



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Scienze del
Linguaggio

Tesi di Laurea

**La Traduzione come
Mediazione di
Culture e
l'Immagine della
Svezia in Italia:**

I Casi di Lena Andersson ed
Elisabeth Åsbrink

Relatore

Prof.ssa Sara Culeddu

Correlatore

Prof. Massimo Ciaravolo

Laureanda

Ilaria Iannaccone

Matricola 869806

Anno Accademico

2022 / 2023

Questa tesi si occuperà del processo di traduzione e pubblicazione di letteratura svedese che è in contrapposizione all'esistente percezione della Svezia in Italia. Verranno investigati i meccanismi dell'imagologia, i processi che portano alla creazione dell'immagine di un certo Paese attraverso la letteratura tradotta, per poi introdurre i casi di due opere che non rientrano nei canoni osservati, proponendo ipotesi rispetto ai motivi e avanzando proposte per la loro traduzione e pubblicazione: si tratta di Lena Andersson ed Elisabeth Åsbrink.

All'interno dello schema teorico degli Studi di traduzione e ricezione, verrà argomentato che una certa immagine della Svezia esiste nella percezione del pubblico italiano, immagine che in considerevole misura è stata formata e validata dalla pubblicazione di letteratura svedese in italiano immessa poi sul nostro mercato editoriale.

La prima sezione di questa tesi si concentrerà su una discussione a livello teorico, delineando l'immagine della Svezia esistente in Italia, commentandone le origini e lo sviluppo, e fornendo allo stesso tempo una generale contestualizzazione dell'esistenza di questo fenomeno.

La seconda sezione vedrà invece la discussione dei due casi studio scelti per esemplificare le teorie proposte nella Sezione I. *Sveas son* e *Och i Wienerwald finns träd kvar* sono due opere non tradotte in italiano, di autrici che sono presenti sul mercato italiano, e che riproducono un'immagine inusuale della Svezia, che non combacia con la versione canonica. Per entrambe le opere un'analisi tematica, linguistica, stilistica e concettuale verrà proposta, accompagnata da un'esplorazione delle possibilità traduttive e di mediazione dei due libri nell'ambiente italiano.

Nell'ambito della trasposizione culturale, i libri che rappresentano una sorta di macchia sulla solidificata percezione italiana della Svezia e di conseguenza mettono in dubbio l'esistenza stessa di quell'immagine mentale, sono sfide traduttive incredibilmente interessanti.

Indice

1. Introduzione.....	5
I.....	9
2. Teoria.....	10
2.1 Potere e traduzione.....	10
2.2 Oltre il testo – gli attori del processo traduttivo.....	14
2.3 Oltre il testo – il paratesto.....	17
2.4 Imagologia.....	21
2.5 La costruzione di un canone.....	24
2.6 Scandinavo, nordico e svedese.....	29
3. Immagini della Svezia.....	37
3.1 La <i>folkhem</i>	37
3.2 La <i>folkhem</i> come immagine dominante della Svezia.....	45
3.3 Distopia e noir.....	48
3.4 La neutralità.....	51
3.5 La decostruzione dell’auto-immagine di neutralità.....	55
II.....	66
4. Lena Andersson.....	68
4.1 Lena Andersson in Svezia.....	68
4.2 <i>Egenmäktigt förfarande – en roman om kärlek (Sottomissione volontaria – un romanzo sull’amore)</i>	72
5. <i>Sveas son – en berättelse om folkhemmet</i>	83
5.2 La ricezione di <i>Sveas son</i> in Svezia.....	92

5.3	<i>Son of Svea – A Tale of the People’s Home</i>	101
5.4	Figlio di Svea	106
5.4.1	<i>Estratto 1</i>	109
6.	Elisabeth Åsbrink	114
6.1	1947	118
6.2	<i>Made in Sweden – le parole che hanno fatto la Svezia</i>	124
7.	<i>Och i Wienerwald står träden kvar</i>	130
7.1	<i>Och i Wienerwald står träden kvar – in Svezia</i>	135
7.2	Tra documentario e romanzo	138
7.3	E nel bosco di Vienna sono rimasti gli alberi	144
7.3.1	<i>Estratto 1</i>	145
7.3.2	<i>Estratto 2</i>	146
7.4	<i>And in the Vienna woods the trees remain</i>	152
8.	Slutsatser	155
	Bibliografia	158

1. Introduzione

L'idea per questa tesi nasce nel gennaio 2022 sulla scia di un corso di Letteratura e traduzione svedese in cui si è parlato di Imagologia. Per la prima volta la percezione della Svezia veniva esplorata con gli strumenti dell'analisi letteraria e traduttologica, e veniva argomentato che la letteratura fosse uno dei luoghi privilegiati di creazione e proliferazione delle immagini che formano una certa visione del Paese. Una maggiore concretizzazione della domanda di ricerca arriva grazie alla professoressa Sara Culeddu, con il suggerimento di una recente uscita che aveva il potenziale di cogliere il mio interesse accademico: *Sveas son—en berättelse om folkhemmet* di Lena Andersson (Andersson 2018, trad. it. Figlio di Svea—un racconto sulla *folkhem*), un romanzo che si auto-dichiara un racconto sullo stato sociale svedese e che si dimostra essere un'arguta esplorazione delle sue problematiche. In seguito alla lettura dell'opera, una domanda è sorta con più urgenza di altre, ed è quella che percorre la tesi: si presta *Sveas son* alla pubblicazione in Italia? E se sì, con che modalità?

Nel tentativo di dare risposta al quesito, un testo fondamentale ha guidato l'avventurarsi nel tema: *La costruzione di una cultura* di Siri Nergaard (Nergaard 2004), opera di incredibile valore per chiunque si occupi di traduzione dalle lingue scandinave in Italia in quanto unica nella sua specificità. Con essa Nergaard analizza la presenza della letteratura norvegese in Italia e riflette sull'interazione tra cultura d'origine e cultura d'arrivo che si gioca nel campo di traduzione e mediazione di opere letterarie. Oltre all'unicità del lavoro svolto da Nergaard nel tracciare lo sviluppo della letteratura norvegese in Italia, la prospettiva che, ad avviso di chi scrive, rende l'opera di enorme valore è l'ampiamiento della prospettiva utilizzata per guardare alla traduzione dall'*atto* traduttivo in sé, compiuto dal traduttore, agli attori altri del *processo* traduttivo. L'analisi in *La costruzione di una cultura* mette momentaneamente da parte l'osservazione della traduzione testuale vera e propria, atto su cui gli studi di traduzione si sono concentrati quasi esclusivamente per secoli, per guardare invece ad un orizzonte più allargato, che vede il mondo della cultura giocare un ruolo decisivo nella realizzazione di progetti di traduzione. Ritenendo gli strumenti utilizzati da Nergaard di grande interesse e rilevanza, la tesi che di seguito verrà esposta si basa sui principi delineati nel suo volume

e si occuperà in maggior grado di guardare al ruolo degli attori altri al traduttore nei processi di traduzione. Ritengo che tale prospettiva possa essere di beneficio per capire i meccanismi che stanno dietro alla *scelta* delle opere che vengono tradotte: “Questions needed to be asked about the correlations between translated works and the target system, about why certain texts might be selected for translation at a given time and others ignored and then about how the translations might adopt specific norms and behaviours” (Bassnett e Lefevere 1999: 126). In Nergaard questo punto viene ben evidenziato: determinate scelte editoriali hanno progressivamente portato alla creazione di un canone della letteratura norvegese in Italia. È interessante capire da cosa esse siano state guidate in quanto hanno fatto sì che si creasse una certa rappresentazione della Norvegia in Italia e non un'altra. Allo stesso tempo, ed è questo forse l'aspetto più interessante della ricerca, ciò che attraverso quelle scelte entrerà a far parte del canone è influenzato dal canone stesso. Nergaard teorizza che la scelta di nuove opere da tradurre sia mossa nella maggior parte dei casi dalla volontà di confermare l'immagine del Paese di riferimento codificata dal canone. In genere accade questo, mentre è più difficile che un'opera si opponga a ciò che è fortemente mantenuto. Il primo passo per verificare l'ipotesi è delineare l'immagine esistente, rintracciarne le origini e quantificarne la “forza”. Una panoramica anche solo superficiale ma comprensiva delle immagini che formano la percezione italiana della Svezia richiede un tipo di ricerca dalle dimensioni maggiori; quindi, la mia scelta è stata quella di identificare due immagini importanti, concernenti la dimensione sociale/politica, e su di esse proporre un approfondimento. Queste sono la *folkhem* e la neutralità.

La prima parte della tesi si muove nel campo della teoria della traduzione, in cui verranno delineati gli strumenti teorici utili per l'applicazione proposta successivamente. Nell'ambito della teoria della traduzione uno sguardo ravvicinato viene dedicato alla disciplina imagologica, delineata nella sua teorizzazione più famosa da Beller e Leerssen con il loro volume *Imagology* (Beller e Leerssen 2007) che ha come oggetto di attenzione primaria la letteratura, ma non si sofferma sulle dinamiche che entrano in atto con la letteratura tradotta. Il tentativo del capitolo dedicato a questo tema sarà quindi quello di integrare la prospettiva imagologica con una prospettiva più prettamente relativa al lavoro

di traduzione e mediazione culturale e letteraria, attraverso gli scritti di ricercatori nel campo degli Studi di traduzione che si sono interessati a ciò. Questi sono in genere studi relativi a prodotti letterari non-svedesi e non-scandinavi, di conseguenza un ulteriore tentativo viene qui intrapreso per testare l'applicabilità delle teorie al contesto svedese. Una visione specificatamente svedese (o scandinava o nordica, come si vedrà) è resa possibile dai volumi *Northern Crossings* (Edfeldt, et al. 2022) e *Contesting Nordicness* (Marjanen, Strang e Hilson 2021). Oltre a riflettere una prospettiva geograficamente più puntale delle generalizzazioni precedentemente esposte, i contributi citati da questi volumi sono estremamente utili nel delineare un immaginario della Svezia, e comprenderne le relazioni dinamiche con l'Altro. Il tutto è infine funzionale alla presentazione delle due immagini chiave. In entrambi i casi esse vengono in primo luogo presentate in un'ottica storica per poi analizzarne la rilevanza imagologica. La prima, quella della *folkhem*, è stata costruita grazie ai libri di Paolo Borioni *Svezia* (Borioni 2005) e in misura maggiore *Welfare scandinavo. Storia e innovazione* (Borioni 2003). Per la seconda invece la fonte principale è Maria-Pia Boëthius con *Heder och samvete* (Boëthius 2001, tr. it. Onore e coscienza). La scelta di queste immagini è complementare a quella delle due opere che sono l'oggetto vero e proprio della ricerca di tesi: *Sveas son* vuole essere un esempio di una delle possibili realizzazioni dell'immagine della *folkhem* in letteratura, mentre la seconda immagine, quella della neutralità, vede una realizzazione nell'opera di Elisabeth Åsbrink *Och i Wienerwald står träden kvar* (Åsbrink 2011, tr. it. E nel bosco di Vienna sono rimasti gli alberi), in cui viene raccontata la storia di un bambino austriaco che negli anni Trenta arriva in Svezia grazie a un progetto per mettere in salvo alcuni minori ebrei dal regime nazista. Si vedrà come la penna di Åsbrink si spinga a rendere la storia ben più di una biografia, e ne faccia invece il racconto di una Svezia che cela tendenze fasciste e una certa ostilità nei confronti degli ebrei. Anche per quest'opera ci si porrà la domanda: vi è spazio in Italia per la sua pubblicazione, e in quali termini? Le due opere, per le quali verrà proposto in primis un'analisi letteraria, verranno poi lette alla luce della loro ricezione in Svezia, verrà analizzato come si sia realizzata la specifica immagine della Svezia di cui sono portatrici, per poi discuterne il potenziale di realizzazione in Italia. Verrà inoltre proposto per

entrambe le opere, come spunto di comparazione, un confronto con la traduzione e contestualizzazione svolta nel mondo anglosassone.

Una nota sulla prospettiva adottata: l'interazione studiata è quella tra Svezia e Italia, in cui l'ultima è cultura d'arrivo/di ricezione e la prima di origine. I materiali di cui faccio uso sono però solo in minima parte aderenti a questa prospettiva, provenienti cioè dall'Italia con uno sguardo verso la Svezia (o la Scandinavia), mentre diversi studi internazionali sono fonti chiave. Una delle sfide di questa tesi sarà proprio coniugare i vari punti di vista, tra cui quelli interni alla Svezia ed esterni sulla Svezia provenienti da altre culture, per poter riformulare una teoria coerente e coesa. Oltre ad una prospettiva ad ampio spettro a livello di fonti utilizzate, anche chi scrive si colloca in una posizione intermedia rispetto alle due culture e alla distanza tra interno ed esterno: lo sguardo attraverso cui si guarda ai contenuti di questa tesi provengono da una prospettiva sì italiana ma contemporaneamente anche vicina alla cultura svedese e inserita in un contesto scandinavo. Inoltre, il processo di ricerca e scrittura di questa tesi si è svolto interamente o quasi dalla città di Aarhus, in Danimarca, con un breve soggiorno nel mese di Settembre 2022 a Stoccolma, grazie all'opportunità della Fondazione Lerici di svolgere un periodo di ricerca tesi di incredibile valore per questo lavoro.

I

2. Teoria

2.1 Potere e traduzione

Riportato e utilizzato come chiave di lettura in molte delle fonti critiche di cui questa tesi fa uso—nel manuale di imagologia di Beller e Lessneer, in *La costruzione di una cultura* (2004) di Siri Nergaard, in *Translation Studies* di Susan Bassnett (Bassnett 2002)—il concetto di centro/periferia è fortemente influente nei Translation studies (d’ora in poi nella sua dicitura italiana Scienze della traduzione), e funge da parametro di investigazione delle dinamiche di potere esistenti tra nazioni interessate da scambi culturali. Il *potere* è un elemento che principalmente grazie a Lawrence Venuti entra a far parte della discussione sul rapporto che lega testo originale e testo tradotto. Con il suo lavoro egli ha aperto alla possibilità che non fosse sempre il testo tradotto a trovarsi in una posizione di subalternità rispetto all’originale, ma che questa relazione fosse invece codificata da rapporti di potere tra le culture interagenti. Nel farlo, Venuti arricchisce le definizioni di traduzioni *target-oriented* e *source-oriented*, rispettivamente traduzioni che vengono adattate alla cultura d’arrivo e adattate alla cultura d’origine (addomesticanti e stranianti). Come sintetizzato da Nergaard, un approccio addomesticante è rintracciabile in culture che sulla mappa delle letterature globali occupano una posizione centrale, e quindi detengono molto potere, mentre le culture periferiche, ricoprendo una posizione dall’autrice definita dominata, tendono a preferire la strategia straniante: “Mentre la pratica *target-oriented* può essere definita una strategia del più forte, o del dominatore, che traduce il più debole appropriandosene e trasformandolo secondo i criteri della propria cultura, quella *source-oriented* può essere vista come una pratica esercitata da parte del più debole, o del dominato, assimilando – nel senso di divenire simile – il testo dell’altro” (Nergaard 2004: 52). Si addomestica con lo scopo di ridurre, attenuare, ridimensionare o eliminare del tutto elementi che data la loro specificità culturale potrebbero risultare ostici per il lettore finale. La scelta di muoversi in questa direzione può essere del traduttore, può essere dettata dalle norme redazionali della casa editrice, il cui ruolo verrà affrontato in seguito, o da convenzioni quasi implicite. La motivazione principale che sta dietro

all'approccio addomesticante è il riguardo nei confronti dei consumatori il cui piacere nella lettura viene considerato una priorità, tendendo a mantenere uno stile quanto più scorrevole e senza ostacoli linguistici (né semantici o sintattici). La lettura ideologica dell'approccio addomesticante che Venuti introduce fa sì che nelle Scienze della traduzione si cominci a parlare di addomesticamento e straniamento in termini molto diversi da quanto accadesse prima: l'addomesticamento, invece di essere un processo di "facilitazione" della lettura operato nell'interesse del lettore finale, diventa un atto di appropriazione delle specificità culturali contenute nell'opera, che vengono annullate in nome di un principio di comprensibilità. Venuti (in Nergaard 2004: 52) parla di addomesticamento che diventa *acculturation* e Antoine Berman fa parte del coro di voci che negano la presunta neutralità dell'atto traduttivo, puntando il dito contro chi perpetua l'addomesticamento che "sotto l'apparenza della trasmissibilità, opera una negazione sistematica dell'estraneità dell'opera straniera" (Berman in Nergaard 2004: 53). Quella che Berman chiama trasmissibilità e Venuti tecnica della scorrevolezza sarebbe dunque una pratica non etica che contribuisce al mantenimento delle posizioni di potere vigenti impedendo l'emergere di punti di vista periferici. L'anti-etnocentrismo così articolato è una teoria altamente prescrittiva, carica di valutazioni etiche e ideologiche, che culmina nella raccomandazione all'utilizzo di tecniche traduttive stranianti per "opporsi alla standardizzazione delle lingue, delle letterature, delle poetiche" (Nergaard 2004: 55). Le criticità etiche evidenziate da Venuti si mostrano soprattutto nella letteratura mondiale, dove vi è un maggiore rischio di acculturazione: lì dove le categorie di "dominato" e "dominante" non sono solo letterarie, ma nelle rappresentazioni letterarie si riflettono, in realtà in cui vi è scambio tra culture che hanno perpetrato assoggettamento e/o sono state assoggettate, la problematicità del processo traduttivo in un contesto di squilibrio di potere non può essere ignorata. Si veda ad esempio come il punto di vista di Venuti viene accolto da Mahasweta Sengupta con il saggio *Translation as Manipulation: The Power of Images and Images of Power* (Sengupta 1995), in cui viene discusso l'effetto delle dinamiche di potere nelle traduzioni di opere indiane in inglese. Secondo Sengupta la teorizzazione di Venuti assume portata maggiore in

un contesto postcoloniale¹: le opere tradotte dal dominante vengono “largely rewritten according to a certain pattern that denudes them of their complexity and variety” (Sengupta 1995: 159) e, nel caso dell’India, mediate secondo un canone stabilito come accettabile nella ricezione inglese, presentando un’immagine del Paese che conferma il potere del dominante, della cultura più potente, ovvero quella inglese. Ad aggiungere complessità a questa dinamica è il ruolo delle culture centrali nella diffusione della letteratura periferica. Tipicamente, lo scambio culturale tra due realtà periferiche non è diretto, ma viene invece mediato dal passaggio attraverso una cultura centrale. In Italia, ad esempio, la letteratura indiana viene “scoperta” grazie alla sua presenza sul mercato britannico, il quale gode di un rapporto diretto con la cultura d’origine. L’opera indiana che arriva in Italia vi arriva dopo un passaggio intermedio, che non è affatto neutrale. Su questo punto la tesi tornerà a discutere il saggio di Sengupta in riferimento al ruolo giocato dalle immagini dell’India nelle opere tradotte in inglese. Per il momento, è interessante prendere nota dell’applicabilità delle teorie prese in considerazione, coscienti del fatto che nell’addentrarsi nel caso specifico svedese esse necessitano di essere adattate: pur essendo la Svezia periferica rispetto alla posizione della Gran Bretagna sulla mappa globale, la sua situazione di subalternità è molto diversa da quella di una cultura che ha fatto parte dell’impero britannico, per quanto anch’essa venga definita periferica.

Per questo motivo utilizzerò il volume *Northern Crossings* (2022), che oltre a proporre una prospettiva svedese, più puntuale rispetto alle teorizzazioni generali, riprende i concetti qui sopra esplorati di centro/periferia e addomesticamento/straniamento in maniera nuova. Di seguito, sulla base del volume citato, un’analisi dello status della Svezia in quanto cultura da cui si traduce e che traduce. In primo luogo, la Svezia viene identificata come cultura “semiperiferica” invece di periferica, una via di mezzo tra le culture centrali dominanti e quelle periferiche dominate². Questo

¹ Anche Bassnett ricorda come un motore importante della riflessione sulla componente ideologica dell’atto del tradurre arrivi dall’America Latina secondo una prospettiva postcoloniale con “the metaphor of cannibalism as a statement of cultural identity” (Bassnett e Lefevre 1998: 128-9).

² Le categorie centro e periferia sono di uso diffuso, ma non mancano le critiche di chi si chiede come funzioni la definizione di una cultura come “periferica”, o “minore”, un’altra categoria applicata per esempio alla Svezia. Si veda ad esempio Bassnett e Lefevre 1999: 127-8.

status viene investigato in *Northern Crossings* in nome della sua rilevanza rispetto al concetto di approccio *cosmopolitan* e *vernacular* (d'ora in poi una traduzione letterale dei due termini, cosmopolita e vernacolare), affermando che la semi-perifericità della Svezia dà vita a una peculiare realizzazione della dinamica tra il cosmopolita e il vernacolare nella traduzione di opere letterarie: “The semi-periphery is an intermediate literary space where the boundaries between the cosmopolitan and the vernacular are blurred and, more importantly, where ideas of the cosmopolitan and the vernacular are negotiated and transformed” (Edfeldt, et al. 2022: 21). Le due categorie utilizzate per analizzare la letteratura in traduzione e tradotta dalla Svezia sono alternative a *target-oriented* e *source-oriented*, sostituite con l'intenzione di diminuirne la forza dicotomica e ridimensionare le connotazioni ai due termini associate. Anche nel caso della definizione di semi-periferia, l'intenzione è quella di ridiscutere il binarismo ritenuto troppo rigido utilizzato nelle Scienze della traduzione (Edfeldt, et al. 2022: 2):

Cosmopolitanizing, when it comes to the circulation of literature, means, as we understand it, adapting a text in a generalist way, playing down its source culture particularities. Vernacularizing, on the other hand, means highlighting these very particularities. These processes do not occur only in translation and translation practices, but also in publishing, framing and marketing of translated literature. Consequently, not only translators but also intermediaries of many different types are involved in the shaping of these processes. (Edfeldt, et al. 2022: 2)

Nell'analisi portata avanti nel volume, le due categorie, pur essendo una opposta all'altra, possono coesistere. Nella stessa opera, viene teorizzato, strategie cosmopolite e vernacolari vengono adottate simultaneamente. L'approccio in *Northern Crossings* è descrittivo, distanziandosi dai giudizi di valore che avevano negativamente tacciato la pratica d'addomesticamento. Al contrario, viene osservato il potenziale non etico dell'estrema vernacularizzazione, che può cadere in ciò che viene definito “*commercial vernacularization* [...]”. This, then, is another example of the blurring of the line between cosmopolitan and vernacular in a semi-peripheral context” (Edfeldt, et al. 2022: 38, corsivo dell'originale). L'accentuazione di elementi vernacolari viene imputata a interesse commerciale, evidenziare l'esoticità dei propri prodotti culturali rischia di fare ciò di cui era stato accusato l'approccio addomesticante: rinforzare le dinamiche di potere esistenti attraverso l'esoticizzazione dell'altro e confermando il ruolo del centro nel definire l'identità di chi occupa la periferia. Si è

osservato infatti che una forte vernacularizzazione segna la differenza tra la cultura d'arrivo e quella di origine, marcando una linea di confine che relega l'altro ad uno spazio lontanissimo dal lettore, alimentando la distanza:

In reducing the text's vernacular anchorage, translators lift the text's significance from the culturally specific to a more general level. In this way, editors and translators create access for new readers by neutralizing elements that they think readers would find strange or incomprehensible and which thus would obscure their understanding of the work. The source culture vernacular is faded, leaving room for an understanding unlimited by culture-specific knowledge and familiarity. In retaining the source culture vernacular, translators and editors stress the fact that the publication is a result of a translational process. The target text reader is reminded that underneath the text he or she is actually reading there is another text belonging to a different linguistic and cultural context. The foreignness of the work's setting, ideas or narrative techniques is highlighted, and the distance between the reader and the author is pointed out. [...] In replacing source culture specificities with target culture connections and associations, on the other hand, elements from the target vernacular are implemented in the text or the book, establishing a link between the foreign work of literature and the reader's own experiential sphere. The connections to the source culture vernacular are weakened, and new connections to the target culture vernacular are created. (Edfeldt, et al. 2022: 124-5)

2.2 Oltre il testo – gli attori del processo traduttivo

Se fino ad ora si è parlato principalmente della traduzione in relazione al testo, quindi delle tecniche messe in atto dal traduttore nel suo lavoro, non è esclusivamente ciò l'oggetto dell'analisi di questa tesi. Non è solo la traduzione del testo vero e proprio a costituire il processo di traduzione, esso è composto da numerosi passaggi, elementi e attori. Nell'osservazione di come un testo viene tradotto da una cultura all'altra, si includerà dunque l'azione determinante di agenti fondamentali il cui ruolo non sempre viene riconosciuto. In *La costruzione di una cultura*, pur convalidando l'imprescindibilità del testo, Nergaard dedica ampio spazio al contesto editoriale:

Partiamo dall'opinione che le scelte fatte prima di iniziare il lavoro del tradurre, che stanno a monte di quelle che riguardano la traduzione direttamente e internamente, determinino il risultato della traduzione tanto quanto le scelte traduttive stesse. Ci riferiamo per esempio alla selezione dei testi da tradurre, alla destinazione di questi testi nel contesto di arrivo e al contesto intertestuale nel quale i testi vengono inseriti. (Nergaard 2004: 13)

Il ruolo della casa editrice è punto di grande interesse per le finalità di questa tesi, per ciò che riguarda la scelta dei testi, le indicazioni traduttive trasmesse al traduttore, la veste grafica, l'apparato paratestuale, la presentazione sul mercato, l'integrazione nel catalogo, e così via. In *Northern Crossings* si ricordano inoltre altri intermediari, quali le istituzioni culturali che promuovono la traduzione di determinate opere, i recensori, i giornalisti e gli esperti che lo leggono e promuovono (Edfeldt, et al. 2022: 22). Anche il traduttore è un attore del processo traduttivo. Il suo ruolo, come

emerge dagli studi promossi di recente, è fondamentale ma non tale da contribuire ad accrescere di valore un'opera³ (Edfeldt, et al. 2022: 82), il quale secondo gli studiosi – soprattutto se si tratta di autori nuovi e/o di letterature e culture periferiche – è influenzato dal processo di mediazione. La traiettoria di quell'opera letteraria è determinata dalla casa editrice, che incaricandosi della traduzione trasferisce ad essa il proprio capitale simbolico. Ne consegue, che *quale* casa editrice pubblicherà *quale* opera è un'informazione importante.

Il processo di mediazione di un testo verso un nuovo contesto culturale è composito, e prevede l'interazione di due culture. Come si vedrà, e come sottolineato da Nergaard nel caso della ricezione di opere norvegesi in Italia, chi traduce tende a prendere una parte della cultura d'origine per renderla fruibile alla cultura d'arrivo, “le traduzioni rispondono di solito a interessi e criteri di intelligibilità della cultura che traduce, per cui riflettono fortemente le esigenze di rappresentazione della cultura di arrivo, più di quella di essere rappresentanti della cultura di partenza” (Nergaard 2004: 18). L'immagine rappresentata dice molto sul rappresentante, e non dice tutto sul rappresentato. Si dedicherà quindi molto spazio al rappresentante, che a proposito della discussione sulla ricezione italiana di opere letterarie svedesi toccherà d'obbligo la casa editrice italiana Iperborea.

Nata negli anni Ottanta sotto la guida di Emilia Lodigiani, Iperborea è specializzata in letteratura tradotta proveniente dal Nord Europa e, inizialmente concentrata su letteratura di qualità proveniente dalla Scandinavia, ha poi ampliato il suo catalogo per contemplare opere provenienti dai Paesi Baltici e dai Paesi Bassi per citarne alcuni, contribuendo quindi anche ad ampliare la concezione di ciò che fa parte della categoria “Nord Europa”. Si legge dalla sezione “Chi siamo” del sito web: “Iperborea è una casa editrice indipendente fondata da Emilia Lodigiani nel 1987 per far conoscere la letteratura dell'area nord-europea in Italia. Primi a esplorarla in maniera sistematica, si è potuto farlo con vasta libertà di scelta e una produzione di altissima qualità, che spazia dai classici e premi

³ Questa regola ha delle eccezioni soprattutto nei casi di letteratura di nicchia, in cui l'ambiente editoriale è composto per la maggior parte da accademici che oltre a consigliare sulle decisioni editoriali in qualità di esperti, traducono. In questi casi si possono verificare istanze in cui il traduttore è invece “forte” e capace di traferire il proprio capitale simbolico all'opera tradotta.

Nobel, inediti o riproposti in nuove traduzioni, alle voci di punta della narrativa contemporanea” (Iperborea s.d.). Essendo lo scopo autoproclamato quello di farsi guida in un territorio letterario poco esplorato, Iperborea si è così ricavata una fetta di mercato in quanto casa editrice specializzata. Altra caratteristica importante del posizionamento di Iperborea è la proposta di alta qualità, attraverso la quale la casa editrice si propone in opposizione a pubblicazioni generaliste e di puro successo commerciale. Questo spazio rivendicato, e conquistato con successo dà alle opere pubblicate una sorta di “etichetta di autenticità, affidabilità e qualità” (Nergaard 2004: 35). Sono rilevanti, perciò, le scelte compiute dalla casa editrice, poiché anche solo con il primo passaggio, la selezione di un’opera, compiono un atto di definizione dell’altro. Sulle modalità tipicamente adottate nella traduzione e mediazione di opere da parte di Iperborea si tornerà in maniera più puntuale nel secondo capitolo, in relazione all’autrice Elisabeth Åsbrink, che, come si vedrà, è ben rappresentata nel catalogo della casa editrice. In quell’occasione si potranno approfondire i punti toccati teoricamente in questo capitolo con il supporto di esempi concreti.

