

SAGGI – ESSAYS

BAMBINI CONTRO I MURI.
L'INFANZIA INFRANTA DELLA SHOAH TRA
ROMANZO, CINEMA E GRAPHIC NOVEL

CHILDREN AGAINST THE WALLS.
BROKEN CHILDHOOD OF THE SHOAH BETWEEN
NOVEL, CINEMA AND GRAPHIC NOVEL

Leonardo Acone (Università di Napoli L'Orientale)

Il saggio si propone di ripercorrere l'immagine dell'infanzia *violata* dalle dittature. Lo fa lavorando su un vettore storico-letterario-cinematografico filtrato da una lente pedagogica che, nel senso di una *pedagogia della storia e della narrazione*, intende assumere il “precipitato” educativo degli eventi tragici (Gennari, 2016) per restituire insegnamenti indelebili.

Due libri diversi e prossimi al contempo – *Il pianista* di W. Szpilman e *Maus* di A. Spiegelman – vengono accomunati da un'immagine terribile; da una tragica testimonianza: bambini uccisi da soldati nazisti solo perché sorpresi in strada, perché parte di un “sottoinsieme umano” da eliminare con inaudita brutalità. I due autori riportano, mediante narrazioni affidate a pagine scritte e illustrazioni, l'agghiacciante pratica della soppressione dei bambini piccoli contro i muri; sbattuti con violenza per soffocarne pianti e lamenti; quasi macabro gioco; ingranaggio perverso di un più ampio, meccanico e terribile genocidio.

The essay aims to retrace the image of childhood violated by dictatorships. It does this by working on a historical-literary-cinematographic vector filtered by a pedagogical lens that, in the sense of a pedagogy of history and narration, intends to assume the edu-

cational “precipitate” of tragic events (Gennari, 2016) to return indelible teachings. Two different and similar books – *The pianist* of Wladyslaw Szpilman and *Maus* by Art Spiegelman – are united by a terrible image; by a tragic testimony: children killed by Nazi soldiers only because they were surprised in the street, because part of a “human subset” to be eliminated with unprecedented brutality. The two authors report, through narrations entrusted to written page and illustration, the chilling practice of the suppression of small children against the walls; slammed violently to stifle tears and laments; almost macabre game; perverse gear of a wider, mechanical and terrible genocide.

1. *Bambini, topi e soldati*

Andrzej Szpilman, nella prefazione al romanzo del padre Wladyslaw, scrive che questi, finalmente tornato a lavorare per la radio polacca dopo il 1945, compose anche musica per bambini. E con i bambini, anni prima, Wladyslaw Szpilman aveva aperto il suo libro, intitolando il primo capitolo *L’ora dei ragazzini e dei matti*. L’atrocità si esercita nella sua sostanza più cruda quando si rivolge all’innocenza; quando inquadra – con viltà assoluta – il più indifeso e debole dei bersagli. Ma, prima che tale esercizio di brutalità prenda vita, Szpilman ci descrive queste piccole e spaurite sagome, speranzose di farla franca come fossimo in una fiaba o un racconto; ma non si trovano nel conforto narrativo di una storia scritta per loro. Si trovano a Varsavia. Durante l’occupazione nazista. Siamo nel 1940 e il ghetto è delimitato da muri che fungono da perimetro e confine; non si tratta di separare razze, uomini, donne, culture e civiltà; peggio: si tratta di una cesura netta tra umanità e disumanità. Una cesura che non salva neanche i bambini.

Di questi varchi i ragazzini si servivano per la loro attività di contrabbando. Si potevano vedere figurette scure che vi si dirigevano rapide provenienti da ogni dove, su gambette sottili come stecchini, gli occhi impauriti che scrutavano furtivamente a destra e a sinistra. [...]. Quando le merci contrabbandate erano dalla loro parte, i ragazzini se le caricavano

sulle spalle. Curvi e barcollanti sotto il peso, le vene bluastre affioranti alle tempie per lo sforzo, le bocche spalancate in doloroso ansito alla ricerca d'aria, sgambettando veloci per disperdersi in tutte le direzioni, simili a piccoli sorci impauriti (Szpilman, 1988/2020, p. 10).

