

Petits Meurtres en Famille
Que dit le Meurtre? Comment Dire le Meurtre?
Réflexions sur le Meurtre dans la Littérature
Féminine

Marie Françoise Zana Regniez
(Université Stendhal de Grenoble 3)

Le meurtre dont il sera question ici, est le meurtre écrit par des femmes. Ce qui implique donc de réfléchir à une éventuelle particularité des thématiques féminines, voire de l'écriture féminine et, tout autant, aux genres dont vont s'emparer les femmes pour écrire le meurtre.

Une première constatation s'impose: le roman policier italien n'a pas été aussi massivement investi par les femmes que cela peut être le cas dans d'autres pays, notamment dans les pays anglo-saxons où la tradition du roman policier féminin est depuis longtemps établie.

Chez les Italiennes, alors qu'on voit se développer une littérature féminine dans tous les domaines, leur apport au *polar* est récent. Un frémissement en effet semble cependant parcourir l'édition italienne, en particulier à Bologne où des noms nouveaux apparaissent ces dernières années. Dans ou hors de groupements d'écrivains comme le *Gruppo 13* bolonais ou sur Internet avec *Incubatoio 16*, des individualités féminines émergent comme Danila Comastri Montanari et Simona Vinci ou Nicoletta Vallorani. Ces femmes ont la particularité de situer leurs intrigues dans des espaces originaux: la Rome antique pour la première, les milieux marginaux de Bologne ou Milan pour les deux autres. On pourrait aussi rappeler le *polar* légèrement déjanté de Lidia Ravera, *Bagna i fiori e aspettami*, qui fait ici figure de précurseur ou encore le *polar* féministe de Maria Rosa Cutrufelli, *Complice il dubbio*.

Mais en fait, en Italie plus qu'ailleurs peut-être, c'est dans différents types de romans – romans au sens traditionnel, romans autobiographiques – que vont être abordés les problèmes de société. Ou encore dans des romans qui, pour avoir la forme du roman policier, ne sont pas avant tout cela. Et précisément dans ce que, depuis Sciascia notamment, on désigne comme “giallo non giallo”, des romans où la résolution de l'énigme passe largement après l'étude de société.

Du coup, la recherche exaspérée de l'originalité deviennent parfois un but en soi. Cela revient à créer un monde parallèle (monde de la marginalité contre monde officiel; monde de la nuit contre monde du jour; valeurs officielles contre valeurs de la marge etc.). Selon le talent de l'auteur, ce monde renversé peut être plus ou moins crédible, plus ou moins subversif ou au contraire on ne peut plus convenu.¹ La recherche stylistique et langagière est parfois innovante, souvent elle se contente de jouer sur un changement de registre. Une certaine complaisance morbide est parfois aussi de mise. La peinture d'univers alternatifs semble, en tout cas, être au centre des préoccupations des nouveaux auteurs de *polars*. Des univers où la provocation voire la transgression qui règnent peuvent d'ailleurs n'être que verbales.

De fait, on assiste avant tout, au gauchissement d'une tendance déjà présente dans le roman noir. La critique de la société officielle – avec ses «flics ripoux» – devient plus systématique et se déplace vers les groupes sociaux émergents. Les univers des laissés-pour-compte de la mondialisation, ou

¹ Voir, en particulier, pour les Italiennes, Vallorani. Son enquêtrice Zoe Libra est éboueuse. Pour elle la vie est “*trash*”, à des années-lumière des utopies féministes et gauchisantes personnifiées par sa sœur Arianna “universitaire, féministe et irresponsable” (*La fiancé de Zorro*, p. 191). On y rencontre aussi *Soft*, un marginal, génie de l'informatique et quelques autres phénomènes dont une grand-mère octogénaire qui s'habille comme une star du porno...

encore de tous ceux qui gravitent autour des économies parallèles, de la toxicomanie, de l'émigration clandestine apparaissent comme des nébuleuses à explorer. Les criminels subissent le même type de métamorphose sous l'effet d'une évolution de la société, avec en particulier l'apparition du tueur en série,² parfois à son tour manipulé par quelque pouvoir occulte.

Omniprésence de la thématique mère-fille

En revanche sur le plan des thématiques, on ne s'éloigne guère des thématiques traditionnelles de la littérature féminine. Souvent même les héroïnes ou anti-héroïnes du *néo-polar* sont confrontées, comme leurs consœurs plus traditionnelles – à la tentation du sentimentalisme le plus mièvre: Zoe Libra, que l'on rencontre chez Nicoletta Vallorani, évoque dans *Cuore meticcio* – à sa façon certes – la fête des amoureux avec son compagnon...