In *Northern Crossings*, gli autori si interrogano sulla costruzione di un canone nordico/scandinavo, cercando di capire quali sono le ragioni che muovono alla scelta di un’opera rispetto ad un’altra. In primo luogo, si guarda al mercato di origine: come ricordato in Edfeldt, et al. le letterature periferiche e/o semiperiferiche vengono in genere pubblicate da case editrici minori, spesso di nicchia (specializzate in un’area geografica, un genere ecc., come è il caso di Iperborea in Italia) e di conseguenza spesso non vi è corrispondenza tra il contesto editoriale di partenza e quello di arrivo. Autori e titoli pubblicati in Svezia dalle case editrici principali quali Norstedts e Bonniers vengono in Italia pubblicati da una casa editrice di medie dimensioni. In questo senso, lo svolgimento editoriale non è coerente con il mercato di partenza ma con quello di altri mercati stranieri: vi è isomorfismo orizzontale tra la situazione editoriale di letteratura svedese tradotta tra Italia e Francia, mentre si potrebbe dire che vi è anti-isomorfismo nella situazione italiana-svedese. In ogni caso, il criterio primo che muove la scelta di un’opera è il successo nel contesto commerciale di origine. Nel volume si distingue tra, infatti, due tipi di successo che la casa editrice della cultura d’arrivo può

ritenere più rilevante: il successo legato a *economic* o *symbolic capital* (Edfeldt, et al. 2022:23). Forte capitale simbolico è detenuto da autori di prestigio, consacrati da premi letterari e con un discreto successo di vendite. Per capitale economico si intende invece chi al contrario, riceve la maggior parte della propria validazione editoriale dalle vendite e non viene considerato autore di prestigio, “their non-existent symbolic capital is often replaced with a high degree of social capital” (Edfeldt, et al. 2022:23). Anche su questo punto un’analisi specifica per le due autrici oggetto di questa tesi viene proposta nei capitoli dedicati.

2.3 Oltre il testo – il paratesto

Il paratesto è ciò che sta *attorno* al testo, e funge da introduzione, presentazione, prima interfaccia con il testo in sé. Elementi paratestuali sono la copertina e tutti i suoi contenuti quali indicazioni di genere, nome del traduttore, riassunto della trama, estratti di recensioni, note dell’editore, biografia dell’autore. Alcune opere possono portare note a piè di pagina, prefazioni, postfazioni, introduzioni all’opera di vario tipo. Riassunta da Nergaard nel terzo capitolo del suo volume, la definizione di paratesto si rifà a quella data in Demaria e Fedriga (in Nergaard 2004: 51) sulla base della prima teorizzazione da parte di Genette, che però non prese mai nei suoi studi in considerazione il ruolo particolare del paratesto nei casi di opere tradotte. Il paratesto è invece uno spazio fondamentale su cui concentrare la propria attenzione nell’analisi delle strategie di traduzione: come ben suggerito da Nergaard, al paratesto non è richiesto lo stesso principio di “fedeltà” all’originale come invece ci si aspetta dal testo tradotto. Non è necessario, e non è solito, che i paratesti dell’originale siano tradotti, essi vengono invece liberamente ideati sulla base delle informazioni portate dal testo tradotto. Spesso le copertine cambiano volto completamente, in genere per adattarsi alla veste grafica della casa editrice che traduce, ma spesso anche con l’obiettivo di essere accattivanti per il pubblico d’arrivo. E il titolo non rimane sempre quello direttamente tradotto dall’originale, ma di frequente viene scelto dall’editore per esigenze commerciali. Ogni aggiunta paratestuale è quasi sicuramente opera della casa editrice di arrivo, e quindi un elemento che non era presente nel testo originario (Nergaard 2004:

53-4). Proprio perché non vi è necessità di fedeltà all'originale, il paratesto si configura come uno spazio di esplicita mediazione culturale, e la sua analisi può dare a chi osserva delle risposte sulle dinamiche di scambio interculturale che lì si realizzano per mezzo, in primo luogo, dell'agente intermediario che è la casa editrice.

Come osservato da Nergaard, quando si ha a che vedere con testi tradotti è più probabile che i paratesti siano oggetto d'intervento (rispetto al testo originale). Questo è ancora più vero nel caso di letterature meno rappresentate sul mercato d'arrivo, e che quindi l'editore ritiene necessario 'confezionare' in maniera più completa ad un pubblico che non le conosce. Maggiore è la distanza culturale, maggiore il bisogno di accorciarla attraverso interventi di mediazione (Nergaard 2004: 53-4). Ciò riguarda la copertina, dove si possono per esempio aggiungere elogi per l'opera da parte di personalità meglio conosciute; altre aggiunte paratestuali possono invece essere una prefazione o postfazione. Iperborea fa uso più spesso di postfazioni, non di rado scritte dal traduttore stesso dell'opera, che è in alcuni casi un esponente del mondo accademico e quindi può proporre un'analisi specialistica sul suo contenuto.

Anche l'epitesto verrà preso in considerazione, ciò che in Nergaard, sulla scorta di Genette, è identificato come il contenuto che riguarda il testo ma che sta al di fuori di esso: interviste, recensioni apparse su giornali, interventi pubblici ecc. Nel caso di opere tradotte anche l'epitesto è spazio d'interesse per analizzare il discorso che si configura intorno all'opera, in quanto il suo referente è il testo tradotto (piuttosto che il testo originale) ed è in primo luogo legato al contesto di arrivo, e su quello può dare delle informazioni. Come osserva Nergaard infatti, l'oggetto di riferimento dell'epitesto è esclusivamente il testo tradotto, non il testo originario. Le recensioni che lo riguardano commentano il testo in relazione alla qualità della traduzione, l'estetica in relazione alla veste grafica data dalla casa editrice che traduce, il suo valore in generale rispetto alla presenza che ha nel contesto di arrivo entro cui viene commentato (Nergaard 2004: 57).

Northern Crossings si sofferma sull'apparato paratestuale chiamando l'attività di creazione del paratesto *framing*: il termine ben esprime a mio parere l'essenza della procedura che ha lo scopo

di “incorniciare” l’opera originale secondo delle caratteristiche che la rendano fruibile al pubblico del mercato d’arrivo. Case editrici diverse adotteranno strategie di *framing* diverse, quindi una stessa opera tradotta da due case editrici diverse può prendere due forme anche irriconoscibili tra loro; a definirne la percezione sarà in misura massiccia l’apparato paratestuale. Secondo i curatori del volume, vi è una differenza tra le strategie che ‘incorniciano’ messe in atto da una casa editrice di piccole e una di grandi dimensioni. In genere, le case editrici maggiori incorniciano il testo secondo criteri di successo commerciale, sottolineando che ha venduto bene, che è di facile accesso e facendo paragoni con autori meglio noti. Il paratesto può segnalare ad esempio il numero di copie vendute, in quante lingue è stato tradotto, o se è stato trasformato in una miniserie/serie tv/film. Per le case editrici minori si punta invece sulla qualità artistica o sulla specificità di genere (Edfeldt, et al. 2022:25). Nel caso delle letterature semi-periferiche, il criterio che guida la definizione del paratesto, secondo Edfeldt et al., può essere alternativamente quello cosmopolita o vernacolare: o si insiste sulla qualità peculiarmente nazionale dell’opera, o sul suo valore internazionale, magari inserito all’interno di una corrente artistica di respiro sovranazionale, ritenuto un classico, paragonato a grandi opere di successo, e così via (Edfeldt, et al. 2022:25). Davanti alla sfida di presentare sul mercato un’opera completamente inedita, che non può vantare d’essere un best-seller ma che gode di un discreto successo sul mercato d’origine, le case editrici si trovano a dover convincere i potenziali lettori che si trovano davanti ad un’opera di valore. Qui entrano in gioco i paratesti: prefazioni o postfazioni sono uno strumento utile:

La mancanza di fama e notorietà in Italia viene compensata in qualche maniera dalla fama particolare ottenuto (sic.) nel paese di origine, e quando esiste, in altre nazioni. E qui la funzione di mediazione occupata dalla postfazione è evidente: essa ha il compito di informare e, nel migliore dei casi anche convincere, il lettore che il libro che sta per leggere, o che ha appena letto, è di grande valore, avendo suscitato appunto successo di critica e di pubblico. Data la ignorata importanza dell’autore in Italia, il lettore ha bisogno di essere aiutato, vale a dire informato, di quanto invece sia riconosciuto altrove. Il riferimento ai successi di critica, ai premi ricevuti e alle traduzioni ottenute, funziona praticamente come una sorta di certificato di garanzia per il lettore italiano. (Nergaard 2004: 86-7)

Nergaard suggerisce inoltre, che nel caso di autori sconosciuti, il paratesto non sia solo un’introduzione all’autore e all’opera in sé, ma che si faccia invece carico di introdurre il lettore alla cultura di provenienza dell’opera (Nergaard 2004: 55) e che quindi, aggiungo, sia funzionale ad un

discorso imagologico di costruzione dell'immagine del Paese in considerazione. Ciò non vale per tutti i casi, ma vale di certo per quello di Iperborea, che è il focus dell'analisi di Nergaard. Dato che Iperborea sceglie i suoi autori in base alla loro provenienza, la loro introduzione sul mercato editoriale italiano fa uso di rimandi alle immagini del Paese d'origine (o più in generale della Scandinavia o del Nord), e il ragionamento di Nergaard sui paratesti, quali introduzioni ad una cultura oltre che ad un autore, ha credito. Questo però non vale per ogni caso di letteratura svedese tradotta: secondo gli autori di *Northern Crossings*, lo status di semi-periferia permette una maggior mobilità tra l'approccio cosmopolita e vernacolare, e cioè tra il mettere in evidenza gli aspetti vernacolari specifici della cultura d'origine e la generalizzazione attuata attraverso la cosmopolizzazione, "this, presumably, is because the semi-peripheral Swedish culture is sufficiently familiar in the target cultures that have been studied" (Edfeldt, et al. 2022: 80). Lo spazio della semi-periferia, come è stato evidenziato in precedenza, permette la coesistenza dei due approcci, anche nello stesso testo.

Nell'analisi dell'opera delle due autrici oggetto di questa tesi, si vedrà quella dualità di accentuazione tra vernacolare e cosmopolita evidenziata in *Northern Crossings*. In alcuni casi sarà chiaro come il paratesto può essere mezzo per l'attenuazione se non eliminazione totale della componente della provenienza, con la precisa intenzione di non associare l'opera alla cultura d'origine. Questo può accadere per molteplici motivi: l'editore può aver deciso di non puntare sul contenuto (nel nostro caso) nordico perché non specificatamente rilevante, perché non abbastanza conosciuto e dunque complicato da introdurre al pubblico con successo oppure perché si tratta di un editore specializzato in un certo genere, e quindi gli elementi paratestuali si concentreranno su quello. Si vedrà quindi come la contestualizzazione a livello di provenienza geografica può essere messa in atto o meno, a seconda della strategia di mediazione che si decide di adottare. Che la cifra nazionale di un'opera sia sottolineata o meno è rilevante, l'inquadramento per provenienza fa sì che quell'autore, quel contenuto, quelle immagini entreranno a far parte del discorso che interessa il Paese a cui si riferisce. Se si adotta invece un approccio cosmopolita il discorso sul Paese non verrà toccato, poiché ad esso non si farà riferimento. Di seguito, il capitolo 2.4 proporrà un approfondimento sul

funzionamento della creazione di immagini di un Paese attraverso la pubblicazione di letteratura la cui provenienza geografica viene esplicitata.

2.4 Imagologia

Imagology is concerned with the typology of characterizations and attributes, with their currency and with their rhetorical deployment. These characterizations and attributes, to the extent that they lie outside the area of testable reports or statements of fact, we call *imagined*. Generally, imagined discourse (a) singles out a nation from the rest of humanity as being somehow 'typical', and (b) articulates or suggests a moral, characterological, collective-psychological motivation for given social or national features. (Beller e Leerssen 2007: xiv, corsivo dell'originale)

L'imagologia è lo studio del discorso immaginifico su culture e nazioni. Sviluppato nella sua forma moderna più completa da Beller e Leerssen con il manuale *Imagology* (2007), esso si occupa di analizzare le "immagini" di una certa cultura così come vengono trasmesse attraverso diversi tipi di rappresentazioni culturali, tra cui la letteratura è mezzo privilegiato. La teoria distingue tra *hetero-images*, immagini dell'Altro e *auto-images* immagini del Sé (d'ora in poi etero-immagini e auto-immagini rispettivamente), e l'interazione tra le due. Ciò che contraddistingue la disciplina è il fatto che la prospettiva entro cui lavora è quella del *discourse* (fatto di immagini) riferito ad un oggetto, non l'oggetto in sé: "its aim is to understand a discourse of representation rather than a society" (Beller e Leerssen 2007: 27). In altre parole, l'imagologia si occupa della rappresentazione e non del rappresentato, tenendo in considerazione il ruolo giocato dal rappresentante (nel manuale il rappresentato viene indicato con il termine *spected* e il rappresentante con *spectant*). Non una cultura, una nazione, una società, sono dunque il punto, ma il discorso che la riguarda nella sua realizzazione letteraria. Di conseguenza, i risultati di una ricerca imagologica "are representative of literary and discursive conventions, not of social realities" (Beller e Leerssen 2007: xiv). E il discorso che raggruppa le immagini è perciò un discorso immaginato: è composto di elementi soggettivi, stereotipi, percezioni e interpretazioni della realtà che non sono corrispondenti a dati di fatto, confermabili o smentibili. Questa loro qualità d'esser immaginati è d'interesse nello studio imagologico.

Una nota terminologica: chi scrive predilige chiamare l'oggetto di studio dell'imagologia *immagine*, e parlerò quindi preferibilmente di "immagini della Svezia". Lo studio imagologico si

serve però allo stesso tempo di altri termini, utilizzati secondo Beller (2007: 8) come sinonimi “often without conceptual distinction or precise definition.” Pur preferendo immagine, in questa tesi si farà uso anche dei termini: cliché, stereotipo, pregiudizio, con significato adiacente. In *Imagology*, l’immagine comprende i fenomeni che “concern attributions of moral or characterological nature [...] often they take the form of linking social facts and imputed collective psychologisms (e.g., ‘Paris is the capital of French elegance’)” (Beller e Leerssen 2007: 342). Accumulandosi le singole immagini, costruiscono un pezzo alla volta un immaginario altamente significativo, forte del fatto che ogni “stereotype combines minimal information with maximum meaning” (Beller e Leerssen 2007: 9).

L’imagologia moderna non si occupa di *identità* culturali e nazionali, ma esclusivamente di *immagini* culturali e nazionali. Questa è una distinzione chiave. La prospettiva entro cui l’imagologo lavora non permette, e non ricerca, un approccio descrittivo alla componente identitaria. Nella sua evoluzione storica più recente, l’imagologia si è posta criticamente nei confronti del concetto di identità nazionale, asserendo che *nazione* è un costrutto, tanto quanto il discorso che la interessa (un’idea espressa anche in Nergaard 2004 come fondamentale per lo studio dell’identità nazionale, pp. 62-63). In *Imagology*, il saggio introduttivo di Leerssen *History and Method* in cui si ripercorrono le origini della disciplina, mostra come essa abbia potuto prendere la forma che ha oggi, la più completa rispetto alle sue più vaghe teorizzazioni precedenti, solo quando i tempi sono diventati maturi per una decostruzione del concetto di nazione. L’emergere dell’imagologia come studio critico delle caratterizzazioni nazionali è diventato possibile solo dopo aver “abandoned a belief in the ‘realness’ of national characters as explanatory models” (Beller e Leerssen 2007: 21), avendo molto beneficiato dagli studi sul carattere costruito del concetto di nazione. Beller e Leerssen citano il lavoro di Ernest Gellner secondo cui le nazioni sono un prodotto del nazionalismo, e di conseguenza un sentimento di appartenenza nazionale costruisce identità nazionale, non viceversa. Un altro fraintendimento da evitare è il rischio di vedere l’imagologia come lo studio delle differenze nazionali, essa è invece:

the study, not of nationality *per se*, but of nationality ‘as seen’, as a literary trope. [...] Nationality should be studied as a convention, a misunderstanding, a construct; something that resulted from its articulation as a

representamen, which was brought into being by being formulated; something which could therefore be analysed in its subjectivity, variability and contradictions. (Beller e Leerssen 2007: 22, corsivo dell'originale)

Un'immagine diventa reale nel momento in cui se ne produce una realizzazione, cioè nel momento in cui diventa esplicitata: per questo motivo la letteratura è fonte primaria dello studio imagologico. Allo stesso tempo è la letteratura il luogo di attiva creazione dell'oggetto di studio imagologico, essendo questo lo spazio di esplicitazione (concretizzazione e di conseguenza realizzazione) dell'immagine nella sua forma concreta ed è fondamentale tracciare le dinamiche intertestuali che in quel contesto entrano in gioco. Nel delineare una scheda metodologica per l'approccio alla ricerca imagologica, Leerssen (2007: 27-9) indica quali sono i principi e le domande che dovrebbero guidare il lavoro degli studiosi di questa disciplina: davanti ad una certa immagine bisogna mapparne l'intertestualità, rintracciare le interazioni storiche che le hanno interessate: in che misura le immagini sono state alimentate, diffuse, negate, ignorate nel contesto preso in considerazione? In che tipo di testi si sono presentate, con quale frequenza? Come sono tenute in considerazione? Come si sono sviluppate storicamente? Dipendono dal pubblico a cui sono destinate? Qual è il ruolo giocato dalle dinamiche di ricezione? E qual è il rapporto tra etero-immagine e auto-immagine? Si vedrà come la definizione di sé di una cultura può trarre degli elementi dalla comunicazione con immagini altre, e come queste dinamiche siano codificate da rapporti di potere. Alcune immagini possono venir create in opposizione ad altre, e la definizione del sé si impernia sulla differenza con l'altro. In alcuni casi un'auto-immagine viene esportata e si trasforma in un'etero-immagine; il movimento inverso è altrettanto possibile: un'etero-immagine che arriva nella cultura cui era riferita si può trasformare lì in auto-immagine (Beller e Leerssen 2007: 343). Le etero-immagini possono quindi anche essere forte strumento alimentatore di una certa auto-percezione. In quest'ottica bisogna tenere in considerazione l'interazione tra rappresentato, rappresentazione e rappresentante. Quest'ultimo non è meno complicato da definire delle altre due categorie ma altrettanto importante: è il rappresentante a mediare la ricezione delle immagini, siano esse esportate dalla cultura di partenza o create dalla cultura di arrivo, ed è in proprio nella fase di ricezione e mediazione che le immagini si trasformano.

L'imagologia si occupa quindi principalmente di rappresentazioni letterarie, poiché è stato osservato che è in quel contesto che le immagini sono “most effectively formulated, perpetrated and disseminated” (Beller e Leerssen 2007: 26). Una delle ipotesi mosse a favore del fatto che la letteratura sia il luogo privilegiato di diffusione di stereotipi, è il fatto che essa funziona sulla base del principio di “suspension of disbelief”, un patto con il lettore che permette di sospendere la valutazione sul contenuto di realtà di ciò che si legge (Beller e Leerssen 2007: 354). La letteratura nella sua vastità rappresenta un luogo di raccolta e di costruzione di stereotipi, dove essi vengono espressi e concretizzati, e poi continuano a vivere instaurando legami di comunicazione l'uno con l'altro. Le immagini comunicano e aumentano il capitale del loro potere evocativo attraverso la reiterazione. Immagini diverse e contraddittorie possono esistere nello stesso immaginario. L'emergere di una nuova immagine data da certune circostanze storiche non prende il posto di altre, neanche se in diretta opposizione, meno recente e non più rilevante. Un esempio classico riportato in vari manuali teorici riguarda la Germania, la cui etero-immagine in Europa include tanto il rapporto privilegiato dell'uomo con la natura di matrice romantica, quanto connivenza con il totalitarismo genocida. L'associazione di immagini va a creare invece un complesso sistema stratificato in cui vi sono immagini dominanti e altre latenti (Beller e Leerssen 2007: 343-4) il cui referente non è la realtà, o quanto meno se realtà vogliamo chiamarla, essa è la realtà costruita, immaginata. Il loro referente è “an intertext, a sounding-board, of other related textual instances” (Beller e Leerssen 2007: 26). Mossa dall'interesse di mappare la rappresentazione di una cultura emergente da prodotti letterari, l'imagologia ha come oggetto di studio testi letterari che includono saggistica e scrittura storica, ma un occhio di riguardo va a narrativa, poesia e opere teatrali, che ricoprono un ruolo centrale per la ricerca imagologica.

2.5 La costruzione di un canone

“In the translation process, the source text is transformed in order to function on a new literary market addressing new readers. [...] These changes are not neutral. They reshape the literary works according

to certain conceptions of the world. They confirm, create or adjust ideas about the source culture, the target culture and their interrelations” (Edfeldt, et al. 2022: 123).

Nergaard sottoscrive l’affermazione di Antoine Berman secondo cui nella maggior parte dei casi le traduzioni sono etnocentriche: “Le culture di arrivo tendono a scegliere i testi stranieri e a tradurli secondo criteri stereotipati della cultura di appartenenza degli stessi” (Nergaard 2004: 51). *Imagology* parla di letteratura come luogo di creazione, diffusione e alimentazione degli stereotipi. Ciò che è stato finora delineato sull’imagologia si concentra sul testo in quanto prodotto finale, tralasciando la discussione sul processo di traduzione, che, come precedentemente illustrato, include altri elementi e attori, primo fra tutti: le case editrici. Le case editrici sono attori fondamentali di questo processo di mediazione il cui operato, come è stato suggerito in precedenza, è più precisamente osservabile negli elementi paratestuali dell’opera. È già stato fatto notare che il primo passo del processo di mediazione è la scelta dell’opera da tradurre: non vi è necessariamente isomorfismo nella situazione editoriale tra due Paesi interagenti, il che significa che la scelta di cosa tradurre non segue direttamente ciò che è presente in quel momento sul mercato della cultura d’origine. La scelta, nel caso analizzato da Nergaard, è mossa invece dalle aspettative del pubblico italiano: quali opere norvegesi possono ben aggiungersi a quelle già presenti sul mercato italiano? Cioè, quali sono coerenti con l’etero-immagine già presente in Italia?

Nella sua indagine sulla presenza della letteratura norvegese in Italia, Nergaard parla della creazione di un canone della letteratura norvegese che è espressione dell’etero-immagine italiana della Norvegia. Quel canone non è rappresentativo del canone norvegese in Norvegia, vi saranno opere che sono presenti in uno e non nell’altro, e viceversa. Dato che Iperborea si presenta come una casa editrice che vuole mostrare il valore della letteratura nordica ad un pubblico italiano che non la conosce, le opere che traduce sono individuate in nome della loro elevata qualità artistica. Sono stati pubblicati da Iperborea autori di prestigio, premi Nobel, classici, ma alcuni scrittori importantissimi in Norvegia non sono invece minimamente rappresentati (Nergaard 2004: 81), così come vi sono autori che invece godono di riconoscimento da parte del pubblico italiano, in percentuale maggiore

di quanto non lo facciano nel loro Paese d'origine. Può accadere anche, che autori che nel Paese di origine godono di un certo status non possano farlo valere nello stesso modo nella cultura d'arrivo, e quindi anche il loro status viene modificato nel processo di traduzione, passando ad esempio da autori "alti" a "popolari", nel modo che più si presta al loro adattamento al mercato d'arrivo (Edfeldt, et al. 2022: 79). A volte i testi che vengono scelti per la traduzione seguono semplicemente il successo commerciale: un caso editoriale che esplose in Svezia può essere preso in carico da una casa editrice italiana in virtù delle vendite da best-seller, e questo, come si è detto, è più probabile accada per case editrici di grandi dimensioni.

“Alcune volte può capitare che vengano tradotti testi *funzionali* ad una certa rappresentazione della Norvegia e della sua letteratura, piuttosto che quelli riconosciuti come i maggiori” (Nergaard 2004: 71, corsivo mio). Questa è anche la tesi che questo scritto porta avanti: le opere che vengono selezionate hanno un duplice ruolo, attivo e passivo. Da un lato esse vengono scelte in virtù del loro potenziale di conferma dell'etero-immagine di una cultura, dall'altro esse sono inoltre agenti attivi della creazione dell'etero-immagine. Esse cioè subiscono lo stereotipo esistente, ma vengono anche inquadrare in modo da trasmettere quell'immagine nella maniera più efficace, e nel momento in cui vengono immesse sul mercato diventano un ulteriore tassello per la cementificazione dell'etero-immagine stessa. L'idea da esplorare è quindi che vi siano opere che non vengono prese in considerazione per la traduzione poiché un loro inquadramento allineato con l'etero-immagine esistente non sarebbe possibile, e altre il cui allineamento non è intrinseco ma viene reso tale per mezzo del processo di mediazione. Secondo Sengupta le immagini che si realizzano in un'opera tradotta sono quelle che attraverso la loro rappresentazione dell'identità della cultura d'origine sono in grado di rinforzare il potere della cultura d'arrivo. La sua è una lettura postcoloniale, che si occupa di analizzare il concetto di etero-immagine di un Paese coloniale nei confronti di una sua ex-colonia. L'argomentazione portata avanti da Sengupta vuole che le opere scelte per essere tradotte siano quelle che nel dire qualcosa sulla cultura d'origine stanno in realtà alimentando un'auto-immagine della cultura d'arrivo, e che quindi *solo* quelle che possono svolgere questa funzione vengono scelte,

mentre tutte le altre sono considerate inaccettabili. In traduzione avviene secondo Sengupta un processo di manipolazione,

a submission to the hegemonic power of 'images' created and nurtured by the target culture as the authentic representation of the Other. This trend exists even today; a cursory review of what sells in the West as representative of India and its culture provides ample proof of the binding power of representation; we remain trapped in the cultural stereotypes created and nurtured through translated texts. (Sengupta 1995: 172)

Anche in questo caso, come è stato osservato per la lettura ideologica di Venuti, siamo di fronte a un giudizio di valore, in cui il termine manipolazione è sicuramente inteso in maniera negativa. Il tentativo di questa tesi è di adottare un approccio descrittivo, e rimuovere dall'analisi i commenti di giudizio relativi al processo di traduzione, limitandosi ad osservare quali sono le dinamiche da cui è interessato.

L'analisi di Nergaard in *La costruzione di una cultura*, pur essendo uno strumento di enorme aiuto per lo sviluppo di questa tesi, risale però ormai a vent'anni fa, e molte cose sono cambiate da allora, in primis la casa editrice Iperborea, che ha nel frattempo visto un cambio di direzione (da Emilia Lodigiani a Pietro Biancardi) con una nuova veste grafica e l'evoluzione di alcune politiche editoriali che includono ora nel suo catalogo una collana per la narrativa per bambini, una di magazine di viaggio ("The Passenger"), e una collaborazione con il giornale online "Il Post". Nonostante ciò, per molti versi il libro di Nergaard rimane molto rilevante per lo studio della letteratura nordica nella sua presenza italiana, ed è per questo che la tesi ne fa ampio uso come prezioso strumento d'investigazione, lasciando da parte le informazioni che risultano ad oggi datate e non completamente rappresentative della situazione presente. Vediamo quindi qual è l'etero-immagine che Nergaard ha osservato per la letteratura nordica (anche l'autrice fa uso del termine più generalista nordico invece di norvegese, cosciente che in Italia una percezione specifica di cosa sia la norvegesità non esista, un approfondimento sulla questione viene proposto nel paragrafo successivo). Secondo Nergaard alla letteratura nordica si attribuiscono in genere le seguenti caratteristiche:

uno stile sommesso e silenzioso, dove i drammi sono interiori, dove le storie parlano di persone solitarie e umili e dove la natura e la sua potenza giocano un ruolo significativo. Si può dire che i testi norvegesi generalmente si inseriscano in quella sorta di canone della letteratura nordica che si è creato all'estero, quello di cui abbiamo parlato precedentemente, che individua nella letteratura nordica e norvegese l'espressione di un rapporto stretto tra l'essere umano e la natura, in cui la natura non semplicemente fa da quinta, ma che è essa stessa protagonista nell'esprimere le vite dei personaggi. (Nergaard 2004: 81)

Le etero-immagini menzionate sono ad avviso di chi scrive tutt'ora molto rilevanti per la discussione dell'immaginario nordico. Esse sono immagini dominanti nella percezione esterna del Nord e come è stato argomentato finora, anche quando non sono oggetto primario del contenuto di un'opera, vi vengono aggiunte per poterla allineare alle altre opere già presenti in Italia con cui devono mostrare affinità. Non è raro perciò trovare un libro che, poiché vuole essere associato alla nordicità, pur occupandosi di un argomento che non necessariamente ha un focus sulla natura, porterà in copertina o sul retro l'immagine di una foresta innevata o di una casetta di legno in riva al mare, con un'ambientazione stereotipicamente nordica. L'elemento del rapporto natura/uomo è decisamente un'etero-immagine forte trattata in *Introduction to Nordic cultures*⁴, e ricca di esempi; un'investigazione della sua costruzione e presenza in Italia sarebbe di certo possibile e molto interessante. Allo stesso modo potrebbe essere rilevante un'esplorazione delle immagini descritte da Leerseen nella prefazione al volume *Images of the North* riguardo all'esistenza di una dicotomica caratterizzazione europea Nord/Sud legata al temperamento in cui l'immagine fredda, frugale, moralmente retta del Nord è costruita in opposizione a quella del Sud di calore, opulenza e immoralità (Jakobsson 2009: 15-6). In questa tesi ho deciso però di investigare un'altra area dell'immaginario svedese e sulla Svezia, in una prospettiva sociopolitica: le due auto- ed etero-immagini prese in considerazione, e analizzate nello specifico nel resto di questo capitolo, sono quella dello stato sociale e quella della neutralità.

⁴ Stougaard-Nielsen propone nel suo contributo a *Introduction to Nordic cultures* un'analisi della caratterizzazione nordica legata alla natura. Ne rintraccia l'apice nel diciannovesimo secolo, affermando che l'impatto di questa auto- ed etero-immagine si è affievolito nel ventesimo secolo con l'accelerata moderna dell'urbanizzazione. Il legame privilegiato delle popolazioni nordiche con la natura si trasforma in anelito, e si realizza al giorno d'oggi con un particolare interesse nei confronti della difesa dell'ambiente. L'etero-immagine dei Paesi nordici li vede impegnate in politiche di sostenibilità e green, anche se questo non è necessariamente più vero che in altri Paesi (Stougaard-Nielsen 2020: 165-180). Ulteriori approfondimenti Stougaard-Nielsen in Marjanen, Strang e Hilson 2021: 197-218.

