

TENDINȚE SOCIOLOGIZANTE ÎN ROMANUL ITALIAN DIN SECOLUL AL XXI-LEA

Tatiana CIOCOI

Catedra Literatura Universală

The present article has as a goal the analysis of topical tendencies in the Italian novel from the XXIst century. The research starts with the hypothesis that the present-day novel registers a backward to the social problems, especially to the problems of the children and of the young generation that are confronted with the digital civilization and the values of the mass culture. This tendency can be observed in the Italian novel, but also in European one. The author calls this tendency of the contemporary prose the anti-educational writing.

Ce vrea să citească marele lector anonim, consumatorul de masă, abandonat propriilor impulsuri și intuiții estetice încă de la începuturile impasului culturii moderniste? Împotriva unei întregi tendințe teoretice, care a minimalizat relația destinatarului cu opera la o simplă absorbție afectivă a conținuturilor, trebuie să recunoaștem că lectorul actual se află într-o stare de „complicitate” cu problemele lumii în care trăiește sau, pentru a o spune cu Susanna Tamaro, „oamenii vor să citească texte care îi fac să gândească” [1]. Într-un interviu acordat ziarului *Der Spiegel*, aceeași Susanna Tamaro definește foarte exact „tema” implicărilor sale creative: „Înainte de toate, pe mine mă interesează Răul. Există în lume o putere negativă, distructivă. Pe aceasta o studiez eu” [2]. Faptul că lumea e strâmb întocmită și devierile ei nu pot fi decât o creație a lui Satan este o construcție hermeneutică ajunsă la inflație datorită reinvocării ei pe căi infinite. Dar societatea se modifică, evoluează cadrul de referință, iar odată cu aceasta mutează și Răul. Este o dinamică ce necesită o constatare și explicație fără încetare. Cu atât mai mult, într-o societate ale cărei „dulapuri” conservă o cantitate nemăsurabilă de cadavre neîngropate. „Sfârșitul secolului al XX-lea găsește lumea în criză”, – spune Tamaro în același interviu. – „Această criză este sfârșitul ideologiilor și sfârșitul sensului vieții”. Golul format în urma dispariției „marilor povești” este un loc propice pentru manifestările atavice ale polarităților contrapuse ale vieții. A întezări, în opulența neocapitalistă, devierile spre pulsuniunile primare sau a surprinde înflorirea Răului, care merge mână în mână cu noile libertăți și cu deja învechitul consumism, este o optică de „avangardă” pe care Susanna Tamaro și-o asumă ca pe un angajament scriitoricesc.

În general, scriitorii italieni n-au fost niciodată tentați de „potențialul creator al perversității,” cum numește Elfriede Jelinek prevalarea simplă și originară a Răului în imaginarul colectiv, din care artiștii americani (și, într-o anumită măsură, cei germani) au știut să extragă pure capodopere de reprezentare a energiilor distructive. Abia în ultimul deceniu un grup de scriitori tineri și impertinenți (pentru că desființează gusturile, ideile, mentalitățile, pe scurt – întregul habitat uman) și-a asumat sarcina de a scoate în evidență disproporția dintre aparența de sărbătoare a lumii occidentale (democratizarea progresivă, bunăstare, alimentație corectă, corpuri fit, miraculoase posibilități tehnice, medicină atotputernică etc.) și esența ei tenebroasă (explozii de violență împotriva minorităților de orice tip, arme descărcate de elevi în profesori și în propriii colegi, sechestrări de persoane, incesturi, canibalism, violuri în grup consumate ca o întrecere la luna-parc, serial killer, foamea omicidă etc.). În *Introducere* la antologia *Gioventù cannibale*, care certifică existența, în cultura italiană – la scriitori – a ororilor extreme (*Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo* (1996)), Daniele Brolli ne avertizează că „poveștile se schimbă” (e și firesc, după disoluția „marilor povești”) și că moralismul, care secole la rând a împărțit sentințe referitor la ceea ce e admis și just și ceea ce e abominabil și trebuie condamnat, este, prin însăși mecanica sa represivă, o sursă a Răului. Cea mai mare parte a narațiunilor incluse în antologia tinerilor canibali cumulează tot ce poate etala o lume deghizată moral în materie de ferocitate: distracțiile „nevinovate” ale copiilor de burghezi *à la carte*, condimentate cu gust de cocaină și feromoni eliminați în exces, care savurează linșarea – a oamenilor sau a animalelor – ca pe un vin de colecție destinat cunoscătorilor privilegiați (*Seratina*, de Niccolò Ammaniti și Luisa Brancaccio); o acțiune de „caritate” finanțată de un milionar canceros care își lasă avera unui profug din Calabria în schimbul serviciului de „asanare” a Romei – omorârea și mutilarea victimelor (emigranții din Est, Sud și din fostele colonii) prin excizia sexului (*E Roma piange*, de Alda Teodorani); un cuplu de adolescenți torturați de stereotipuri mediatice care