Si tratta della seconda pagina de *Il Pianista*, capolavoro di Wladyslaw Szpilman, nel quale lo scrittore/musicista testimonia, racconta, narra e “piange” la più grande aberrazione mai prodotta dal genere umano: l'Olocausto. Lo fa partendo dallo scandalo più inaccettabile, ovvero dal fatto che tale aberrazione non abbia scansato nemmeno la purezza fanciulla dei piccoli; non abbia salvaguardato neanche quella *neutralità* che – sebbene raramente – in vicende comunque tragiche e violente rimaneva quale baluardo e scampolo di umanità anche in conflitti, scontri, rivoluzioni ed altro, preservando chi non poteva essere incasellato in schieramenti, eserciti, nazioni e posizioni. Szpilman scrive e racconta l'inferno del ghetto occupato, e lo fa partendo dai bambini; lo fa partendo proprio da quella inaccettabilità, da quella sconcertata osservazione del superamento di ogni limite etico e morale; di ogni confine rispettoso della sostanza minima della persona; di ogni persona.

Sorci: così lo scrittore inquadra i poveri, laceri e piccoli bambini che tentano di attraversare i varchi di un muro che li separa dalla speranza di potersi almeno sfamare, o di racimolare qualche sostentamento minimo. E sorci torneranno ad essere nella impietosa narrazione dell'altro testo che fa da riferimento alle riflessioni che qui si propongono.

Strana, allucinante e alienante sensazione, quella di collocare tale similitudine con i roditori tra il quarto e il quinto decennio di quel Novecento che, a dire di una illuminata Ellen Key, avrebbe potuto e dovuto rivelarsi come *Il secolo del bambino* (1906/2019). Nella puntuale recensione della recente edizione a cura di Tiziana Pironi e Luisa Ceccarelli, sebbene si tratti di una curvatura socio-pedagogica, Sandra Francini sottolinea quanto il

volume porta inevitabilmente a domandarsi se il Novecento appena concluso abbia veramente raggiunto [...] le sue nobili aspirazioni. E cioè,

è riuscito a comprendere e a proteggere l'infanzia nella sua interezza, fisica e psicologica mettendo in campo misure concrete di educazione e tutela per questa particolare fase della vita? (Francini, 2020, p. 156).

Mutuando tali considerazioni e arretrandole nel tempo fino alle tragiche vicende della Shoah, è inevitabile inchiodare la coscienza di tutti al palo della cruda e severa realtà. Il romanzo autobiografico di Szpilman parte dai bambini e sui bambini colloca la prima pietra di insuperabile dolore.

Un giorno, mentre costeggiavo il muro, mi capitò di assistere ad una di queste fanciullesche operazioni di contrabbando che sembrava sul punto di concludersi in modo positivo. Al ragazzino ebreo dalla parte opposta del muro, mancava solo di seguire la sua mercanzia attraverso l'apertura. La sua figurina, tutta pelle e ossa, era già parzialmente visibile quando lui, a un tratto, prese a gridare. Al tempo stesso udii lo sbraitare rauco di un tedesco dall'altra parte del muro. Mi precipitai in soccorso del ragazzino per aiutarlo a sgusciare fuori dalla strettoia il più in fretta possibile ma, nonostante tutti i nostri sforzi, si bloccò incastrandosi con i fianchi nel canale di scolo. Lo presi per i braccini tirandolo con tutte le forze che avevo in corpo, mentre le sue grida diventavano via via più disperate. Udivo i pesanti colpi inferti dal poliziotto dall'altro lato del muro. Quando finalmente riuscii a liberare il piccolo, mi resi conto che ormai era morto. La spina dorsale era stata spezzata (Szpilman, 1988/2020, p. 11).