Et surtout les rapports à la mère et à la maternité, sont omniprésents. Des héroïnes accouchent (telle Lupin la *complémentaire* de Zoe Libra)³, les pères ont souvent déserté, les familles sont recomposées de façon non traditionnelle. Renversement de valeur oblige, les mères peuvent être des poids et les enfants, des enfants de substitutions. Il y a profusion de neveux et plus encore de nièces, de jeunes voisins en détresse. La Matilda de Simona Vinci – elle l'appelle, avec affection, "la mia Matilda" dans un roman qui cible plutôt les adolescents –

²Le roman *Il sospetto* de Laura Grimaldi s'inspire du "giallo di Firenze": dans les années 80, un tueur en série s'en prenait aux couples; cette affaire restée assez mystérieuse est également traitée par Carlo Lucarelli dans un chapitre des *Nuovi misteri d'Italia*, qu'il intitule "I mostri di Firenze".

³Complémentaires comme on le dit des couleurs: l'une est boulimique l'autre est anorexique!

sauve le jeune fils d'un petit dealer maghrébin. Cet hommage déclaré à la *Gloria* de Cassavetes se déroule dans "la notte bolognese che profuma di umido e puzza di guai" comme il est dit en quatrième de couverture. Zoe Libra a en charge, plus qu'épisodiquement, ses trois nièces. Des ambiguïtés sur les identités sexuelles, sur les identités sociales, voire sur les valeurs font florès. Même la gentille Matilda se définit "couillue" ("cazzuta") parce qu'elle conduit un scooter et pratique le kick-boxing!

Au vu de ce tableau, faire émerger une quelconque ligne de force est de l'ordre la gageure: ce ne sera pas le genre en tous les cas, puisque tous ces auteurs jouent à le chambouler, ni l'écriture, puisqu'on rencontre des écritures classiques et sages, et d'autres qui bousculent la syntaxe. Il reste néanmoins que le lien familial semble relativement pouvoir faire fonction de fil conducteur. Même chez Vallorani – qui cherche à innover – on trouvera ce lien familial avec le meurtre: dans *Dentro la notte e ciao*, la mère d'une des narratrices est tuée par son père qui se révèle être un serial killer... Dans *La fidanzata di Zorro*, le lien avec l'assassin se fait par l'intermédiaire de la sœur de l'enquêtrice, dans *Cuore meticcio*, Zoe Libra est amoureuse du principal suspect. La même prédilection pour les relations familiales se retrouve dans des nouvelles de Susanna Tamaro.⁴

Cette thématique commune – du meurtre en famille – est en particulier flagrante dans un groupe de cinq romans: deux sont des romans policiers, au sens traditionnel du terme, dus l'un et l'autre à la plume de Laura Grimaldi: *Il sospetto* (1988) et *La paura* (1993); les trois autres sont des chroniques familiales. Il s'agit de *I padri lontani* (1987) de Marina Jarre,

⁴. L'une et l'autre donnent des relations familiales des visions plutôt féroces.

Madre e figlia (1980) de Francesca Sanvitale, et enfin de *L'amore molesto* (1995) de Elena Ferrante.

La réflexion qui a précédé ce choix est la suivante: dans les cinq cas qui sont étudiés ici, chacun des “meurtres” – en réalité des meurtres fantasmés et des meurtres effectifs – ont tous lieu dans le cadre familial. Les différents romans couvrent vingt ans d'édition italienne et dépassent le cadre strict d'un seul genre; leur point commun est la fiction romanesque féminine.

Si l'on en s'en tient aux études sur la criminalité féminine (Trinquier), on observe que les femmes sont surtout les auteurs de deux types de crime: les infanticides et les infractions dites astucieuses. On sait que les femmes sont dans les infanticides, sur-représentées par rapport aux hommes(Casarini).

Les autres crimes dont les femmes sont, plus que les hommes, les auteurs sont des infractions, dites astucieuses, contre les biens. Très loin derrière, pouvant être relégué au niveau du stéréotype, on trouve le crime passionnel. Les femmes tuent, semble-t-il, plus par défense (contre un conjoint violent envers elles ou leurs enfants) que par passion.