2.6 Scandinavo, nordico e svedese

Questa tesi si occupa di Svezia, tuttavia è complesso, e in qualche modo anche scorretto, presentare un'etero-immagine *svedese*. Ciò che verrà discusso è perlopiù applicabile alla Scandinavia e ai Paesi Nordici, a volte in quanto stereotipi che riguardano la regione in generale e sono di riflesso validi anche nel particolare svedese, o al contrario, stereotipi che sono svedesi ma non unicamente tali. Non si può prescindere, discutendo di etero-immagine della Svezia, dal parlare di Scandinavia e Nord, in una sovrapposizione delle due categorie causata da una non chiara comprensione, dall'esterno, delle suddivisioni nazionali dell'area, e delle loro singole specificità. È necessario quindi, per non dare un falso senso di comprensività, ampliare la prospettiva dalla Svezia al più vasto contesto: scandinavo e nordico. Nel discutere le etero-immagini della Svezia, si dovrà tenere a mente che esse sono frutto di una combinazione con quelle dei Paesi che, nella percezione esterna, ad essa sono associati, accomunati, e che con essa vengono spesso confusi. Salvo alcuni casi che verranno specificati (come si vedrà, quello della neutralità), le immagini discusse tendono a non essere esclusive di una nazione o di un'altra, ma sono invece frutto di una miscelanea percezione scandinava o nordica. In questo senso però la situazione della Svezia è peculiare, in quanto immagini e stereotipi più particolarmente svedesi dominano la percezione di ciò che è nordico o scandinavo (Kythor 2020: 213, Strang, Marjanen e Hilson 2021: 13). Per lunga parte del Novecento la Svezia ha avuto una posizione di maggior visibilità internazionale rispetto agli altri Paesi scandinavi, è del resto anche il Paese più popoloso tra essi e, come si vedrà, grazie anche alla *folkhem* gode di una maggiore riconoscibilità, almeno in principio. Questa andrà poi confondendosi e amalgamandosi alle caratteristiche degli altri Paesi, a causa di una loro lenta emergenza nel panorama internazionale, e a una percezione recentemente meno positiva della Svezia (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 13).

In primo luogo, è importante una chiarificazione terminologica, per quanto d'ora in poi si vedrà come i termini "nordico" e "scandinavo" vengano utilizzati in maniera intercambiabile senza necessariamente indicare ciò che dovrebbero. Con Paesi nordici si indicano Svezia, Danimarca, Norvegia, Finlandia, Islanda più le regioni autonome di Groenlandia, Isole Faroe e Åland (Strang,

Marjanen e Hilson 2021: 1). I Paesi scandinavi sono Svezia, Norvegia e Danimarca. Le etero-immagini dei Paesi Nordici sono estremamente variegata, a volte esse sono proprie di una nazione specifica e vengono invece applicate all'area tutta, a volte non sono affatto tipiche del Nord, ma ne sono ugualmente diventate un tratto identitario. Nella raccolta *Contesting Nordicness* (2021) la specificità del corollario immaginifico del Nord viene messo in dubbio, contestandone tra i vari elementi l'omogeneità. Del resto, il Nord comprende le aree continentali della Danimarca e le montagne innevate della Lapponia, repubbliche e monarchie costituzionali, rapporti diversi con l'Unione Europea. Pretese di nordicità sono state mosse dai Paesi Baltici e dalla Scozia, e in passato, in questa categoria rientravano anche Russia e Germania. In seguito ad una maggior visibilità dei Paesi Nordici nel panorama internazionale, il Nord ha preso sempre più a voler significare una regione a sé stante, in contrapposizione all'Europa continentale, e come una sorta di via di mezzo tra essa e il blocco comunista. Durante la maggior parte del Novecento i Paesi Nordici hanno goduto di una posizione particolare all'interno dell'Europa, come osservato in Strang, Marjanen e Hilson (2021: 2): essi si collocano sia all'interno che all'esterno del contesto europeo, in un posizionamento che è stato da sempre considerato singolare ma che in realtà è comune ad altre realtà come ad esempio quella dei Balcani. Lo status di semi-periferia dei Paesi nordici ha contribuito a far sì che le immagini ad essi associate fossero malleabili. Il Nord è stato prima una periferia arretrata e rurale, e successivamente una regione all'insegna del progresso (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 9-11). L'immagine di progresso si lega in primo luogo a quella dello stato sociale, come si esplorerà nel paragrafo seguente, ed è anche in questo caso che la percezione esterna combina le realizzazioni dei vari Paesi per trasformarle in un unico modello nordico, nonostante sia chiaro agli studiosi che ognuno abbia le sue particolarità fino ad arrivare a parlare di "Nordic model with five exceptions" (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 2). D'ora in avanti, nella sezione che affronta le etero-immagini della Svezia, si utilizzeranno gli aggettivi nordico e scandinavo in maniera intercambiabile: nella percezione esterna che ha formulato le etero-immagini discusse essi sono perlopiù sinonimi, e quando vengono utilizzati hanno un significato ampio e non definito. "‘Nordic’ and ‘Scandinavian’ are flexible and contested

concepts that have been, and continue to be, used in many and often contradictory ways” (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 5).

Se una distinzione netta nell’uso fatto esternamente ai Paesi nordici degli aggettivi nordico e scandinavo non esiste, o non è chiara, è possibile delineare una progressione storica che spiega lo sviluppo nel preferire l’uno o l’altro termine. In *A Rhetorical Perspective on Nordicness: From Creating Unity to Exporting Models* (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 24-26), si osserva come per molto tempo le sfumature di significato tra i due vengano esternamente appiattite con la preferenza per il termine “scandinavo”. In traduzione verso il mondo anglosassone, “the preferred translation for *nordisk* was Scandinavian” (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 25, corsivo dell’originale). Ad oggi i due aggettivi sono riscontrabili in egual misura, con lo stesso significato, possono essere utilizzati più spesso in un ambiente piuttosto che in un altro, ma non denotano significati diversi. Si veda ad esempio quanto è comune la dicitura *design scandinavo*, popolarizzato dall’estetica svedese di IKEA in tempi recenti e risalente nelle sue origini all’Esposizione di Stoccolma del 1930 e all’estetica del funzionalismo, che ad oggi include modelli provenienti oltre che dai Paesi scandinavi anche da Finlandia e Islanda, e che avrebbero ragione di essere definiti *design nordico* – questa dicitura non ha però la stessa presa di *scandinavo*, che ha invece conquistato uno spazio nella coscienza dei consumatori che lo associano non tanto a un’area geografica, ma a un’estetica riconoscibile e di gran moda (linee pulite, colori neutri, minimalismo).

For most of the nineteenth century, the terms *nordisk* and *skandinavisk* were usually used interchangeably in Danish, Norwegian and Swedish, but Scandinavian was more commonly used in conjunction with political visions of the period and was therefore the term that had a stronger mobilising effect. This changed gradually towards the end of the century. *Nordisk* became readily more common and gained more political salience. By the early twentieth century *nordisk* had become the more dominant term for inter-Nordic political cooperation and mobilisation, while *skandinavisk* mainly lived on in the names of publications as well as cultural and literary connections. The terminological shift echoes a distinction sometimes made between the era of Scandinavianism in the nineteenth century and the age of Nordism in the twentieth. In this distinction, the former is seen as a pan-national movement or even an ideology and the latter designated as political and civic cooperation. Nordism was void of attempts to unify the Nordic nations in a federal structure, but was embodied instead in collaboration, first in civil society (e. g., the lawyers’ meetings since 1872 and the Norden Associations in 1919) and later also at the official state level. The shift from “Scandinavian” to “Nordic” was particularly relevant for Iceland and Finland, because after 1918 both countries found themselves in new positions of autonomy and independence, respectively, and had to explore different foreign policy alternatives. (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 24)

Il passaggio da scandinavo a nordico permette quindi anche un allargamento del bacino di Paesi che possono entrare a far parte dell'auto-immagine nordica – nordico è di conseguenza anche per questo motivo il termine preferito internamente.

Il “discorso scandinavo” invece ha connotazioni politiche e sociali. Emerge per la prima volta nell'Ottocento sulla spinta degli ambienti studenteschi borghesi che popolarizzano l'utilizzo del termine. Le dimensioni di questo progetto assumono sfumature politiche quando gli interessi si fanno da culturali e sociali a economici e politici, e vedono per un breve periodo l'entusiasta partecipazione di intellettuali e movimenti studenteschi speranzosi in un rinnovamento scandinavo. Il progetto scandinavista viene però interrotto bruscamente – la sua fine è segnata dal mancato sostegno del regno di Svezia-Norvegia alla Danimarca invasa nel 1864 dalla Prussia in nome di mire nazionalistiche verso la regione meridionale dello Schleswig-Holstein. Tra fine Ottocento e inizio Novecento si tornò a parlare di scandinavismo in una forma rivisitata, esso diventò oggetto di dibattito pubblico con Georg Brandes e la rete di intellettuali del suo giornale *Politiken*, che, alla luce di una crescente conflittualità europea, lavorò verso un ideale di unità scandinava e una maggiore mutua collaborazione. Ancora una volta il progetto pan-scandinavo viene ridimensionato da un crescente nazionalismo, i cui sviluppi porteranno agli estremismi catalizzatori del Primo conflitto mondiale. Lo scandinavismo quindi ha vita breve e rimane nell'auto-immagine dei Paesi scandinavi legato a questi due momenti di splendore e speranza, lasciando spazio ad un maggiormente inclusivo e meno politicizzato uso del termine “nordico”.

Il concetto di nordicità, in coesistenza con quello di scandinavismo, è legato ad una serie di auto- ed etero-immagini che nel corso dei secoli si sono sviluppate in un rapporto a tratti coerente e a tratti contraddittorio. Come già illustrato dal punto di vista teorico, l'interazione tra queste immagini è un tratto tipico del funzionamento dell'imagologia. Associata sia alla storia vichinga e alla mitologia norrena che all'estrema modernità, nell'etero-immagine dei Paesi nordici convivono il primordiale e il progressista: “Perhaps it is precisely this combination of tradition and progress that provides the rhetoric of Nordicness with its suggestive appeal. The 1930s rhetoric of Nordic democracy is a case

in point. The Social Democrats furnished their own progressive political vision of the future with allusions to its long historical roots” (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 12). La nordicità è stata a lungo associata a un aspetto razziale basato sull’autoproclamata purezza della razza nordica: le argomentazioni a favore della sua esistenza vedono crescente supporto a partire dagli anni Trenta del Novecento negli ambienti di estrema destra, e sono prova di questa tendenza l’emergere di movimenti e organizzazioni estremiste che portano l’aggettivo nordico nel loro nome (i.e. *Nordisk Ungdom*) e che fanno riferimento alle radici antiche della popolazione nordica nei simboli e nel linguaggio. L’etero-immagine di una razza nordica permane ad oggi come ideale di molti ambienti di destra estrema. Diffusasi su larga scala con il nazismo e in Svezia legata all’eugenetica e all’ingegneria sociale, l’etero-immagine dei Paesi nordici come etnicamente “puri” (cioè non toccati o toccati solo marginalmente da elementi estranei alla popolazione autoctona), fanno di essi e delle loro popolazioni l’ideale a cui tendono i neonazisti di tutto il mondo, che percepiscono la Scandinavia “as an idealised homeland” (Kythor 2020: 214). La stessa origine imagologica è ravvisata nell’atteggiamento opposto: recentemente, con il fenomeno dell’immigrazione di massa che ha visto soprattutto la Svezia accogliere quantità sempre maggiori di richiedenti asilo, l’etero-immagine del Paese come ideale “bianco” si è trasformata in quella di un luogo minacciato dall’arrivo di elementi “altri” che ne mettono in pericolo la purezza (Epstein 2013). Combaciano o hanno combaciato a lungo un auto- ed etero-stereotipo dello scandinavo come uomo bianco, immagine che ha avuto una certa influenza nel discorso sull’appartenenza identitaria in seguito allo sviluppo di una società più multiculturale. L’apertura della Svezia ad accogliere gli immigrati a partire dagli anni Settanta ha anche aumentato il senso di auto-percepita benevolenza e civiltà, rafforzata internamente dalla comparazione con la vicina Danimarca e le sue politiche respingenti (Kythor 2020: 215). Sempre negli anni Trenta anche il movimento operaio rivendica le radici profonde del popolo svedese, usando la nordicità come fecero gli esponenti d’estrema destra, per legittimare storicamente il loro, molto diverso progetto politico (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 26). Durante il Secondo conflitto mondiale le situazioni dei vari Paesi sono troppo diverse per potersi appellare ad un comune fronte nordico, che riprende

invece forza durante la Guerra fredda con l'istituzione di alcune iniziative comuni ai Paesi nordici in nome di interessi condivisi (ad esempio la nascita del Consiglio nordico dei ministri del 1976) (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 26).

La seconda metà del Novecento segna per i Paesi nordici l'inizio di un tentativo di maggior mutua collaborazione. I ricercatori che si sono interessati a questa recente tendenza hanno evidenziato come i Paesi nordici siano stati in grado di intercettare e sfruttare a loro vantaggio l'esistenza di un'etero-immagine "comune" dei Paesi nordici. Sia in Kythor sia in Strang et al. si parla della vera e propria creazione di un *brand* (d'ora in poi marchio) nordico, che ha origine esterna, ma che ritorna e in una prospettiva interna viene utilizzato per esportare con successo i prodotti, culturali e non, della nordicità. La necessità di un marchio condiviso proviene da un crescente desiderio di riconoscibilità davanti al mercato globalizzato, di conseguenza "simplified and essentialised notions of 'Nordicness'" vengono utilizzate senza compiere uno sforzo di differenziazione nazionale (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 31). Appunto perché è un'etero-immagine, la nordicità si presta senza grandi difficoltà ad essere proiettata verso l'esterno, nonostante essa non abbia una corrispondente auto-immagine, o in ogni caso, non esista internamente con la stessa potenza di quanto lo faccia all'esterno.

The Nordic brand was born from foreign interest in the Nordic region, and as a Nordic domestication of foreign discussions about 'the Nordic.' In this translation process, within the region itself 'the Nordic' became increasingly decoupled from the idea of a regional community, instead it became an international label for various phenomena related to the region. Indeed, it was no longer as relevant whether 'the New Nordic' represented the whole of the region, an average of the region, or even whether it gave an accurate description of the region. (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 31-32)

Paradossalmente, è proprio l'incapacità di distinguere i vari Paesi a rendere l'etero-immagine forte, mentre essa è più debole lì dove si scontra con le peculiarità nazionali che resistono all'appiattimento sotto l'effigie nordica. Rilevante è la provenienza dell'etero-immagine: è infatti molto più facile che un Paese importi un'etero-immagine e la internalizzi come auto-immagine se essa proviene da una cultura centrale ed esercita un maggior potere. Le etero-immagini create ad esempio negli Stati Uniti o in Gran Bretagna, culture dal posizionamento iper-centrale, hanno il potenziale di influire sulla percezione di sé della Svezia, semiperiferica, in un modo in cui un Paese come l'Italia, anch'esso semiperiferico, non potrebbe mai. Come si è visto, nella formazione di immagini (etero- e auto-) un

ruolo chiave è giocato dalle dinamiche di potere (Beller e Leerssen 2007: 343). Nei casi di seguito analizzati, vedremo l'interazione tra Svezia e Gran Bretagna, e Svezia e Stati Uniti. Utilizzando la terminologia suggerita in *Northern Crossings* (relativa all'allargamento del binarismo centro/periferia già esplorato) verranno esplorati due casi presi in esame in *Stereotypes in and of Scandinavia* (Kythor 2020) illustrando l'interazione che si viene a mettere in atto tra etero-immagine e auto-immagine. La prima immagine ha di seguito un paragrafo dedicato, e affronta l'etero-immagine utopica della Svezia e del suo welfare state progressista nella sua elaborazione "interna" al Paese d'origine. Dotata di forti connotazioni positive, essa è diventata un elemento fondante dell'identità nazionale. L'altro esempio riguarda invece la Danimarca ed è un caso del fenomeno illustrato molto interessante: *hygge*. La parola danese *hygge* è una di quelle che non hanno un vero corrispettivo in nessun'altra lingua, è un concetto che sta ad indicare ciò che è familiare, accogliente, confortevole. L'aggettivo *hyggelig* si avvicina all'inglese *cosy*, ma non ha esattamente lo stesso uso; neanche lo svedese *mysig* o il norvegese *koselig* si avvicinano veramente. Il termine è diventato famoso nel Regno Unito in seguito alla pubblicazione di *The Little Book of Hygge* (Wiking 2017) e ha trasformato una parola danese in una specie di filosofia di vita, associata al modo di vivere danese. Secondo Kythor, il concetto di *hygge* diventa rilevante nel discorso danese solo in seguito alla forza assunta esternamente, e in particolare nel Regno Unito. È un esempio perfetto di un'etero-immagine che si sviluppa esternamente e ritorna nel suo luogo di riferimento dove alimenta una certa percezione del sé. Grazie ad un alto grado di esposizione esterna, il concetto di *hygge* è diventato per i danesi parte del loro *national branding*: "Hygge is a twenty-first-century example of how a positively received xenostereotype has been adopted as a stronger autostereotype domestically to shore up national identity more effectively than might have been possible without external impetus" (Kythor 2020: 220). Il fenomeno descritto ha lo stesso funzionamento anche in letteratura:

[C]ontinuing internationalisation of Nordic crime fiction points to the fact that it only became a recognisable genre or brand as novels and television series became widely translated, subtitled, and adapted into foreign languages and markets. **Nordic crime fiction is only really 'Nordic' when viewed or read from abroad** – when published, marketed, and sold in bookshops, book fairs or at broadcasting trade fairs, where the branding of national or regional peculiarities is essential for attracting the attention of potential funders, publishers, agents, and book buyers in a crowded, globalised field. (Stougaard-Nielsen 2021: 204-5, grassetto mio)

La configurazione nordica del genere diventa tale nella sua definizione esterna.

3. Immagini della Svezia

Nell'introdurre un approfondimento sull'etero-immagine della Svezia presento una panoramica ad ampio raggio tratta dal volume *Imagology* in cui viene proposta una scheda riassuntiva per ogni nazione. Le immagini evocate nel paragrafo dedicato alla Svezia concernono in prima istanza la natura, in particolare nella sua visione ossianica "pre-historic and pre-civilization" (Rühling 2007: 249) e allo stesso tempo in perfetta armonia con gli esseri umani che la abitano. In seconda istanza, la Svezia viene connotata dal fatto che "stands for economically prospering nation, and connotes world-wide operating enterprises" come IKEA o Spotify (Rühling 2007: 250). Lo stato sociale viene infine menzionato in quanto etero-immagine chiave: attraverso di essa vi è una percezione dello Stato svedese che mette in pratica misure di mutua cooperazione e implementa reti di sicurezza sociali statali. Nonostante l'immagine totalmente positiva abbia perso un po' della sua forza convincente, la percezione di un luogo al limite dell'utopismo è rimasta solida nonostante i molti colpi subiti. L'etero-immagine della *folkhem* secondo chi scrive è quella *dominante*; nell'interazione tra i vari stereotipi, come identificato in Beller e Leerssen vi sono immagini che occupano una posizione di maggior forza rispetto alle altre. Di seguito, una prospettiva storica sulla formazione dello stato sociale svedese, la *folkhem*, e una prospettiva imagologica sulla sua etero-immagine esploreranno l'ipotesi. In aggiunta ad essa, propongo inoltre un'altra etero-immagine, quella della neutralità durante il Secondo conflitto mondiale. Allo stesso modo verrà presentata una prospettiva storica, per poi valutare attraverso l'analisi imagologica il potere da essa esercitata nell'etero- e nell'auto-immaginario complessivo svedese. L'ipotesi di partenza vuole che, differentemente da quanto accade per l'etero-immagine della *folkhem*, questa sia più debole, specialmente negli anni recenti, ma estremamente forte internamente.

3.1 La *folkhem*

Una delle auto- ed etero-immagini chiave della Svezia è quella di uno stato sociale progressista che si prende cura di tutti i suoi cittadini *dalla culla alla tomba*. Utilizzando come fonte primaria il

manuale a cura di Paolo Borioni *Welfare scandinavo. Storia e innovazione* (2003), insieme al contributo di Mary Hilson al volume *Introduction to Nordic Cultures, The Nordic Welfare Model* (Hilson 2020) questo capitolo ripercorrerà la storia dello stato sociale svedese. Come è chiaro dal titolo di entrambe le opere, ad essere oggetto di interesse è l'attuazione *scandinava* (o *nordica*⁵) della politica di welfare, che da Borioni viene analizzata concentrandosi sulle realizzazioni svedese e danese. Ai fini degli obiettivi di questa tesi, l'analisi verterà sull'esperienza svedese invece di quella più ampiamente scandinava, per agevolare una prospettiva più ravvicinata. Del resto, il welfare state nasce in Svezia con un nome "familiare" e proprio, che connota più precisamente e in chiave nazional-patriottica il concetto generalmente scandinavo di welfare state, identico per i tre maggiori paesi (sv. *välfärdsstat*; norv. *velferdsstat*; dan. *velfærdsstat*), che ne segna inizialmente la particolarità rispetto alle attuazioni negli altri Paesi: *folkhem*, "casa del popolo".

Utilizzato per la prima volta dal Primo Ministro svedese Per Albin Hansson in un discorso pubblico nel 1928, *folkhem* è già noto agli svedesi come termine di uso comune durante il primo conflitto mondiale. Nel suo libro *Svezia*, Borioni (2005) dedica un capitolo a tracciare la storia della parola, mostrando come inizialmente essa fosse utilizzata negli ambienti di destra con un'impronta nazionalista nel tentativo di spostare il discorso pubblico sulla guerra da una prospettiva di classe a una nazionale. Con Hansson *folkhem* adotta, mantenendolo tutt'ora, un nuovo significato, che pur poggiando su una prospettiva decisamente nazionale, abbandona l'elemento nazionalistico tipico della Destra e assume invece una dimensione popolare: "L'intero movimento operaio svedese, in realtà, stava da tempo evolvendosi nel senso di poter combattere le argomentazioni nazionalistiche dei primi decenni del secolo tramite una nuova utilizzazione del concetto di 'popolo'" (Borioni 2005: 112). Questa operazione rese il partito socialdemocratico egemonico, rendendo possibile ad un partito di compagine operaia un'ambizione popolare (Borioni 2005: 112).

⁵ Si è già detto dell'interscambiabilità dei due termini nell'etero-immagine della Svezia.

Le origini dello stato sociale in Scandinavia si fanno risalire agli anni Trenta del Novecento, una fase per il mondo Occidentale di forte crisi economica. I primi passi verso lo stato sociale come lo conosciamo oggi avvengono poco prima della Prima guerra mondiale. Liberali e socialdemocratici si ispirano al modello della legislazione sociale di Bismarck in Germania mirato a disinnescare il pericolo di rivoluzione attraverso alcune tutele del lavoro. Dagli Stati Uniti all'Europa, le misure per far fronte a un disastro di proporzioni inaspettate sono molteplici, ma vedono in Scandinavia una realizzazione fortemente all'avanguardia. In Svezia si risponde alla crisi con un programma di massiccio intervento statale. A spingere per una più ravvisabile presenza dello Stato è il Partito socialdemocratico che, in un passaggio storico molto celebre, vince le elezioni nel 1932 segnando l'inizio di un periodo di potere di quarantaquattro anni.

Le sfide più urgenti cui il nuovo governo deve far fronte sono la dilagante povertà, l'urbanizzazione fuori controllo e un nuovo sistema di capitalismo industriale davanti al quale le istituzioni si trovano impreparate (Hilson 2020: 70). La svolta segnata dagli anni Trenta consiste prevalentemente nelle seguenti azioni: intervento massiccio dello stato in opere pubbliche; introduzione della tassazione progressiva per la redistribuzione della ricchezza sotto forma di sussidi e servizi; idea "universalistica" secondo cui i benefici dello stato sociale erano di tutti i cittadini (anche su questo punto si vedranno che in realtà vi furono le eccezioni). Nel capitolo dedicato a *Sveas son* si osserverà in modo ravvicinato l'entità del cambiamento e il forte significato valoriale che viene attribuito all'andare incontro alla modernità da parte della Svezia. Tra le prime riforme messe in atto si ricorda un intervento sul mercato del lavoro: la disoccupazione era ai massimi storici ed erano dunque necessarie misure per aumentare l'occupazione. In un ulteriore tentativo di tutelare chi rimase senza lavoro fu istituito un sistema di finanziamento statale di fondi di disoccupazione che sarebbe stato gestito dai sindacati; anche sulle pensioni di vecchiaia il governo si interrogò, con delle riforme che andarono ridefinendosi fino agli anni Cinquanta; per intervenire sull'importante calo demografico, le politiche messe in atto furono in qualche modo confuse e contraddittorie, nonostante fossero mosse da una volontà di riformare profondamente il sistema sociale. Da un lato venne

consolidata la struttura patriarcale della famiglia svedese, garantendo agli uomini di poter lavorare lasciando le mogli ad occuparsi della famiglia e della casa. Allo stesso tempo, vennero introdotte misure come gli assegni ai figli erogati direttamente alle madri, come tutela per chi si ritrovava senza il supporto economico dell'uomo di casa (Lundberg – Åmark in Borioni 2003: 44-5). Sono questi gli anni della nascita del welfare state svedese, ma non è prima degli anni Cinquanta che esso prende una forma meglio definita. Le riforme dei primi tempi, infatti, necessitano di molti anni, di molte modifiche, di notevoli rivisitazioni prima di assumere organica realizzazione.

Come si vedrà meglio in seguito, *folkhem* e socialdemocrazia divengono indissolubilmente legate e per sempre associate l'una all'altra e ciò non accade nelle fasi iniziali della sua istituzione, ma molti decenni dopo. Sia nel bene che nel male, lo stato sociale svedese viene attribuito nella sua creazione, sviluppo e crisi alla volontà del Partito socialdemocratico. Borioni ricorda però, che a sancire le riforme che diedero vita una alla volta alla struttura sociale moderna non furono esclusivamente i socialdemocratici. Per quanto essi detenessero la maggioranza in Parlamento e fossero al governo, il blocco borghese (così definita una delle due fazioni in cui canonicamente si suddivide il panorama politico svedese, negli anni Trenta composto dai partiti chiave Partito liberale e Partito agrario) era sostanzialmente a favore delle misure proposte dal Partito socialdemocratico. In generale, anche l'opposizione riteneva che l'intervento dello Stato nell'assicurare una serie di garanzie davanti alle fluttuazioni del mercato fosse una misura di ragionevolezza davanti alla crisi degli anni Trenta (Lundberg – Åmark in Borioni 2003: 41). Nei rapporti sindacali fu fondamentale l'accordo di Saltsjöbaden del dicembre 1938: i sindacati non mettono in discussione il diritto dell'impresa di fare profitto e le imprese non si opporranno al processo di emancipazione democratica. Del resto i socialdemocratici non detengono mai la maggioranza assoluta, e quindi lo stato sociale svedese nasce dal consenso tra socialdemocratici, forze liberali, contadine e imprenditoriali grazie all'impronta patriottica e mirata alla coesione nazionale data alle riforme. Il Partito socialdemocratico nasce come difensore degli interessi della classe operaia, ma in una fase di crisi globalizzata e penetrante tutte le classi sociali, la riforma sociale proposta dai Socialdemocratici

si allontana da una concezione classista e ne abbraccia una nazionale, trovando riscontro per la maggior parte positivo anche tra i partiti di opposizione: “Dietro alla creazione del Welfare State vi erano molti attori” (Lundberg – Åmark in Borioni 2003: 57). Il compromesso tra i due blocchi non rappresenta una convergenza sui principi socialdemocratici, ma al contrario si realizza grazie ad una moderazione del posizionamento socialdemocratico, che porta al consenso di liberali e Partito agrario. Si dà così vita ad un sistema universalistico, i cui benefici si estendono oltre la classe operaia per raggiungere anche la borghesia (Hilson 2020: 73).

Se negli anni Trenta la spinta propulsiva per le vaste riforme sociali proviene dalla necessità di agire contro la minaccia della povertà, quando negli anni Cinquanta si è raggiunto un sempre più elevato livello di benessere, l’obiettivo del funzionamento dello stato sociale si trasforma invece nella conservazione del reddito. Si passa dalla sicurezza sociale alla sicurezza materiale (Lundberg – Åmark in Borioni 2003: 56). I costi del mantenimento dello stato sociale sono tuttavia molto elevati, fino a minacciare la sua stessa esistenza, e a rendere infine necessaria l’implementazione di quello che sarebbe diventato uno degli elementi fondanti del sistema sociale svedese: “la politica attiva del mercato del lavoro è un marchio della moderna democrazia sociale svedese. Esso vuol dire sia lavoro per tutti, sia che tutti devono lavorare” (Lundberg – Åmark in Borioni 2003: 57).

