asilo a un rabbino polacco in fuga dal campo di concentramento edificato sulla proprietà paterna. In seguito a una delazione, il rabbino viene consegnato alle SS che lo uccidono sotto gli occhi di Franz. Il padre riesce, grazie alle sue amicizie al vertice del potere nazista, a ottenere da Goebbels il perdono per l'atto di insubordinazione compiuto dal figlio, ma in cambio Franz deve arruolarsi nell'esercito e partire per il fronte orientale, dove poi si macchierà a sua volta di crimini contro prigionieri russi. In ogni caso anche il fuggitivo dal campo, introdotto nella sua qualità di rabbino, viene successivamente sempre nominato dai personaggi di Sartre come "il prigioniero polacco," senz'altro.

Se nella trama del film tale episodio permane intatto, ad esso si aggiungono altri quattro episodi del tutto assenti nel dramma di Sartre, mettendo fortemente in risalto la tematica dello sterminio ebraico a scapito di quello più generale della tortura, secondo un procedimento non dissimile da quello che De Sica impiegherà otto anni più tardi nel *Giardino dei Finzi-Contini* insistendo sugli accenni alla Shoah che nel testo di Bassani erano invece solo obliqui e interstiziali (Marcus 47).

Vale la pena esaminarli tutti insieme più attentamente nell'ordine di apparizione allo schermo.

1) Il film si apre con titoli di testa che scorrono su immagini d'archivio di soldati germanici intrappolati nelle nevi delle steppe russe accompagnate dalla colonna sonora tratta dal terzo movimento della sinfonia numero 11 in sol minore, opus 103 di Dimitri Shostakovich.¹⁵ Subito dopo l'introduzione del personaggio del vecchio Gerlach, a cui il medico annuncia di essere affetto da una forma terminale di cancro alla laringe, e prima delle riprese in cui si assiste alle prove di teatro dove Johanna recita una lunga scena tratta dal *referendum* di Brecht, viene mostrato il giovane Werner nell'aula di un tribunale tedesco nel ruolo di avvocato dell'accusa nel processo di alcuni giovani imputati di atti vandalici a carattere antisemita.

Queste quattro sequenze di apertura creano un parallelismo visivo tra le quattro forme di rovina sulle quali si impernia l'intera trama del film, la sconfitta militare sul fronte sovietico, il disfacimento fisico del vecchio padre, la crisi morale delle giovani generazioni nella Germania del secondo dopoguerra e la catastrofe politica indotta dalla collusione delle vecchie

SALAH

classi dirigenti col nazismo installato al potere. L'unità tematica, stabilita da questo montaggio per analogie formali, viene ulteriormente rafforzata dalla comune connotazione di carattere teatrale di queste sequenze, mostrando in cadenzata successione la transizione senza soluzione di continuità dal teatro di guerra a quello anatomico, dal teatro forense a quello artistico.

Molto probabilmente l'inserimento della sequenza in corte d'assise fu dettata dallo shock e dall'indignazione sollevati in Europa dalla cosiddetta *antisemitische Schmierwelle* che vide in Germania tra il 1959 e il 1960 un inquietante quanto esponenziale aumento di atti di vandalismo a danno di istituzioni e luoghi di culto ebraici, culminato nell'episodio del natale del 1959, quando la sinagoga di Colonia e il memoriale alle vittime della Shoah di questa città vennero imbrattati da graffiti di incitazione all'odio razziale per mano di due militanti del *Deutsche Reichspartei*, partito di estrema destra, che vennero poco dopo arrestati e processati (Bergmann e Erb). Fu in seguito a tale evento che il cancelliere tedesco Konrad Adenauer, assieme all'allora presidente del *World Jewish Congress*, Nahum Goldmann, si decise per la prima volta a visitare in veste ufficiale il sito di un lager, cosa che avvenne il 2 febbraio 1960 a Bergen Belsen.¹⁶

2) A circa mezz'ora dall'inizio del film, Johanna, nel corso di una passeggiata in compagnia del marito Werner nella tenuta dei Gerlach, scopre che una parte dei terreni di loro proprietà erano stati ceduti ad Himmler durante la guerra per essere adibiti a campo di concentramento e qui, secondo quanto si legge in una lapide commemorativa, furono sterminati trentamila ebrei.

Il riferimento a Heinrich Himmler, presente anche nel testo di Sartre, è certamente dovuto al ruolo centrale di questo gerarca nazista nella soluzione finale e nella costruzione dei campi della morte del regime, oltre al fatto che fu proprio nelle brughiere di Luneburg, dove sorge il campo di Bergen Belsen e dove fu girata questa scena, che egli venne arrestato e si suicidò. Si tratta di una scena che analizzeremo in seguito più in dettaglio anche perché precorre e contribuisce a formare un topos visivo a cui attingerà a piene mani il cinema italiano del decennio successivo.¹⁷

3) In uno dei dialoghi del film, il vecchio Gerlach rivela a Johanna di essere stato tra coloro "che hanno ideato le leggi che punivano con la morte i

DE SICA E LA SHOAH

non ariani che avessero delle relazioni sessuali con ariani,” alludendo quindi al suo coinvolgimento nella stesura delle leggi di Norimberga. De Sica sceglie così di tracciare un profilo spiccatamente antisemita del padre mostrandone il forte coinvolgimento ideologico con il nazismo, a controcorrente rispetto a Sartre che aveva invece insistito sull’altiero disprezzo dei Von Gerlach, proprio alla casta nobiliare a cui appartengono, nei confronti dei nazisti con cui collaborarono per mero interesse economico.

4) La narrazione dell’esecuzione del rabbino che aveva cercato rifugio e salvezza presso il giovane Franz, che si trovava nelle prime pagine della pièce di Sartre con la funzione di presentare la prima delle esperienze traumatiche di Franz e causa principale del rapporto conflittuale col padre, viene inserita da De Sica nella precisa metà del film della durata di 114 minuti, in una posizione strategica di cesura atta a segnalare in tutta la sua drammatica gravidanza la personalità scissa di Franz, aguzzino di vittime per cui prova pietà, in permanente fuga da se stesso e condannato a un’auto-illusione che non è capace di mantenere ma neanche di evitare.