urmează, literalmente, exemplul de transsexuale dintr-un film porno, tăindu-și penisul cu un cuțit de bucătărie (*Il mondo dell'amore*, de Aldo Nove); un remix al deloc inocentei *Scufițe Roșii*, surprinse în decorul intim al noilor posedați – *fashion victim*, *googlehypocondrici*, *food-stalker*, *biosyndrom-iștii*, *socialjetlag* etc. – a cărei moarte (și resuscitare) e „perfecționată” de performanța obiectelor puse în uz: un mixer *Moulinex* îi preface mucoasa vaginală într-o carne măcinată vie, un cuțit electric *AEG* îi face corpul bucățele și, înainte de a fi „înghițit,” e condimentat cu *Aceto Balsamico* și benzodiazepină anxiolitică *Serax* (*Cappuccetto Splatter*, de Daniele Luttazzi); o excursie la mare efectuată de un grup de pensionari aflați în același autocar cu un cinefil pervers (vizionase de trei ori *Natural Born Killers* și de șapte ori versiunea hard *Natural Porn Killers*), care spera să ajungă milionar cu punguța de diamante furate ascunsă în buzunar, dar mâinile artritice ale bătrânilor de la azil îl linșează, dau foc autocarului, apoi fac autostopul cu câte un diamant în pumn (*Diamonds are for never*, de Andrea Pinketts). Acest joc ionescian „de-a măcelul”, reluat cu ostentație și radicalizat de Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Massimiliano Governi, Daniele Luttazzi, Tiziano Scarpa sau Andrea Pinketts, vorbește despre faptul că avertismentele absurdității cu privire la monștrii pe care i-ar putea naște incomunicabilitatea, automatizarea limbajului și a comportamentului, platitudinea și comoditatea certitudinilor spirituale, din care se hrănesc morala și ideologiile, au ajuns în faza lor de „firesc existențial”. Ca și predecesorii lor revoltați de „somnia inteligenței”, tinerii autori italieni au decis să fie supărători, să-i povestească cititorului experiențe neplăcute, cu personaje și situații horror, pentru a arăta că teroarea nu a dispărut, ci doar s-a mimetizat printre iradierile glamouroase ale societății de placat. Cel puțin așa explică Daniele Brolli pregnantă lor obsesie a morții și a sângelui: „În povestirea tradițională a ororii, teroarea supranaturală era destinată înfrângerii și excepționalitatea situației se revela doar momentană, norma socială era la sfârșit reconfirmată tocmai datorită înfrângerii elementului supranatural. Când scriitorii horror au trecut de la o scriitură esențial consolatorie și liniștitoare la o scriitură care nu mai dorea să confirme consensul social, ei au recurs la sânge. Sângele, ca materie a unei orori fundamentale, ca verificare a pragului dintre viață și moarte. Acei scriitori s-au numit *splatterpunk* (unde *splatter* înseamnă pată de sânge și *punk* indică alegerea unui antagonism radical) și cu aceasta își declarau ireductibilitatea” [3].