Nel dopoguerra lo stato sociale viene raffinato. Hilson osserva che in questi anni la costruzione della *folkhem* non è solo metaforica, ma si rende concreta con la realizzazione di nuove infrastrutture all’insegna degli ideali del welfare state. Si veda l’esempio per eccellenza del *Miljonprogram* (Programma Milione), implementato dagli anni Cinquanta fino agli anni Settanta, che crea spazi abitativi per la nuova società svedese coerenti con gli ideali della stessa (Hilson 2020: 75). In un periodo di pace e prosperità per la Svezia, le riforme toccano tutti gli ambiti della vita sociale: il sistema pensionistico, quello sanitario, il mondo dell’istruzione e il mercato del lavoro, i servizi sociali:

Con queste riforme è stato delineato un modello di Welfare scandinavo caratterizzato da finalità come la piena occupazione e la crescita economica, i diritti sociali basati sulla cittadinanza individuale socialmente declinata, un alto grado di istituzionalizzazione, programmi di Welfare universalistici (non di classe), redistribuzione, e un

grosso settore pubblico focalizzato sui servizi sociali di prevenzione piuttosto che sui trasferimenti. (Lundberg – Petersen in Borioni 2003: 91)

Anche in questa fase di ridefinizione dello stato sociale svedese, il consenso da parte di tutti gli attori della politica, delle istituzioni e degli interessi sociali è ampio: le questioni che riguardano lo stato sociale sono, sulla base dell'esperienza dei decenni precedenti, de-ideologizzate. È questa una caratteristica necessaria alla riuscita del progetto della *folkhem*: le riforme godono dell'appoggio di tutte le parti sociali, permettendone l'attuazione. È quando questa solida base comune viene a mancare, perché le questioni del welfare state assumono una dimensione ideologica invece che sociale, che esso diventa un affare della socialdemocrazia svedese ed entra in una crisi profonda. A contribuire alla politicizzazione della *folkhem* è il nuovo peggioramento della situazione economica con gli anni Settanta, che alimenta una discussione pubblica sui diritti, una diminuzione dell'influenza delle istituzioni e una progressiva dissoluzione dei compromessi sociali (Lundberg – Petersen 2003: 93). Ciò che più sembra far incassare colpi al welfare state svedese in questi anni è la critica mossa dagli ambienti interni alla socialdemocrazia, quelle frange più radicali che si scagliano contro l'establishment, e pur non volendo smantellare lo stato sociale lo criticano duramente in quanto colpevole di aver istituzionalizzato la marginalizzazione di alcuni gruppi sociali, configurando un sistema che ne rendeva impossibile la liberazione (Lundberg – Petersen in Borioni 2003: 94, Hilson 2020: 77). Come precedentemente accennato, il Partito socialdemocratico aveva spostato il proprio obiettivo verso il *mantenimento* dello stato delle cose, aveva cioè abbandonato la lotta di classe per dedicarsi invece ad un ideale di benessere diffuso, in particolare un benessere materiale legato a doppio filo alla libertà individuale (Hilson 2020: 74). Le proteste contro questa idea di società del benessere vengono mosse da un gruppo di nuovi attivisti politici che non si riconoscono più nei valori della socialdemocrazia e del suo progressivo imborghesimento verso l'opulenza consumistica. Una voce forte è quella del movimento femminista: secondo la lettura femminista, le strutture dello stato sociale avevano istituzionalizzato il patriarcato, relegando le donne ad un ruolo di subalternità (Hilson 2020: 77). Con la stessa matrice di critica allo Stato, anche il principio dell'uguaglianza così come era stato incluso tra i principi fondanti dell'azione socialdemocratica viene attaccato per aver avuto

uno sviluppo contorto. L'uguaglianza viene ricercata "per mezzo della prevenzione delle problematiche sociali", rendendo i socialdemocratici "da trasformatori ad amministratori della società" (Lundberg – Petersen in Borioni 2003: 99).

La crisi dello stato sociale viene in genere spiegata dall'avvento del neoliberismo. Nel manuale curato da Borioni si osserva invece come lo stato sociale avesse sofferto in conseguenza al cambiamento interno ai partiti di opposizione. Se inizialmente era stato possibile stipulare un compromesso in nome della non politicizzazione del sistema di welfare, negli anni Ottanta una nuova generazione di politici e un ricambio nel panorama politico soprattutto di destra fanno sì che si venga meno al compromesso, lasciando solo il Partito socialdemocratico a difendere passato, presente e futuro dello stato sociale. È in questi anni che si cementifica l'associazione tra welfare state e socialdemocrazia, parlando di una vera e propria "socialdemocratizzazione dello Stato sociale" (Christiansen – Petersen in Borioni 2003: 103). Non è solo una crescente influenza da parte dei partiti di destra a rappresentare una minaccia alla sua esistenza, contro di esso si muovono critiche di vario tipo: quella neoliberista per uno Stato meno presente, una minore centralizzazione, un'apertura verso il libero mercato e verso la non conformità sociale, di genere, etnica. In risposta a questa richiesta di rinnovamento si osserva il tentativo del Partito socialdemocratico di mostrarsi ricettivo al liberismo che prende piede, con uno spostamento verso il centro comune all'Europa tutta (Christiansen – Petersen in Borioni 2003: 104-5). Nonostante le voci critiche che si levano da varie direzioni, e un senso di minaccia nei confronti dei principi della *folkhem*, come ricorda Hilson il sostegno bilaterale e popolare al welfare state rimane per lo più intatto (2020: 79). Inoltre, è in questa fase di crisi che esso riceve rinnovate attenzioni dagli osservatori internazionali: che nonostante l'innegabile momento di difficoltà che lo attraversa, ora raggiunge il suo picco di riconoscibilità internazionale.

Il nuovo millennio porta con sé nuove sfide. Hilson le riassume con una domanda chiave che muove il discorso politico e pubblico: "Who is the welfare state for?" (Hilson 2020: 80). L'immigrazione di massa, che potrebbe essere una soluzione alla crisi demografica, viene invece affrontata come un'emergenza da risolvere, e *disturba* il sistema. La Svezia era stata infatti fino agli

anni Ottanta una nazione etnicamente omogenea, e l'arrivo in quantità sempre crescenti di immigrati da varie parti dal mondo dagli anni Ottanta ad oggi, ha fatto mettere in discussione il modello della *folkhem* così come era stato teorizzato “[and led to] a veritable national identity crisis” (Leerssen 2007: 294). Un altro problema emerso negli anni 2000 è quello ecologico-ambientale. Basandosi le economie dei Paesi Nordici si basano in maniera rilevante sui combustibili fossili, una sfida cui dovranno andare incontro sarà poter compiere una transizione ecologica mantenendo gli alti standard di vita a cui i loro cittadini sono abituati (Hilson 2020: 80).

Infine, nel riassumere le ragioni che hanno segnato delle battute d'arresto per lo sviluppo dello stato sociale svedese, Hilson indica come rilevante anche l'emergere dello scandalo delle sterilizzazioni di massa nell'ambito dell'ingegneria sociale. Si scopre infatti che a partire dagli anni Trenta e fino agli anni Settanta era stata legalizzata la pratica di sterilizzazione di soggetti ritenuti inadatti alla riproduzione a causa di disturbi mentali o fisici di particolare gravità, in gran maggioranza donne. I soggetti venivano selezionati in nome di una non desiderabilità razziale e sociale, secondi i principi dell'eugenetica affinati dagli ingegneri sociali svedesi che avevano il compito di lavorare verso l'obiettivo di una società quanto più *funzionale* (Hilson 2020: 78). Il caso scoppia tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, mentre il sistema sociale viene profondamente discusso e vi è più apertura a criticarlo apertamente, e segna secondo l'autrice un punto di svolta per un nutrito gruppo di svedesi, che guardano allo stato sociale con occhi diversi. Non è un caso che contemporaneamente scoppino altri “scandali”, e alcune delle pagine buie della storia svedese emergano in concomitanza con la crisi dello stato sociale: la percezione del suo fallimento apre la strada a tutte le contraddizioni che la forte fiducia nei suoi confronti aveva mascherato. Si vedrà nel quarto paragrafo di questo capitolo l'esempio del mito della neutralità, messo in discussione proprio in questi anni nell'ambito di una rilettura storica critica del periodo d'oro del welfare state svedese. Come evidenziato precedentemente, è questo un esempio estremo di quell'azione regolatrice dello Stato, diventato amministratore dello standard sociale, spingendosi ben oltre quella che doveva essere l'iniziale mitigazione degli squilibri economici.

3.2 La *folkhem* come immagine dominante della Svezia

Dopo aver mappato gli sviluppi storici del welfare state svedese e averne presentato una panoramica quanto possibile completa, questa sezione si occuperà di trattare la *folkhem* in una prospettiva imagologica, analizzandola cioè in quanto *discourse*, al di là della sua dimensione storica e sociale. Si cercherà di rispondere alla domanda: qual è l'etero-immagine dello stato sociale svedese? E che ruolo ha avuto nella costruzione identitaria (auto-immagine) della Svezia? Si valuterà se il discorso sulla *folkhem* sia l'etero-stereotipo dominante nella costruzione dell'immagine esterna della Svezia, e come esso si articoli.

Coerentemente con ciò che è stato affermato nella ricostruzione storica, anche per l'analisi imagologica sono due i momenti dello sviluppo dello stato sociale che ne definiscono auto- ed etero-immagine⁶. Se si dovesse cristallizzare in un giudizio netto qual è la percezione della Svezia rispetto alla sua attuazione del welfare state, si potrebbe dire che essa è positiva. I Paesi nordici vengono percepiti come in grado di sviluppare un modello politico, sociale e culturale capace di agire contro le disuguaglianze e far fronte alle sfide economiche. Spesso, questa visione assume tratti utopici (Hilson 2020: 70). Gli anni Trenta e gli anni Ottanta segnano rispettivamente la formazione e la modificazione dell'etero-immagine dello stato sociale svedese. La sua istituzione in risposta alla crisi degli anni Trenta è per gli osservatori internazionali un'azione di ultra-modernità (Andersson e Hilson 2009). Se inizialmente, negli anni Venti, questo record era inizialmente detenuto dalla Danimarca grazie alle sue innovative tecniche di agricoltura, con l'avvento della *folkhem* e delle sue riforme sociali, la Svezia si conquista il ruolo di Paese all'avanguardia e lo manterrà per molti decenni a venire, essendo percepita come un esempio di utopia moderna. “This instinct is associated with the values of reformism and pragmatism, the practical application of rational principles to social problems and in the Swedish notion of the folk as solidaristic yet individual, shaped by secular Lutheranism, peace-loving and trusting of government” (Andersson e Hilson 2009: 220). In quella

⁶ Per i fini di questa tesi, mi concentrerò sugli etero-stereotipi della Svezia, ma si faccia riferimento alla sezione teorica sull'Imagologia per una discussione sull'interazione tra auto- ed etero-immagine.

fase storica gli occhi del mondo intero sono rivolti alla Svezia e alle sue soluzioni progressiste davanti al declino, e molta attenzione si concentra sul posizionamento del Paese sulla mappa mondiale: la pubblicazione negli Stati Uniti nel 1936 del libro *Sweden: The Middle Way* (Childs 1936) cementifica l'immagine di una nazione che in virtù della neonata *folkhem*, evita la polarizzazione che sta prendendo forma tra il blocco comunista e quello capitalista occidentale. Soprattutto nel mondo anglosassone tra esperti e politici la Svezia, di cui si sa decisamente poco, acquisisce tutto d'un tratto non solo un ruolo, ma il ruolo di *modello*. Nel saggio introduttivo al manuale *Contesting Nordicness*, Strang, Marjanen e Hilson fanno un'osservazione importante sulla dicitura di uso comune "modello" nordico, quando si parla di stato sociale. Parlare di modello eleva un insieme di politiche a una dimensione altra, verso qualcosa che ha una sfumatura meno pragmatica e più utopistica, che "paradoxically, is at the same time culturally anchored and universal, and as such replicable by others" (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 20). Forse anche da qui si origina la fortuna del modello di welfare scandinavo: il fatto che esso si sia da principio configurato come una soluzione organica e applicabile come un guanto.

Come ben evidenziato da Hilson e Hoctor in un articolo che investiga la percezione del welfare state nordico in Gran Bretagna, essa è altamente fluttuante (sia internamente sia esternamente): negli anni Trenta è la perfetta soluzione alla polarizzazione della Guerra fredda, negli anni Novanta è in pericolo e deve essere protetto (Hilson e Hoctor 2021: 81). Andersson, sulla stessa linea, ricorda che il punto di maggior interesse e riconoscimento internazionale del welfare state svedese arriva a partire dagli anni Settanta, nonostante fosse quello il momento in cui in Svezia la sua esistenza viene messa in profonda crisi. Di lì in poi la fine della polarità che aveva suddiviso il globo rende meno rilevante il posizionamento "middle way" che fino a quel momento era stato di grande interesse. A sostituirlo vi è il più moderno – e pertinente per l'era contemporanea – modello nordico o scandinavo (Hilson 2020: 70). Come è già stato esplorato in relazione alla crescente influenza del "brand" nordico, con la perdita d'influenza di un sistema d'ispirazione socialista in una fase di liberalizzazione, il potere immaginifico dello stato sociale non scompare, ma si trasforma grazie al nuovo influsso della

nordicità: “With the beginnings of the decline of the Swedish model in the 1970s, all the elements of the image of Sweden have been fundamentally challenged: not necessarily overruled or dismissed, but overwritten with new layers of meaning, contested in new ways, and reinvented as the sources of new political and cultural struggles” (Andersson e Hilson 2009: 221-2).

Si può affermare che il discorso sul welfare state al di fuori della Svezia oscilla tra utopia e distopia: da un lato un Paese dove esiste la parità di genere, dove lo standard di vita è alto per uomini, donne e bambini, dove lo Stato garantisce un’alta qualità della vita – un Paese civile (Kythor 2020: 214); dall’altro un luogo freddo, buio per lunghi periodi all’anno, abitato da persone che spesso sono solo e vivono isolate e dove il tasso di suicidi è particolarmente alto. L’etero-stereotipo dell’alto tasso di suicidi è un’immagine figlia del discorso sulla *folkhem* che ha origine da un discorso del Presidente americano Eisenhower negli anni Sessanta. È un’immagine che pur convivendo pacificamente con una percezione decisamente positiva della Svezia, non ha dato cenno di indebolimento, nonostante manchi di qualsiasi fondamento (Kythor 2020: 216). Le affermazioni del Presidente americano furono espresse in chiave antisocialista, nel tentativo di demonizzare un Paese a guida socialdemocratica (da decenni) e un welfare state dalla forte impronta statalista che godeva di ottima reputazione. Eisenhower affermò infatti che l’attuazione svedese del socialismo non avesse di certo creato un’utopia, ma che invece avesse dato vita a un popolo di pigri ubriaconi, dove il tasso di suicidi era il più alto al mondo (Kythor 2020: 216) – chiaramente il socialismo non stava funzionando! Non vi è uno sviluppo coerente della dicotomia utopia-distopia, la Svezia non è universalmente percepita come un paradiso socialista negli anni Cinquanta per poi diventare un incubo negli anni Novanta. Utopia e distopia coesistono, più o meno sorprendentemente, dalla nascita della *folkhem* ad oggi. Le diverse immagini si alimentano a vicenda, prestandosi ad essere utilizzate in modi diversi da chiunque abbia interesse a proiettare questa o quella immagine. Osservatori hanno di recente evidenziato che gli ultimi decenni hanno portato ad una maggiore esposizione del discorso distopico sulla Svezia, in uno sviluppo che è stato identificato come coerente con il fenomeno dell’immigrazione di massa degli anni Duemila. La percezione esterna ha visto il sistema del welfare messo in crisi dalle circostanze

economiche globali e dall'impreparazione delle infrastrutture svedesi davanti alla necessità di un'integrazione su larga scala. Inoltre, una visione che mette sempre più in dubbio l'utopia svedese e le cui conseguenze sono ancora da studiare ma che da intuizioni preliminari sembra abbia dato un'ulteriore spinta nella direzione della distopia, è la gestione della pandemia Covid-19: "This view has been expressed especially in connection with immigration policy, but in 2020 also with the handling of the Covid-19 pandemic, which has raised concerns that the Swedish welfare state has been wrecked by neoliberal reform" (Strang, Marjanen e Hilson 2021: 14).

3.3 Distopia e noir

Un approfondimento sull'emergere di una prospettiva crescentemente distopica nella percezione della Svezia non può prescindere dalla letteratura crime. Si fa risalire a Stieg Larsson e alla prima opera della fortunata trilogia *Millenium: Män som hatar kvinnor* (Larsson 2005) lo scoppio del fenomeno letterario del genere giallo proveniente dal Nord Europa, ma esso ha origine ben prima: Catia de Marco ne traccia l'origine già ai primi decenni dell'Ottocento (De Marco 2020: 101). In italiano definito solitamente come genere "giallo" per indicare opere che si occupano di crimini e investigazioni, il termine non rappresenta in realtà accuratamente il tenore dei libri che provengono dalla Scandinavia. Neanche "investigativo" rende un'immagine accurata, che si dovrebbe invece andare a collegare alla corrente americana dell'hard-boiled, dove le ambientazioni sono tenebrose, i protagonisti oscuri e le vicende di una certa crudezza, e dove l'interesse principale è la natura cupa dell'essere umano e il processo di investigazione che la rivela. Lontana dal classico schema a puzzle da risolvere, la letteratura nordica che viaggia tra queste categorie ha delle somiglianze con quello che in Italia prende il nome di neonoir (Ferrari 2016: 229-30).

La vera e propria esplosione di successo internazionale della letteratura crime proveniente dalla Scandinavia ha portato ricercatori di varie discipline ad interrogarsi sulle motivazioni che hanno dato vita al fenomeno. Nel suo contributo al volume *Introduction to Nordic Cultures* (2021) dal titolo *Nordic Noir* Anne Grydehøj evidenzia il collegamento che molti studiosi hanno stabilito tra quello

che lei definisce Nordic Noir e la crisi del welfare state degli anni Ottanta in poi. Si è detto che, in una prospettiva imagologica, questo periodo storico segna per lo stato sociale una nuova fase e che pur continuando ad essere supportato internamente e ben percepito esternamente, le voci critiche nei suoi confronti si fanno sempre più numerose. “Le voci” sono anche quelle che si levano dalla letteratura *crime*. Sembra infatti che essa funga da critica alla svolta neoliberista sotto forma di letteratura gialla, rendendosi espressione popolare della discussione politica (Grydehøj 2021:119). Questa funzione della letteratura non è affatto nuova, né è una novità che sia il genere giallo a rendersi bandiera della critica politica. De Marco ricorda che proprio in Svezia ciò era già successo con le opere di Sjöwall e Wahlöö e la loro serie *Roman om ett brott* (tra cui si ricorda il più famoso, il quarto libro della serie *Den skrattande polis*, Sjöwall e Wahlöö 1968), dieci volumi scritti tra 1965 e 1975 che sono profondamente originali, non a livello di struttura narrativa quanto invece sul piano tematico, poiché si rendono espressione di una, apertamente dichiarata, “agenda politica” (De Marco 2020: 102). La critica mossa dai due autori è di matrice marxista, e guarda alla società svedese modificata dalla socialdemocrazia in chiave, come è stato evidenziato nella ricostruzione storica, sempre più borghese. È possibile affermare che Sjöwall e Wahlöö introducono quella che poi per molti decenni sarebbe stata la tradizione di coinvolgimento politico della letteratura gialla, una tendenza che si conclude secondo De Marco con l’avvento del nuovo millennio che vede opere allontanarsi sempre più dalla critica politica e sociale (De Marco 2020: 103). Fino ad allora però, tra gli anni Settanta e la fine del secolo, la tradizione inaugurata dalla coppia di autori vede continuazione con autori diversi che si esprimono criticamente nei confronti dello stato sociale in fasi differenti da quelle contro cui si era scagliata la critica di *Roman om ett brott*. In tempi più recenti, la serie di Henning Mankell sul commissario Wallander tratta di “issues of national identity, isolation, bigotry and xenophobia within an atmosphere of change caused by globalisation and immigration” (Grydehøj 2021: 119). Se dalla prospettiva interna si osserva una spinta verso una critica narrativizzata della società, cosa muove la fascinazione esterna nei confronti del genere letterario?

Un'ipotesi potrebbe essere il fatto che “crime novels emerging from the Nordic countries have captured their international readership with exotic (and exoticising) snow-covered, desolate landscapes on their covers, while at the same time challenging and disturbing the widespread image of the region as consisting of well-functioning, exemplary nation states” (Grydehøj 2021: 122). L'apparente disfacimento dello stato sociale (svedese, ma come si vedrà la localizzazione geografica tende nella maggior parte dei casi ad essere vaga, e quindi più ampiamente bisognerebbe dire scandinavo o nordico) crea terreno fertile per l'emergere di immagini in diretta opposizione a quelle che dovrebbero appartenere ad un contesto al limite dell'utopia. Con *Män som hatar kvinnor* Larsson dipinge l'immagine di una Svezia che mette in discussione tutti gli etero-stereotipi positivi che ad essa erano associati: gli assistenti sociali sono criminali che abusano delle proprie protette, l'industria è corrotta e la periferia innevata nasconde stupratori e nazisti. Gli orrori descritti sono contemporaneamente metafora e conseguenza della distruzione dell'idillio che lo stato sociale aveva creato.

Per una prospettiva italiana sul successo del genere crime nordico, Alessia Ferrari in *Bridges to Scandinavia, Nordic Crime Fiction in Italy* (Ferrari 2016) investiga il contesto editoriale italiano entro cui una sorta di controparte nordica riesce a farsi spazio, affermando che la presenza e il successo del noir italiano rappresenti terreno fertile per l'introduzione del noir nordico, che ne condivide alcune caratteristiche quali le ambientazioni. Una spiegazione su cosa muova il forte interesse dimostrato dal pubblico italiano, ancora una volta torna sul motivo della crisi dello stato sociale. In una sorta di fascinazione morbosa, l'interesse nei confronti della letteratura crime nordica potrebbe derivare dal fatto che i lettori italiani siano interessati a vedere un mondo che era per lo più percepito come perfetto andare a rotoli, doversi confrontare con grandi problemi sociali che sono del tutto comparabili a quelli affrontati dai protagonisti dei gialli italiani: corruzione, mafia, abuso, omicidi (Ferrari 2016: 232). Leggendo Ferrari, sembra che possa esserci un certo piacere nel vedere la Svezia completamente diversa rispetto alle aspettative del lettore italiano: quello che viene ricercato è quindi la messa in dubbio dello stereotipo (positivo) mantenuto fino ad allora.

3.4 La neutralità

Su un altro grande mito poggia l'auto- ed etero-immagine della Svezia: la neutralità. Questo paragrafo proporrà, come è stato fatto relativamente alla *folkhem*, una panoramica storica dello sviluppo delle politiche di neutralità svedesi dalle origini alla contemporaneità, mentre il prossimo si occuperà di fare una lettura imagologica della neutralità in quanto discorso.

Le origini della neutralità svedese affondano le loro radici nell'Ottocento: la Svezia non partecipa ad un conflitto dal 1805 quando prese parte alle guerre napoleoniche combattendo contro Francia, Danimarca e Russia. Il risultato fu disastroso, il regno di Svezia fu ridimensionato in maniera sostanziale, tra cui la perdita più sentita della Finlandia, territorio storico che passò nelle mani della Russia. In compenso la Norvegia cadde sotto controllo svedese. Questo conflitto è l'evento drammatico che segnò la fine della partecipazione attiva della Svezia alle guerre europee, e diede inizio alla costruzione della sua politica di neutralità, che pur vedendo concessioni, eccezioni e improprietà, a livello ideologico rimase nell'auto- ed etero-immagine del Paese un pilastro identitario. In seguito al 1805 la Svezia partecipò attivamente in conflitti solo nella misura di coinvolgimento alle cosiddette missioni di pace (in Afghanistan ad esempio), e con ruoli di supporto ma tecnicamente la nazione non è mai più stata coinvolta in un conflitto nazionale (Harrison 2011: 22). Vista la non belligeranza svedese di qualche secolo, è raro che si riconosca nella Svezia la nazione che aveva espanso il proprio regno nel Baltico, guerreggiato con tutti i Paesi confinanti e vissuto un'era di dominio sull'area nordica e baltica durante lo *stormaktstid*, al suo apice con il regno del re guerriero Karl XII che ne segnò la fine con la sua morte nel 1721. Dopo l'ultimo colpo di coda d'inizio Ottocento si aprì una nuova era per la nazione che riuscì a rimanere esclusa da ogni conflitto sia interno che esterno nonostante il diciannovesimo sia un secolo belligerante attraversato da rivolte e insurrezioni, che toccarono la Svezia anche da molto vicino. All'interno del Paese c'è chi chiese l'intervento militare in diverse situazioni conflittuali limitrofe: c'è chi spinse per la riconquista della Finlandia, una ferita aperta, e in concomitanza con ciò per una maggiore prova di forza nei confronti della Russia, mentre i moti del 1848 portarono qualche turbolenza interna ma non sfociarono nella

drammaticità che si vede nell'Europa continentale (Nordin 2011: 30). Il punto di maggior tensione si toccò con l'invasione prussiana della Danimarca settentrionale, in occasione della quale la mancanza di intervento da parte della Svezia segnò, come precedentemente menzionato, la fine del sogno panscandinavo. Come ricordato da Åsbrink in *Made in Sweden*, inizialmente la Svezia aveva promesso alla Danimarca aiuto in caso di aggressione da parte della Prussia in nome della fratellanza dei Paesi scandinavi. Questa promessa rappresenta un'infrangimento della neutralità. Il fatto che poi la Svezia si rifiutò di intervenire in nome di quella stessa neutralità quando la Prussia sferrò il suo attacco è esempio di una dinamica che si ripresenterà più volte: la Svezia usa la neutralità per giustificare le sue decisioni, e allo stesso tempo compie atti che puntualmente la infrangono rendendo vacuo il proprio appello alla neutralità.

Nel 1905 la Norvegia conquistò la sua indipendenza dalla Svezia in modo completamente pacifico. Fu questo il primo segno di un vero cambio di marcia per l'approccio svedese alla partecipazione in guerra: fino ad allora la pace era stata una scelta pragmatica, resa necessaria dalla consapevolezza di essere un Paese piccolo tra grandi potenze militari, che aveva abbandonato le sue mire espansionistiche e non aveva interesse a partecipare alle guerre altrui. Solo con il Ventesimo secolo il rifiuto della guerra diviene una decisione anche morale. È questo il sentimento che motiva l'impegno svedese (e scandinavo) a non partecipare al Primo conflitto mondiale: gli svedesi rigettano la guerra come gioco di potere dei potenti, in nome della pace. Nonostante vi siano ambienti reazionari forti vicine alla Germania che spingevano per un intervento al suo fianco, la Svezia dei primi decenni del Novecento è impegnata in un cambio epocale, sta andando verso la democrazia con un ampliamento del suffragio universale e l'implementazione di politiche sociali. Le priorità per lo Stato svedese in quegli anni sono le riforme sociali, e l'idea di dover reindirizzare i fondi verso il riarmo è un'opzione che pur godendo di supporto tra i conservatori monarchici non diviene realtà (Åsbrink 2021: 182).

Come ricordato da Svante Nordin in *How the Swedes Learned to Love Peace and Consider Neutrality a Moral Virtue* (2011) è però il Secondo conflitto mondiale che segna definitivamente

l'identificazione della nazione con il principio di neutralità: “But the acid test for the new ideology of peace came later, with the Second World War. It was the war that really made Sweden ‘neutral’, in which non-alignment and neutrality became a part of the country’s identity and an essential ingredient in our sense of national self-satisfaction” (Nordin 2011: 31). Durante la Prima guerra mondiale la Svezia si era conquistata il ruolo di nazione di pace, ragionevole, in opposizione alla furia conquistatrice delle potenze europee. Anche grazie alle personalità di Hjalmar Branting e Osten Undén⁷ nella ricostruzione del dopoguerra, si stabilizza un certo ideale di peculiarità svedese nella neutralità e ad essa si associa un sentimento di superiorità morale (Nordin 2011: 39). Questo emerge come molto forte allo scoppio della Seconda guerra mondiale: la Svezia vuole mantenere il ruolo di autorità morale, diventando quello che Nordin chiama “world conscience” (Nordin 2011: 40).

Nu inleddes en politik med medvetet hög moralisk svansföring. Sverige fick etiketten “the darling of the third world”. Den svenska utrikespolitiken präglades av att det var en grundläggande mänsklig skyldighet att sträcka ut en hjälpare hand till behövande samt av att det var Sveriges roll att ta moralisk ledning. [...] Och så har det varit sedan dess. Det är en grundmurad svensk uppfattning att Sverige är – och ska vara – ett land som tar ledningen i världens moraliska dilemman. [...] Vidare ser Sverige sig självt som en ledande aktör inom FN-systemet och i fråga om att bidra till fred och säkerhet världen över. Även engagemanget för nedrustning och bekämpning av massförstörelsevapen består. Och i och med medlemskapet i EU börjar Sverige successivt framställa sig som en ledande aktör i fråga om unionens utvidgning och arbetet med att stärka EU:s krishantering och fredsfrämjande verksamhet [...]. Den utrikespolitiska linjen från Olof Palmes 60-tal till Carl Bildts 2000-tal hålls obruten. Och självbilden består. (Åsbrink 2018: 255-6)

La conseguenza fu un atteggiamento di consapevole supponenza morale. Alla Svezia venne data l'etichetta di “the darling of the third world”. La politica estera svedese fu caratterizzata dal considerare un dovere fondamentale dell'uomo tendere la mano ai bisognosi, e che era compito della Svezia assumere il ruolo di guida morale. [...] E così è da allora. È un'incontrollabile convinzione nazionale che la Svezia sia – e debba essere – il paese che assume la leadership nei dilemmi morali del mondo. [...] Inoltre la Svezia si considera un attore di primo piano all'interno del sistema delle Nazioni Unite e per ciò che concerne il contributo alla pace e alla sicurezza in tutto il mondo. Anche l'impegno a favore del disarmo e della lotta alle armi di distruzione di massa è un punto fermo. E con l'adesione all'Unione Europea, la Svezia ha puntato sempre più a proporsi come promotrice dell'allargamento dell'Unione, del rafforzamento della gestione delle crisi e dell'attività per lo sviluppo della pace [...] La linea di politica estera dagli anni Sessanta di Olof Palme agli anni Duemila di Carl Bildt è rimasta intatta. E intatta è rimasta l'immagine che il paese ha di sé. (Åsbrink 2021: 259)

La neutralità svedese continua nel dopoguerra, e quando si realizza la polarizzazione tra Est e Ovest la Svezia sceglie di mantenere la strategia che le aveva permesso di rimanere illesa in due conflitti

⁷ Hjalmar Branting (1860-1925) fu il padre della socialdemocrazia svedese, il primo Primo Ministro del Partito socialdemocratico in Svezia, in carica dal 1920 al 1925. Grande riformista, si impegnò per la democratizzazione del Paese. È inoltre conosciuto per i suoi sforzi pacifisti, che lo portarono a promuovere l'ingresso della Svezia nella Società delle Nazioni. Gli venne consegnato il premio Nobel per la pace nel 1921 (Hjalmar Branting 2019). Östen Undén (1886-1974), deputato socialdemocratico, meglio conosciuto per essere stato ministro degli Esteri tra 1924-26 e di nuovo tra 1945-1962, fu inoltre capo della delegazione svedese alla Società delle Nazioni, dove si fece rappresentante per conto del suo Paese della linea neutrale (Undén, Bo Östen s.d.)

mondiali: rende noto che manterrà la neutralità, in realtà si prende la libertà di agire nel modo che meglio si presta a rimanere esclusi da un conflitto diretto, anche se ciò vuol dire fare concessioni al principio di neutralità, poiché gli altri due Paesi scandinavi avevano subito un'occupazione e si trovavano in una situazione post-bellica diversa, al contrario di quanto fanno Norvegia e Danimarca, la Svezia non entra a far parte della Nato, forte della sicurezza di aver inquadrato una strategia vincente con la propria versione di neutralità. Respinge inoltre le crescenti pressioni per aumentare la spesa militare, lavorando verso il disarmo come colonna portante dell'ideale di neutralità. Anche in questo caso i motivi sono pragmatici e ideologici allo stesso tempo. Durante la Guerra fredda la neutralità come aspetto identitario del carattere nazionale svedese raggiunge il suo picco nel periodo in cui Olof Palme è primo ministro. Durante il suo governo egli continua e intensifica l'incontestabile neutralità mantenuta fino a quel momento tra il blocco occidentale e quello sovietico, attirandosi le critiche di chi riteneva si dovesse mantenere un ideale di anti-interventismo ma avrebbe anche desiderato la caduta dell'Unione Sovietica. Secondo Palme invece la Svezia non si deve impegnare per la caduta di uno dei due blocchi, ma in nome di una collaborazione tra i due: così si risolve la polarizzazione, non attraverso l'eliminazione di uno dei due poli. Con Palme la Svezia diventa ancor di più quella incarnazione ideale di autorità morale che già si era configurata in precedenza, la politica estera del Paese è sinonimo di un tutt'uno con la neutralità. Oltre a quella di Palme vi erano però altre posizioni: Åsbrink fa notare che sotto alla declamata neutralità la Svezia in realtà è sempre stata più vicina agli Stati Uniti con cui ha intessuto rapporti durante tutta la Guerra fredda (Åsbrink 2021: 187).