La narrazione si “fa” pedagogica quando, per dirla con Mario Gennari, consente di assumere il “precipitato” educativo degli eventi tragici (2016) per restituire insegnamenti indelebili. In questo caso le proporzioni dell'evento sono talmente ampie da divenire un ineludibile e tragico «generatore culturale [e pedagogico] della storia» (Sola, 2016, p. 183), tale da modificare per sempre la responsabilità educativa nei confronti delle generazioni successive. Il tutto si sviluppa, per quanto concerne la nostra modalità d'analisi, su un vettore narrativo ampliato che diviene storico-letterario-cinematografico e va filtrato con una lente pedagogica che, nel senso di una *pedagogia della storia e della narrazione*, osserva, custodisce e tramanda.

Il grande regista Roman Polański, nel 2002, si cimenta nella riproposizione cinematografica del romanzo di Szpilman, dando vita ad un film che lascia il segno nella storia del cinema, e in particolare nella storia delle pellicole dedicate alla Shoah. *Il pianista*, interpretato da un magistrale Adrien Brody – premiato con l’Oscar insieme al regista e allo sceneggiatore Ronald Harwood – arriva al cuore di milioni di spettatori e si colloca di diritto nell’immaginario collettivo costruendo una triplice intersezione d’arte e racconto: letteratura, musica, cinema. Tutti i mezzi narrativi concorrono al coinvolgimento emotivo del fruitore e tutti arrivano con empatica e potente enfasi. Ma in questa sede preme sottolineare che anche Harwood e Polański non possono fare a meno, trasponendo l’intreccio letterario in maniera puntuale e originale al contempo, di focalizzare l’infanzia come prima pietra di (inaccettabile) scandalo. E la scena – cruda, terribile, sonora e livida – si ripropone nella disperazione del volto di Brody, che tenta di salvare il piccolo incastrato nel muro e che, suo malgrado, deve ridursi ad accudirne il corpicino esanime dopo aver vissuto ogni terribile e impietoso fotogramma nella follia dei colpi inferti ad un bambino.

E ancora, in un parallelismo implacabile ed efficacissimo, le due narrazioni – letteraria e cinematografica – si arricchiscono vicendevolmente e si rendono complementari agli occhi di chi, oggi, volesse fruire di un racconto ancora più intenso e partecipato:

[]a *Umschlagplatz* si trovava ai limiti del ghetto. Era un centro di raccolta vicino ai binari della ferrovia, circondato da un reticolato di strade, di vicoli e di cunicoli sudici. [...] I veicoli si fermavano a intervalli regolari davanti al cancello dell’*Umschlagplatz* dove venivano raggruppate le persone destinate al trasferimento. [...] Una giovane era seduta per terra poco distante da noi. Aveva il vestito lacerato e i capelli arruffati come se si fosse accapigliata con qualcuno. Ora, però, se ne stava calma, il volto simile alla morte, gli occhi fissi nel vuoto. Teneva le dita serrate intorno alla gola. Di tanto in tanto chiedeva con monotona regolarità: “Perché l’ho fatto? Perché l’ho fatto?”.

Un uomo giovane in piedi al suo fianco, chiaramente il marito, cercava di consolarla e di persuaderla di qualcosa, parlandole a bassa voce,

ma le sue parole non sembravano penetrarle nella mente (Szpilman, 1988/2020, p. 101).

La “monotona regolarità” della giovane donna, il suo lamento cantilenante – e più disperato delle grida che si porta dentro – vengono trasposte in maniera assai puntuale dal regista, che allestisce la piazza restituendone tutta l’assurda spazialità alienante. Un luogo fatto per ammassare anime ormai divenute solo corpi; uno spazio che non risparmia nessuno, neanche i bambini. E questo “recipiente” allucinante funge da primo tramite di connessione con l’altro testo che qui risulta essenziale: *Maus* di Art Spiegelman. Il grande scrittore/illustratore dà vita ad una performance narrativa di elevatissimo profilo: il *graphic novel* coniuga fumetto, incalzante e irriverente racconto e asciutto resoconto – quasi arida cronaca – a tratti politicamente scorretto e tanto più vero. I poveri, perseguitati ebrei sono rappresentati come ratti (proprio come li appellava Hitler), mentre i nazisti sono terribili e spietati gatti. L’orwelliano scenario si completa con maiali polacchi, cani americani e rane francesi.