On prend note de cela avec intérêt, dans la mesure où dans ces romans, on va se trouver face à des crimes domestiques, mais jamais à des crimes passionnels dans l'acception habituelle du terme. En revanche, on trouvera des traces de crimes de femmes contre leur mari en particulier, dans la littérature du XIXème, entre autre chez Regina di Luanto dans *Un matrimonio* et jusqu'aux années cinquante, chez Alba De Cespedès (*Dalla parte di lei*) ou Natalia Ginzburg (*È stato così*). La littérature donne, on le sait bien, des clés d'interprétation sociale de son époque.

La crise de génération

Dans *I padri lontani*, Marina Jarre, la narratrice – mère d'enfants adultes, écrivaine déjà consacrée, retraitée de l'enseignement – qui est en période de relecture de son autobiographie, rêve qu'elle tue sa mère morte depuis deux ans déjà. Ce sont des rêves récurrents comme l'atteste l'utilisation de l'imparfait:

Facevo sogni orrendi: affrontavo una cosa che di mia madre aveva l'aspetto e tentavo a colpi di ascia di tagliarla a pezzi; mentre invano tentavo di distruggerla, la cosa continuava tra fiotti di sangue a proclamarsi mia madre che io, invece, piangendo e urlando, invocavo: “vieni a dirle che tu sei quella vera, che sei morta, che non sei lei. (158)⁵

L'horreur même du mode d'accomplissement du meurtre – les coups de hache – ainsi que le réalisme de la description sont euphémisés par l'utilisation du terme “*cosa*” qui s'oppose à l'évocation de la mère “*vera*” déjà morte. Cette dernière étant invoquée pour venir soutenir sa fille dans cette lutte contre la “chose” sanguinolente. Mais l'expression “la détruire” nous met au cœur du conflit entre mère et fille. Car ce rêve récurrent répond, en fait, à des désirs que la fille a déjà exprimés verbalement. Au moment de la maladie de sa vieille mère, les relations entre les deux femmes étaient telles que la soigner

⁵ “Je faisais des rêves horribles: j'affrontais une chose qui de ma mère avait l'aspect et je tentais à coup de hache de la découper en morceaux; tandis que je tentais en vain de la détruire, la chose continuait, au milieu de flots de sang, à se proclamer ma mère et moi au contraire, en pleurant et en hurlant je l'invoquais “viens lui dire que tu es la vraie, que tu es morte et que tu n'es pas celle-là” (C'est nous qui traduisons)

voulait dire pour sa fille être “encore une fois enchaînée”. Elle écrit textuellement: “je l’aurais tuée”. Sans passage à l’acte, il va sans dire.

Ce meurtre – écrit – assume alors une valeur particulière, il représente la séparation suprême (Lemoine Luccioni), la coupure (au sens de coupure du cordon ombilical) d’avec sa mère (“qui n’avait pu l’accepter”). Une séparation qui n’avait pu jusqu’alors s’accomplir. Entre les deux femmes, il y a tout un arriéré de tension voire d’insoumission chez la fille, qui cherche à sa construire en échappant au rôle que sa mère a prévu pour elle.

Contrairement au conflit qui suggère la lutte pour le pouvoir, la crise de génération met l’accent sur la rupture dans la transmission des rôles. C’est de cela dont il question chez Marina Jarre. C’est dans ce cas spécifique d’autant plus intéressant que la mère, une pionnière par certains côtés, a beaucoup mieux réussi sur un plan social que sa fille. Mais elle a réussi, selon cette dernière, “comme un homme” (Jarre 143). Marina Jarre a du, quant à elle, trouver sa place en tant que femme dans une société qui ne lui a pas fait de cadeaux.

Cette crise des générations pourrait se situer, pour les femmes, dans les années du néo-féminisme, c’est-à-dire plus tardivement qu’on ne la situe, habituellement, chez les hommes (Mendel). *I padri lontani* ou encore le roman *Piazza mia bella piazza* de Francesca Duranti de 1978 sont éclairants sur ce point. La rupture entre mère et fille, dans le roman de Francesca Duranti, s’accomplit quand la fille quitte son mari non pour un autre homme, mais pour vivre sa vie de “femme libre”, ce que la mère ne saurait accepter, ni même imaginer, enfermée qu’elle est dans les conventions sociales.