5) Nei dipinti di cui è ricoperta la stanza dove è recluso Franz conformemente a quanto appare anche nelle indicazioni di scena della pièce di Sartre—nel film *I sequestrati di Altona* furono commissionati al pittore Renato Guttuso¹⁸—la cinepresa, accanto alle raffigurazioni di svastiche e di soldati SS riconoscibili dalle scritte *Gott mit uns*, si sofferma più volte sulle immagini di prigionieri, di cadaveri e di tutta un’umanità sofferente accanto ai caratteri cubitali del nome della città di Smolensk, il luogo dove Franz si è macchiato del suo più esecrabile crimine di guerra. Queste immagini di martirio, di fili spinati, di bambini uomini e donne assassinati, non corrispondono tuttavia alla situazione cognitiva del personaggio quando esso viene scovato da Johanna nel suo nascondiglio. Infatti, tanto nel film che nella pièce, è solo verso la fine che Franz scopre che la Germania non è in ginocchio e distrutta, bensì prospera economicamente, essendosi affermata come la nazione più potente d’Europa.¹⁹ Solo allora egli sarà capace di rivelare a Johanna il suo ruolo di carnefice durante la guerra nascosto dietro a quello di vittima del padre. Ma fintanto che vive recluso nel suo rifugio, egli non vuole assistere alla disfatta tedesca e si rinchioda nel suo tempo bloccato

SALAH

all'ora hitleriana, come indicato dal ritratto del Führer appeso nella sua stanza secondo le istruzioni teatrali di Sartre e che ben si nota anche nel film.

I dipinti di Guttuso invece sembrano alludere alla presenza di un rimosso, riguardo ai crimini del nazismo, che Franz esprime nei suoi schizzi sulle pareti ma non riesce ad esplicitare verbalmente. Il fatto che molte delle vittime raffigurate sui muri della cella di Franz portino la stella di Davide sulle loro vesti non lascia dubbi riguardo alla loro identità, fatto tanto più notevole se si considera che le figure degli oppressi nella serie di dipinti di Guttuso realizzati tra il '43 e il '45, dal titolo *Gott mit uns*, da cui traggono evidente ispirazione quelli eseguiti per il film di De Sica, come pure la famosa tela dedicata all'eccidio delle fosse ardeatine del 1950, non erano caratterizzati da alcun segno distintivo (Calvesi 19-26).



Fig. 2

In ogni caso tutte le istanze in cui appare un riferimento ebraico servono a riportare alla luce il passato nazista dei Von Gerlach e a mettere lo spettatore nella posizione di giudicare la loro responsabilità nei crimini di guerra. La sequenza girata sui luoghi dove sorgeva il campo di sterminio di Bergen Belsen è da questo punto di vista paradigmatica del modo di

DE SICA E LA SHOAH

rapportarsi all'elemento ebraico presente nel film e merita un esame più articolato e diffuso.

Essa inizia con una passeggiata nel tardo pomeriggio di Werner von Gerlach e sua moglie Johanna attraverso i sentieri della vasta tenuta familiare. Il fatto che questa scena mostri una distesa campestre e sia una delle rare riprese all'aperto del film, è degno di nota in quanto si contrappone palesemente agli interni asfissianti del maniero dei von Gerlach. De Sica riprende da Sartre lo stratagemma di capovolgere uno stereotipo assai diffuso, tanto al cinema che in letteratura, allora come oggi, in cui ad asserragliarsi in un luogo angusto e senza finestre sull'esterno non è l'ebreo bensì il nazista. Inoltre il recluso nazista vive per volontaria scelta in una soffitta contrariamente alle cantine dove cercano rifugio i perseguitati ebrei in tanti film sulla Shoah,²⁰ quasi a indicare che il carnefice si trova dalla parte del superego della coscienza europea mentre la vittima in quella della rimozione subcosciente e sotterranea. De Sica accentua ulteriormente la scelta di Sartre di mostrare i rappresentanti della colpa come prigionieri viventi in uno spazio claustrofobico e artificiale, ponendo invece la presenza simbolica delle vittime, che in Sartre appaiono solo indirettamente attraverso i discorsi dei Gerlach, sotto la luce del sole nell'unico scorcio di natura incolta di tutto il film, in una posizione autonoma e accusatrice. Infatti, mentre all'inizio il punto di vista da cui viene inquadrata la coppia Johanna-Werner sembra essere quello di un'ocularizzazione zero sui due personaggi,²¹ esso si rivela alla fine essere quello dei morti, le cui mute presenze aleggiano sulla radura dove sorgeva vent'anni prima il campo di concentramento. Proprio mentre il marito cerca di dissuaderla di proseguire e nonostante le sue intimazioni di rientrare a casa, la cinepresa ci mostra lo sguardo di Johanna attirato da qualcosa che si nasconde dietro un filare di arbusti secchi.

La seconda ripresa, alle spalle questa volta di Johanna, ci consente di vedere quel che ella sta per scoprire: una vasta distesa sulla quale emergono vari cippi e un cartello con un'iscrizione ancora illeggibile agli occhi dello spettatore. Interrogato da Johanna, Werner le rivela che si tratta di una parte della proprietà che fu data in affitto a Himmler per edificarvi un campo di concentramento.²² Il termine "campo di concentramento" viene pronunciato da Werner mentre la cinepresa passa da un brevissima inquadratura in primo piano sul suo viso ad una ancora più ravvicinata sull'espressione inorridita e

SALAH

attonita di Johanna, sottolineano il senso di attanagliamento emotivo venutosi a creare tra i due nel corso del serrato dialogo.

Mentre Werner continua la spiegazione, cercando di giustificare il padre obbligato da Himmler a cedergli il terreno, la macchina da presa passa rapidamente dal viso di Sophia Loren all'iscrizione del cartello dove si può leggere in tedesco e in inglese, "The gravestones in this area have only a symbolic meaning, they do not mark graves,"²³ soffermandovisi per dieci secondi e creando così una semi-soggettiva. In questo modo lo sguardo di Johanna interseca quello dello spettatore posto sullo stesso asse del punto di vista di Werner.

Poi prosegue, dopo un primo piano del volto contrito della Loren, mostrando in soggettiva varie lapidi in lontananza, e con un movimento di zoom, come se la protagonista aguzzasse lo sguardo, si focalizza sull'iscrizione in tedesco, "Hier ruhen 5000 Toten/April 1945," che la voce fuori campo di Johanna traduce "5000 morti aprile 1945."