Quando Spiegelman disegna lo “stadio” dove vengono ammassati gli ebrei, ormai anche visivamente percepibili sulla tavola soltanto come roditori in trappola – topi, inequivocabilmente topi – il testo delinea tutta la fragilità delle speranze infrante:

[c]osì quasi tutti ebrei in Sosnowiec sono andati in stadio, e anche da villaggi vicini... 25 o 35.000 persone, forse. Tutti sono andati vestiti molto bene. Volevano sembrare giovani e abili per lavoro, per avere timbro buono in passaporto (Spiegelman, 1991/2010, pp. 87-88).

Cambia la città; cambia lo slargo; non cambia l’atrocità. Famiglie intere smembrate dal capriccio perverso di un tiro di dadi: di qua, morte; di là, vita; o qualche altro mese di sopravvivenza.

Nella piazza di Szpilman l’infanzia cade anche vittima dell’estremo tentativo di protezione, di cura, di difesa da parte delle mani che più di altri dovrebbero salvare; e nelle tavole di Spiegelman sono proprio mani fidate a fare la più terribile delle scelte, pur di non cedere allo scempio della sottomissione.

La giovane donna che si lamentava, nel romanzo, aveva cercato di zittire il figlioletto per impedire che i nazisti li trovassero; per proteggerlo.

La donna accanto a noi continuava a chiedere: “Perché l’ho fatto?” facendoci tendere i nervi fino allo spasimo. Ora sapevamo cosa significasse quella domanda. [...]. Quando era stato ordinato a tutti di lasciare il caseggiato, quella donna, suo marito e il loro bambino si erano nascosti in un posto che avevano preparato tempo prima. Quando la polizia vi era passata davanti, il bambino era scoppiato a piangere, e la madre terrorizzata lo aveva soffocato con le sue stesse mani. Ma nemmeno questo era servito. Il pianto del piccino e poi il suo rantolo di morte erano stati sentiti e il nascondiglio era stato scoperto (Szpilman, 1988/2020, pp. 104-105).

Una madre che, nell’atto estremo di preservare ciò che rappresenta (nella più archetipica delle posture generosamente *matriarcali*), cioè la propria consistenza di generatrice di vita, vede sgretolare ogni legame proprio per mezzo di quelle mani che dovrebbero fungere da tramite e legame (Recalcati, 2015). La madre che tenta, invano, di *nascondere* il figlio, in una macabra e inutile riproposizione del gioco fanciullo e antico, in realtà lo uccide; e non si dà più pace.

Spiegelman, dal canto suo, racconta di altre scelte familiari, forse ancor più tragiche, mosse dall’impietosa necessità di selezionare l’abisso del cosiddetto *male minore*:

- Stanno evacuando Zawierce. Dovremmo andare subito tutti in piazza con il nostro bagaglio. Ci mandano via tutti... Ad Auschwitz.
- Oh, mio Dio!
- No! Non andrò nelle loro camere a gas!... E i miei bimbi non andranno nelle camere a gas!... Bibi! Lonia! Richieu! Venite subito qui! Sempre Tosha portava intorno al collo un veleno... Ha ucciso non solo se stessa, ma anche 3 bambini (Spiegelman, 1991/2010, p. 107).

La decisione di Tosha è istintiva e ragionata al contempo: i bambini non dovranno sottostare al tormento degli strazi nazisti. Li sottrarrà ella stessa alla luce cui i genitori, le famiglie e i parenti

li avevano *messi* ad al cui riverbero li tenevano protetti. Nulla di più terribile; nulla di più misericordioso; forse.

Tosha custodiva bambini lasciati a lei perché li salvasse, e i tratti di matita di Spiegelman, nella fiera postura della donna-topo che assume potente dignità di madre, raccontano una storia in cui anche una “morte voluta”, per bambini innocenti, può divenire terribile forma di struggente salvezza.