Perpétrée par une fille sur la personne de sa mère, la tentative de meurtre se trouve dans les pages centrales de *Madre e Figlia* de Francesca Sanvitale.

Elle est évidemment centrale aussi dans le cadre d'un rapport mère-fille défini comme une relation interchangeable de victime à bourreau. Les deux femmes vivent dans un climat de "délire théâtral", où les non-dits, les mensonges et les affabulations torturent l'esprit de l'une et l'autre. Dans ce délire, les rôles mère-fille sont également interchangeables. L'écriture du texte à la troisième personne entretient l'ambiguïté et les identités se confondent. La fille en est venue à prendre soin de sa mère infantile. La tentative de meurtre, qui cessera d'ailleurs devant l'injonction maternelle est écrite ainsi:

Alcuni anni dopo una notte, mentre persistevano identiche le cause delle angosce, si alzò [...] e prima di deciderlo si trovò davanti al corpo della madre. Invece di scuoterla e di svegliarla, sospinta da una furia che le faceva battere i denti, strinse le dita intorno al suo collo. Doveva farle capire una volta per tutte che la tortura sarebbe finita a qualunque costo, che l'agonia aveva un termine. [...]

"Uccidimi!" esclamò inaspettatamente la madre senza paura, con un tono melodrammatico da film, con ira e sdegno nobilissimi. "Uccidi tua madre se hai coraggio!". (130)⁶

⁶ "Quelques années plus tard, une nuit, tandis que les causes des angoisses persistaient, identiques, elle se leva [...] et avant de l'avoir décidé, elle se retrouva devant le corps de sa mère. Au lieu de la secouer et de la réveiller, poussée par une folie qui la faisait claquer des dents, elle sera ses doigts autour de son cou. Elle devait lui faire comprendre une fois pour toutes que la torture devait finir à tout prix, que l'agonie avait un terme [...] "Tue-moi!" s'exclama de façon inattendue la mère, d'un ton mélodramatique comme dans les films, avec une colère et un mépris très nobles. "Tue ta mère si tu en as le courage!"

Ce meurtre avorté de la mère précède, de fait, la fuite salvatrice – “par instinct” – de la fille, hors de la maison maternelle. *Casa* et *madre* étant symboliquement associées dans un même refus, la fuite hors de la maison maternelle représente un espoir de seconde naissance.

Paradoxalement, si on les oppose aux deux premiers cas présentés (le meurtre fantasmé et la tentative de meurtre) qui sont tirés de romans traditionnels, les meurtres effectifs qui ont lieu dans les deux romans policiers sont écrits d’une façon étrangement pudique.

Dans *Il sospetto*, la mère décide de supprimer son fils qu’elle croit l’auteur de crimes sexuels particulièrement atroces et qu’elle sait terriblement malheureux. Elle choisira pour lui une mort douce en augmentant les doses du médicament qu’il prend. L’achat, les gestes de substitution des flacons sont décrits avec précision, ainsi que les affres de la mère qui titube avant de prendre le somnifère qui lui permettra d’attendre le lendemain et la découverte programmée du corps de son fils (213).⁷ La mort, en revanche, aura lieu *hors-champ*.

Dans *La paura*, l’acte est encore plus éludé. Maddalena, fille adulte, d’un couple formé par une mère effacée et un père – un tyran domestique qui impose au domicile familial (la maison de la mère) la présence de sa maîtresse – tue celui-ci au nom de la famille. Pour sauver sa famille. Elle tue son père en particulier pour protéger les maillons faibles de cette famille: sa mère et un frère fou que le père allait faire enfermer.

Ici, on assiste *en direct* au meurtre du père. Assis sur un rebord de fenêtre, il a le temps de voir le regard de sa fille qui le

⁷ “Elle avait clairement à l’esprit ce qu’elle trouverait dans la chambre de son fils. Elle connaissait bien les manifestations du coma diabétique”.

pousse dans le vide,⁸ mais il n'a pas celui de trouver un appui pour se retenir. Cette "dernière caresse" est bien sûr à souligner: pas de haine ici mais un amour déçu. Justicière comme la mère dans *Il sospetto*, Maddalena tue par amour des siens celui qu'elle juge indigne.

Dans le dernier cas évoqué ici, celui du roman de Elena Ferrante, *L'Amore molesto*, réapparaît le thème des rapports mère-fille. Ici, il n'est plus question cependant de matricide, mais bien plutôt toujours de recherche identitaire.