De remarcat că firul narativ al scriitorilor-*splatterpunk* este, aproape de fiecare dată, legat de o figură infantilă, un protagonist copil, adolescent sau tânăr, nicidecum de o instituție, o categorie sau un arhetip social. Invazia puberului în literatură semnalează, de obicei, că spațiul de nesiguranță al adultului (chinurile, trufiile, ezitățile, vanitățile, confuziile etc.) au atins cote maxime. Abandonate într-un macrocosm fără sens, fără coerență și fără demiurg, traseele dramatice ale noilor Pinocchio pun în scenă frica – pură și adevărată – de ceea ce nu funcționează în lume. Frontierele scriiturii se pot dilata sau restrânge, de la epopeea descoperirii acelei răni niciodată închise, care este copilăria, la povestirea scurtă despre universul fanteziilor și al raporturilor infantile; dar în mod sigur narațiunea actuală înregistrează o despărțire de epoca ludicului neangajat. Ceea ce marchează romanul ultimului deceniu este, deci, această preocupare pentru investiția în viitorul grupului uman și ea poate fi ușor verificată cel puțin la scara națională a literaturii italiene (dar și la cea europeană, de ex.: *The Fifth Child* (1988) de Doris Lessing; *L'ombra del vento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón; *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte* (2003) de Mark Haddon; *No et moi* (2007) de Delphine de Vigan; *Chagrin d'école* (2007) de Daniel Pennac; *Feuchtgebiete* (2008) de Charlotte Roche etc.). Material de studiu în școlile de psihologie și psihiatrie infantilă, în pedagogie, didactică și propedeutică, micul cetățean dresat, educat și „cioplit” până la asemănarea cu norma general-umană, rămâne un rezervor de mistere și pulsuni ancestrale, despre care adultul nu știe nimic, așa cum ne anunță, fără echivocuri, titlul romanului Simonei Vinci – *Dei bambini non si sa niente* (*Despre copii nu se știe nimic* (1997)). „Vârsta inocenței” comportă o ambiguitate ciudată, o straniețate marcată de neliniști, pe care Simona Vinci o scoate de sub tăcerea aluzivă și sacrală a discursurilor didascalice pentru a o transforma într-o adevărată burattinadă tragicomică a marionetelor mișcării și rostirii părintești. O altă carte, cu un titlu la fel de sugestiv pentru rezistența optică la tensiunile impozitive ale „paradisului” infantil, este *Buio* (*Întuneric* (1999)) de Dacia Maraini. Cu un spirit demascator și combativ, pe care nu l-a dezmințit niciodată pe tot parcursul carierei sale, Maraini scoate la lumină, în cele douăsprezece povestiri din *Buio*, violența cotidiană la care sunt supuși copiii în familie și în societate. Deja amintitul scriitor-*splatterpunk*, Niccolò Ammaniti, este și autorul unui răvășitor roman despre imuabila condiție de victimă pe care i-a rezervat-o omenirea, de la începuturile ei și până în prezent, „inocenței mieilor”. *Ti prendo e ti porto via* (*Am să te iau și-am să te duc departe* (1999)) este exemplar pentru înțelegerea întregii scări de valori și date pe care urcă uriașa forță a răului neintenționat: tați violenți, alcoolizați și plini de prejudecăți compensatorii ale frustrărilor