Fig. 3

La cinepresa riprende a muoversi con una panoramica spostando la sua attenzione da lontano su un altro monumento eretto su un piedestallo e sormontato da una palla di pietra dall'iscrizione illeggibile da lontano. Dopo un altro stacco sul volto, visibilmente impietoso, di Johanna, la telecamera

DE SICA E LA SHOAH

riprende ora frontalmente la stele del memoriale, offrendosi direttamente agli occhi dello spettatore e, abbandonando la prospettiva di osservazione di Johanna, scorre lentamente in piano ravvicinatissimo sul testo dell'iscrizione, dall'alto, dove compare l'iscrizione in ebraico (Fig. 4, 5), verso il basso con quella in inglese (Fig. 6), che la voce, sempre in off, della protagonista traduce in italiano, "Israele e il mondo intero ricorderanno i trentamila ebrei sterminati in questo campo di concentramento per mano dei nazisti assassini. Terra accogli il loro sangue versato su di te."



Fig. 4

SALAH



Fig. 5



Fig. 6

DE SICA E LA SHOAH

La traduzione è errata perché il testo nell'originale recita "Earth conceal not the blood shed on thee" ("Terra non nascondere il sangue versato su di te") e fa da pendant all'ingiunzione ebraica di non dimenticare impressa in lettere cubitali nella stele "Yizkor Elokim" ("Ricordi Iddio") non resa in inglese. Se sarebbe eccessivo estrapolare da quel che potrebbe non essere che una svista una possibile visione conciliatoria della sofferenza rispetto a un auspicio di giustizia, l'errore, se non altro, è significativo dell'ignoranza che ancora avvolge il mondo e la cultura ebraici e ricorda la fantasiosa traduzione della preghiera dello *Shema Israel*, che appare nei sottotitoli del film, recitata dalla protagonista del film di Pontecorvo, *Kapò*, reso "la terra di Israele è illuminata, Dio è Israele, Dio è luce" invece di "ascolta Israele, Iddio è nostro Signore, Iddio è uno."

A parte questo errore, merita sottolineare che la scritta ebraica sembra essere inserita solo per il suo valore simbolico illustrativo. Il testo ebraico non ha infatti alcun ruolo esplicativo ma appare solo per la sua pregnanza iconica, come dimostra lo scorrimento della cinepresa che si arresta sul testo inglese il tempo necessario per essere letto dallo spettatore.²⁴ L'espedito non è diverso dalle riprese ravvicinate sul ciondolo con la stella di Davide al collo di Micol o di altri simboli ebraici sulla facciata del tempio o del cimitero di Ferrara nel film *Il giardino dei Finzi Contini*, con carrellate ottiche e fermo-fotogrammi volti a segnalare il carattere ebraico dell'immagine in funzione puramente didascalica e enfatica, tipica dello stile cinematografico dell'ultimo De Sica. Non bisogna inoltre sottovalutare l'effetto estraniante di una tale immagine di radicale alterità per il largo pubblico. La vittima non viene inserita in un discorso volto a consentire l'identificazione dello spettatore in nome di una comune umanità offesa, ma ad essa è assegnata una dimensione specifica e diversa.

Da qui si riprende nuovamente il volto della Loren che dice amara "già," seguita da quella di Werner che rattristato ribatte "mi dispiace, non avrei voluto che tu lo vedessi" a cui lei, filmata adesso assieme a Werner, un po' distante dietro di lei, risponde "torniamo indietro, fa davvero freddo," come se volesse assecondare il desiderio del marito di voltare pagina sul passato. Tutta la sequenza del campo di concentramento, della durata di due minuti esatti, si conclude a questo punto anche se il motivo della sinfonia numero 11 di Shostakovich fa da raccordo colla scena seguente dove si vede

la Loren in casa Gerlach decisa invece di fare piena luce sui segreti che le erano stati nascosti.

L'interesse principale della sequenza deriva dall'essere stata interamente girata sul sito del campo di sterminio di Bergen-Belsen che non si trova alla periferia di Amburgo, come risulta nella topografia immaginaria dal film, bensì nella bassa Sassonia.²⁵ La scelta di Bergen-Belsen, anche se nel film la località non viene nominata esplicitamente, è una significativa testimonianza della fase in cui le immagini associate ad Auschwitz non erano ancora diventate per antonomasia le figure dello sterminio. Anzi per molti versi gli orrori dei campi della morte, che nel campo di Bergen-Belsen erano stati documentati in film e fotografie ampiamente diffuse dai principali organi di informazione occidentali del tempo,²⁶ avevano trasformato nell'immediato dopoguerra il nome di questo campo come uno tra i più emblematici tra tutti i luoghi di sterminio nazisti, pur non essendo mai stato dei più grandi. A ciò si aggiunge il fatto di essere Bergen-Belsen, il luogo dove era stato perpetrato l'assassinio di Anne Frank, la cui lapide era diventata meta di pellegrinaggio fin dalla seconda metà degli anni cinquanta, con un culto memoriale rafforzato dall'enorme successo planetario della versione americana del suo diario per il grande schermo da parte di George Stevens del 1959 (Prose).

A Bergen-Belsen furono internati anche prigionieri politici e militari italiani, e un memoriale segnala il loro sacrificio, che il film non mostra. Tuttavia, non è da escludersi che il fatto di avere gli italiani a Bergen-Belsen un posto riconosciuto di vittime della seconda guerra mondiale, forse contribuì nella scelta di questo campo da parte di De Sica e Zavattini che vi avevano effettuato un sopralluogo, prima dell'inizio delle riprese de *I sequestrati di Altona*, alla ricerca delle locations più adeguate per girarvi il film. Tale luogo ben si prestava a consentire di girare un film così duro contro la Germania a un regista italiano come De Sica, e quindi appartenente a un paese alleato durante la guerra alla Germania e come essa beneficiante di uno straordinario boom economico postbellico, da una posizione morale di vittima del nazismo e non di suo complice, secondo un'autopercezione degli italiani quali "brava gente" e in base a un'interpretazione della storia dell'Italia in guerra in chiave esclusivamente resistenziale (Bidussa), all'epoca molto radicata e che il cinema da Rossellini di *Roma città aperta* al *Generale della Rovere* e alla *Ciociara* dello stesso De Sica molto contribuì a