La narratrice, Delia, peu après avoir reçu un coup de téléphone étrange de sa mère Amalia, qui lui tient des propos obscènes, apprend la nouvelle de la mort de celle-ci dont le corps tuméfié est retrouvé sur une plage. Or cette plage où Amalia n'avait aucune raison de se trouver, est la plage où la famille se rendait en vacances, bien des années auparavant.

Delia est persuadée que cette mort n'est pas naturelle et entreprend une enquête informelle sur les derniers jours de sa mère, où elle-même va se perdre et se retrouver. Se retrouver toujours plus semblable à cette mère dont elle était tellement éloignée et qu'elle avait finit par haïr: "Era a lei che volevo fare del male" (120).⁹

La quête identitaire va dévoiler une vérité enfouie sous un mensonge. Délia, enfant, a été victime d'une agression sexuelle de la part du grand-père d'un camarade de jeu, mais, refusant la vérité, sur ce qu'elle a éprouvé alors – de la terreur,

⁸ Laura Grimaldi, *La paura*, p. 226. "Maddalena tendit une main, elle la lui posa légèrement sur la poitrine, comme pour une dernière caresse. Cela suffit pour qu'il perde l'équilibre".

⁹ "C'était à elle que je voulais faire du mal. Parce qu'elle m'avait laissée dans ce monde toute seule pour jouer avec les mots du mensonge, sans mesure, sans vérité".

mais aussi du plaisir – elle a refoulé l'épisode. Qui plus est, elle a maquillé les faits – pour les confier à son propre père – en une conversation surprise entre sa mère et l'amant supposé de celle-ci. De ce fait, le mensonge de la fille, qui est avant tout un refoulement, va être à l'origine d'une rupture violente entre la mère et le père. Or ces mots, les mots du suborneur – “les mots du mensonge” répétés au père – sont ceux-là mêmes que la mère avant de mourir a – à son tour – répétés à sa fille au téléphone, pour lui dire, peut-être qu'elle n'avait pas été dupe du mensonge, mais – suggère l'auteur – plus encore parce que: “quelle parole erano dicibili” (120).¹⁰

En tout cas, ces mots resurgis, ces mots réhabilités, vont amener la narratrice à s'identifier à cette mère dont elle s'était voulue différente: “Amalia c'era stata. Io ero Amalia”, “Amalia avait été, j'étais Amalia” tels sont les derniers mots de ce premier roman, qui laisse une impression curieuse.

Le traitement onirique du récit certes se justifie. Delia effectue ce *pedinamento* à la recherche de la mère à travers des brumes d'une conscience anesthésiée par la douleur et les affleurements des réminiscences. Elena Ferrante, dont on souligne l'héritage morantien, fait évoluer sa narratrice entre *mensonges et sortilèges*. Delia poursuit son image maternelle – de huis-clos en huis-clos – qui sont autant d'antres – la maison de la mère, une chambre d'hôtel, un ascenseur, un téléphérique, une arrière boutique – peuplés d'ogres grimaçants, de vieillards terribles, d'hommes menaçants.

Mais la curieuse impression tient aussi très certainement à ce final inattendu qui intrigue. Que représente, en fait, dans le

¹⁰ “Peut-être voulait-elle simplement me démontrer que même ces mots, on pouvait les dire, et que, contrairement à ce que j'avais cru toute ma vie, ils pouvaient ne pas me faire du mal”.

cadre du roman féminin, cette identification à la mère présentée comme positive ou à tout le moins résolutive?

L'amore molesto est un roman de 1993, il est le plus récent dans la série étudiée ici. Or, le roman féminin italien a connu d'abord des vagues de romans à la gloire de la mère, irréprochable modèle,¹¹ puis une série de romans, de la veine néo-féministe qui traitaient de la "mère mauvaise", de la sphinge dévoratrice dont *I padri lontani* et *Madre e figlia* sont des exemples parfaitement représentatifs. *Il sospetto*, se présente, quant à lui, comme une variation à coloration psychanalytique sur la figure de la mère toute puissante qui supprime la vie qu'elle a donnée, tandis que dans *La paura*, la fille tue le père au nom de la cohésion de la famille comme une nouvelle Antigone...