virile; mame paralizate de frica soțului și trăind sub efectul de falsă securitate procurat de anxiolitice; femei frumoase, bune și inteligente, dar alienate de dependența fatală de destinatarul acestor comori; bărbați frumoși, puternici și spirituali, dar incapabili de a părăsi condiția biologică de mascul fecundator al turmei; pedagogismul scelerat și ipocrizia morală a sistemului de învățământ; indiferența și lașitatea profesorilor, care nu au curajul să-i pedepsească pe cei obraznici, dar îi aleg, pentru „pilduire”, pe cei inofensivi; adolescenți din familia „socialmente vulnerabile”, cu înclinații criminale, care îi fac pe durii pentru că acesta este singurul model valid de succes comunitar; șovinismul etnic, sexual și generațional, bazat pe aceeași lege darwinistă a luptei pentru supraviețuirea speciei; în sfârșit, absenteismul, neimplicarea, sustragerea, sublima nepăsare, disprețul față de soarta celorlalți, convocate toate pentru a demonstra că „lumea este injustă, dar legea ei e eternă – ori vânezi, ori ești vânat” (în roman, expresia e formulată în termeni argotici). Protagonistul acestor plimbări prin culisele paradisului copilăriei, Pietro Moroni, este un adolescent (12 ani) slab, delicat, timid, un „intelectual” pasionat de științele naturii, pe scurt – victima preferată a raporturilor de bestialitate primară care guvernează natura sălbatecă și moștenitoarea ei de drept, „natura” umană (ne-o spune Elfriede Jelinek în *Să nu avem încredere în natura sălbatecă* și, mai nou, regizorul danez, Lars von Trier, în *Antichrist*), care o omoară „din greșeală” (condamnarea la fatalitatea insurmontabilei condiții sociale în care s-a născut – de a fi slab, dependent de o voință străină, de a nu se putea opune, riposta, de a rămâne mielul etern al tuturor altarelor) pe singura profesoară care îl simpatiza, plătindu-și „ghinionul” cu șase ani de pușcărie. La ieșirea din colonia pentru minorii delincvenți, Pietro avea optsprezece ani și își explică autodenunțul (putea să n-o facă, dat fiind că nimeni nu-l credea capabil de omor) în felul următor: „Pentru a combate răul pe care îl avem în noi și care, pe măsură ce crește, ne transformă în bestii. (...) Eu n-am vrut s-o sfârșesc ca Mimmo care e tot acolo, luptând cu tata (mi-a spus mama că și el a început să bea). Eu nu mai vroiam să rămân la Ischiano Scalo. Nu, eu nu vroiam să devin ca ei...” [4]. Iată o dezvăluire teribilă a unui adevăr pe care-l ține ascuns societatea noastră „normală”: uneori, spațiul clausturat al pușcăriei poate oferi mai multă libertate decât „idila” acționată de torționarii de acasă, din stradă și de la școală. Anunțând actualitatea darwinismului, în acest roman Ammaniti n-a făcut din figura infantilă un erou „în răspăr” față de lumea adulților (de genul lui Oliver Twist, David Copperfield sau Tom Sawyer), dar reia demonstrația sociologică în *Io non ho paura (Mie nu mi-e frică* (2001)) pentru a reafirma energia magică a copiilor care luptă cu monștrii, fie aceștia și propriii părinți. Protagonistul acestui roman, Michele, este un adolescent (9 ani) făcut din aceeași pastă spirituală ca și Pietro Moroni (copil cuminte, ascultător, timid, responsabil) și se confruntă, la fel ca și Pietro, cu gașca de cartier (un soi de „bandă” care funcționează după legile din lumea adultă: cine e mai abil, e șeful, ceilalți – supușii). Există însă în viața lui Michele un eveniment care îi pereclitează existența într-o măsură mult mai mare decât extazul infam al răutății camarazilor săi de joacă. Acest eveniment este un secret de familie, un secret atât de teribil, încât nu poate fi confesat nimănui, nici măcar lui însuși: părinții săi, împreună cu părinții celorlalți copii din gașcă, l-au răpit pe unicul fiu al unui „capitalist putred de bogat” pe care îl țineau nud și legat cu lanțuri în pivnița dintr-o cabană părăsită în așteptarea răscumpărării. Cu banii obținuți din „afacere”, tatăl lui Michele spera să se transfere la Roma, să nu mai fie șofer de curse lungi și să-i dea familiei un viitor mai bun. S-ar părea că aceasta este ipostaza unui Robin Hood redivivus (romanul reține inegalitatea șanselor și inechitatea repartiției bunurilor în societatea capitalismului post-industrial), dar spectacolul cruzimii adulților și a copiilor țintește dincolo de repararea nedreptății sociale. În fond, morala cărții reactivează interesul pentru marxism (mediul determină conștiința) și oferă modelul exact al circuitului închis al deșeurilor socialului. Abandonați străzii și având drept unic reper comportamental un tată violent și bețiv și o mamă inertă și supusă voinței soțului, copiii reproduc în miniatură, dar cu o concentrație de cruzime mult mai mare, mostra parentală, de aceea, „banda” de adulți și „banda” de minori se reflectă reciproc ca în oglindă. Unicul care se opune legilor turmei, riscându-și viața pentru a-și salva semenul generațional, este Michele, însă cicatricea copilăriei nu va înceta niciodată să sape în soliditatea adultului (istoria e povestită retroactiv, ca o confesiune-eliberare de traumele copilăriei). În romanul napoletanului Diego De Silva, *Certi bambini (Unii copii* (2001)), accentul se mută de pe sociologie pe psihologie, asamblând portretul adolescenților cu „vocație” criminală. Și aici cadrul de referință sugerează o existență mecanică și automată a societății „normale”, limitat la ritualica plecare la – venire de la serviciu, pe aceeași stradă, cu același autobuz, la schimbul a două cuvinte de circumstanță: „Orașul adevărat e acesta. Oamenii trăiesc într-un spațiu foarte mic și mereu între aceleași lucruri. Despre tot ceea ce totuși există se știe numai din auzite” [5]. E limpede că autorul intenționează să deschidă o poartă spre înțelegerea fenomenelor aberative (din punctul de vedere al conștiinței „normale”) ale urbei, neverosimile