2. *L'infanzia tradita sui muri*

Perché vicende disumane e disumanizzanti possano assumere valenza pedagogica – come sopra si accennava – e perché possano *in-segnare* nel senso più corretto del termine (ovvero quello di imprimere un segno nella storia, per quanto traumatico possa essere), non ci si può concedere il beneficio della superficialità o dell'intravista esaustività dei casi relativi alla difficile tematica: gli episodi, i personaggi, le pieghe e le sfumature, per quanto agghiaccianti, vanno esplorati e ricondotti ad una narrazione di senso che li renda, appunto, capaci di *insegnare*, di lasciare traccia indelebile e ineludibile.

Il romanzo di Szpilman e il *Graphic Novel* di Spiegelman, in tal senso, potenziati dai vettori musicali e cinematografici che fanno loro da corredo narrativo e artistico, riescono ad esaurire quasi del tutto la terribile prospettiva della brutalità esercitata sull'infanzia durante il delirio nazista. Qui prendiamo in esame i due ultimi tratti: quello dell'indifferenza e della *banalità*, sorta di codifica del male sottratta ad ogni coordinata di reperibile umanità; quello della violenza cieca, bruta e animalesca, in grado di sottrarre ogni residuo legame con la sfera dell'umano.

Il primo tratto prende forma in una cruda e asciutta pagina del romanzo di Szpilman, dove il vacuo e inutile affannarsi di un popolo stritolato si spegne nella delegittimazione e nella fine della considerazione dello stesso concetto di persona (e, quindi, di vita):

quel giorno un'intera unità di polizia tedesca controllava con attenzione i documenti di chiunque lasciava il ghetto per andare a lavorare. Un ragazzo di una decina d'anni arrivò di corsa lungo il marciapiedi. Era pallidissimo e tanto spaventato da dimenticare di togliersi il berretto davanti a un poliziotto tedesco che gli si stava avvicinando. Il tedesco si fermò. Senza parlare estrasse una pistola, la appoggiò alla tempia del ragazzo e fece fuoco. Questi cadde a terra, agitando le braccia, si irrigidì e morì. Lentamente, il poliziotto ripose l'arma nella fondina e proseguì. Lo guardai: non aveva lineamenti particolarmente crudeli e nemmeno appariva adirato. Era un uomo normale, tranquillo, che aveva eseguito uno dei suoi tanti irrilevanti doveri quotidiani, per passare subito dopo ad altre più "importanti" faccende (Szpilman, 1988/2020, pp. 129-130).

Il ragazzo – il bambino – ha soltanto 10 anni; è spaventato e dimentica, sventurato, di togliersi il cappello. Per il poliziotto è sufficiente per eliminarlo; per annullare il residuo di senso che quella vita poteva ancora ospitare allo sguardo malvagio del mondo. Appare evidente quanto quell'esistenza fosse già priva di valore, agli occhi dell'assassino: è in questa assoluta indifferenza e alienato *svuotamento di umanità* che alberga l'indifferenza banale del male assoluto. Il poliziotto sembra eseguire uno dei "tanti irrilevanti doveri quotidiani" perché un'agghiacciante ideologia dell'annichilimento ha già *contro-educato* la sua propensione a considerare privo di importanza un altro essere umano. La tragica "contro-pedagogia" nazista educava i suoi adepti a non *incontrare* il prossimo; ma ad eliminarlo in modo funzionale, sterile e asettico. È evidente la prossimità di queste drammatiche pagine a quella *banalità* che Hannah Arendt "svelava" al mondo – nel senso etimologicamente più pieno del termine – rivelando la faccia più spaventosa della mostruosità nazista (Arendt, 1963/2015): un'indifferenza che nelle intense pagine della studiosa assumeva le sembianze del volto quasi sorpreso di Eichmann, il quale

si dimostrò agli occhi della filosofa semplicemente un piccolo impiegato profondamente convinto della validità delle idee professate dal nazismo, e pronto a trasformare le atrocità volute da Hitler contro gli ebrei in un problema di carattere tecnico-amministrativo (Pesci, 2016, p. 268).