Con la caduta del muro di Berlino il ruolo di neutralità della Svezia perde rilevanza, e c'è quindi minore focus sull'auto-immagine a ciò legata. Prende spazio una sua versione sostitutiva, quella della collaborazione internazionale, e il termine neutralità sparisce dal vocabolario istituzionale del Paese. In virtù della propria superiorità morale la Svezia si fa promotrice di iniziative di pace e cooperazione. Un cambiamento importante avviene molto recentemente con lo scoppio della guerra in Ucraina, evento che porta la Svezia a fare domanda di adesione alla Nato. La decisione è stata letta dagli spettatori esterni come la fine della "plurisecolare neutralità svedese", così come viene definita

da *Il Corriere*, che propone ai suoi lettori un approfondimento sulla situazione svedese con un episodio di un podcast (Pellizzari 2022). Si parla della scelta svedese come di una svolta epocale, i giornalisti parlando della fine di una neutralità che durava da 208 anni. Si fa riferimento agli episodi di allineamento, dell'avvicinamento svedese all'Occidente durante la Guerra fredda, ma questi non sono visti come interruzioni alla neutralità, che viene invece percepita invece come "ininterrotta". Il professor Massimo Ciaravolo, intervistato per il podcast, ricorda che l'appartenenza alla sfera (d'influenza almeno, ma anche in senso molto più concreto di appartenenza sostanziale) della Nato è già da tempo realtà, almeno dagli anni Novanta. Di ciò gli svedesi sono coscienti, e sembra che la loro visione della neutralità svedese sia molto più sfaccettata di quanto non lo sia la percezione esterna. La stampa estera ha parlato della fine della neutralità svedese, mentre è sembrato che all'interno del Paese vi fosse coscienza del fatto che l'ingresso nella Nato, pur costituendo un passo significativo, non rappresenta un radicale cambio di marcia. La neutralità è stata per la Svezia una bandiera più che un'attiva politica, sotto questo nome sono state chiamate moltissime decisioni politiche che rappresentano un'infrangimento della neutralità. Secondo Åsbrink l'abbandono della politica di neutralità è l'abbandono di qualcosa che in realtà non è mai esistito (Åsbrink 2021: 187).

3.5 La decostruzione dell'auto-immagine di neutralità

Di seguito si dedicherà uno sguardo ravvicinato alle politiche adottate dal governo svedese durante la Seconda guerra mondiale, così come vengono letti e rielaborati per un pubblico svedese degli anni Novanta/primi anni Duemila. *Heder och samvete* è un'opera di grande valore nell'analisi dell'auto-immagine mantenuta dagli svedesi rispetto al loro agire durante la Seconda guerra mondiale. L'autrice Maria-Pia Boëthius scuote l'opinione pubblica all'uscita dell'opera (pubblicata per la prima volta nel 1991), e si attira le critiche di molti, tra cui alcuni storici di mestiere che ritengono che una giornalista non si possa occupare di storia perché la sua attività è moralizzante, mentre l'attività dello storico è appunto, neutrale. La stessa identica motivazione verrà mossa nei confronti di Elisabeth Åsbrink ogni volta che si permetterà di produrre letteratura investigativa dal carattere storico: questo

punto verrà debitamente affrontato in relazione al suo lavoro in *Och i Wienerwald finns träden kvar*.

Mi preme far notare che il lavoro di decostruzione dei miti buoni che nascondono ombre non parte dal lavoro degli storici, ma da quello dei giornalisti. L'opera di Boëthius è una delle numerose che attorno agli anni Novanta si incaricano di portare alla luce scandali che fino ad allora erano rimasti sepolti tra documenti d'archivio nel disinteresse generale, è così che ad esempio emergerà la verità sugli istituti di biologia razziale svedesi (un tema affrontato anche da Åsbrink). Boëthius si occupa degli scandali segreti del periodo di guerra. Come affermato da lei stessa nel suo libro, al momento della ristampa dell'opera nel 2001 non vi è più nessuno in Svezia che pensi che il Paese fosse neutrale durante la Seconda guerra mondiale. È questa una convinzione mantenuta per decenni che però all'avvento del nuovo millennio è stata da tempo abbandonata. Come affermato dall'autrice stessa, l'auto-immagine positiva della neutralità svedese era molto ben radicata:

Länge hade jag en sympatisk bild av Sverige under andra världskriget, en bild som lever kvar hos en del människor. Det ligger något djupt tilltalande i att ett litet land på väg mot framtiden vägrar krig, vägrar gå med i vanvettet, vägrar låta sig dras med i krygsyra, patriotism, hjältemodiga paroller, hat och dödande. Vi var inte heroiska – men det har ju inget egenvärde i sig – vi var hårt pressade, men innerst hyggliga och godmodiga. (Boëthius 2001: 12)

Per molto tempo ho avuto un'immagine positiva della Svezia durante la Seconda guerra mondiale, un'immagine che sopravvive ancora per molte persone. C'è qualcosa di fortemente accattivante in un piccolo Paese sulla strada verso il futuro che rifiuta la guerra, rifiuta di partecipare alla follia, rifiuta di lasciarsi trascinare in interventismo, patriottismo, parole d'ordine eroiche, odio e morte. Non eravamo eroici – ma ciò non ha alcun valore di per sé – subivamo sì grandi pressioni, ma eravamo infondo persone buone e di cuore⁸.

Come si è visto, allo scoppio della Seconda guerra mondiale da più di un secolo ormai la Svezia manteneva una linea politica di neutralità che l'aveva vista ritirarsi davanti ad ogni possibilità di conflitto, si dichiara perciò formalmente neutrale nel settembre del 1939. Da quel momento in poi la nazione compirà atti in diretto infrangimento delle regole di neutralità. La neutralità svedese non è monolitica, e le sue realizzazioni sono contraddittorie, una cosa però è certa: essa è volta allo scopo unico del non-coinvolgimento in guerra, né attraverso l'invio di armi, di soldati svedesi, né con una temutissima occupazione. È una motivazione assolutamente ragionevole, e non è il principio di neutralità in sé che Maria-Pia Boëthius mette in discussione, non la sua applicazione secondo le leggi

⁸ Qui e ove non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

giuridiche che la regolano, non l'infrangimento della neutralità. Ciò che la sua opera *Heder och samvete* ha lo scopo di mettere polemicamente in luce, e da qui la sua rilevanza per questa tesi, è il fatto che la Svezia mantiene con fermezza di essere neutrale, mentre allo stesso tempo il governo comunica di aver dovuto fare delle concessioni alla linea di neutralità per scongiurare il peggio, per proteggersi dal pericolo nazista. Come possono queste due verità coesistere? Come si può dover indietreggiare sulla neutralità e allo stesso tempo essere neutrali? E soprattutto, aggiungo io, come può *quella* neutralità così compromessa assumere tanto valore da diventare tratto identitario, auto-/etero-immagine per decenni?

Boëthius, per rispondere a queste domande e rivelare l'inconsistenza di questo stato delle cose, dispiega nella sua opera prove che dimostrino che la Svezia durante il Secondo conflitto mondiale non rispettò la declamata neutralità e commerciò con entrambe le parti del conflitto, in una prima fase con la Germania, e una volta cambiato il vento con gli Alleati, tanto da portare l'autrice ad affermare che la Svezia si comportò come se fosse occupata, senza che i tedeschi dovettero mai condurre un'operazione militare sul territorio: "Utan vare sig ultimatum eller militär intervention gjorde Sverige vad tyskarna krävde för att bistå den nazistiska krigsmaskinen" (Boëthius 2001: 14 "Senza un ultimatum né un intervento militare la Svezia fece quello di cui i tedeschi avevano bisogno per assistere la macchina da guerra nazista"). I punti sollevati dall'autrice sono molti tra cui: venne concesso il trasporto di truppe, armamenti, provviste e macchinari necessari ai nazisti verso la Norvegia occupata con le ferrovie dello Stato; la Svezia commerciava con la Germania e la riforniva di ferro in cambio di carbone; lo spazio aereo svedese fu utilizzato da aerei tedeschi e finlandesi in guerra contro l'Unione Sovietica; i comunisti svedesi e presunti tali vennero internati su territorio svedese; i nazisti pagarono per i servizi forniti dalla Svezia con oro che senza ombra di dubbio proveniva dagli averi sequestrati agli ebrei; infine un sistema molto vicino alla censura venne implementato per far sì che si sapesse il meno possibile di questi avvenimenti (Boëthius 2001: 15-17). Durante la Guerra d'inverno tra Finlandia e Unione Sovietica, lo stato svedese autorizza (e in un certo senso incoraggia, ma vi è una linea sottile tra questi due atteggiamenti) la partenza di

combattenti volontari per combattere a fianco dei finlandesi e permette l'invio di aiuti materiali alla nazione vicina. Non concede però il passaggio delle truppe inglesi e francesi su territorio svedese in aiuto della Finlandia. Quando la Norvegia viene occupata dai nazisti, il governo svedese si muove invece con forza per impedire la fuga di volontari verso Ovest. Si vedranno di seguito più da vicino alcuni dei punti di maggiore interesse.

La costituzione di un governo d'unità nazionale, formato da tutti i partiti dell'arco costituzionale ad esclusione dei comunisti, è una delle scelte rese necessarie dal voler evitare la guerra ad ogni costo. Boëthius fa intendere che l'obiettivo di un'ampia coalizione fosse il voler evitare di consultare il Parlamento. Se il governo di coalizione fosse rimasto intatto non vi sarebbe stato alcun bisogno di interpellare la volontà del popolo, evitando così di ricevere giudizi negativi sull'operato del governo o espressioni di volontà contrarie alla linea seguita. L'opinione di Boëthius è che il governo del tempo non prese delle decisioni in nome di ciò che la maggior parte del popolo avrebbe voluto, e che al popolo non venne comunicato ciò che effettivamente stava accadendo (Boëthius 2001: 26). È un'accusa molto forte.

Lo scandalo maggiore, perché il più conosciuto, è quello del trasporto di truppe naziste verso il Nord della Svezia. La Germania necessitava che soldati, materiali, armamenti, provviste, venissero portati in Norvegia per mantenere il controllo sul Paese che era stato occupato nel 1940. Fecero uso delle ferrovie svedesi che tra il giugno del 1940 fino all'agosto del 1943 trasportarono due milioni e centoquarantamila soldati tedeschi (Boëthius 2001: 48). Le richieste tedesche vennero accontentate in pieno, su comune accordo del governo d'unità nazionale. Il parlamento non viene avvisato della decisione, e solo dopo l'inizio del trasporto il pubblico ne verrà a conoscenza. Nel 1943, quando cambiano le sorti della Germania che fino ad allora era sembrata invincibile, la Svezia rescinde l'accordo. Si dice che la Svezia, incluso l'affitto di treni all'esercito tedesco, abbia guadagnato nel corso di quegli anni trenta milioni di corone (Boëthius 2001: 79). I treni arrivavano fino al Nord della Svezia, diretti sia in Norvegia sia in Finlandia—con rifornimenti per la flotta tedesca e con armamenti per i soldati in guerra contro l'Unione Sovietica. Secondo gli accordi che erano stati comunicati al

pubblico, inizialmente non vi sarebbe stato passaggio di soldati, in un secondo momento poi si disse che i soldati non avrebbero viaggiato armati, e che il trasporto era solo per i militari in licenza. Niente di tutto ciò era vero. All'esercito tedesco veniva anche concesso l'utilizzo dei sistemi di comunicazione svedesi per il coordinamento interno.

L'istituzione dell'organo SIS (*Statens Informationsstyrelse*, Consiglio di Informazione di Stato) nel 1940 ha lo scopo dichiarato di mantenere il controllo sulla diffusione di informazioni durante la guerra in Svezia, proteggendo l'opinione pubblica dalla disinformazione e garantendo un'appropriata messa a conoscenza del popolo. Secondo Boëthius quello che in realtà accade è che il SIS si occuperà di tenere sotto controllo ogni tipo di informazione, dai libri ai giornali alla radio al cinema, con l'obiettivo di fermare la diffusione di alcune notizie e opinioni, e di sua iniziativa far pubblicare informazioni ritenute comunicabili. Il SIS mandava ai giornali un documento riassuntivo in cui si indicava ciò di cui si poteva e ciò di cui non si poteva parlare. La maggior parte dei giornalisti finì per piegarsi alle indicazioni dello Stato, pochi furono quelli che si ribellarono e quelli che lo fecero non erano abbastanza per cambiare la situazione. Boëthius parla di propaganda e censura, ma in uno Stato democratico come può venire applicato un sistema di censura? Non vi sono delle leggi che garantiscono la libertà di espressione, inclusa la libertà della stampa? Il SIS non poteva impedire ai giornalisti di scrivere ciò che volevano, ma un escamotage venne trovato: nel diritto d'espressione garantito dallo Stato svedese non si parla di diritto di distribuzione, il SIS vieta quindi il trasporto su rotaia dei quotidiani che non rispettavano le indicazioni comunicate (Boëthius 2001: 72). Successivamente, un sistema più articolato e completamente legale viene implementato: viene fatta passare una legge (votata anche dal Parlamento) per mettere la censura nelle mani di un comitato scelto di giornalisti e redattori, in questo modo non vi erano agenti esterni ad attuare la censura, ma essa veniva operata dalla stampa stessa (Boëthius 2001: 73). Le regole cui i giornalisti dovevano sottostare volevano che ciò che veniva scritto sugli avvenimenti di guerra rimanesse strettamente fattuale, nessun tipo di ironia era accettabile, così come non lo erano caricature di leader politici esteri coinvolti nella guerra, non si doveva per alcun motivo prendere posizione nel racconto dei fatti a

favore di una delle parti (Boëthius 2001: 73). Secondo l'autrice il motivo principale alla base dell'operato del SIS era quello di impedire che i cittadini svedesi venissero a conoscenza dei crimini di guerra che la Germania nazista stava commettendo, per paura che la popolazione si ribellasse contro il permesso concesso all'esercito tedesco di transitare su suolo svedese e utilizzare le ferrovie.

Un altro caso riguarda la situazione dei comunisti svedesi. Gli anni che precedono la guerra sono carichi di tensione anche in Svezia. La posizione sociale dei comunisti cambia molto e repentinamente, e se negli anni Trenta un'apertura nei loro confronti viene dalla visione positiva della resistenza compiuta nella Spagna minacciata dai franchisti, con l'aggressione sovietica nei confronti della Finlandia i comunisti di Svezia diventano nemici pubblici. Vengono incolpati di atti di terrorismo interno, anche quando non ne sono responsabili e il Partito comunista, regolarmente parte dell'arco costituzionale, subisce tentativi d'esser reso illegale. Se il punto più drammatico dell'anticomunismo è senza dubbio la politica di internamento, va detto che lo Stato svedese teneva un registro di comunisti e simpatizzanti comunisti presenti in Svezia, e Boëthius stima che il numero di registrati fosse arrivato a 40.000 (Boëthius 2001: 151). A partire dal 1940 molti di loro vengono prelevati e internati in campi di lavoro, un atto che agli occhi del governo è reso necessario dalla minaccia di un attacco sovietico: in caso di occupazione i comunisti svedesi avrebbero combattuto per l'Unione Sovietica, e rappresentavano quindi un pericolo. Boëthius sottolinea inoltre il rischio enorme che i registri con i nomi dei comunisti svedesi e il loro raggruppamento in campi di prigionia rappresentasse invece in caso di un'invasione da parte dell'esercito nazista, cosa che al contrario del pericolo rappresentato dai sovietici, era ben più probabile vista la loro presenza sul territorio svedese. I comunisti, tra l'altro, erano cittadini come tutti gli altri, che eleggevano i loro rappresentanti in Parlamento in maniera del tutto legale e democratica. Il Partito comunista, nonostante alcuni sforzi per reprimerlo, in quegli anni era infatti in Parlamento, anche se era stato escluso dal governo d'unione nazionale.

Boëthius discute anche la questione degli ebrei d'Europa, in particolare quelli tedeschi e austriaci. In quanto nazione neutrale, che è stato stabilito non rispettare religiosamente le regole della

neutralità, Boëthius scrive che la Svezia si trovava nella posizione di poter aiutare gli ebrei perseguitati aprendo le frontiere. Già durante gli anni precedenti alla guerra, invece, la politica d'immigrazione è molto severa. A renderla tale è la forte preoccupazione di alcuni ambienti della società e della stampa nei confronti di un'invasione di ebrei. Era di certo noto che gli ebrei stavano per lo meno subendo delle violazioni dei diritti umani in Germania e in Austria, da cui la consapevolezza che essi cercassero un luogo verso cui scappare. In seguito alla Notte dei cristalli, un avvenimento storico che rende innegabile a chiunque che gli ebrei nei territori nazisti fossero in grave pericolo, la Svezia prende in considerazione le domande di asilo di alcuni richiedenti, secondo le ricostruzioni di Boëthius in ogni caso il cinquanta per cento delle richieste viene rigettato, la maggior parte delle quali presentate da ebrei (Boëthius 2001: 159). In pratica, fino al 1942 è quasi impossibile per gli ebrei entrare in Svezia. Nonostante ad alcuni venisse concesso l'ingresso (una percentuale minima dei richiedenti, una percentuale microscopica di coloro che ne avrebbero necessitato, dimostrando quindi una insufficiente ma esistente volontà del governo di accogliere gli ebrei europei), va ricordato che a queste minime dimostrazioni di umanità segue a volte una reazione contrariata: si pensi alla protesta degli studenti dell'Università di Uppsala contro l'accoglienza dei rifugiati ebrei nel febbraio del 1939. Il rifiuto dimostrato nasce dal collegamento tra l'ingresso di ebrei in Svezia e il percepito "problema razziale". La Svezia di quegli anni, ricorda Boëthius è quella dell'Istituto di biologia razziale di Lundborg, delle sterilizzazioni di elementi ritenuti non adatti, del discorso sulla purezza della "razza" svedese e nordica. L'antisemitismo si inserisce in una situazione politica e sociale prospera (Boëthius 2001: 159-60). Ciò non rappresenta al cento per cento la situazione nel Paese, è provato che vi fosse molto interesse e compassione nei confronti di ciò che stava accadendo agli ebrei, e che vennero promosse anche molte iniziative di soccorso. A quel tempo vi erano in Svezia attivisti che si dedicarono alla causa degli ebrei e che aiutarono nella misura in cui fu loro possibile. L'estensione dell'orrore della questione ebraica era un segreto tenuto male, già molto presto negli ambienti di potere (politici e religiosi) si sapeva della "soluzione finale", ma sforzi importanti furono compiuti anche grazie al controllo esercitato sugli organi di informazione per non rendere la notizia

nota al pubblico. Si scopre della deportazione degli ebrei di Norvegia, e nonostante fosse permesso a ebrei danesi e norvegesi di rifugiarsi in Svezia, non tutti riuscirono a farlo. Questo in particolare è un evento che risveglia orrore nella popolazione svedese, che pur non avendo a disposizione tutte le informazioni sui crimini contro l'umanità commessi dai nazisti, ne conoscevano almeno una parte rilevante.

“Två ord har uttryckt svensk självbild, identitet och värdering i snart tvåhundra år: neutralitet och alliansfrihet” (Åsbrink 2018: 194; “Due termini esprimono l'immagine di sé, l'identità e i valori degli svedesi da quasi duecento anni: neutralità e non allineamento”, Åsbrink 2021: 179). In un capitolo di *Made in Sweden* Åsbrink delinea la storia delle politiche di neutralità adottate dalla Svezia a partire dalla metà dell'Ottocento. Emerge una fluttuante idea di neutralità, ripetutamente compromessa e secondo l'autrice quindi mai realmente esistita. Incredibilmente però, il concetto è un tassello fondante dell'identità svedese, sia nella sua percezione interna che esterna. Si tratta di un'immagine che contiene maggior carica valoriale nella prospettiva interna, ovvero di auto percezione; il suo potere si manifesta e viene successivamente recepito anche esternamente: come è stato precedentemente illustrato, è questo un esempio di auto-immagine che diventa etero-immagine. Inoltre, diversamente dalle etero-immagini svedesi di cui si è parlato finora, in questo caso abbiamo a che vedere con un'immagine specifica della Svezia che non si confonde con i suoi vicini scandinavi o nordici. Questo è probabilmente dovuto al fatto che la neutralità diventa un attributo propriamente svedese durante la Seconda guerra mondiale quando le esperienze dei Paesi del Nord furono molto diverse: Norvegia e Danimarca vennero occupate, la Finlandia era impegnata in un'esperienza di guerra molto unica, vicina alla Germania nazista nello sforzo di respingere l'invasione dell'Unione Sovietica. Nonostante i Paesi scandinavi avessero formato un fronte comune di neutralità durante la Prima guerra mondiale, i loro destini si dividono negli anni Quaranta e dall'esperienza della guerra decisioni diverse verranno prese nei decenni a venire. Per questo motivo su questo punto la confusione svedese/nordico/scandinava di cui si è parlato non si realizza.

Come avvenuto per l'immagine della *folkhem*, dopo una prospettiva storica sui fatti della politica di neutralità adottata dalla Svezia, questo paragrafo esplora come essi si siano trasformati in discorso. A differenza di quanto fatto finora inoltre, il concentrarsi sull'auto-immagine svedese della neutralità è necessario in quanto traspare dalle mie ricerche che un'etero-immagine della neutralità svedese rimane intatta e incontestata, mentre internamente ha avuto un progresso travagliato. Con una dinamica che è stata già messa in luce con l'esplorazione dell'immagine della *folkhem*, anche in questo caso è la crisi dello stato sociale tra gli anni Ottanta e Novanta a far emergere le ombre della storia svedese e mettere in dubbio il mito della neutralità. Come ho già illustrato per la perdita di forza del valore positivo della *folkhem*, è mia convinzione che sia necessario il minamento delle fondamenta del mito della Svezia come isola felice, non più sorretta dalla solidità della struttura dello stato sociale, per aprire la strada alla decostruzione delle auto-immagini idilliache. Accade così che verso la fine del ventesimo secolo emergano fatti, portati alla luce nella maggioranza dei casi da giornalisti d'inchiesta come Maria-Pia Boëthius, che distruggono l'auto-immagine della Svezia neutrale durante la Seconda guerra mondiale, mettendo fine alla convinzione mantenuta dagli svedesi che fino ad allora potevano vantare di non aver preso parte agli orrori di quegli anni. L'autrice rivela inoltre come la maggior parte dei fatti esposti non fossero nuovi e da lei scoperti, ma già noti al tempo del loro avvenimento o poco dopo e rimasti sotto silenzio, o che pur essendo stati resi noti pubblicamente non sono riusciti ad intaccare la fortissima auto-immagine di neutralità. Esternamente, come accennato, le acque si smuovono in misura minore: lo scandalo provocato in Svezia non raggiunge necessariamente anche l'estero, ma rimane per lo più un affare interno. L'etero-immagine della Svezia neutrale ha per molti decenni combaciato con la sua controparte di auto-immagine. Interessante è inoltre osservare come le due immagini, *folkhem* e neutralità, siano legate l'una all'altra. La volontà di proteggere lo stato sociale svedese è un motivo molto importante per la decisione di fare di tutto pur di non rimanere coinvolti nel conflitto mondiale che scoppia nel 1939, in quanto il governo svedese vuole a tutti i costi evitare di utilizzare i fondi che avrebbe voluto investire nel progetto di welfare per scopi bellici. La conseguenza di questa connessione è che le due

immagini divengono associate: la Svezia è quel Paese che non solo non ha combattuto la guerra, ma che rimanendone al di fuori è stato in grado di sviluppare il proprio sistema di welfare, dando vita ad una società prospera e in pace e traendone un'auto-percezione di grande fierezza e superiorità morale (Harrison 2011: 22).

Si è visto come la neutralità si sia realizzata durante la Seconda guerra mondiale: a rendere interessante questa fase della neutralità è il fatto che nonostante vi siano numerose concessioni alla linea neutrale mantenuta del governo, e il principio sia dunque debole, è allo stesso tempo il punto storico in cui l'immagine neutrale del Paese si consolida. Successivamente, l'immagine di neutralità non smette semplicemente di esistere, né si trasforma in qualcosa di diverso, né si indebolisce, ma il processo che la interessa è di decostruzione retroattiva: dagli anni Novanta si procede a ritroso fino a negare la validità della sua esistenza.

La volontà che muove l'operato di Boëthius è la fine della narrativa sulla neutralità svedese:

[A]tt Sverige inte kunde betecknas som neutralt under andra världskriget, att vi skulle sluta upp att sprida en sådan definition i historieböckerna, att vi skulle göra upp med vår historia och tillstå de brott med neutraliteten som vi gjort oss skyldiga till. Så småningom gick det upp för mig vad kritikerna egentligen sa, nämligen att om vi levt upp till den av Sverige proklamerade neutraliteten hade vi dragits in i kriget. Problemet tycktes för kritikerna vara att de för Sveriges del både ville äta upp kakan och ha den kvar. Kakan var Sveriges hållning som neutral stat, uppätandet av kakan var att Sverige gjorde upprepade avsteg från neutraliteten därför att målet var att hålla sig utanför kriget. Kluvenheten kom sig av att kritikerna önskade att man trots avstegen skulle fortsätta att beteckna Sverige som neutralt. Vad jag önskade var klarspråk. Neutralitet är en sak. Att till varje pris hålla Sverige utanför kriget är något annat. Neutralitet i sig utesluter inte att ett land hamnar i krig, tvärtom kan ett strikt fasthållande vid neutralitet betyda krig. Alltså kan man tvingas till neutralitetsbrott om målet är icke-krig. Ännu i denna dag kan jag inte förstå varför detta skulle vara så svart att erkänna. Vad jag ser är en demokrati som inte fungerar, en samlingsregering som undanhåller folket sanningen och istället – med hjälp av propaganda och bisprungen av de flesta tidningar och den statlig kontrollerade radion – skapar ett samtycke som därefter kallas allmänna opinionen. (Boëthius 2001: 60–61)

Che la Svezia non potesse essere qualificata come neutrale durante la Seconda guerra mondiale, che dovessimo smettere di diffondere quella definizione nei libri di storia, che dovessimo scendere a patti con la nostra storia e ammettere quelle infrazioni alla neutralità di cui ci siamo resi colpevoli. Alla fine ho capito cosa i critici dicessero veramente, ovvero che se avessimo rispettato la neutralità così com'era stata proclamata dalla Svezia saremmo stati trascinati in guerra. Per i critici il problema sembrava essere che nel caso della Svezia si volesse avere la botte piena e la moglie ubriaca. La botte piena era il posizionamento neutrale, far ubriacare la moglie voleva dire allontanarsi ripetutamente dalla neutralità poiché l'obiettivo era tenersi fuori dalla guerra. La spaccatura nasce dal fatto che i critici desideravano che, nonostante l'allontanamento, la Svezia continuasse ad essere qualificata come neutrale. Quello che io desideravo era chiarezza nel linguaggio. La neutralità è una cosa. Il mantenere ad ogni costo la Svezia al di fuori della guerra è un'altra. La neutralità in sé non esclude che un Paese entri in guerra, al contrario un rigido mantenersi alla neutralità può voler dire guerra. D'altra parte, si può essere costretti ad infrazioni di neutralità se l'obiettivo è la non-guerra. Ancora oggi non riesco a capire perché questa cosa sia così difficile da riconoscere. Quello che vedo è una democrazia che non funziona, un governo d'unità nazionale che nasconde la verità al popolo e invece – con l'aiuto della propaganda e l'appoggio della maggior parte dei quotidiani e della radio di Stato – crea un consenso che viene in seguito chiamato opinione pubblica.