sau accidentale, refuzate de morala pudibondă cum sunt criminalitatea organizată infantilă, copiii străzii, abuzurile sexuale între minori și pedofilia, vandalismul, tinerii nazy și altele. Aceste produse ale noilor scenarii sociale au și o proprietate distinctivă – ambiguitatea, fiind cu atât mai greu de recunoscut, cu cât imaginarul comun cultivă o proiecție angelică a copilăriei. Dedublată este și personalitatea lui Rosario, protagonistul romanului lui De Silva: acasă, e băiatul de aur, are grijă de bunica bătrână, știe când și ce fel de pastile trebuie să-i dea, e politic cu vecinii, recită pe din afară cuplete religioase, face voluntariat la o asociație umanitară; în stradă, e șeful bandei, fumează, înjură scârbos, își exaltă puterea virilă, trăiește din spargerea apartamentelor și omoară metodic, cu sânge rece, pe oricine îi stă în cale. Omorul îi dă sentimentul invulnerabilității și îl face prepotent. Dacă simulările computerizate le oferă copiilor din generația lui Rosario prilejul de a înfrunta pericole virtuale, atunci distracțiile eroilor lui De Silva necesită senzații infinit mai tari pentru eliminarea adrenalinei. Ei traversează, cu ochii legați, autostrada pe care mașinile circulă unidirecțional cu viteza de 200 km la oră. E un mod de a demonstra curajul, dar și disprețul pentru viață. Ajunși pe partea opusă, unul din gașcă intră în toaleta din restaurantul stradal și își dezgolește penisul în fața bărbaților ocupați cu chestiuni fiziologice. Cel puțin unul dintre ei se dovedește a fi pedofil și acesta, înhăitat de micii șacali, va fi bătut, prădat și omorât. Două mituri fundamentale – cel al „vârstei nefîntinate” și cel al adultului-custode al moralității copilului – sunt anulate, dintr-o lovitură, de comentariul auctorial: „Rosario are 11 ani. (...) Rosario privește cum decurg lucrurile până la capăt. Rosario își ia tot ceea ce poate până când cineva nu-l împiedică. Rosario nu vă privește. Rosario vă place” [6].

Deschiderea scriitorilor spre analiza comprehensivă și simbolică a „povestirilor de viață”, care înregistrează, cu un pas înaintea cercetărilor empirice, dinamica grupurilor în mutație și indicii constituirii noilor reguli deontologice, avertizează că tradiționala configurație identitară, cea raportată la cultură, educație, practici religioase și modele pozitive, nu-i mai este suficientă individului pentru a înțelege lumea, pentru a se defini pe sine și pe alții, dar, mai ales, pentru a-și imagina un viitor. Dacă adolescentul (copilul, puberul, tânărul) apare ca personaj exponențial al narațiunilor identitare (a povesti viața înseamnă a da un sens identității personale), este pentru că, în virtutea condiției sale de „individ în formare”, el este un receptacul și o oglindă a multiplelor bulversări și crize sociale. În acest sens, observația Elisabetei Razy cu privire la „reîntoarcerea situațiilor dificile, ca acelea de pe timpurile lui Dickens și Malot”, vizează foarte precis această „inventariere” critică a tuturor sferelor vieții private și publice: „Copiii nu apar întâmplător. Ei au, mai mult decât alții, marginalizații, declasații, nebunii, delincvenții, femeile, sarcina grea de a semnala o depresiune și o fractură, individuală sau generațională, socială sau epocală. Imaginea copilului abandonat, melancolic, trist, în literatură corespunde transformării societății, a credințelor și a sensibilității ei. În timp ce spoturile publicitare debordează de copii normal crescuți, nutriți și înconjurați de jucării costisitoare, pe teritoriul romanului e exact invers. Pentru că micul maltratat, ca protagonist și centru al narațiunii, e împins pe scena literară de apele agitate ale modernității nu pentru a-i atesta triumful, ci crizele și contradicțiile” [7].