Eichmann dichiarò, a Gerusalemme, che stava rispettando ordini e legge (incurante della mostruosità degli stessi); il volto del poliziotto di Szpilman fa lo stesso, applicando una regola che si esercita su chi, sebbene fanciullo, è stato già privato del suo diritto di esistere, e per questo può essere eliminato nella “semplice” applicazione di una regola.

Il secondo tratto, invece, riguarda un altro moto di perfida ferocia; riguarda l'esercizio di una crudeltà che, di fatto, relega gli aguzzini nella *disumanità* più vera. Proprio quegli stessi aguzzini che avrebbero voluto sottrarre *umanità* alle povere vittime si scoprono “ridotti” ad *anti-umani* (neanche a bestie, poiché anche tra gli animali l'esercizio della crudeltà gratuita è assai raro).

La brutale pratica che stiamo per descrivere sembra, purtroppo, un dato storicamente riconosciuto, e non a caso lo troviamo, identico, nelle due narrazioni che guidano le riflessioni qui sviluppate. Ritornando, tra le pagine de *Il pianista*, nella *Umschlagplatz* prima già attraversata,

c'era uno spazio vuoto che tutti scansavano accuratamente. Non vi si avvicinavano, ma si limitavano a lanciare occhiate terrorizzate in quella direzione, verso i cadaveri delle persone uccise il giorno prima per chissà quale crimine commesso, magari solo per aver tentato di fuggire. Tra i corpi senza vita di uomini c'erano anche quelli di una giovane donna e di due ragazze col cranio fracassato. Il muro sotto il quale giacevano recava chiare tracce di sangue e tessuto cerebrale (Szpilman, 1988/2020, pp. 100-101).

È qui che, non cedendo allo sgomento e al ribrezzo, ci si deve sforzare di cogliere la narrazione di non-senso che quella tragica esperienza ha consegnato come generatore anti-pedagogico e pedagogico al contempo. Perché non si può, oggi, educare facendo finta che l'Olocausto non ci sia stato; perché sia chiaro che esiste un'educazione che precede la Shoah e una che la segue, e che non può non tenerne conto.

I bambini erano stati uccisi con il sistema preferito dai tedeschi: afferrati per le gambe, le teste sbattute con violenza contro il muro. Grosse

mosche nere si muovevano su quei corpi inanimati e sulle pozze di sangue sul terreno, e i cadaveri sempre più gonfi erano in uno stato di putrefazione per il calore (Szpilman, 1988/2020, p. 101).

Rispetto a tale inaccettabile violenza la cinematografia fa un passo indietro: Polański e Harwood rinunciano alla rappresentazione filmica di tanta brutalità, poiché l'osservazione di una simile scena avrebbe evidentemente prodotto un trauma eccessivo.

Ma nel cupo *Graphic Novel* di Spiegelman, qualche anno dopo il romanzo, il tratto incisivo dei disegni aveva già restituito in immagini la stessa inaccettabile mostruosità. Nel trasferimento verso Auschwitz il *focus* della cronaca, del racconto e della narrazione per immagini si sposta ancora sui bambini, e in due tavole agghiaccianti l'autore ci consegna una cattiveria addirittura *raffinata*: i nazisti sbattono i bambini contro i muri anche perché soltanto infastiditi dai pianti disperati dei più piccoli; di quelli inconsapevoli; quelli puri e innocenti.

Quando cose peggiorarono in nostro ghetto, sempre dicevamo: grazie a Dio i bimbi sono al sicuro con Persis!

Un giorno in primavera tedeschi portati da Srodula in Auschwitz più di 1000 persone.

Maggior parte era bambini... Certi solo di 2 o 3 anni.

Molti bimbi continuavano di urlare. Non riuscivano di smettere.

Così tedeschi gli prendevano gambe e sbattevano contro muro...