Oltre alla volontà di decostruire, Boëthius dà un'impronta fortemente accusatoria al suo libro *Heder och samvete*. Mettere in luce le infrazioni della neutralità svedese durante il Secondo conflitto mondiale è per lei un modo di disvelare le improprietà della condotta del governo di quegli anni, e fondamentalmente in ultima istanza dimostrare che un governo che fu in grado di fare ciò che il governo d'unione nazionale fece in quegli anni, è parte di una struttura statale malata, non abbastanza forte da impedire forzature allo Stato democratico. In più occasioni Boëthius descrive le azioni del governo svedese in quegli anni come in tutto paragonabili a quelle di un governo dittatoriale. Questa tesi non vuole incaricarsi di formulare alcun giudizio di merito, e vuole invece attenersi a un approccio descrittivo. I dati raccolti in Boëthius vengono utilizzati nella misura in cui sono utili ad analizzare l'etero-immagine della Svezia, che in questo caso specifico è fortemente influenzata dalla sua auto-immagine. Sulla base di ciò, con i capitoli successivi si vedrà come le opere di Elisabeth Åsbrink, tradotte e non tradotte in italiano, abbiano rappresentato l'immagine della neutralità della Svezia e in generale della sua condotta durante la Seconda guerra mondiale.

Dopo aver delineato uno schema teorico, e individuato due etero-immagini della Svezia che ritengo rilevanti, la seconda parte di questa tesi verterà sull'analisi comparata di due case studies: le autrici svedesi contemporanee Lena Andersson ed Elisabeth Åsbrink. Ritengo che le due scrittrici rappresentino un'interessante occasione di riflessione in relazione alle etero-immagini intorno alla *folkhem* e alla neutralità nella loro realizzazione italiana. Per ognuna mi occuperò di analizzare le opere pubblicate, fornendo una panoramica generale con un focus su alcuni libri di particolare rilevanza alla mia dissertazione. Ai fini della mia ricerca presenterò la carriera, le opere e la presenza in Svezia di entrambe le autrici, per poi investigare quella che invece è la loro presenza sul mercato italiano. I due casi vedono una serie di punti di contatto e di divergenza potenzialmente rilevanti su cui è interessante interrogarsi alla ricerca di eventuali pattern in quella che è stata la trasposizione e la ricezione delle due autrici in Italia: come menzionato in precedenza si ricorda che a volte è ciò che non viene tradotto a rivelarsi particolarmente degno di nota. Per questo motivo l'analisi proposta dedicherà ampio spazio alla discussione di due opere non tradotte in Italia: *Sveas son* di Lena Andersson e *Och i Wienerwald finns träden kvar* di Elisabeth Åsbrink. Le due opere verranno analizzate alla luce dell'immagine della Svezia che realizzano, riflettendo su come esse potrebbero entrare nel contesto d'arrivo italiano, e quale tipo di mediazione necessitino. Si rifletterà inoltre sul ruolo potenziale di queste opere nella costruzione dell'etero-immagine svedese in Italia.

4. Lena Andersson

Nata nel 1970 a Stoccolma Lena Andersson è attualmente una delle intellettuali più prolifiche del panorama contemporaneo svedese. Cresciuta nel sobborgo di Tensta, periferia nord della capitale, è proprio da questo luogo che la sua carriera letteraria ha inizio. In seguito a un'infanzia e un'adolescenza all'insegna dello sport agonistico, tra sciismo e ciclismo (tema che tornerà poi nel romanzo *Sveas son*), Andersson abbandona la competizione per dedicarsi invece al mondo accademico, appassionandosi in primo luogo alla letteratura e negli anni seguenti avvicinandosi in prima persona alla scrittura. Uno sguardo alla produzione di Andersson rivela immediatamente quanto sia un'autrice produttiva sia dal punto di vista della quantità che della varietà: l'insieme della sua produzione letteraria spazia moltissimo in termini di genere, di temi affrontati, di taglio stilistico. Andersson è autrice di romanzi, di saggi, di articoli giornalistici, di radioprogrammi, di rubriche su testate svedesi. La sua penna è particolarmente apprezzata grazie ad uno stile molto riconoscibile, e caratterizzato da una prosa di alto livello con un vocabolario curato. Figura altamente intellettuale e a tratti controversa, Andersson è un'autrice affascinante su cui scrivere e nella cui opera avventurarsi. Nonostante sia un personaggio molto in vista nel panorama culturale svedese, in Italia è quasi completamente sconosciuta, non interessata dalla critica letteraria. Il contenuto dei capitoli che seguono è frutto di un processo di ricerca che si è svolto in Svezia sulla base degli invece numerosi materiali di e sull'autrice. Di seguito delinearò i punti salienti della carriera di Andersson nel tentativo di presentare autrice ed opera all'interno del suo contesto di produzione, la Svezia. Successivamente ci si dedicherà alla presenza di Andersson in Italia, con la discussione dei suoi unici due romanzi tradotti in italiano: *Sottomissione volontaria* (Andersson 2016) e *Senza responsabilità personale* (Andersson 2018) per poi arrivare a ciò che non è stato tradotto con l'analisi di *Sveas son*.

4.1 Lena Andersson in Svezia

Andersson fa il suo debutto letterario nel 1999 con un breve romanzo dal titolo *Var det bra så?* (Andersson 1999, trad. it. *Va bene così?*) che riscuote grande successo e la inaugura come autrice

emergente da tenere d'occhio nel panorama culturale svedese. L'opera, non tradotta in Italia, è un ritratto della fittiva Stensby, un sobborgo nella periferia nordoccidentale di Stoccolma, tra gli anni Settanta e Ottanta, decenni in cui l'autrice ha vissuto a Tensta, il corrispettivo di Stensby. Il racconto segue un gruppo di bambini del quartiere dall'infanzia alla maturità, mentre vivono in un contesto che di sovente viene descritto "difficile": ricco di problemi, con numerosi episodi di violenza, estremo disagio sociale ed economico, sono esposti a povertà, bullismo, crisi e ghettizzazione—in un climax drammatico, una delle madri dei protagonisti, rimasta ormai sola e senza prospettive lavorative, commette il gesto estremo di togliersi la vita. Agli avvenimenti del racconto veri e propri si contrappone un meccanismo di narrazione che li dipinge in maniera diversa da quello che sono: la realtà presentata da Andersson, drammatica e drammatizzata per fini letterari, ma pur sempre realistica per luoghi come Stensby, è oggetto di costante opera di ri-narrazione da parte di agenti esterni alla vita di periferia. Mentre dure vicende lasciano il proprio segno sui bambini di Stensby, e il quartiere assume colori sempre più bui, si sentono le voci di televisioni, giornali, insegnanti ed esponenti politici che inneggiano al modello integrativo della periferia stoccolnese, all'integrazione buona e al multiculturalismo.

Con il suo debutto Andersson imposta il tono di quello che sarà uno dei temi ricorrenti della sua carriera letteraria: la critica all'acclamato stato sociale svedese. In *Var det bra så?* neanche gli avvenimenti più disturbanti sembrano scalfire la radicatissima fiducia nell'efficienza del welfare svedese e nella sua gestione delle situazioni di problematicità nelle periferie: la "narrazione pubblica" è più forte di ogni evidenza. In *Var det bra så?* il dito sembra puntato verso lo scarto esistente tra ciò che è Stensby e il modo in cui viene descritta dagli enti istituzionali e dai media, e come di conseguenza viene percepita dal pubblico. L'auto-immagine dell'idillio multiculturale è una fabbricazione, a dire di Andersson, e il welfare svedese ha le sue falle, nonostante vengano ignorate e il modello continui ad essere elogiato. Nelle intenzioni dell'autrice, esplicate in un'intervista radiofonica, Andersson rivela che il motivo che l'ha spinto a mettere per iscritto i suoi pensieri sulla situazione del suo quartiere di periferia, Tensta, è proprio la frustrazione nei confronti della narrativa

del bello dei sobborghi cittadini (Andersson 2018: minuto 22.06). Stanca di quella che lei definisce una specifica retorica sulle periferie, la scrittrice ritiene il suo libro di debutto un commento in risposta al modo in cui si parla dei luoghi come Tensta: un contesto esoticizzato, idealizzato, in cui si ripetono le solite parole chiave forza, arricchimento culturale, progresso (Andersson 2018: 23:30). Da un lato vi è il macrosistema Svezia, forte di un'auto-immagine stabile e sicura di sé, rappresentato in questo libro da alcuni insegnanti della scuola, che usano una retorica fabbricata altrove, centralmente, per parlare di Stensby. Parlano della ricchezza della diversità etnica, del potere del multiculturalismo utilizzando formule codificate (*kraft, glädje*) tirate fuori all'occorrenza. Il microsistema consiste invece delle vite degli abitanti di Stensby, nella cui esperienza non vi è alcun tipo di retorica, ma solo vita vissuta. Dalle loro labbra, diversamente da come accade per gli esponenti istituzionali presenti nel libro, non escono disquisizioni su questioni etniche o sulle gioie del multiculturalismo; il loro vissuto è ciò che mette in dubbio la solidità dell'auto-immagine. *Var det bra så?* è il primo tentativo di Andersson di denunciare l'atteggiamento di dismissione della problematicità dei luoghi come Stensby, che mette tutto il suo focus sulla coesistenza positiva di gruppi etnici diversi e sulla retorica della pacificazione tra culture ignorando i problemi più profondi a livello sociale ed economico. Andersson presenta una situazione sociale in cui la problematicità è data da una conflittualità di classe più che etnica, un'incomprensione reciproca che allontana dall'obiettivo di superare lo squilibrio evidenziato. Nell'intervista radiofonica sopramenzionata, Andersson dichiara inoltre che secondo lei l'opera ha riscosso successo, nonostante il tema controverso e l'intento dichiarato di scoperciare un sistema retorico codificato a livello centrale, solo ed esclusivamente perché propone un'analisi della problematicità delle periferie secondo una prospettiva di classe, invece che etnica (Andersson 2018: minuto 26), conquistando quindi l'approvazione dell'ambiente culturale socialdemocratico che risposto positivamente a un'analisi con una strutturazione di sinistra.

Il tema centrale di questo libro di debutto si ritroverà negli scritti successivi di Andersson e tornerà con toni più sommessi, ma ricco di una riflessione molto più elaborata, in *Sveas son*, anche quest'opera fotografa la situazione di una famiglia piccolo-borghese nella città di Stoccolma. In

questo caso la critica alla socialdemocrazia e al sistema di welfare è delineata con una sottigliezza che manca al primo libro, facendo uso invece di ironia e umorismo fine. *Var det bra så?* si è fatto interprete di un sentimento crescente tra la popolazione delle grandi città, ha visto numerose ristampe ed è da molti in Svezia considerato un piccolo classico moderno. L'auto-immagine della Svezia che viene costruita da questo breve romanzo rientra nel filone di letteratura che scoperchia il lato oscuro della società svedese in seguito al depauperamento dello stato sociale, mostrando criticamente qual è la realtà di quelle periferie che erano state il luogo di realizzazione principale del progetto della *folkhem*. Con l'analisi di *Sveas son* si vedrà in maniera più approfondita la rilevanza delle periferie per la costruzione del sogno del welfare svedese, e come esse siano passate dall'essere la concretizzazione dell'ideale della *folkhem* ad una metafora del suo (secondo i suoi detrattori) fallimento. Ad avviso di chi scrive a rendere difficoltoso il processo di mediazione all'estero di questa opera vi è tra le altre cose uno stile di non facile consumo. La narrazione è altamente frammentata, segue vari personaggi in maniera sbrigativa senza mai concentrarsi veramente su nessuno, rendendo i personaggi a tratti poco memorabili. Aldilà di ciò, la mediazione in un contesto come quello italiano presenterebbe non poche difficoltà di traduzione culturale. L'opera è uno schizzo di vita di un contesto, che per quanto in qualche misura presente in ogni città di media grandezza, è allo stesso tempo anche peculiarmente svedese. L'analisi della percezione esterna dello stato sociale svedese ha mostrato come essa abbia recentemente assunto tratti più marcatamente negativi, vi è una maggior consapevolezza della problematicità delle periferie, delle situazioni di disagio, e della generale mancanza di idillio della società svedese. Ciò nonostante, è ipotizzabile che questa etero-immagine non sia sufficientemente matura per accogliere la traduzione di questo libro in italiano. Come è stato evidenziato nei capitoli precedenti, le etero-immagini tendono a costruirsi e diffondersi in un rapporto di mutua alimentazione. Al giorno d'oggi in Italia un'etero-immagine della Svezia così come è codificata da Andersson in quest'opera appare per lo più, come si è detto, nei gialli: è con la letteratura *crime* che fino ad ora si è creato un immaginario distopico della società svedese. I crimini, le efferatezze, le ingiustizie che sono il contenuto di questo genere letterario si intrecciano con le

brutture del sistema sociale, in un rapporto di (in qualche caso esplicita) causalità. È però vero che ciò rientra nelle aspettative del genere, e ritengo di conseguenza che l'etero-immagine negativa della *folkhem* sia piuttosto debole, poiché accomunata agli altri crimini descritti in un'opera gialla, interpretabili come esagerazioni e narrazioni non realistiche. Di certo i lettori delle avventure dell'ispettore Wallander di Henning Mankell non credono che la città di Ystad sia il centro criminale d'Europa solo per il numero di casi che deve affrontare il protagonista, qui resta chiara la differenza tra finzione e realtà, e l'etero-immagine negativa viene applicata alla prima categoria. Vi è quindi spazio al di fuori della letteratura crime per un'etero-immagine negativa dello stato sociale svedese? Magari all'interno di un tipo di letteratura, come è il caso di *Var det bra så?* che si presenta come racconto fondamentalmente realistico?

4.2 Egenmäktigt förfarande – en roman om kärlek (Sottomissione volontaria – un romanzo sull'amore)

Con una mossa sorprendente, Andersson pubblica nel 2013 un romanzo dal genere, tono, e tema, in forte contrasto con i suoi precedenti scritti. Nonostante la sorpresa nel vedere un'autrice che era divenuta nota per i suoi scritti filosofici, sociali e politici scrivere un romanzo sull'amore, su attenta osservazione questa opera rimane in linea con il precedente lavoro di Andersson, e non perde il suo carattere "filosofico e sociale". Il fascino autoriale della figura di Andersson sta proprio nella capacità di portare in ognuno dei suoi scritti quella sua personale cifra "intellettuale", riuscendo a adattarla a vari generi, temi e perfino media. Si pensi al modo in cui ha compiuto questa operazione con il programma radiofonico che ha condotto dal 2014 al 2016 sul canale della radio nazionale svedese Sveriges Radio P1 dal titolo *Allvarligt talat* (Parlando seriamente). Il format del programma vede alcune personalità di spicco della cultura svedese rispondere alle domande poste dal pubblico, nella maggior parte dei casi di carattere esistenziale, questioni di vita, morte e amore: "*Måste man älska sina föräldrar?*", "*Var i kroppen sitter själen?*" ("Bisogna amare i propri genitori?" "Dov'è l'anima nel corpo?"). Gli interventi di Andersson riscuotono grande successo, sia nel contenuto che nella

forma, tanto da essere raccolti in un libro che dal programma radiofonico prende il nome *Allvarligt talat* (Andersson 2014, trad. it. Parlando seriamente).

Egenmäktigt förfarande (Andersson 2013, *Sottomissione volontaria*) è il libro di Andersson che ha goduto più di tutti gli altri di successo internazionale. Verrà in primo luogo proposta un'analisi tematica dell'opera nella sua versione originale, per poi guardare alla ricezione in Svezia e in seguito a quella in Italia. Nella sua edizione originale il titolo è accompagnato dal sottotitolo: *en roman om kärlek* (“un romanzo sull'amore”). A dire dell'autrice questa specificazione aggiunta al titolo è funzionale alla comunicazione del tema stesso dell'opera. Vi è una contrapposizione sapientemente creata tra i due titoli, da un lato la terminologia giuridica che dà una sensazione di rigidità e freddezza, dall'altro la specificazione che si tratta di un romanzo d'amore:

Egenmäktigt förfarande är enligt uppslagsboken ett tillgreppsbrott. Det går ut på att man olovligen tar eller brukar nåt eller olovligen rubbar nån annans besittning av nåt. Varför är det namnet på en roman om kärleken?
- Det var roligt med den torra titeln i förhållande till det här potentiell sentimentala ämnen. [Och] Ester i boken tycket att det börjar blir kriminellt. (Andersson 2013)

Secondo l'enciclopedia l'appropriazione indebita è un reato di furto. Si definisce così la situazione in cui un soggetto prende o usa illegalmente, o illegalmente compromette il possesso di qualcosa da parte di qualcun altro. Perché chiamare così un romanzo sull'amore?
- Era divertente l'asciuttezza del titolo in relazione al contenuto potenzialmente sentimentale. [Inoltre] Ester nel libro pensa che [la situazione] stia prendendo una piega criminale.

Il romanzo sull'amore tratta infatti di un rapporto disfunzionale. Nella sua versione originale il titolo recita “Appropriazione indebita”, un termine giuridico e tecnico che potrebbe stare a descrivere l'atteggiamento di entrambi personaggi principali nei confronti della relazione che intraprendono. La versione italiana invece, scegliendo il titolo “Sottomissione volontaria” trasferisce il focus sulla posizione di Ester, la protagonista femminile. Questa scelta di “incorniciamento” coincide con il modo in cui i ruoli di genere verranno diversamente letti nei due contesti, un approfondimento che verrà presentato di seguito. La storia segue la protagonista Ester Nilsson dal momento dell'innamoramento con l'artista Hugo Rask, un uomo tanto intrigante quanto sfuggente. Molto presto l'avventura romantica dei due si conferma un innamoramento unidirezionale da parte di Ester, la dinamica del rapporto appare al lettore con crescente chiarezza: disfunzionale e mancante di reciprocità con Ester, scrittrice e donna affermata, che vive un anno di sofferenze alla rincorsa di

Hugo Rask. Egli non è però solo un uomo ingannevole, la persona sbagliata al momento sbagliato, così come *Egenmäktigt förfarande* non è solo il racconto di una storia d'amore infelice. Rask rappresenta qualcosa di più grande di sé stesso: diventa l'emblema dell'esistenza di squilibri di potere legati alle differenze di genere nei rapporti romantici, è il personaggio rappresentativo di quello che avrebbe preso il nome di "Uomo di cultura". A partire da un articolo di Åsa Beckman e in seguito alla pubblicazione di *Egenmäktigt förfarande*, in Svezia si sviluppa un dibattito pubblico sul *Kulturmannen* (L'Uomo di cultura), in cui Beckman afferma di riconoscere in Hugo Rask un tipo particolare di uomo del mondo della cultura, che così descrive:

Man kan säga att Kulturmannen har ett heligt motto: allt för konsten! Hela livet står i konstens tjänst. Hans lyskraft blir därför stor, som alla som är hängivna en uppgift, och han har därför åtnjutit stor respekt i offentligheten. (Beckman 2014)

Si può dire che L'Uomo di cultura abbia un motto sacro: tutto in nome dell'arte! La vita tutta è a servizio dell'arte. Ha quindi grande fascino, come tutti coloro la cui vita è dedicata a qualcosa, e per questo gode di grande rispetto da parte del pubblico.

Qualche anno dopo l'autrice Ebba Witt-Brattström pubblica il libro *Kulturmannen och andra texter* (Witt-Brattström 2016) in cui dedica un capitolo all'analisi di Ester Nilsson e la sua esperienza con l'Uomo di cultura Hugo Rask. Anni dopo la pubblicazione di *Egenmäktigt förfarande*, il discorso pubblico sull'Uomo di cultura è ancora rilevante, e la definizione rimane attuale. Egli è:

[E]n symbol för patriarkal självgodhet. [...] Han är en ideologi. Som endast talar om sig själv, sin barn- och ungdom och utveckling. Sina intressen. Sina krämpor. Sina vänner. Sina Verk. Och som mest av allt beundrar sig själv. Som aldrig varit förälskad i någon annan än sig själv. (Skugge 2020)

Un simbolo dell'autocompiacimento patriarcale. [...] È un'ideologia. Che parla solo di sé stesso, della sua infanzia e adolescenza e percorso di crescita. Dei suoi interessi. Dei suoi acciacchi. Dei suoi amici. Del suo Lavoro. Che più di qualunque altra cosa ammira sé stesso. E che non è mai stato innamorato di nessuno al di fuori di sé.

Un uomo dalle caratteristiche specifiche, soprattutto nel suo rapporto con le donne, che gode di una certa posizione sociale, in questo caso quello di artista acclamato, e che quindi può esercitare potere su chi gli rivolge delle attenzioni. La storia di Ester Nilsson, perdutamente innamorata di un uomo che la usa ma dalle cui labbra lei pende, è quindi certamente la storia di un amore infelice, di un amore non corrisposto e zoppo, ma è anche e soprattutto la storia di una relazione di potere squilibrata, tra un uomo in una posizione di superiorità e una donna che ne diventa lentamente vittima.

Se è vero che chiunque, sia donna che uomo, potrebbe identificarsi nel personaggio di Ester, provarne compassione e simpatizzare per le tribolazioni di un amore non corrisposto, Andersson e i critici che hanno commentato la relazione illustrata in questo romanzo hanno voluto sottolineare quanto il ruolo di Hugo Rask sia legato alla sua maschilità. E' questo il punto che ha probabilmente reso *Egenmäktigt förfarande* un tale caso editoriale, facendo scaturire dalle sue pagine un dibattito che ha spaziato ben oltre la storia di Ester e Hugo, e che rimane rilevante tutt'oggi. Come Andersson stessa afferma in un'intervista, i comportamenti dei due protagonisti avrebbero potuto essere invertiti, a livello teorico. Sia uomini che donne si identificano in Ester, il che vuol dire che le parti non sono necessariamente codificate a livello di genere, ma i ruoli sì. Hugo Rask avrebbe potuto essere una donna, una donna sarebbe capace delle sue azioni, ma potrebbe una donna ricoprire la posizione sociale di potere di Rask? Andersson viene interrogata esattamente su questa questione:

Är den här kärleken könskodat? Kunde det ha varit omvänt?

– Jag tror det, **om man hade en kvinna som kunde få den här positionen**. En framgångsrik, uppburn, teaterregissör, intellektuell eller vad som helst – en intellektuell med beundrare. [...] kanske inte de lika lätt når den här positionen. (Babels bibliotek 2013, grassetto mio)

Questa storia d'amore è connotata dal genere? Avrebbe potuto essere il contrario?

– Penso di sì, **se una donna potesse occupare quella posizione**. Una persona di successo, stimata, una regista di teatro, un'intellettuale o quello che è – un'intellettuale con degli ammiratori. [...] forse le donne non raggiungono quella posizione con altrettanta facilità. (grassetto mio)

La rilevanza culturale del romanzo è confermata dall'assegnazione dell'Augustpris (Premio August) per la sezione narrativa, la più alta onorificenza per opere letterarie svedesi. Nel 2013 la commissione premia Lena Andersson motivando, tra le altre cose, la propria scelta con la bellezza della lingua:

Syntaxen må vara simpel, men Lena Andersson ger språkets vanligaste kärleksförklaring en betydelsefull inre grammatik. Romanen *Egenmäktigt förfarande* är en allvarsam lek där Ester och Hugo möts i ett tidlöst drama om passion och makt, frihet och förnuft, som författaren inte bara gestaltar utan rentav dissekerar. Med kärv humor och enastående precision blottlägger Lena Andersson förälskelsens systematiska självbedrägeri.

La sintassi sarà anche semplice, ma Lena Andersson conferisce alla più comune dichiarazione d'amore della lingua una grammatica interna piena di significato. Il romanzo *Sottomissione volontaria* è un gioco serio in cui Ester e Hugo si incontrano in un dramma senza tempo fatto di passione e potere, libertà e ragione, che l'autrice non solo delinea ma disseziona. Con amaro umorismo ed eccezionale precisione Lena Andersson svela il sistematico autoinganno dell'innamoramento.

Egenmäktigt förfarande non deve esser visto come una deviazione nell'opera di Andersson. Se il tema romantico può di certo aver spiazzato alcuni dei suoi lettori ed è parso allontanarsi dalla materia cui si era dedicata fino a quel momento, più politica e sociale—una scrittura padroneggiata

magistralmente, e uno stile semplice dal vocabolario ricco e ricercato rendono la lettura piacevole e impegnativa. Per quanto riguarda il tema, poi, si tratta in fondo di un ritratto del narcisistico mondo della cultura, rappresentata dal suo esponente Hugo Rask, accerchiato da personaggi questionabili ed egocentrici tanto quanto lui, e di una critica dell'ambiente culturale svedese, racchiuso su stesso e in costante stato di auto-ammirazione proprio come Rask. Ester Nilsson, affermata scrittrice, poetessa, donna di cultura che del mondo di Rask scrive ma di cui non fa parte, rimane intrappolata tra le maglie di questo sistema di potere. Di seguito si vedrà quale è stata la ricezione dell'opera in Italia: l'esplorazione del discorso sull'Uomo di cultura precedentemente affrontato è funzionale a dare un'idea del peso che il tema ha avuto nel contesto di origine, cosa che non è accaduta invece con la traduzione italiana.

4.3 Sottomissione volontaria

Egenmäktigt förfarande arriva in Italia tre anni dopo la sua pubblicazione in Svezia nel 2016. Viene pubblicato dalla casa editrice Edizioni E/O, ed è il primo libro di Lena Andersson ad essere tradotto in Italia. Ad oggi nel 2022, solo un'altra sua opera è stata tradotta, ovvero il libro sequel di *Egenmäktigt förfarande*, *Utan personlig ansvar* (Andersson 2014, *Senza responsabilità personale*), tradotto e pubblicato dalla stessa casa editrice. È plausibile pensare che il libro sia stato preso in considerazione per la pubblicazione proprio in seguito al riconoscimento dell'Augustpris, che apre le porte verso la commercializzazione di *Egenmäktigt förfarande* all'estero. Che i libri vincitori dell'Augustpris spesso vengano pubblicati in Italia è una tendenza osservabile: il libro ha ottenuto attraverso la premiazione una cassa di risonanza maggiore, inoltre poter presentare un'opera al pubblico italiano accompagnandola con l'informazione che è stata premiata potrebbe fare la differenza nel pubblicizzare un autore o un'autrice sconosciuti al pubblico. Si punta di conseguenza sul capitale simbolico dell'opera, e dell'autrice, presentandola al pubblico italiano come arte riconosciuta di valore attraverso l'assegnazione di un premio letterario di grande prestigio. Di seguito propongo una panoramica dei vincitori dell'Augustpris, sezione narrativa (*skönlitteratur*), dal 1993

al 2021. Il premio viene consegnato ogni anno, le opere qui indicate sono quelle che sono state tradotte e pubblicate in Italia, mentre per quanto riguarda gli anni mancanti si dia per scontato che essi siano rimasti non tradotti.

Elin Cullhed	Euphoria, 2021	Euforia, 2022 Mondadori
Lydia Sandgre	Samlade Verk, 2020	La famiglia Berg, 2022 Mondadori
Lina Wolff	De polyglotta älskarna, 2016	Gli amanti poliglotti, 2020 Codice
Jonas Hassen Khemiri	Allt jag inte minns, 2015	Tutto quello che non ricordo, 2017 Iperborea
Lena Andersson	Egenmäktig förfarande, 2013	Sottomissione volontaria, 2013 Edizioni E/O
Göran Rosenberg	Ett kort uppehåll på vägen från Auschwitz, 2012	Una breve sosta dal viaggio da Auschwitz, 2012 Ponte alle Grazie
Sigrid Combüchen	Spill. En damroman, 2010	Cosa rimane della vita, 2011 Ponte alle Grazie
Steve Sem-Sandberg	De fattiga i Lodz, 2009	Gli spodestati, 2012 Marsilio
Per Olov Enquist	Ett annat liv, 2008	Un'altra vita, 2010 Iperborea
Carl-Johan Vallgren	Den Vidunderlig Kärlekens Historia, 2002	Storia di un amore straordinario, 2005 Longanesi
Mikael Niemi	Populärmusik från Vittula, 2000	Musica rock da Vittula, 2002 Iperborea
Per Olov Enquist	Livläkarens besök, 1999	Il medico di corte, 2001 Iperborea
Göran Tunström	Erömda män som varit i Sunne, 1998	Uomini famosi che sono stati a Sunne, 2004 Iperborea
Majgull Axelsson	Aprilhäxan, 1997	Strega d'aprile 2011 Elliot
Tomas Tranströmer	Sorgegondolen, 1996	La lugubre gondola, 2011 Rizzoli
Torgny Lindgren	Hummelhonung, 1995	Miele, 2002 Giano
Kerstin Ekman	Handelser vid vatten, 1993	Il buio scese sull'acqua, 2009 Il Saggiatore

In ventotto anni, con ventotto libri vincitori, diciassette di questi sono stati pubblicati in Italia. È una percentuale del 60,7%, che permette quindi di affermare che la maggior parte delle opere vincitrici dell'Augustpris finiscono poi per essere pubblicate in Italia, e che quindi il mercato italiano sia sufficientemente ricettivo nei confronti delle novità premiate in Svezia. È del resto una procedura comune per le case editrici, quella di ricercare nuovi libri da sottoporre per la valutazione di una traduzione tra i vincitori di premi letterari nei Paesi d'interesse. Ciò è indicativo dell'interesse delle case editrici italiane nei confronti della letteratura svedese, come se esse avessero già gli occhi puntati verso l'Augustpris. La rilevanza del premio letterario viene ulteriormente confermata dal fatto che la maggioranza degli autori pubblicati sbarcano in Italia con il titolo vincitore dell'Augustpris come prima traduzione in italiano, e primo libro pubblicato in Italia. Molti di loro rimarranno tali, con la pubblicazione del loro libro premiato come unica pubblicazione italiana. Nel caso di Lena Andersson

Egenmäktig förfarande è il primo libro pubblicato in Italia, ad esso seguirà solo la parte seconda nel 2014. Alla luce della sopramenzionata incredibile prolificità di Andersson come scrittrice, è una quota molto bassa, ma un processo non inusuale. Il premio letterario porta a far scoprire all'estero autori che con tutta probabilità godono già di una certa fama nel loro Paese d'origine, ma sono poco conosciuti a livello internazionale, e la loro introduzione in un nuovo mercato avviene certificata dalla presenza del marchio Augustpris. In molti casi a questa prima introduzione segue poi un interesse che prosegue nel tempo, con alcuni autori che in seguito alla prima pubblicazione stabiliscono una presenza sul mercato italiano. È questo il caso, ad esempio, di Jonas Hassen Khemiri, Lina Wolff e Mikael Niemi. Lena Andersson vedrà pubblicato il libro successivo ad *Egenmäktig förfarande*, ma non si può dire che lo stesso meccanismo di Khemiri o Niemi abbia funzionato per lei. I suoi scritti successivi rimangono non tradotti in Italia, e la pubblicazione di *Utan personligt ansvar* può essere inquadrata in continuità con quella di *Egenmäktig förfarande*, rendendoli quindi due casi da considerare come un caso unico. Altre tendenze scaturite dall'assegnazione dell'Augustpris vedono invece accendersi un tale interesse nei confronti di un autore, da far sì che oltre ai suoi scritti futuri, vengano recuperati anche romanzi passati, e pubblicati quindi in seguito alla scia di successo creatasi.