DE SICA E LA SHOAH

diffondere nel mondo. In ogni caso, la critica tedesca non mancò di dileggiare il film italiano nella sua accusa alla Germania democratica, che molto si distingueva rispetto all'intento sartriano che nella sua critica alla Germania aveva esplicitamente in vista anche la denuncia contro le torture effettuate da militari del proprio paese nella guerra d'Algeria.²⁷



Fig. 7

SALAH



Fig. 8

Se non altro, il film dimostra comunque il fascino di De Sica nei confronti degli ebrei e la sua empatia per la loro sofferenza nell'ultimo conflitto mondiale. Nella summenzionata intervista a Samuels, De Sica parlando della sua trasposizione cinematografica dell'opera di Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, del 1970 rivela la sua profonda identificazione con la questione ebraica:

I accepted this subject because I intimately feel the Jewish problem. I myself feel shame because we are all guilty of the death of millions of Jews. Why were they killed? Because a criminal, a lunatic wanted that. But the Italian fascists are also guilty. So am I. I wasn't a Fascist, but I belong to the country that collaborated with Hitler. I wanted, out of conscience, to make this film and I am glad I made it. (Samuels 159)

Non è da escludersi che questo sentimento di solidarietà, misto a pietà, risalga alle esperienze di De Sica alla fine della seconda guerra mondiale. Secondo i figli Christian e Manuel De Sica, il padre si adoperò attivamente per salvare alcuni ebrei romani dalla deportazione mentre lavorava sul set del film *La porta del cielo*, le cui riprese iniziarono subito dopo l'armistizio e l'occupazione nazista di Roma nell'inverno del 1943.²⁸

DE SICA E LA SHOAH

Non si hanno conferme da altre fonti di questo ruolo di Vittorio De Sica, mentre è certo che nella basilica dove fu in parte girato il film, San Paolo fuori le mura, trovarono accoglienza numerosi rifugiati, molti dei quali ebrei, che furono poi arrestati dalla banda Koch durante l'irruzione nella notte tra il 3 e il 4 febbraio del 1944, quindi ancora nella fase iniziale di elaborazione di un progetto cinematografico che si sarebbe protratto sino all'estate dello stesso anno. Senza dubbio comunque De Sica assistette ai momenti più truci dell'occupazione tedesca a Roma, sebbene poté continuare indisturbato il suo lavoro di cineasta sino alla vigilia della liberazione. Peraltro come regista attivo a Roma negli anni dell'immediato dopoguerra egli ben conosceva la situazione degli stabilimenti di Cinecittà che, dopo essere stati un luogo di transito per deportati, furono adibiti a campo profughi dal '44 al '50 e dove si trovarono di passaggio anche molti ebrei.²⁹ In un campo di prigionieri si svolge la trama del film di Pietro Francisci del 1947, *Natale al campo 119*, su sceneggiatura di De Sica, in cui gli italiani sono raffigurati dalla parte delle vittime della guerra, senza considerazione del bando per cui hanno combattuto.

Inoltre, De Sica, in veste questa volta di attore, partecipò ad alcune delle primissime produzioni di carattere popolare in cui compaiono personaggi di ebrei nel contesto delle persecuzioni antisemite in Italia, come la commedia degli errori *I due marescialli*, di Sergio Corbucci, del 1961, in cui personifica un carabiniere che si ritrova vestito da prete rifugiato in una chiesa assieme a un'ebrea e a un americano, e nel summenzionato *Il Generale della Rovere* di Roberto Rossellini.

Ma è probabilmente alla grande sensibilità di De Sica ai temi e alle tendenze, se non sempre agli stilemi e al linguaggio cinematografico, di maggior attualità nel cinema internazionale a renderlo tra i più suscettibili a introdurre nel cinema italiano soggetti che cominciavano solo allora ad essere affrontati all'estero. Da questo punto di vista De Sica è certamente il più "americano" dei padri del neo-realismo italiano e colui che si dimostra maggiormente ricettivo all'esempio delle grandi produzioni hollywoodiane sulla Shoah che vengono prodotte in gran numero in quegli anni, come *Judgement at Nuremberg* di Stanley Kramer, del 1961 su soggetto di quello stesso Abby Mann, cosceneggiatore dei *Sequestrati di Altona*, *The Diary of Anne Frank* e tanti altri ancora. In ogni caso, per capire le possibili fonti di ispirazione di De Sica nella realizzazione de *I sequestrati di Altona* conviene

SALAH

guardare al cinema internazionale di quel periodo piuttosto che cercare degli antecedenti nella cinematografia italiana, confermando quanto già notato da Millicent Marcus per buona parte della produzione cinematografica italiana del dopoguerra almeno sino agli anni ottanta “the Holocaust films to emerge in this postwar period have more in common with concurrent cinematic production than with previous Italian works on the subject” (Marcus 29).

D'altra parte, però, il film di De Sica *I sequestrati di Altona* è in ritardo rispetto ai tempi in cui viene girato. Siamo infatti ormai già nel pieno di quel cambiamento di paradigma storiografico che Annette Wieworka ha definito come l'avvento dell'*ère du témoin* in cui si comincia a scrivere la storia del conflitto dal punto di vista della vittima e in cui al testimone è riconosciuto un ruolo sociale di prima importanza, periodo che si apre col processo di Eichmann a Gerusalemme nel 1960 e che “marque un véritable tournant dans l'émergence de la mémoire du génocide” (Wieworka 81). Nella pellicola di De Sica la vittima appare solo per tramite di un luogo e non è ancora dotata di alcuna soggettività autonoma, come invece avverrà nel *Giardino dei Finzi Contini*. Comunque, dalla pièce di Sartre del 1959 al film di De Sica del 1962 si è già consumata la transizione da una visione politica dei crimini del terzo Reich, in cui le persecuzioni sono percepite all'insegna del trattamento riservato agli oppositori del regime, a una prospettiva che comincia a individuare lo specifico del progetto genocidario nei confronti degli ebrei.

Al termine di questo tentativo di analisi puntuale di alcune sequenze del film *I sequestrati di Altona*, alcune osservazioni di carattere metodologico a ghisa di conclusione si impongono.