Le fait nouveau dans *L'amore molesto*, c'est qu'il est ouvertement question de sexualité: la sexualité animale de la mère est porteuse de vie puisque la fille interprète les derniers mots obscènes de sa mère, au téléphone, comme une invitation à les prononcer, et pour elle, qui vit le sexe comme une angoisse, à affronter ses peurs, à affronter la sexualité. A passer outre l'agression qu'elle a subi enfant. S'inscrit-elle alors, à contre-courant par rapport l'approche actuelle de l'enfance bafouée, dans la ligne de Marguerite Yourcenar qui dans *Quoi? L'Éternité*, relativise ce type d'épisode qu'elle même a vécu (271)?

Elena Ferrante, à travers le rôle joué par le sang menstruel dans l'un et l'autre roman, rejoint également un quart de siècle plus tard Marie Cardinal qui avait alors trouvé "les mots pour [...] dire [...] cette peur qui [la] paralysait, qui

¹¹ Voir, par exemple, les images de la mère chez Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, ou chez Lalla Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*.

paralysait [sa] mère et les femmes en noir” et qui – selon elle – “n’était pas la peur du phallus” mais “la peur du pouvoir des hommes” (315).

Alors, en ce sens *L’amore molesto* nous annonce-t-il un nouvel avatar en cours des rapports mère-fille? Et, en conséquence, s’il n’y a plus à avoir peur du pouvoir des hommes, ce roman préfigure peut-être aussi un avatar à venir des rapports entre les sexes, dans le roman féminin italien, du moins. Puissent-ils ne pas être *molesti*!

La principale conclusion que nous entrevoyons la suivante: si dans le roman féminin italien (mais est-ce bien différent ailleurs?) le nœud à dénouer reste le nœud familial, si c’est là, effectivement sa spécificité, paradoxalement, en le résolvant (ou à tout le moins en écartant cette thématique), n’abandonnera-t-il pas ce qui fondait sa légitimité au risque de se banaliser?

Mais, à ne pas le dépasser, à ne traiter que de cela, le roman féminin court le risque d’aller vers une impasse.

Ouvrages cités

Cialente, Fausta. *Le quattro ragazze Wieselberger*. Milano: Mondadori, 1976.

Cardinal, Marie. *Les mots pour le dire*. Paris: Grasset, 1975.

Casarini, Maria Pia. “Il buon matrimonio, tre casi di infanticidi nell’800.” *Memoria. Rivista di storia delle donne* 7 (1981): *Madri e non madri*. Torino: Rosenberg & Sellier. 27-35.

Cutrufelli, Maria Rosa. *Complice il dubbio*. Milano: Mondadori, 1992.

Duranti, Francesca. *Piazza mia bella piazza*. Milano: La Tartaruga, 1978.

Ferrante, Elena. *L’amore molesto*. Roma: Edizioni e/o, 1993.

Grimaldi, Laura. *Il sospetto*. Milano: Mondadori, 1988.

- . *La paura*. Milano: Mondadori, 1993.
I delitti del gruppo 13. Bologna: Metrolibri, 1991.
Jarre, Marina. *I padri lontani*. Torino: Einaudi, 1987.
Lemoine Luccioni, Eugénie. *Le Partage des femmes*. Paris: Le Seuil, 1976.
Lucarelli, Carlo. *Nuovi misteri d'Italia*. Torino: Einaudi, 2004.
Mendel, Gérard. *La crise des générations*. Paris: Payot, 1969.
---. *La psychanalyse revisitée*. Paris: La Découverte, 1988.
Ravera, Lidia. *Bagna i fiori e aspettami*. Milano: Rizzoli, 1986.
Romano, Lalla. *La penombra che abbiamo attraversato*. Torino: Einaudi, 1964.
Sanvitale, Francesca. *Madre e figlia*. Milano: Mondadori, 1980.
Tamaro, Susanna. *Per voce sola*. Venezia: Marsilio, 1991.
Trinquier, Christel. *Femmes en prison*. Paris: Le Cherche-midi, 1997.
Vallorani, Nicoletta. *Dentro la notte e ciao*. Bologna: Granata Press, 1995.
---. *La fidanzata di Zorro*. Milano: Marcos y Marcos, 1996. *La fiancé de Zorro*. Trad. française de A. Lauterbach. Paris: Gallimard, 2000.
---. *Cuore Meticcio*. Milano: Marcos y Marcos, 1998.
Vinci, Simona. *Corri Matilda*. Trieste: Edizioni E.L., 1998.
Yourcenar, Marguerite. *Quoi? L'Éternité*. Paris: Gallimard, 1988.