Si è ipotizzata la ragione dell'arrivo di *Egenmäktig förfarande* in Italia, ma come avviene il processo di traduzione e come si realizza la ricezione dell'opera? Si è detto della sua rilevanza culturale in Svezia, dell'impatto che ha avuto nel discorso pubblico e del tipo di critica di cui è diventato un emblema. In Italia, un'analisi dell'epistesto rivela che il tema principale, l'amore non corrisposto, è il punto cardine su cui si concentra la critica letteraria: "Questo è il romanzo che tutte le donne dovrebbero leggere" (Pasetti 2019). Ester Nilsson è presentata come una novella Francesca che sottomette la ragione alla passione, e così facendo perde sé stessa impietosendo il lettore. La passione da cui Ester viene presa è descritta come una febbre, le azioni che ne conseguono il diario di un'ossessione: "L'intrigo del romanzo sta nel rappresentare elucubrazioni mentali, rapide e ineffabili, che di solito tacciamo. Un romanzo che potrebbe persino passare per un saggio narrativo sulla deriva di un sentimento, ma non lo è in senso stretto" (Bisogno 2017). Addirittura si fa

riferimento a quanto questo tipo di sbandamento amoroso, che fa rinunciare alla propria dignità, sia in realtà tipico delle donne: “Il libro di Lena Andersson è un finissimo trattato contro quella particolare forma di idealizzazione del rapporto amoroso che affligge soprattutto le donne” (Rai Letteratura). In poche recensioni, tra cui cito quella apparsa il 10 dicembre 2016 dalla penna di Alessandra Pigliaru su *Il Manifesto*, si affianca alla compassione per Ester una riflessione sul rapporto di dipendenza instaurato con Hugo Rask. Nell’articolo Pagliaru vede la sofferenza di Ester Nilsson ma la configura come il tentativo vano di una donna innamorata di tenersi “stretta la propria infelicità, brandendola come un’intimità incompresa. L’unica via di uscita diventa la narrazione di sé, il miracolo di autorizzarsi alle contraddizioni” (Pagliaru 2016). Ciò che sembra mancare negli scritti sull’opera di Andersson è una qualche prospettiva sulla figura di Hugo Rask. Una certa responsabilità potrebbe ricadere sulla scelta del titolo, che con “Sottomissione volontaria” elimina il ruolo di Rask dalla relazione e si concentra esclusivamente sul ruolo di vittima “sottomessa” di Ester. Vero è che la protagonista è Ester, ed è attraverso di lei che il lettore accede alla storia tutta, e che quindi attraverso la sua percezione della realtà tutto è mediato portando ad una identificazione con la protagonista. Ed è vero anche che a volte il lettore prova della frustrazione per l’incapacità di Ester di registrare correttamente le azioni e le reazioni dell’oggetto del suo desiderio, che si dimostra continuamente non disponibile a intraprendere una relazione con la protagonista. Nonostante ciò, ad avviso di chi scrive rimane interessante il fatto che la ricezione del romanzo in Italia sembri non concentrarsi che fugacemente sulla figura di Rask, catalisi invece in Svezia di profonde discussioni di più ampio respiro rispetto alla storia di un’infatuazione.

È possibile che l’ampiamiento di orizzonte del dibattito così come si è configurato nell’ambiente culturale svedese sia dovuto alla reputazione dell’autrice in Svezia. L’introduzione di *Sottomissione volontaria* in Italia avviene in un contesto di tabula rasa per Lena Andersson, in quanto l’unico lavoro di contestualizzazione compiuto nell’introdurre l’opera consiste nella menzione di una breve biografia, la nota sulla vittoria dell’Augustpris e a volte qualche parola sul suo lavoro da giornalista, senza molti altri dettagli. Si veda invece una recensione, pubblicata in Italia su

Internazionale nel Dicembre 2016 ma proveniente da una testata svedese (Svenska Dagbladet e scritto da Daniel Sandstrom), in cui un breve riassunto della trama segue questa descrizione del libro: “È una vicenda crudele ma anche divertente e offre un punto di vista molto nitido sulla speranza, sul desiderio e sull'incurabile solitudine dell'anima” (Sandstrom 2016). Questa descrizione non è dissimile dalla ricezione dell'opera in Italia. Il punto di grande differenziazione arriva però nella sezione sull'autrice: dalle pagine della testata svedese, subito Lena Andersson viene inquadrata nella sua appartenenza politica, che influenza poi la sua visione del mondo.

Normalmente non è buon segno quando un autore diventa sentimentale invecchiando, ma nel caso di Lena Andersson—i cui romanzi precedenti sembravano giochi intellettuali astratti—non è così, perché stavolta riesce a mescolare ragione ed emozione in modo eccellente. Fa risuonare una storia antica come se fosse nuova e soprattutto molto attuale. Lena Andersson, teorica della libertà, sa che l'amore non è libero. E in una società liberale, in cui gli individui fanno scelte razionali, questa è una crudele ironia. (Sandstrom 2016)

Il libro di Andersson viene più ampiamente inquadrato nell'opera omnia dell'autrice, sottolineando quanto questo romanzo sia inusuale rispetto agli scritti precedenti. La differenza di ricezione riscontrata nel pubblico svedese e in quello italiano potrebbe essere risultato della precedente conoscenza dell'autrice o meno. È come se il pubblico svedese, conoscendo la persona di Andersson, ciò di cui normalmente si occupa e per cui è diventata famosa, si aspettasse di ritrovare nel suo nuovo romanzo gli elementi per i quali è nota. Se da un lato vi è stata quindi la sorpresa di scoprire una dimensione nuova dell'autorialità di Andersson, essa è andata bilanciandosi però con una lettura di *Egenmäktig förfarande* all'insegna della cifra “intellettuale” dell'autrice. Ed è in questo modo che in Svezia il discorso a partire dal romanzo dell'autrice evolve ben oltre le vicende di Ester e Hugo, trasformando il rapporto tra i due personaggi in un'occasione di riflessione dai tratti esistenziali su perdita di sé stessi in una relazione, disfunzionali dinamiche relazionali fino ad arrivare a raggiungere il livello di critica sociale intorno all'Uomo di cultura. In assenza di questo genere di aspettative sull'autorialità di Andersson, e vista la novità della sua figura, in Italia *Sottomissione volontaria* più che essere un romanzo sull'amore è un romanzo d'amore. Oltre al ruolo giocato dalle aspettative, vi è anche il fatto che il discorso sull'Uomo di cultura è reso possibile dall'apertura nei confronti del tema in Svezia, dove il terreno è fertile per l'esplosione, catalizzata da Andersson con questo romanzo

e da altri membri del panorama culturale, di una discussione sulla maschilità problematica rinforzata da strutture di potere e sociali all'interno di una società all'avanguardia e generalmente considerata paritaria. In Italia, il tema non è ugualmente caldo, e di conseguenza lo stesso seguito tematico non si realizza. Non perché le stesse domande, dinamiche, problematiche, disfunzionalità non esistano in Italia, anzi, quanto invece perché in Svezia la discussione sull'(im)parità di genere è un argomento che già fa parte del discorso pubblico, ed *Egenmäktig förfarande* va a innestarsi in un contesto pronto ad accogliere questo tipo di critica, in un modo in cui *Sottomissione volontaria* non è capace di essere e non vuole essere. La profondità filosofica del romanzo non viene completamente persa grazie ad una prosa "alta" e fluida efficacemente proposta in traduzione da Carmen Giorgetti Cima, ma di certo non arriva ai livelli toccati dall'originale svedese in cui il romanzo si presta molto ad analisi di maggior spessore e di natura, anche politica e sociale.

Per ovviare alla mancanza di conoscenza dell'autrice, tecniche di contestualizzazione avrebbero potuto essere messe in atto dalla casa editrice, che si muove però in una direzione diversa. In primo luogo, non presenta l'opera come prodotto culturale svedese. In merito all'inserimento dell'opera nel canone della letteratura svedese in Italia, si può affermare, con le parole di Nergaard, che i testi tradotti la cui provenienza svedese (nordica nella descrizione di Nergaard) non viene esplicitata, appartengono al canone in maniera "debole, o libera" (Nergaard 2004: 75). È questo il caso di *Sottomissione volontaria*, dove la traduzione, il paratesto e l'epitesto sono esempi di approccio cosmopolita alla traduzione. Sempre come ricordato da Nergaard, anche menzionare il fatto che l'opera sia una traduzione è un atto che evidenzia o meno la sua provenienza. La copertina dell'opera nella traduzione italiana di *Egenmäktig förfarande* non porta indicazioni di traduzione e non menziona il nome della traduttrice. La qualità svedese dell'opera non viene resa nota, le sue specificità culturali vengono ridimensionate per prestarsi ad essere quanto più universali possibile. Deve essere quindi anche per questo motivo che il discorso intorno a *Sottomissione volontaria* svia dalla discussione dell'Uomo di cultura, poiché viene a mancare la contestualizzazione a livello culturale, che se ci fosse stata avrebbe permesso ai lettori di avere accesso al fatto che il discorso di cui si rende

voce critica *Egenmäktig förfarande* è un tema che gode di grande attenzione in Svezia, e che nella sua trasposizione in termini cosmopoliti perde di peso.

5. *Sveas son – en berättelse om folkhemmet*

Sveas son è un romanzo di Lena Andersson pubblicato nel 2018, parte prima di due romanzi che hanno per oggetto uno sguardo ravvicinato agli individui nell'ambito della *folkhem*. Questo primo romanzo vuole essere, nell'economia della mia tesi finale, uno dei due punti focali su cui si concretizzano le argomentazioni esposte nei primi capitoli. *Sveas son* è infatti uno dei due case studies che ho scelto per riflettere sulla trasposizione di immagini della Svezia nel contesto culturale e editoriale italiano, nello specifico si vedrà come *Sveas son* è portatrice di una certa immagine della *folkhem*. La seguente sezione si occuperà di addentrarsi in primo luogo in una lettura ravvicinata del testo, mettendo in evidenza temi degni di nota e commentando passaggi significativi, in seguito a fini imagologici sarà utile analizzare comparativamente la ricezione del testo nel suo Paese di pubblicazione, per poi dedicarsi al rivolgere uno sguardo all'estero. Come già menzionato, il romanzo non è stato tradotto in Italia, ma è apparsa invece una traduzione in inglese, intenzione di chi scrive è fotografare brevemente la presenza di *Sveas son* nei Paesi anglosassoni, per riflettere su come sia avvenuto il processo di mediazione culturale verso l'inglese. In seguito a ciò, avvanzerò una proposta di possibile contestualizzazione all'interno del mercato italiano. La mia analisi delle potenzialità traduttive terrà in considerazione le peculiarità del mercato editoriale italiano alla luce della sua ricettività nei confronti della letteratura svedese in traduzione e della figura di Lena Andersson, nella misura della sua presenza autoriale in Italia.

Sveas son è uno degli ultimi lavori di Lena Andersson, che da allora ha pubblicato altri due romanzi tra cui il sequel di *Sveas son*, *Dottern* (Andersson 2022, trad. it. La figlia). La trama segue la vita del protagonista, Ragnar Johansson, e della sua famiglia composta dalla moglie Elisabet e i due figli Elsa ed Erik. Due ulteriori figure, marginali nel racconto in sé ma significative, sono i genitori di Ragnar, Svea Svensson (poi Johansson) e Gunnar Johansson. Si dirà più avanti della componente di racconto familiare dell'opera, e in particolare di come ne viene sottolineata l'importanza nell'edizione anglosassone del romanzo. Nella discussione di *Sveas son* in Svezia, seppur la narrazione rivolga intorno ad una storia familiare, il focus dell'opera è il discorso *sulla*

folkhem. Come si vedrà a breve, dalle parole dell'autrice stessa attraverso i canali ufficiali della casa editrice Polaris e dal sottotitolo, il libro viene descritto come un romanzo sulla *folkhem*, con Ragnar come suo componente: oggetto dell'opera non sono le vicende personali dei protagonisti del romanzo, quanto invece il fatto che le loro vite sono strumentali alla descrizione della struttura sociale che è la *folkhem*. Attraverso il racconto del periodo storico più significativo della storia recente svedese, e con esso il sistema sociale che in quegli anni si è sviluppato, Andersson vuole investigare le radici della Svezia contemporanea, ciò che l'ha resa quello che è oggi. La *folkhem* è ben di più di una politica statale, i suoi valori si sono profondamenti radicati nei cittadini che hanno vissuto quell'epoca: uno di questi individui è proprio il protagonista di *Sveas son* Ragnar Johansson e, attraverso la sua storia, Andersson racconta quindi la storia della Svezia. Con le parole dell'autrice in occasione della presentazione del libro, in una dichiarazione che appare anche sul sito web della casa editrice e, riassunto, in quarta di copertina:

Jag ville skriva en bok om en människa av det slag som gjorde folkhemmet möjligt, som förkroppsligade det, trodde på det, tog ansvar för det, som försvarade dess rätlinjighet och likriktning för att de lyfte människan ur hennes mörker; någon som var folkhemets sinnebild utan att vara en del av politiken. [...] Ragnar ser [staten] som människans bättre jag. Han dyrkar staten som idé därför att den saknar människans godtycke. Den kan bestämma sig för att göra det rättfärdiga, sanna och goda, och sedan hålla sig till det. Människan däremot faller hela tiden. Hon tyngs av lidelser, drifter och svagheter. Ragnars mor Svea, född Svensson, kommer från en annan epok, det fattiga bondesamhälle som moderniteten gör allt för att lämna bakom sig. Hon bakar och lagar, syltar och saftar. För Ragnar är hon en kvarleva från en värld som aldrig får komma åter. [...] Det är dessa spänningar och konfliktlinjer jag velat förstå och tydliggöra med *Sveas son* – en berättelse om folkhemmet. (Bokförlaget Polaris 2019)

Volevo scrivere un libro sul tipo di persona che ha reso possibile la *folkhem*, che l'ha incarnata, che ha creduto in lei, che se ne è preso la responsabilità, che ne ha difeso la linearità e l'uniformità perché affrancava l'uomo dalle sue tenebre; qualcuno che fosse l'immagine della *folkhem* senza essere parte del mondo politico. [...] Ragnar vede [lo Stato] come la versione migliore dell'Io. Venera lo Stato in quanto idea perché privo dell'arbitrarietà umana. Può decidere di fare ciò che è giusto, corretto e buono, e poi attenersi. L'uomo invece fallisce continuamente. È appesantito da dolori, impulsi e debolezze. La madre di Ragnar, Svea, nata Svensson, viene da un'altra epoca, dalla povera società contadina che la modernità fa di tutto per lasciarsi alle spalle. Cucina e inforna, fa marmellate e conserve. Agli occhi di Ragnar è una rimanenza di un tempo che non tornerà mai più. [...] Sono queste tensioni e linee di conflitto che volevo comprendere e chiarire con *Sveas son* – un racconto sulla *folkhem*.

Attraverso un'analisi testuale, del paratesto e dell'epitesto, si vedrà che auto-immagine della *folkhem* viene costruita con *Sveas son*, per poi guardare alla sua trasposizione nel mondo anglosassone e infine riflettere sul suo potenziale di mediazione in Italia.

5.1 L'identificazione di Ragnar con la *folkhem* – la fine del passato

Ragnar è figlio della *folkhem*. La sua appartenenza profonda ad essa è resa esplicita già con il titolo del romanzo. Svea non è solo il nome della madre di Ragnar, ma anche un riferimento al nome con cui ci si può riferire alla Svezia stessa. In questo senso, il titolo è già un commento sulla posizione del protagonista nei confronti dello Stato—Ragnar è figlio di Svea, ovvero figlio dello Stato e del suo tempo, che è il tempo della *folkhem* e della totale identificazione in essa. Si veda infatti la questione dell'identificazione di Ragnar Johansson con la *folkhem*, così presentata:

[Ragnar], föremålet för denna berättelse, föddes året därpå, år noll i den svenska historien, det år då socialdemokratin vann makten i landet och övertog protestantismens heltäckande mantel av omsorg, stränghet och strävan med självflagellering individuellt och i grupp, för att inneha den obrutet i fyrtiofyra år och omforma Sverige i grunden. (Andersson 2018: 21)

[Ragnar], soggetto di questo racconto, nacque l'anno successivo, l'anno zero della storia svedese, l'anno in cui la socialdemocrazia salì al potere nel Paese e sostituì il manto del protestantesimo, fatto di cura, rigore e impegno, con autoflagellazione individuale e di gruppo, per mantenerlo inalterato per quarantaquattro anni e trasformare la Svezia radicalmente.

Chiamando il 1932 l'anno zero della storia svedese, Andersson conferma l'assunto di quanto sia pervasivo l'immaginario che vede combaciare Svezia e sistema socialdemocratico. L'identificazione di un anno zero vuole anche stare a significare la spaccatura immensa che esiste tra prima e dopo, il cambiamento radicale avvenuto. Si è già detto nell'approfondimento storico della connessione profonda tra nascita dello stato sociale e ingresso della Svezia nella modernità; ebbene secondo l'autrice uno dei più grandi errori che si commettono quando si guarda al periodo d'oro della *folkhem* è quello di inquadrarlo come l'avvento di una nuova magnifica era, un periodo che inaugura finalmente prosperità dopo secoli di buio. Politicamente posizionata nel campo liberale, Andersson è fortemente critica verso questo atteggiamento e ha qualche riserva su come il modello svedese sia stato posto su un piedistallo, soprattutto nella misura in cui il processo dell'avanzata verso la modernità ha chiuso le porte al passato. In *Sveas son* questa dinamica è resa esplicita nel rapporto tra Ragnar e i suoi genitori, in particolare la madre Svea. Come già menzionato, agli occhi del moderno Ragnar, nato letteralmente all'insegna della nuova era, la madre Svea con il suo modo di vivere e di pensare è l'emblema del passato, lo sguardo che viene rivolto a Svea da parte del figlio è quasi di compassione per aver dovuto vivere nel periodo buio della storia svedese e per trovarsi poi

completamente impreparata ad accogliere la modernità. La *folkhem* è, in tutto il suo essere, modernità: non solo spinta energica verso il futuro, ma un rifiuto categorico del passato, della miseria della Svezia contadina che finalmente con l'avvento del Novecento si muove con decisione in avanti.

Ritornando brevemente al libro di debutto di Andersson, *Var det bra så?*, in un'intervista l'autrice afferma di opporsi alla retorica della ricchezza del multiculturalismo per una questione da poter definire quasi linguistica. Affermare che dall'immigrazione e dalla conseguente integrazione vi sia da imparare, che esse rappresentino un'occasione di crescita, di miglioramento e di arricchimento è un'argomentazione fallace. La politica socialdemocratica di accoglienza di rifugiati si fa forte di un principio di solidarietà, secondo cui sta nel dovere del Paese benestante accogliere chi cerca rifugio da chi scappa da situazioni di guerra e povertà, e accompagnata a questa retorica di dovere morale si aggiunge il discorso del bene della nazione. Accogliere vuol dire fare del bene alla Svezia stessa, e non solo a chi viene accolto, poiché l'accoglienza è arricchimento e chi parla a favore di una Svezia multiculturale ne elogia la forza, parla del beneficio sociale che porta nuova linfa al Paese. Andersson ritiene che la formulazione della questione in questi termini sia pericolosa, dato che rischia di far passare il messaggio che la Svezia senza i nuovi arrivati non abbia niente da offrire ai propri cittadini, e che necessiti di flussi dall'esterno (Andersson 2018). Lo stesso tipo di critica viene nuovamente affrontata in questo romanzo, questa volta esemplificata dalla relazione tra Ragnar e Svea: affermare che attraverso la *folkhem* si stia costruendo la Svezia fa passare il messaggio che non ci fosse nulla prima di allora e che Svea, suo marito, suo padre e il loro modo di vivere fossero solo il "pre-" della grande avventura socialdemocratica, una fase necessaria ma fundamentalmente una fase di stagnazione.

La posizione di Ragnar rispetto alla modernità, e di conseguenza rispetto al passato, è ben esemplificata dal passaggio in cui vengono menzionati gli stravolgimenti urbanistici in atto a Stoccolma negli anni Sessanta. Una zona-chiave della politica urbanistica di quegli anni che ha modificato profondamente il volto della capitale svedese è oggi un punto frequentato della città, non turistico ma di passaggio, intorno alla stazione centrale, nei pressi dell'inizio della lunga via dello

shopping ad oggi zona moderna che ospita le maggiori firme ma fino a pochi decenni fa irriconoscibile. Una volta il centro storico di Stoccolma al di fuori di Gamla Stan, la città vecchia, Klarakvarteret, il Quartiere Klara era densamente popolato da abitanti perlopiù di modeste condizioni, e di conseguenza la zona residenziale di Klara era caratterizzata come tutti i quartieri densamente popolati, da numerose piccole case, incastrate tra labirinti di strade strette e intricate. Oltre alle abitazioni, Klara ospitava qualche edificio storico, sorto a partire dal diciottesimo secolo e soprattutto l'imponente Klara kyrka, la chiesa di Klara, di origine medievale e sopravvissuta agli sventramenti. Durante buona parte del secolo scorso la zona aveva anche cominciato ad essere nota per la grande concentrazione di sedi di quotidiani nazionali, quali *Expressen*, *Svenska Dagbladet* e *Dagens Nyheter*. Al giorno d'oggi, il quartiere di Klara formalmente continua ad esistere come indicazione topografica, nonostante sia un incrocio di strade e palazzoni, tra cui spunta semi-nascosto il campanile della chiesa di Klara. Questo luogo è noto e caro agli stoccolmesi, agli svedesi conoscitori della capitale, agli appassionati di Svezia e ai suoi studiosi, ed è un toponimo ricorrente, rappresentativo di un tema, quello della distruzione del passato per lasciare spazio alla modernità, destinato ad essere discusso instancabilmente a causa del forte simbolismo che porta con sé. Klarakvarteret non esiste più all'incirca dagli anni Sessanta, il periodo in cui è stata messa in atto la sua graduale distruzione. Viene stimato che più del 40% delle antiche abitazioni cittadine svedesi sia stato distrutto in pochi decenni del ventesimo secolo:

Mer än 40 procent av de svenska städernas äldsta bostadsbestånd 1960–1970. Under åren 1960–1975 revs i Sverige c: a 30–40 000 hus från 1800-talet och över 100 000 lägenheter byggda före 1901. [...] I vissa städer och stadsdelar, bl a Norrköping och nedre Norrmalm i Stockholm, revs över hälften av befintlig bebyggelse. I Stockholms innerstad över 700 byggnader! (Arkitekturupproret s.d.)

Più del 40 per cento dell'antico patrimonio abitativo delle città svedesi tra il 1960 e il 1970. Negli anni tra il 1960 e il 1975 in Svezia sono state distrutte circa 30-40 000 case dell'Ottocento e più di 100 000 appartamenti costruiti prima del 1901. [...] In alcune città e quartieri, tra cui Norrköping e la parte inferiore di Norrmalm a Stoccolma, più della metà degli edifici esistenti è stata distrutta. Nel centro di Stoccolma più di 700 edifici!

Alla base del progetto di demolizione di interi quartieri storici, tra cui Klara, vi sono i piani programmatici di Stockholms Byggnadsförening (L'Associazione Edile di Stoccolma), il braccio operativo del governo socialdemocratico e concretizzatore della sua energia progressista che all'insegna del dopoguerra, in una fase di enorme prosperità e fiducia nel futuro, opera la massima

espansione della *folkhem*. Per muoversi verso il futuro però, è necessario che ad esso venga fatto spazio da parte del passato. Ed è così che Klarakvarteret e molti luoghi ad esso simili vengono proclamati ormai obsoleti, e impossibili da risanare. Viene discussa a fondo la loro insalubrità, la carenza di garanzie igienico-sanitarie a causa della conformazione antica e l'inadeguatezza rispetto agli standard di costruzione moderni. Gli edifici di Klara semplicemente non erano in linea con i nuovi ideali della Svezia moderna, ovvero del funzionalismo sulla base del quale la nazione stava ricostruendo la versione migliore possibile di sé. Il quartiere tutto è emblema della Svezia povera, un passato che l'energia funzionalista vuole lasciarsi alle spalle senza traccia alcuna. La pianificazione sociale svedese prende le mosse già negli anni Venti e Trenta, mentre le prime demolizioni avverranno tra gli anni Quaranta e Sessanta. La dimensione più imponente di questo processo non è però tanto le demolizioni, quanto invece ciò che va a sostituirle, nel caso di Klara: palazzoni e un piazzale della stazione centrale all'insegna della cementificazione. Aldilà di questa molto discussa sostituzione ci sono poi cambiamenti di gran lunga più grandi e d'impatto maggiore, questa volta lontani dal centro. Nelle periferie delle grandi città sorgono infatti interi nuovi quartieri, in zone precedentemente vuote o abbandonate. Sono gli edifici del Programma Milione, *Miljonprojekt*, frutto di un obiettivo posto dal governo di costruire un milione di nuovi alloggi per i cittadini svedesi nelle vicinanze delle grandi città del Paese. I palazzi che nasceranno saranno organizzati in quartieri, situati poco fuori i limiti della città e costruiti in modo da essere ben collegati al centro grazie alla metropolitana. Il centro città in ogni caso non sarà necessario da raggiungere per gli abitanti delle periferie, in quanto avranno tutto ciò di cui hanno bisogno nei loro nuovi quartieri, che saranno dotati di tutti i servizi che serviranno al nuovo cittadino moderno svedese e saranno esattamente l'opposto di quello che era e rappresentava Klara: sono efficienti, funzionali, ampi e luminosi, nel loro insieme formano una piccola comunità ma gli edifici sono abbastanza grandi e separati tra loro da garantire

privacy e individualismo. Sono tutti uguali perché sono tutti costruiti e pensati per essere gli alloggi degli svedesi del futuro. Al posto di Klara, Vällingby⁹.

Questa introduzione a quello che stava accadendo in Svezia negli anni d'oro della *folkhem* è necessaria per inquadrare il personaggio principale di *Sveas son*, Ragnar. Nelle interviste rilasciate e nel libro stesso, Andersson tiene a sottolineare quanto Ragnar sia il perfetto rappresentante dell'uomo svedese del ventesimo secolo. Non sarà una sorpresa quindi vedere la sua reazione ai cambiamenti urbanistici di cui sopra:

Sin illaluktande och trånga lägenhet på Västmannagatan fann han vederstygglig, den borde rivas ner tillsammans med resten som nu revs nere i Klara. Det gamla gick inte att rädda och den saken var inget att sörja. (Andersson 2018: 44)

Trovava abominevole il suo puzzolente e angusto appartamento in Västmannagatan, avrebbero dovuto raderlo al suolo insieme a tutti quelli che stavano tirando giù a Klara. Il vecchio non poteva essere salvato e non vi era niente di cui dispiacersi.

Ragnar è sollevato perché finalmente potrà lasciare l'appartamento piccolo e vecchio in centro, è pieno di entusiasmo davanti alla possibilità di abitare in un luogo che è stato ideato per essere abitato nel modo più sensato e razionale possibile. Davanti alla distruzione della città storica non un momento di esitazione—non vi è nulla di cui disperarsi. La famiglia Johansson si trasferirà in periferia, in un nuovo appartamento che rispetti i dettami del funzionalismo:

[I] ett gammalt exercisområde norr om stan där den nya framtiden skulle stå. Ragnar lade ut prospekt framför dem. Åttiotvå hus skulle byggas på en sluttning, hälften spegelvända mot den andra hälften, i övrigt likadana, inget större eller mindre, inget vackrare eller fulare än det andra, allt genomtänkt av demokratiska arkitekter. Varje tomtägare skulle bygga sitt eget hus efter den klara och rediga ritningen, utan möjlighet till egensinne. [...] När var och en fick hålla på med färgburkar och former efter eget huvud blev det som när barn fick hålla på för sig själva, planlöst, skojigt, men som helhet bedrövligt. Varendra fönsterkarm, dörr, brevlåda, ringklocka och låskolv i hela området var planerad för att skapa ett enhetligt intryck. Ragnar visste genast att det var där han ville leva. Allt som människor behövde skulle finnas här och mycket lite av det som de inte behövde. (Andersson 2018: 80–1)

In una vecchia area militare a nord della città, dove sarebbe sorto il nuovo futuro. Ragnar presentò loro il piano. Sarebbero state costruite ottantadue case su un pendio, una metà di fronte all'altra, in tutto uguali, non una più grande o più piccola dell'altra, non una più bella o più brutta dell'altra, il tutto progettato da architetti democratici. Ogni proprietario di lotto avrebbe costruito la sua casa secondo un progetto chiaro e deciso, senza possibilità di iniziativa personale. [...] Quando ad ognuno era lasciato fare di testa propria

⁹ Vällingby viene inaugurata nel 1954 e fa parte del progetto urbanistico dello Stato svedese per l'espansione moderna della capitale. Il quartiere è stato progettato sulla base del principio dell'ABC "där A står för arbete, B för bostäder och C för centrum" ("dove A sta per lavoro, B per abitazioni e C per centro" (Vällingby Centrum s.d.) con l'intenzione di poter fornire alla classe operaia un luogo da abitare provvisto di ogni comodità possibile, nella volontà di rendere le nuove periferie luoghi attraenti: dotati di supermercati e negozi, intrattenimento, natura e un collegamento diretto alla città, così da non creare una separazione tra centro e periferia. Vällingby diventa il simbolo della nuova architettura funzionalista svedese e del modo in cui si sposa con il progetto democratico della *folkhem*.

con colori e forme, il risultato era come quando si lascia che i bambini facciano per conto loro, disordinato, buffo, nell'insieme-terribile.