Innanzitutto, l'analisi di un aspetto negletto di un film, come quello di De Sica, che ebbe un'accoglienza molto limitata e contrastata, dovrebbe servire a dimostrare l'interesse di allargare il campo di analisi degli studi consacrati alla rappresentazione dell'Olocausto sul grande schermo a un corpus quanto più vasto e comprensivo possibile, includendo anche opere meno note e in cui il tema della deportazione e dello sterminio non costituisce la linea narrativa principale. In Italia, infatti, nonostante siano stati girati oltre duecento lungometraggi fiction contenenti un riferimento a personaggi o episodi relativi alla storia ebraica,³⁰ di cui più della metà riguardanti il periodo delle persecuzioni razziali, solo poche decine sono state oggetto di studio approfondito.³¹

DE SICA E LA SHOAH

La figura dell'ebreo come pure la presenza di un elemento caratterizzabile come ebraico si prestano egregiamente infatti ad essere utilizzate come "spia," nel senso ginzburghiano del paradigma indiziario, che si afferma nell'arte prima ancora che nelle scienze sociali alla fine dell'Ottocento. Secondo tale metodo, è proprio da riferimenti marginali che si possono ricavare informazioni insospettabili su un determinato contesto culturale, non diversamente da una lettura dell'immagine ispirata ad afferrare il *punctum*, il dettaglio sorprendente, più che lo *studium*, volto invece all'interpretazione del senso esplicito di un'opera (Barthes, *La Chambre claire*). A tal scopo occorre raffinare ulteriormente l'analisi visuale del testo filmico che prenda in considerazione le forme specifiche del linguaggio cinematografico e sia attento alla valenza simbolica dei semantemi visivi utilizzati per indicare un contesto ebraico, nel caso del film di De Sica non tanto personaggi quanto monumenti, scritte e dialoghi.³²

Infine, dopo alcuni decenni di eccellenti analisi delle tradizioni nazionali nell'elaborazione della memoria dell'Olocausto, occorre ora, seguendo l'auspicio formulato da Robert Gordon di affrontare percorsi transnazionali e transgenerazionali di trasmissione memoriale. *I sequestrati d'Altona* offre un significativo e importante "case study" dove si intersecano biografie individuali con cambiamenti epocali, la storia italiana con quella europea, il medium cinematografico con quello letterario e teatrale, mostrandoci un De Sica non solo molto più aperto a sollecitazioni intellettuali e politiche di carattere internazionale di quanto generalmente riconosciuto, da coloro che vedevano, dopo l'esaurimento della stagione neorealista, un regista sulla parabola del declino artistico, ma anche un autore la cui opera si rivela profondamente segnata dal confronto con il legato traumatico della Shoah, ancor prima della tardiva infatuazione per l'opera bassaniana.

Asher Salah

BEZALEL ACADEMY OF ARTS AND DESIGN &
HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

NOTE

¹ Rilasciata a Charles Thomas Samuels; ripubblicata in Snyder e Curle, *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives* (44).

² *Les séquestrés d'Altona* (1960). La prima rappresentazione teatrale risale al 23 settembre del 1959 mentre il testo fu pubblicato l'anno successivo.

³ Nonostante il premio David di Donatello alla regia del 1963, la condanna della critica francese fu senz'appello. Tra i giudizi più duri quello di Pierre Leprohon *Vittorio De Sica*, che descrive il film dotato di “tous les défauts, de toutes les ficelles, de tous les effets spectaculaires et dramatiques qu'avait si bien su autrefois éviter De Sica, et le fait avec une telle lourdeur, une insistance qui le conduisent souvent au grotesque... sans nul doute le plus mauvais qu'ait jamais tourné” (91). Similmente negli Stati Uniti dove l'accoglienza fu gelida come testimoniato dalla stroncatura di Bosley Crowther sul *New York Times* del 31 ottobre del 1963 scrive lapidariamente “I am afraid ‘The Condemned of Altona’ must be condemned to the fate of a disappointing film.” In Italia le reazioni furono più variegata da quelle favorevoli da parte di riviste di area marxista Ugo Casiraghi su *l'Unità* (1 Novembre 1962); Fernaldo di Giammatteo sul *Bianco e Nero* (1962); Leonardo Autera sul *Bianco e Nero* (1962); Callisto Cosulich sulla *Cinema Sessanta* (1962); Edoardo Bruno sulla *Filmcritica* (1963); a quelle più scettiche di Candido sul *Cineforum* (1963), rivista all'epoca di area cattolica, dove si legge che De Sica non è più capace di ritrovare la sua antica vena.

⁴ Prima Jean-Paul Sartre, poi Cesare Zavattini, infine Abby Mann, senza contare gli interventi e le rilevanti modifiche imposte dal produttore Carlo Ponti. Un primo tentativo di adattamento dell'ultima opera teatrale di Sartre allo schermo era stato tentato da Jules Dassin, come si rileva da Michel Contat e Michel Rybalka ne *Les écrits de Sartre*. Non dimentichiamo che alla pièce di Sartre è stata spesso rimproverata la trama farraginoso e i contenuti astrusi. Cfr. Badiou (51-60).

⁵ Seguendo la norma suggerita da Gianni Rondolino e Dario Tomasi, utilizzo in quanto segue il termine “scena” per descrivere un segmento di pellicola in cui un episodio narrativo è presentato nella sua integrità temporale; per “sequenza” intendo invece una serie di inquadrature che presenta al suo interno dei salti spaziali o temporali.

⁶ La bibliografia sull'argomento è ingente, basti segnalare, oltre ai testi menzionati nelle note qui di seguito, tra i più recenti contributi in italiano il volume di Andrea Minuz, *La Shoah e la cultura visuale*.

⁷ Nelle scene iniziali Johanna interpreta il “Referendum,” una scena drammatica tratta da *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Terrore e miseria del Terzo Reich), la cui prima risale 1938 e in quelle finali si assiste alla rappresentazione da parte del Berliner Ensemble della Germania Democratica di *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (la resistibile ascesa di Arturo Ui), opera scritta nel 1941.

⁸ Espediente narrativo destinato a notevole successo, basti pensare ai film *Underground* (1995) di Emir Kusturica e a *Good Bye Lenin* (2003) di Wolfgang Becker.