E loro non urlavano mai più.

Così Tedeschi trattavano questi piccoli che sopravvivevano per un po' (Spiegelman, 1991/2010, p. 106).

3. Conclusioni: lezioni e speranze

L'infanzia *interrotta* sui muri dalla cieca violenza nazista risulta, purtroppo, soltanto una delle forme di "scandalo" cui i bambini di ogni tempo sono stati sottoposti. Non è un caso che, dalla notte dei tempi, dalla favola antica alla fiaba moderna, passando per miti, leggende e racconti, nelle diverse forme di narrazione e di cronaca

il pericolo dell'*interruzione* dell'infanzia sia stato sempre presente come costante (Acone, Barsotti & Grandi, 2023). Basti pensare alle insidie che negli intrecci fiabici vivacizzano la lettura e il racconto: da un lato diventano meccanismi letterari utili ad una movimentata fruizione; dall'altro ereditano tutti i timori di secoli e millenni divenuti, tra pagine e immagini, di volta in volta lupi, streghe, orchi, antri, boschi e tutto quanto possa mettere a repentaglio la fanciullezza *sottraendola* alla luce del mondo. Fino alla cupa realtà dello sterminio nazista.

In termini pedagogici e formativi, appare evidente quanto gli eventi narrati da testi come *Il pianista* e *Maus* depositino, sul libro della coscienza degli uomini, una serie di “note di senso” – sorta di appunti morali – rispetto alle quali non è ammessa l'ignavia della passiva acquisizione: il racconto, la memoria e la riflessione sono posture necessarie a rendere “utili” anche le tragedie e i momenti più bui della storia.

Bibliografia

- Acone L. (2015). La cava di Rosso, la spiaggia di Aylan e l'orsetto dell'Ikea. L'infanzia dalla narrazione consapevole del dolore alla invasività mediatica globalizzata. *MeTis*, V(2), 52-59.
- Acone L. (2016). Infanzia interrotta e società incrinata: il riverbero della violenza tra narrazione e cronaca. *Pedagogia Oggi*, 1, 254-266.
- Acone L., Barsotti S., & Grandi W. (2023). *Da genti e paesi lontani. La fiaba nel tempo tra canone, metamorfosi e risonanze*. Venezia: Marcianum Press.
- Arendt H. (1999). *Le origini del totalitarismo*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Arendt H. (2015). *La banalità del male*. Milano: Feltrinelli.
- Arkel D., Mantegazza R., & Petrassi E. (2010). *Pedagogia e Shoah. Frammenti di vite esemplari*. Milano: ATi Editore.
- Barsotti S., & Cantatore L. (2019). *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Ceraso A. (2008). *Pedagogia della memoria. Riflessioni e materiali per una formazione permanente*. Chiaravalle: L'Orecchio di Van Gogh.
- Francini S. (2020) Ellen Key. Il secolo del bambino. *Rivista di Storia dell'Educazione*, 7(1), 155-157.

- Gennari M. (2016). Pedagogia della storia e coscienza culturale. In P. Levrero (a cura di), *Pedagogia della storia*. Genova: il melangolo.
- Key E. (2019). *Il secolo del bambino* (edizione a cura di T. Pironi e L. Caccarelli). Milano: Edizioni Junior.
- Levrero P. (2016) (a cura di). *Pedagogia della storia*. Genova: il melangolo.
- Mantegazza R., & Salvarani B. (2000). *Le strisce dei lager. La Shoà e i fumetti*. Milano: Unicopli.
- Pesci F. (2016). *Storia delle idee pedagogiche*. Milano: Mondadori Università.
- Recalcati M. (2015). *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*. Milano: Feltrinelli.
- Sola G. (2016). Generatori culturali e conoscenza storica. In P. Levrero (a cura di), *Pedagogia della storia*. Genova: il melangolo.
- Spiegelman A. (2010). *Maus*. Torino: Einaudi.
- Szpilman W. (2021). *Il pianista*. Milano: Baldini Castoldi.