Această trecere în survol peste preocupările tematice ale epicului contemporan permite a confrunța, într-o perspectivă longitudinală, gravitatea scriitorilor în jurul unui „scop etic” și felul în care prozatorii contemporani înțeleg să abordeze această problemă. Filiațiile scriitorilor italieni cu tradiția seculară a „romanului infantil” și cu manifestările contemporane ale neo-dickensianismului se realizează printr-o suită de apropieri și contraste față de această paradigmă narativă. Romanele italiene de la sfârșitul secolului XX nu se referă strict la universul copilăriei decât în măsura în care acesta poate fi receptat ca nucleu activ de intensificare a unei realități mai cuprinzătoare, a cărei gravitate afectează întreaga existență umană. Cu puține excepții, toate personajele au vârsta prometeică a conflictului major între prohibițiile parentale și exigențele propriului eu. Adolescenți și adolescente încărcăți de afecte de ură și teamă de comandamentele castratoare ale unor părinți tiranici sau paranoici de protecție, sfâșiați de fantasma unor relații perfecte cu o mamă, de obicei, absentă, sau de confruntările cu poruncile brutale și intimidările unor tați de o cruzime de-a dreptul feroce, care bântuie lumea, izolați și melancolici, în căutarea unei morale de urmat și a unui ideal de atins. Există, însă, și o altă categorie de minori psihanalizați: copii insensibili, ghiftuiți, insolenți, înconjurați de obiecte inutile și costisitoare prin care părinții compensează deficitul comunicării spirituale, abandonați „dădacelor” contemporane – televizorul și computerul – fără rădăcini generaționale și fără conștiința apartenenței la o lume reală, făcută din găze, frunze, ploaie, trup, suferință și moarte. Eroii romanului contemporan apar, deci, mai complicați decât personajele „romanului infantil”, însă cadrul de referință face apel la aceeași zonă amenințătoare și contagioasă a urbanismului post-industrial, în care consumismul și bunăstarea maschează o teribilă neîmplinire metafizică. Această exi-

lare a lumii la suprafața ei, unde nu e de găsit acel ceva care să-i îndreptățească rostul de a fi, este, în definitiv, actul central al explorării răului: „satul global” (televiziunea, internetul, presa, reclamele, celularele, iPod-urile etc.) mistifică și corupe; școala (instrucția, modelele de conduită, ritualurile de inițiere etc.) e o fabrică de marionete; familia, din ce în ce mai dezinvestită, abandonează progresiv bătălia pentru educarea propriilor progenituri. Este o recompunere a spațiului și a timpului umanității noastre vitezoide și reticulare. Copilul, ca și adultul, e un prizonier al rețelei de imagini, sunete, informații, fetișuri, iluzii și construcții sapiențiale primite de-a gata, iar libertatea lui e cu atât mai precară, cu cât actualele virtuți performative – graba, maximizarea de sine și autopromovarea – au anulat nevoia de singurătate și reculegere, de meditație și contemplare a naturii, instaurând o frică patologică de suferință și o incapacitate de a suporta durerea edificatoare a omului cu adevărat puternic. Scriitura contemporană are un conținut protestatar organizat remarcabil împotriva acestor deformări abuzive ale psihicului infantil: educația actuală, în toate formele ei private sau instituționale, este antieducațională. Procesul făcut extremei mizerii contemporane este cimentul prozei antieducaționale care luptă cu această incultură și vulgaritate pe care în mod curent o numim educație. Scriitura contemporană e antieducațională în sensul că respinge tot ceea ce dezeducă în om capacitatea de a gândi la sensul profund al ființării sale.

Referințe:

1. Tamaro S. Cara Mathilda. Non vedo l'ora che l'uomo cammini. - Milano: San Paolo Edizioni, 1997, p.23.
2. Ibidem.
3. Brolli D. Le favole cambiano. - În: Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo. - Torino: Einaudi, 1996, p.4.
4. Ammaniti N. Ti prendo e ti porto via. - Milano: Mondadori, 1999, p.451.
5. De Silva D. Certi bambini. - Torino: Einaudi, 2001, p.78.
6. Ibidem.
7. Razy E. Bambini: Il racconto dei senza famiglia. I giovani eroi sono testimoni critici del mondo degli adulti. Tornano situazioni difficili come ai tempi di Dickens e Malot. // Corriere della Sera, 03.04.2001, p.12.

Prezentat la 20.12.2011