⁹ De Sica in una intervista menzionata in *Indelible Shadows: Film and the Holocaust* di Annette Insdorf afferma che “Set in Post-war Germany as a study of fanatical Nazism, the film remains an accusation against all dictatorships” (130). Sul rapporto intrattenuto dalla pièce teatrale e dal film con l'attualità politica degli anni cinquanta e sessanta si veda Marker.

¹⁰ Il film non è preso in considerazione per esempio nelle importanti opere sulla Shoah nel cinema italiano di Millicent Marcus, *Italian Film in the Shadow of Auschwitz*; Giacomo

DE SICA E LA SHOAH

Lichtner, *Film and the Shoah in France and Italy*; e Andrea Minuz e Guido Vitiello, *La Shoah nel cinema italiano*, pur essendo registrato da Caroline Joan Picart, *The Holocaust Film Sourcebook* (1: 348-49).

¹¹ Sono a mia conoscenza solo cinque i film italiani anteriori al 1962 in cui si sente parlare in ebraico, sempre in un contesto liturgico, sono *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, *Il grido della terra* (1949) di Duilio Coletti, *Kapò* (1960) di Gillo Pontecorvo, *L'oro di Roma* (1961) di Carlo Lizzani, e *Il Generale della Rovere* (1960) di Rossellini in una delle cui scene finali di grande impatto drammatico, il personaggio del finto generale impersonato da De Sica assiste alla preghiera improvvisata di un gruppo di ebrei condannati a morte. Solo in *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone appare un goffo tentativo di visualizzare i caratteri dell'alfabeto cananeo dei fenici comune anche agli antichi ebrei.

¹² Sul "silenzio" che avvolge la dimensione ebraica delle persecuzioni nazi-fasciste nel cinema italiano mi permetto di rimandare a Asher Salah, "Maschere Giudaiche: gli ebrei al cinema italiano" e "Jews and Israel in Italian Cinema." Sull'elaborazione memoriale dell'Olocausto nell'Italia del dopoguerra si veda Schwartz; Consonni; e Gordon.

¹³ Penso in particolare all'intensa polemica innescata dalla pubblicazione del libro di Daniel Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners*, ma anche a Omer Bartov, *Hitler's Army*, e Raoul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders*.

¹⁴ Per esempio Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, o storici come Gerald Reitlinger, *The Final Solution* e *The SS: Alibi of a Nation*, e Raoul Hilberg, *The Destruction of European Jews*.

¹⁵ Secondo la testimonianza di De Sica nell'intervista rilasciata a Samuels, Shostakovich gli scrisse una lettera accusandolo di avere utilizzato la sua musica per fare un film fascista.

¹⁶ Si legga il resoconto su *Time* 75.7 (1960), dal titolo "*A Pilgrimage to Hell*" (39). Il primo presidente della RFA Theodor Heuss già nel novembre del 1952 si era recato in compagnia di Goldmann per la cerimonia di inaugurazione del memoriale alle vittime di Bergen Belsen. Cfr. Herf (318).

¹⁷ Basti menzionare la scena iniziale di *Diario di un italiano* (1971) di Sergio Capogna, tratto da una novella di Vasco Pratolini, che mostra un uomo che si aggira tra le pietre tombali di un cimitero ebraico, o le scene conclusive di *Le vaghe stelle dell'orsa* (1965) di Luchino Visconti durante la cerimonia di scoprimento della lapide commemorativa del Professor Luzzatto. Un precedente di questo artificio cinematografico forse è da ravvisare nel primo piano in freeze della lapide dei fucilati durante l'eccidio di Ferrara su cui si conclude il film di Florestano Vancini, *La lunga notte del '43* (1960).

¹⁸ Nell'atto secondo de *Les séquestrés d'Altona* si legge infatti "Sur le mur du fond, un grand portrait de Hitler. Sur les rayons, des bobines. Des pancartes aux murs" (Sartre, *Théâtre complet* 902). Nell'atto quarto la scenografia della camera resta la stessa ma i cartelli sono stati levati.

¹⁹ A questo proposito la *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft*, l'organo di censura del cinema tedesco, chiese e ottenne che fossero eliminati dai dialoghi dei film i riferimenti espliciti a industrie tedesche, come la Krupp o la Mercedes-Benz, come quando si pone in bocca di Franz la seguente frase: "Ogni volta che vedo una Mercedes sento il fetore delle camere a gas." Cfr. Loiperdinger (93).

²⁰ Per esempio *Kanal* (1957) del polacco Andrzej Wajda, *Ha-Martef* (la cantina) (1963) dell'israeliano Nathan Gross, *Le dernier métro* (1980) del francese François Truffaut, sino a *Inglourious Basterds* (2009) di Quentin Tarantino. Per tale immagine nel cinema italiano si rimanda invece a Fink (100).

SALAH

²¹ Riprendo il termine a François Jost, *L'oeil camera, entre film et roman* (1987), per definire la ripresa di una determinata scena senza la mediazione di un personaggio che la vede, il contrario della soggettiva che Jost chiama “ocularizzazione interna.”

²² Il film di De Sica e l'opera teatrale di Sartre testimoniano dell'uso di campo di concentramento per indicare anche quelli di sterminio, secondo una confusione lessicale ancora all'epoca molto corrente. Cfr. Calimani Sullam.

²³ Il campo di Bergen Belsen fu infatti raso al suolo e bruciato dall'esercito inglese nel giugno del 1945 per evitare i rischi di propagazione del tifo all'infuori del suo recinto.

²⁴ Peraltro lo scorrimento senza soluzione di continuità dall'ebraico all'inglese è frutto di un fotomontaggio che unisce, come se fossero incisi su una stessa facciata, due testi che nel monumento originale si trovano ai due lati opposti. Con tale operazione De Sica può eliminare ogni traccia che consenta l'identificazione del luogo reale dove vengono registrate queste immagini. La stele infatti riporta subito dopo il testo inglese anche la scritta “First Anniversary of the Liberation of Bergen Belsen 15th April 1946/Central Jewish Committee British Zone.”

²⁵ Stando a quanto riportato dalla recensione assai negativa del film pubblicata sulle pagine della rivista *Der Spiegel* (21 Novembre 1963), il governo della Bassa Sassonia avrebbe rifiutato a De Sica il permesso di girare sul luogo dei memoriali di Bergen Belsen. Ma le riprese vennero effettuate comunque forse a insaputa della autorità.

²⁶ Si pensi alle foto scattate da George Rodger, successivamente tra i fondatori della Magnum, pubblicate nelle settimane successive alla liberazione sulla rivista LIFE (Cfr. Naggar). Sulla ricezione delle immagini fotografiche dei campi in Italia, Ruffini (361-376).

²⁷ Sull'associazione assai diffusa in Francia tra la tortura in Algeria e la memoria della seconda guerra mondiale anche presso superstiti come Jean Améry, Paul Teitgen e Charlotte Delbo. Cfr. Rothberg (193).

²⁸ Cfr. Riccardi (179-187). L'episodio fa da tela di fondo al film di Maurizio Ponti, *A luci spente*, del 2004.

²⁹ Noa Steimatsky, “The Cinecittà Refugee Camp, 1944-1950,” su cui si basa in gran parte il documentario di Marco Bertozzi, *Profughi a Cinecittà* (2012).

³⁰ Per un esame statistico quantitativo del corpus cinematografico sin qui da me raccolto si rimanda a Salah, “Jews and Israel.”

³¹ A titolo di esempio il volume di Perra, certamente quello di maggior ampiezza e più comprensivo, esamina 37 opere, tra documentari e fiction per il cinema e la televisione, mentre lo studio della Millicent Marcus si basa sull'analisi di 29 testi cinematografici e quello di Fink, su 25 film. Nella letteratura scientifica di carattere generale consacrata al tema della rappresentazione dell'ebreo e della Shoah nel cinema ancora più scarsi sono i riferimenti alla realtà italiana, limitandosi a menzioni più o meno circostanziate su alcuni film come *Kapò* (1960), *L'oro di Roma* (1961), *Vaghe stelle dell'orsa* (1965), *Il giardino dei Finzi-Contini* (1970), *La vita è bella* (1997), ai quali sono state dedicate ponderose monografie e che continuano ad attirare l'attenzione della critica per il loro successo internazionale.

³² Un primo passo in questa direzione ma non sufficientemente sviluppato in Picchiotti.

DE SICA E LA SHOAH

FILM CITATI

- Becker, Wolfgang, dir. *Good Bye Lenin*. X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk, e ARTE, 2003. Film.
- Benigni, Roberto, dir. *La vita è bella*. Melampo Cinematografica, 1997. Film.
- Capogna, Sergio, dir. *Diario di un italiano*. Faser, 1971. Film.
- Coletti, Duilio, dir. *Il grido della terra*. Lux, 1949. Film.
- Corbucci, Sergio, dir. *I due marescialli*. Cineriz, 1961. Film.
- De Sica, Vittorio, dir. *La ciociara*. Champion, 1960. Film.
- . *Il giardino dei Finzi Contini*. Documento, 1970. Film.
- . *La porta del cielo*. Orbis, 1945. Film.
- . *I sequestrati di Altona*. Société Générale de Cinématographie, 1962. Film.
- Francisci, Pietro. *Natale al campo 119*. De Sica, Excelsa, e Fabrizi, 1947. Film.
- Gross, Natan, dir. *Ha-Martef*. Shai, 1963. Film.
- Kramer, Stanley, dir. *Judgement at Nuremberg*. Roxlom, 1961. Film.
- Kusturica, Emir, dir. *Underground*. CiBy, et al., 1995. Film.
- Lizzani, Carlo, dir. *L'oro di Roma*. Compagnia Internazionale Realizzazioni Artistiche Cinematografiche, 1961. Film.
- Pastrone, Giovanni, dir. *Cabiria*. Itala, 1914. Film.
- Pontecorvo, Gillo, dir. *Kapò*. Cineriz, et al., 1960. Film.
- Ponti, Maurizio. *A luci spente*. Cinemart, e Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2004. Film.
- Rosellini, Roberto, dir. *Generale della Rovere*. Zebra, e Société Nouvelle des Établissements Gaumont, 1959. Film.
- . *Paisà*. Organizzazione Film Internazionali, e Foreign Film Productions, 1946. Film.
- . *Roma città aperta*. Excelsa, 1945. Film.
- Stevens, George, dir. *The Diary of Anne Frank*. Twentieth Century Fox, 1959. Film.
- Tarentino, Quentin, dir. *Inglourious Basterds*. Universal, et al., 2009. Film.
- Truffaut, François, dir. *Le dernier métro*. Les Films du Carrosse, et al., 1980. Film.
- Vancini, Florestano, dir. *La lunga notte del '43*. Ajace Produzioni Cinematografiche, Euro International Film, e Films Metzger et Woog, 1960. Film.
- Visconti, Luchino, dir. *Le vaghe stelle dell'orsa*. Vides, 1965. Film.
- Wajda, Andrzej, dir. *Kanal*. Zespól Filmowy "Kadr", 1957. Film.

OPERE CITATE

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin, 1963. Print.
- Autera, Leonardo. "I sequestrati di Altona." *Bianco e Nero* 23.12 (1962): 78–80. Print.
- Badiou, Alain. "Notes sur Les séquestrés d'Altona." *Revue internationale de philosophie* 231.1 (2005): 51-60. Print.
- Barthes, Roland.. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Seuil, 1980. Print.
- . *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982. Print.
- Bartov, Omer. "Celluloid Soldiers: Cinematic Images of the Wehrmacht." *Russia War, Peace and Diplomacy*. A cura di Mark Erickson. London: Weidenfeld and Nicolson, 2004. 130-43. Print.
- . *Hitler's Army: Soldiers, Nazis, and War in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press 1991. Print.
- Bergmann, Werner e Rainer Erb. *Anti-Semitism in Germany: the Post-Nazi Epoch since 1945*. New Brunswick, NJ: Transaction, 1997. Print.
- Bidussa, David. *Il mito del bravo italiano*. Milano: il Saggiatore, 1994. Print.
- Brecht, Bertolt. *Der aufshaltsalme Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963. Print.
- . *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. Print.
- Bruno, Edoardo. "Le quattro giornate di Napoli – I sequestrati di Altona." *Filmcritica* 14.129 (1963): 55–58. Print.
- Calimani Sullam, Anna Vera. *I nomi dello sterminio*. Torino: Einaudi, 2001. Print.
- Calvesi, Maurizio. "Renato Guttuso dagli esordi agli anni della guerra." *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit uns (1924-1944)*. A cura di Maurizio Calvesi e Dora Favatella Locascio. Palermo: Sellerio, 1987. 19-26. Print.
- Candido. "I sequestrati di Altona." *Cineforum* 19 (1963): 968-969. Print.
- Casiraghi, Ugo. "De Sica assalta il 'miracolo' tedesco." *l'Unità* (1962): 7. Print.
- Consonni, Manuela. *L'eclisse dell'antifascismo. Resistenza, questione ebraica e cultura politica in Italia dal 1943 al 1989*. Bari: Laterza, 2015. Print.

DE SICA E LA SHOAH

- Contat, Michel e Michel Rybalka. *Les écrits de Sartre: chronologie, bibliographie commentée*. Paris: Gallimard, 1970. Print.
- Cosulich, Callisto. "I sequestrati di Altona." *Cinema Sessanta* 3.27–30 (1962): 92–93. Print.
- Crowther, Bosley. "Movie Review: Maniac (1963); Screen: Dust of Nazism in Present-Day Germany: 'Condemned of Altona,' Melodrama, Opens." *New York Times*. 31 Oct. 1963. Web. 20 Oct. 2015. <www.nytimes.com>.
- De Sica, Christian. *Figlio di papà*. Milano: Mondadori, 2008. Print.
- De Sica, Manuel. *Di figlio in padre*. Milano: Bompiani, 2013. Print.
- Di Giammatteo, Fernaldo. "La Germania che fa paura." *Bianco e Nero* 23.12 (1962): 74–77. Print.
- Fink, Guido. "Semo tutti cristiani? Ebrei visibili e invisibili nel cinema italiano." *Il Ponte* (1999): 83-102. Print.
- Ginzburg, Carlo. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986. Print.
- Goldhagen, Daniel Jonah. *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Knopf Doubleday, 1996. Print.
- Gordon, Robert. *The Holocaust in Italian Culture, 1944–2010*. Stanford: Stanford University Press, 2012. Print.
- Herf, Jeffrey. *Divided Memory: the Nazi Past in the two Germanys*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1997. Print.
- Hilberg, Raoul. *The Destruction of European Jews*, New Haven: Yale University Press, 1961. Print.
- . *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish catastrophe, 1933-1945*. New York: Aaron Asher, 1992. Print.
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. New York: Random House, 1983. Print.
- Jost, François. *L'oeil - Caméra: entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987. Print.
- Leprohon, Pierre. *Vittorio De Sica*. Paris: Seghers, 1966. Print.
- Lichtner, Giacomo. *Film and the Shoah in France and Italy*. Edgware: Vallentine Mitchell, 2008. Print.
- Loiperdinger, Martin. "Film Censorship in Germany: Continuity and Challenge through Five Political Systems." *Silencing Cinema: Film*

SALAH

- Censorship around the World*. A cura di Daniel Biltereyst e Roel Vande Winkel. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 81-96. Print.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Shadow of Auschwitz*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Print.
- Marker, Cynthia Elaine. *Defying the Censor: Resistance to the Algerian War in French Literature and Cinema*. PhD dissertation, University of Michigan, 1996. Print.
- Minuz, Andrea. *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*. Roma: Bulzoni, 2010. Print.
- Minuz, Andrea e Guido Vitiello (a cura di). *La Shoah nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013. Print.
- Naggar, Carole. *George Rodger: An Adventure in Photography, 1908-1995*. Syracuse: Syracuse University Press, 2003. Print.
- Perra, Emiliano. *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy: 1945 to the Present*. Oxford: Peter Lang, 2010. Print.
- Picart, Caroline Joan (a cura di). *The Holocaust Film Sourcebook*. Vol. 1. Westport, CT: Praeger, 2004. Print.
- Picchietti, Virginia. "A Semiotics of Judaism: Representations of Judaism and the Jewish Experience in Italian Cinema, 1992–2004." *Italica* 83.3–4 (2006): 563–82. Print.
- "A Pilgrimage to Hell." *Time Magazine* 75.7 (1960): 39. Print.
- Prose, Francine. *Anne Frank. The Book, the Life, the Afterlife*. New York: Harper, 2010. Print.
- Reitlinger, Gerald. *The Final Solution*. New York: Beechurst, 1953. Print.
- . *The SS: Alibi of a Nation*, London: Heinemann, 1956. Print.
- Riccardi, Andrea. *L'inverno più lungo. 1943-44: Pio XII, gli ebrei e i nazisti a Roma*. Bari: Laterza, 2008. Print.
- Rondolino, Gianni e Dario Tomasi. *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*. Torino: Utet, 2011. Print.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2007. Print.
- Ruffini, Elisabetta. "Morti, morti, ancora morti: l'universo concentrazionario, la fotografia e l'immaginario collettivo italiano." *Dopo i testimoni. Memorie, storiografie e narrazioni della deportazione*

DE SICA E LA SHOAH

- razziale*. A cura di Marta Baiardi e Alberto Cavaglion. Roma: Viella, 2014. 361-376. Print.
- Salah, Asher, "Jews and Israel in Italian Cinema." *Italia-Israele: gli ultimi centocinquanta anni: atti della conferenza, Gerusalemme 16-17 maggio 2011*. Milano: Corriere della Sera Foundation, 2012. 283-301. Print.
- . "Maschere Giudaiche: gli ebrei al cinema italiano." *Italia Ebraica: oltre duemila anni di incontro tra la cultura italiana e l'ebraismo*. Torino: Allemandi, 2007. 221-35. Print.
- Samuels, Charles Thomas. *Encountering Directors*. New York: Putnam, 1972. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *Les séquestrés d'Altona*. Gallimard: Paris, 1960. Print.
- . *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005. Print.
- Schwartz, Guri. *Ritrovare se stessi: gli ebrei nell'Italia postfascista*. Bari: Laterza, 2004. Print.
- Snyder, Stephen e Howard Curle (a cura di). *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press. 2000. Print.
- Steimatsky, Noa. "The Cinecittà Refugee Camp, 1944-1950." *Taking Place: Location and the Moving Image*. A cura di David Rhodes e Elena Gorfinkel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. 22-50. Print.
- Wievorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Paris: Plon, 1998. Print.