Ogni infisso, porta, cassetta delle lettere, campanello e chiavistello dell'intera zona era pianificato per dare un senso di uniformità. Ragnar seppe subito che era lì che voleva vivere.

Lì ci sarebbe stato tutto ciò di cui si potesse aver bisogno e molto poco di ciò di cui non si ha bisogno.

Alla base della totale fiducia nei confronti della pianificazione sociale dei nuovi quartieri in periferia vi è la convinzione di Ragnar che un luogo pensato in ogni suo minimo dettaglio per il bene dei suoi abitanti, all'interno di uno Stato le cui strutture e infrastrutture si muovono secondo gli ideali di correttezza suprema, non possa che essere la perfetta realizzazione di una grande idea. Proprio perché essa proviene da tecnici, da esperti, da funzionari ed è quindi prodotto dell'apparato statale non può che funzionare brillantemente, di certo molto meglio di quanto non possa funzionare qualunque cosa nata dalla mente fallibile dell'individuo. Cosa può l'individuo davanti alla razionalità e ragionevolezza che è l'organo statale? I vantaggi di una società che opera per garantire i diritti fondamentali di ognuno dei suoi cittadini sono agli occhi di Ragnar di gran lunga maggiori degli svantaggi, che a lui sembrano essere principalmente svantaggi estetici.

Först nu var man helt utan dåtid. Ragnar fann de nya byggnormerna fantastiska. De gjorde att ingen längre tilläts bo i kyffen och råtthål. Visserligen tyckte han att de stora huskomplexen omkring deras radhusområde hade något ödsligt och sterilt över sig. Hans formsinne kolliderade ibland med hans tro på effektivitet och en förnuftigare framtid. I dessa byggnader fattades något mjukt och människotillvänt, men avsikterna var helt igenom goda, det var bråttom och pengar fanns inte i obegränsad mängd, så han bestämde sig för att tycka om det han såg. Detta var hans era. (Andersson 2018: 82)

Per la prima volta l'essere umano era completamente senza passato. Ragnar trovava che i nuovi palazzi fossero fantastici. Facevano sì che nessuno dovesse più vivere in bugiattoli e topaie. Certo trovava che i grandi complessi abitativi attorno al loro quartiere di casette a schiera trasmettessero una sensazione di desolazione e sterilità. A volte il suo senso per le forme collideva con la sua fede nell'efficienza e in un futuro più ragionevole. In quei palazzi mancava qualcosa di smussato e umano, ma le intenzioni erano in tutto e per tutto buone, c'era fretta e i fondi non erano illimitati; quindi, decise di farsi piacere quello che vedeva. Quella era la sua era.

Su questo punto Lena Andersson rende la sua critica a Ragnar, e con lui all'uomo tipo cresciuto in identificazione con la *folkhem*, sufficientemente evidente, meno velata che in altri aspetti del suo commento su Ragnar. Madre Svea cucina usando un panetto di burro per pietanza, e insiste a cucinare da zero ogni pasto, così punta a fare anche Elisabet, la moglie di Ragnar, che vorrebbe rendere più raffinata la sua cucina, e si interessa quindi alle ricette francesi. Anche in questo consiste l'arretratezza di chi non si adegua alla *folkhem*: invece che insistere nell'ostinatezza di perpetrare le tradizioni della cucina svedese, una cucina semplice e spoglia con le poche materie prime locali che si ripetono identiche ad ogni pasto, Elisabet potrebbe adeguarsi alle nuove linee guida statali, mentre invece si

interessa addirittura alle cucine esotiche, non svedesi e non pensate specificatamente per il cittadino svedese. Da parte sua, Ragnar sviluppa invece una *moderna* preferenza per i cibi preparati, per le soluzioni nutrienti in polvere o barrette. “Sviluppa una preferenza”, invece che “apprezza” o “preferisce” proprio perché sembra che più che un gusto personale sviluppatosi nel tempo, il desiderio di consumare questo tipo di alimenti da parte di Ragnar sia nato più che altro in seguito ad una scelta conscia. Una scelta razionale. Tutto ciò che Ragnar fa è mosso in primo luogo, prima che dal desiderio, dal piacere, e dal gusto, da ciò che è ragionevole: la scelta di trasferirsi nei nuovi quartieri di periferia, la scelta di mangiare cibo in polvere.

Ragnars vurm för pulvermat var ideologisk: den moderna människan hade genom tekniken tagit över naturen för sina egna syften, brutit ned maten i dess beståndsdelar och återskapat dem i en praktisk förpackning av pulver. Kontrollerbar, lätt att bära hem, enkel att laga, demokratisk. (Andersson 2018: 88)

La passione di Ragnar per i cibi in polvere era ideologica: l'uomo moderno era riuscito attraverso la tecnologia a prendere il sopravvento sulla natura per i propri scopi, aveva scomposto il cibo nelle sue componenti di base e le aveva ricomposte in una pratica confezione di polveri. Controllabile, leggera da portare a casa, semplice da preparare, democratica.

Il cibo in polvere è sensato e soprattutto democratico. Non vede differenze nella possibilità di approvvigionamento, di capacità culinarie, è standard per tutti e garantisce i componenti nutrizionali che sono stati indicati come necessari. Alla base del sentimento complesso che il lettore prova nei confronti di Ragnar vi è questa sua laica devozione verso ciò che è democratico. Se da un lato egli sembra essere mosso da un ideale alto come la democrazia, dall'altro egli è un uomo spigoloso, che nella sua cieca fede democratica non accetta vie di mezzo. Neanche si può affermare che egli abbia semplicemente fiducia nello Stato, in quanto la posizione di Ragnar rispetto alla struttura statale è di ben maggior intensità, ed è dovuta a una inamovibile convinzione che essa sia la miglior struttura possibile per la gestione degli affari della nazione tutta, in ogni suo aspetto. Come egli stesso afferma, lo Stato è l'invenzione migliore che l'uomo abbia mai fatto. Ne contiene gli elementi migliori, senza portarsi con sé nessuna delle falle umane. Lo Stato è anche ciò che a sua volta rende migliore l'uomo, poiché lo guida nella giusta direzione. È per questo motivo che Ragnar è ben contento di trasferirsi in periferia e di mangiare cibo in polvere, in quanto sa che queste indicazioni sono quelle sviluppate e pensate dallo Stato nei suoi apparati.

Mänskligheten hade tagit sig upp ur fattigdom och svält och utrotat obotliga sjukdomar, förklarade han, och inget av det hade skett genom att man satt och väntade på naturens eget sätt att lösa frågorna. (Andersson 2018: 91)

L'umanità aveva superato la povertà e la fame e aveva sradicato malattie incurabili, spiegò, e niente di tutto ciò era successo perché l'uomo aveva aspettato che la natura trovasse il proprio modo di risolvere i problemi.

5.2 La ricezione di *Sveas son* in Svezia

På söndagskvällen när de kommit hem efter att ha suttit tysta hela vägen i bilen, inte ett enda ord hade yttrats, meddelade Elsa att hon avsåg att aldrig tävla eller träna mer i sitt liv. Sedan åkte hon in till stan och gick på niobion, eftersom stämningen i hemmet blev sådan att där inte gick att vara. Ragnar satt apatisk hela kvällen och gick som en robot till jobbet de kommande dagarna. Först på torsdagen samlade han ihop sig och gick ut i förrådet, rengjorde Elsas skidor från gammal valla och smuts, och ställde sedan undan vallaväska, vallaställ, gasoltub, skidor och stavar.

Medan han höll på lyssnade han på radio som han brukade. Muren hade fallit i Berlin. Människor gick över gränsposteringarna utan att vakterna sköt. De jublades, också i studion i Stockholm jublades det, blandat med kommentarer och analyser. Friheten hade segrat i Europa efter decennier av fångenskap, sade man.

Ragnar tänkte där han stod, att nu fanns det inget hopp mer för världens fattiga.

Han hade alltid haft lättare att identifiera sig med gränsvakten än med rebellen. Den ene följde ett genomtänkt regelverk och föraktades mekaniskt, den andre bröt mot det och fick lättköpta sympatier. Den ene skyddade de obemärkta från kaos och oordning, den andre stack och lämnade de trögare bakom sig, de som inget blev och bara ville få stanna där de var.

Om han inte känt sig så tom inombords skulle han ha gråtit, men det hade fordrat ett levande hjärta och hans kändes dött.

Ragnar Johansson hade ingen uppgift mer, han var en onödig människa. (Andersson 2018: 222)

Domenica sera, dopo un viaggio in macchina totalmente in silenzio, senza che venisse emesso un fiato, Elsa comunicò che non intendeva mai più gareggiare o allenarsi in vita sua. Dopo andò al cinema in centro, perché c'era un'atmosfera a casa che rendeva impossibile rimanerci. Ragnar se ne stette apatico tutta la sera e nei giorni seguenti andò a lavoro come un robot. Solo il giovedì finalmente si riprese e scese nello scantinato, pulì gli sci di Elsa da vecchia sciolina e dallo sporco, e poi mise via la borsa dell'attrezzatura, la morsa per la manutenzione, la bombola del gas, gli sci e i bastoncini.

Mentre sistemava ascoltava la radio come al solito. Il Muro di Berlino era caduto. La gente attraversava i posti di blocco senza che venisse fatto fuoco. Festeggiavano, anche nello studio a Stoccolma festeggiavano, tra i commenti e le analisi. La libertà aveva vinto in Europa dopo decenni di prigionia, dicevano.

Ragnar pensò che non ci sarebbe più stata alcuna speranza per i poveri del mondo.

A lui era sempre stato più facile identificarsi con la guardia di confine che con il ribelle. Uno seguiva un elaborato regolamento e veniva automaticamente disprezzato, l'altro lo distruggeva e otteneva facili simpatie. Uno proteggeva gli inconsapevoli dal caos e dal disordine, l'altro scattava in avanti e lasciava i più fragili dietro di sé, quelli che non sarebbero stati nulla e volevano solo rimanere dov'erano.

Se non si fosse sentito così vuoto dentro avrebbe pianto, ma per quello serviva un cuore vivo e il suo lo sentiva morto.

Ragnar Johansson non aveva più nessuno scopo, era un uomo inutile.

Uno dei filoni della trama di *Sveas son* vede Elsa impegnata a livello agonistico nello sci di fondo, durante tutta la sua carriera sportiva il padre le è di enorme supporto. Con il passare del tempo e il maturare di Elsa, diventa chiaro quanto la dedizione allo sci sia principalmente di Ragnar, mentre la figlia comincia ad avere interessi diversi nella vita e in particolare segnala il desiderio di studiare all'università. Per Ragnar l'abbandono secondo lui repentino allo sci è inspiegabile, non comprende il desiderio della figlia di intraprendere una strada nel mondo accademico, che a lui sembra così

distaccato dalla realtà. Non capisce inoltre perché una persona dovrebbe abbandonare qualcosa che funziona, che è rodato e va bene, come nel caso del chiaro talento di Elsa nello sci di fondo: Ragnar è un uomo la cui vita è mossa dall'agire secondo ragionevolezza. Poco dopo aver ricevuto questa notizia, il protagonista si ritrova di fronte a uno dei grandi eventi storici del ventesimo secolo – la caduta del Muro di Berlino. I due momenti, la rinuncia di Elsa e la caduta del muro, lasciano Ragnar in uno stato di shock. Le sue sicurezze sono crollate, in uno dei casi non solo metaforicamente, e la sua posizione rispetto a entrambi si rivela tutto d'un tratto essere quella sbagliata. Non può molto per contrastare la decisione della figlia, che sta diventando un'adulta. La sua posizione sul muro di Berlino viene travolta dal progredire della storia. Ragnar aveva accolto la sua costruzione come un atto di ragionevolezza, ma quando il Muro cade il mondo festeggia e l'evento viene acclamato come la fine di un orrore.

L'introduzione del romanzo vede Elsa e Ragnar incontrare un'etnologa che sta conducendo uno studio sulle persone che hanno vissuto sulla loro pelle l'epoca d'oro della *folkhem*, ed è alla ricerca di partecipanti per le sue ricerche. Elsa suggerisce il padre come soggetto, ritenendolo appropriato. Dopo un breve incontro per prendere un caffè e avere un'iniziale conversazione conoscitiva, l'etnologa finirà per modificare la sua domanda di ricerca e muoversi in una direzione diversa, nella quale viene meno il bisogno di intervistare Ragnar. Nelle battute finali di questa introduzione Ragnar viene descritto, attraverso le parole della figlia Elsa e quelle dell'etnologa, come un uomo ordinario. “[Etnolog säger] att du är för vanlig. – Det är bra det, sade Ragnar. Då är jag nöjd” (Andersson 2018: 14; “[L'etnologa pensa] che tu sia troppo ordinario. – È una buona cosa, disse Ragnar. Sono contento”). Dietro a questo aspetto della personalità di Ragnar e alla sua reazione vi è una tradizione non solo svedese ma in generale scandinava del valore dell'ordinarietà, o forse più precisamente il disvalore di ciò che è fuori dall'ordinario: il concetto di *Jantelagen* (La Legge di Jante) è diventato un motivo utilizzato di frequente nel delineare un certo appiattimento sociale dei Paesi nordici. Elaborata dall'autore Aksel Sandemose nel romanzo *En flyktning krysser sitt spår* (Sandemose 1933, Un fuggiasco incrocia le proprie tracce), La Legge di Jante è uno schema

comportamentale osservato nelle relazioni interpersonali di gruppo, un fenomeno comune nelle comunità di abitanti di piccole città o paesi, e particolarmente identificato come radicato nei Paesi scandinavi. La dinamica osservata vede gli individui reprimere il proprio sé più originale in favore di un senso di unitarietà comunitaria basata sulla massima uniformità. In quest'ottica, colui il quale intraprende un qualunque tipo di slancio di realizzazione individuale lo fa a discapito della collettività e dell'armonia che la caratterizza nell'uniformità. Pur essendo una "legge" elaborata da uno scrittore, la Legge di Jante ha avuto un grande riscontro di pubblico, diventando un concetto utilizzato tutt'oggi nelle società scandinave, e conosciuto all'estero (si veda ad esempio in Cappelen e Dahlberg 2017 per l'equivalente anglosassone, The Tall Poppy Syndrome, La Sindrome del Papavero Alto, secondo cui l'individuo che si eleva sopra la linea della media viene ostracizzato). L'ordinarietà è un valore, ognuno nel suo essere "come gli altri" contribuisce a creare uno strato sociale di stabilità e comfort forte del fatto che la collettività nella sua azione è più forte dell'azione individuale. La soddisfazione di Ragnar di essere stato riconosciuto come un uomo ordinario ha le sue radici in questo modo di pensare. Ai suoi occhi, nell'atto di appartenenza alla collettività parteciparvi proattivamente è meno importante dell'imperativo fondamentale di non rappresentare una minaccia nei suoi confronti attraverso atti di individualismo che sconfinano dall'ordinario. Di conseguenza, Ragnar osserva e vive la sua realtà nei limiti, che egli non percepisce tuttavia come limiti ma come utili indicazioni e linee guida vitali su ciò che è appropriato, giusto, razionale e ragionevole fare all'interno della società di appartenenza. Si veda anche il caso significativo delle vacanze estive giovanili di Ragnar, che viaggia con alcuni amici in Spagna. È esattamente ciò che ci si potrebbe aspettare da un ragazzo svedese della sua età durante la pausa estiva: "Så när det blev sommarlov reste han. Till Spanien reste han, för det gjorde folk, och han var folk. Konstnärer och författare för vid denna tid till Paris i stora skaror, men Ragnar var hantverkare, inte konstnär, och det spanska var mer robust, mindre förfinat, mer som han" (Andersson 2018: 35; "E quindi con l'arrivo dell'estate partì. Partì per la Spagna, perché questo era quello che la gente faceva e lui era la gente. Artisti e scrittori in quel periodo

andavano a Parigi a frotte, ma Ragnar era un fabbro, non un artista, e gli spagnoli erano più robusti, meno raffinati, più simili a lui”).

La figura di Ragnar aumenta di complessità quando viene evidenziata la spaccatura tra le sue convinzioni e la realtà. Il modo in cui egli naviga la vita è parallelo alla *folkhem*, e di conseguenza è presentato come la normalità: Ragnar appare perlopiù innocente, mosso da sincerità e da intento puro. Gradualmente, attraverso la tecnica dello straniamento la normalità con cui viene descritto Ragnar ne svela l'assurdità, proprio perché è lui a guardare con occhi “estraniati” quello che invece appare normale agli occhi del lettore di oggi: la madre che cucina e i figli che si interessano al mondo accademico. Ragnar conduce la sua vita perfettamente allineato allo Stato, ai suoi concittadini, ai valori di cui essi si fanno portatori. Il capovolgimento avviene quando il modo d'essere di Ragnar viene sottoposto ad una più concreta contestualizzazione a livello sociale e storico. È in casi come quelli riportati sopra che la ragionevolezza su cui si basa la vita tutta del personaggio, quando appare nel suo contesto più ampio e non solo in quello mentale e personale di Ragnar, mostra drammaticamente la sua problematicità. E fondamentalmente la sua irragionevolezza. Se Ragnar è la personificazione della *folkhem*, tutto ciò che su lui viene detto con questo romanzo è da applicare allo stato sociale svedese, da identificarsi come critica strutturale dell'autrice. La slegatura evidenziata tra l'auto-percezione di Ragnar e l'etero-percezione di cui la voce narrante si fa portatrice, riflette dunque la critica all'applicabilità del modello socialdemocratico: l'ideologia che si scontra con la concretezza sociale, politica e storica. Solo sulla carta e nella percezione di Ragnar, il sistema valoriale svedese inaugurato con la *folkhem* è effettivamente così come era stato immaginato. Nella sua applicazione concreta si scontra continuamente con le complessità della realizzazione di un'ideologia.

Si è già detto della cifra “intellettuale” delle opere di Andersson, o almeno del modo in cui le opere di Andersson vengono lette. Come per *Egenmäktigt förfarande*, anche in *Sveas son* si ritrova lo stesso schema analitico. È come se, vista e conosciuta la sua persona, sulle sue pubblicazioni ci sia un'aspettativa particolare che ha a che vedere con una dimensione più profonda: in ognuna delle opere di Andersson la critica si ritrovi a proporre una lettura “filosofica e sociale”. Per *Egenmäktigt*

förfarande il giudizio si è spinto ben oltre il commento sul racconto di una storia d'amore non corrisposto, trasformandosi nel punto di lancio per una discussione delle dinamiche di potere nei rapporti interpersonali tra uomini e donne. Questa tendenza è una conseguenza del modo in cui Andersson è percepita nel panorama culturale svedese. Come si è detto, l'autrice è una figura di spicco in quanto attiva autrice e giornalista, opinionista con una forte presenza sui maggiori quotidiani del Paese. È soprattutto il suo lavoro giornalistico che a mio parere ha contribuito a consolidare l'intellettualismo della sua figura. In primo luogo perché è un lavoro che richiede una presenza costante: il fatto di pubblicare rubriche regolari rende Andersson nota ai lettori, ed ogni pezzo aggiunge un tassello alla costruzione della sua personalità pubblica. Ciò la rende oltre che autrice, un personaggio attivo nel panorama culturale a cui è legato anche un repertorio tematico. *Verkliget och resten* (Andersson 2018, *La realtà e il resto*) e *Allvarligt talat* sono due opere che restituiscono l'immagine di un'intellettuale dalle forti opinioni, brillante penna e una lingua molto curata.

L'epitesto svedese di *Sveas son* ha seguito l'inquadratura che al libro era stata data dalla sua casa editrice e dall'autrice stessa, definendo il libro in primo luogo un racconto che traccia la storia della Svezia in un suo periodo di forte autodefinizione, quello della *folkhem*, attraverso la storia di un uomo. La dimensione in qualche modo storica del romanzo, che viene menzionata senza darvi troppo spazio, tornerà però utile per la ricezione del romanzo nel contesto anglosassone. Un'altra distinzione importante per quanto riguarda il genere del romanzo ha a che vedere con il tema familiare. Come si è detto, è importante e viene rimarcato in ogni presentazione del libro che *Sveas son* è un libro sulla *folkhem*, che quello è il suo oggetto di investigazione tematica, e che per quanto segua la storia di una famiglia, esso non è una cronaca familiare. Viene precisato dall'autrice stessa, che riassumendo la trama del romanzo durante un'intervista (Andersson 2019) si rende conto di quanto descrivere il libro come la storia di una famiglia attraverso tre generazioni possa suonare esattamente come una cronaca familiare, ma ci tiene a precisare che non è quello il suo intento. Il genere letterario a cui *Sveas son* appartiene è ibrido, come per molti altri dei suoi romanzi, e l'unica vera categoria a cui si può affermare essi appartengano al 100% è il genere di Lena Andersson, che può prendere sfumature

diverse ma che fondamentale è caratterizzato da quel profondo sguardo investigativo e intellettuale che fa sì che *Sveas son* sia una sorta di dissertazione sulla società svedese tra gli anni Trenta e Ottanta sottoforma di romanzo che prende tratti sia storici che di cronaca familiare. Sarà rilevante analizzare per la ricezione inglese e per la potenziale traduzione italiana, come questi due elementi le cui tracce si intravedono all'interno di *Sveas son* possono essere rielaborati e resi più preponderanti.

In Svezia però intanto *Sveas son* viene accolto come romanzo sulla Svezia, capace di parlare ad un grande numero di lettori svedesi perché altamente familiare. Oltre all'interesse nei confronti della trama, le recensioni si concentrano ovviamente sulla figura centrale di Ragnar percepito come il prototipo dello svedese medio: sembra che ognuno si chieda se ha conosciuto un Ragnar nella propria vita, se esistono ancora persone così e che influenza possono aver avuto nelle vite delle persone della generazione successiva. La sua straordinaria ordinarietà, forse il suo tratto più tipicamente svedese, è chiaramente motivo di commento da parte dei recensori, che, come probabilmente tutti i lettori di *Sveas son*, si ritrovano combattuti tra un sentimento di fascinazione e il fastidio nei confronti di una estrema rigidità. Di Ragnar viene criticata soprattutto la mancanza di ambizione, un tratto che dopo la fine dell'era della *folkhem*, e con l'avvento dell'onda globalizzante neoliberale è praticamente diventato un peccato. Sono oggetto di riflessione anche la sua eccessiva e apparentemente forzata soddisfazione per la propria posizione sociale, la mancanza di desiderio di differenziarsi in alcun modo dai suoi concittadini, la soddisfazione nell'occupare uno spazio che occupano anche tutti gli altri.

Alla fiktiva gestalter är hybridvarelser, men få är det i lika hög grad som Ragnar: han framställs på samma gång som en levande människa och som en allegorisk figur; en illustration till en tes, ett exempel att använda. Det hela kompliceras av att Ragnar själv uppfattar sig – och gärna uppfattas som – en typisk representant för det normala och genomsnittligt folkhemssvenska under den tidsperiod då romanen utspelas, 1932–1999. Han har rentav ansträngt sig för att bli vanlig. Han har beskurit sig själv och kapat alla toppar, förbjudit sig själv alla storvulna ambitioner eller personliga uttryck. [...] den självpåtagna uppgiften att utrota varje individuellt uttryck, buren av en ångest som han inte tillåter sig själv att erkänna eller nämna vid namn. (Leandoer 2018)

Tutti i personaggi fittizi sono creature ibride, ma poche lo sono allo stesso livello di Ragnar: egli è raffigurato contemporaneamente come un essere umano in carne ed ossa e come una figura allegorica; l'illustrazione di una tesi, un esempio da utilizzare. Il tutto è complicato dal fatto che Ragnar percepisce sé stesso – e perlopiù viene percepito – come rappresentante tipico, normale e medio della *folkhem* svedese, nel periodo in cui si svolge il romanzo, tra il 1932 e il 1999. Ha praticamente costretto sé stesso ad essere ordinario. Ha ridotto sé stesso e

potato i rami più alti, ha impedito a sé stesso ogni grandiosa ambizione o espressione personale. [...] l'autoassegnato compito di estirpare ogni espressione individuale, sepolto da un malessere che non si concede di riconoscere o nominare.

Varken jantelagen eller ”bli vid din läst” benämns, men nog anas de återkommande. Den unge, konstnärligt begåvade Ragnar har inte ens tanken på att gå längre än att bli finsnickare och träslöjdlärare, och när han erbjuds tjänsten som studierektor tackar han nej. (Lekander 2018)

Né la Legge di Jante né “Sutor, ne ultra crepidam!” vengono menzionati esplicitamente, ma si percepiscono comunque come ricorrenti. Il giovane e artisticamente dotato Ragnar non è neanche sfiorato dal pensiero di andare oltre la falegnameria e l'insegnamento della falegnameria, e quando gli viene offerta la posizione di direttore dello studio rifiuta.

La perfetta incarnazione di Ragnar con la *folkhem*, e il suo essere in linea con i tempi sotto ogni punto di vista lo rende l'emblema della modernità. Questo però vuole anche dire che nel corso degli anni Ottanta il suo modo di vivere diventa superato, ed egli si ritrova in un mondo le cui certezze sono radicalmente messe in dubbio, dopo decenni in cui niente veniva mai messo in dubbio. La parte finale del libro vede Ragnar entrare in profondo conflitto con i figli e la loro generazione, il loro modo di vivere e le loro scelte. È diventato ormai un uomo solo, distaccato dalla propria famiglia sia nei legami con i genitori che con i figli. Si separa anche dalla moglie. Sulla solitudine finale di Ragnar molto del discorso della critica svedese si sofferma. Il punto di scontro tra genitori e figli, risultato concreto della spaccatura ormai ultimatosi a livello sociale tra le due generazioni, viene identificato come uno dei punti chiave della narrazione di Andersson. Lo stesso scontro era già avvenuto precedentemente, con il rifiuto categorico che Ragnar aveva esercitato verso i suoi genitori, in particolare Svea. Rigettando quel “vecchio” modo di vivere, Ragnar taglia i ponti non solo con i genitori, almeno a livello emotivo, ma anche con tutta la tradizione che lo precede a livello umano, familiare e sociale. Quella stessa frattura si ripresenta con caratteri diversi, tra lui e i suoi figli, lasciandolo completamente isolato e affatto più forte delle certezze che lo avevano cullato durante “la sua era”. In particolare, il rapporto tra Ragnar ed Elsa riscuote molta attenzione:

För ”Sveas son” är liksom ”Egenmäktigt förfarande” en roman om olycklig kärlek, fast mellan föräldrar och barn. Ragnar tar upp störst utrymme med sin stora men aldrig visade föräldrakärlek, men romanens egentliga huvudperson är ändå hans dotter, Elsa, längdskidlöftet som genom att bli akademiker bryter sig ut ur både pappans förväntningar och sitt eget förlamande behov av att leva upp till dem; växer om sin pappa och tillåter sig själv att ta del av den intellektuella värld han förbjudit sig själv. (Leandoer 2018)

Perché *Sveas son* è come *Egenmäktigt förfarande*, un romanzo su un amore infelice, ma stavolta tra genitori e figli. Ragnar occupa molto spazio con il suo grande benché mai dimostrato amore genitoriale, ma la vera protagonista del romanzo è sua figlia, Elsa, promessa dello sci di fondo che attraverso l'ingresso nel mondo

accademico rompe sia con le aspettative del padre sia con il suo bisogno di assecondarle; passa oltre il padre e permette a sé stessa di far parte di quel mondo intellettuale che lui si è negato.

Connesso alla difficoltà del rapporto familiare, vi è anche il motivo dello sport, ciò che sembra essere l'unico momento di connessione possibile tra padre e figlia. La passione di Ragnar per lo sport e l'incoraggiamento con cui accompagna Elsa nelle sue imprese sportive è però macchiato dalle stesse caratteristiche problematiche della sua personalità osservate a livello sociale, lavorativo, familiare. Anche il tema dello sport sembra avere una forte cassa di risonanza con il pubblico svedese. A detta di Andersson, non è una sorpresa che molti si rivedano in Elsa e nella sua carriera sportiva, lo sport era stato durante la *folkhem* fortemente incoraggiato in quanto attività che ha tutti i requisiti che Ragnar può approvare, nonostante esso sia fatto di competizione e sforzo vitale per un miglioramento personale. Attraverso la pratica sportiva si migliora sé stessi, si “arriva” in un punto diverso da quello di partenza. Ciò è accettabile e perseguibile nel mondo dello sport, perché il cambiamento personale a cui si va incontro fortifica il carattere lasciandolo intatto. Il movimento di classe che potrebbe suscitare dal successo sportivo è accettabile poiché lo sport è ciò che alla vita dà sia senso che struttura, è un tipo di ambizione sana che non si scontra con i propri competitori (Andersson 2018). Finché Elsa è impegnata con lo sport agonistico, Ragnar ne è fiero e la supporta, forse sente il legame tra loro esistere proprio in virtù dei loro viaggi per le gare. È quando Elsa interrompe la sua carriera sportiva e decide invece di dedicarsi allo studio, e intraprendere una carriera accademica, che Ragnar si spaventa: quel tipo di ambizione è esattamente il contrario di ciò che Ragnar apprezza dello sport. La disgregazione del rapporto padre-figlia è un tema importante nella ricezione dell'opera in Svezia: “Han hyllar idrott (inom vilken han anser det vara tillåtet att briljera, eftersom prestationen kommer kollektivet till godo), föreningsliv och det rationella i att låta staten styra över det mesta i tillvaron” (Milles 2018; “Inneggia affinché lo sport (nel quale ritiene sia permesso brillare, poiché la prestazione va a beneficio della comunità), la vita sociale e la razionalità permettano allo stato di governare la maggior parte dell'esistenza.”). E ancora: “Detta generationsskifte som tids nog kommer att få hans egna barn att bryta sig loss från Ragnar och hans besvikna, bittra, klagan över folkhemmets fall. Jo

för även Ragnars barn formas till individualister” (Fransson 2018; “Quel cambio generazionale che prima o dopo farà sì che i suoi stessi figli si stacchino da Ragnar e dal suo deluso, amaro lamento sulla caduta della *folkhem*. Perfino i figli di Ragnar diventano individualisti”).

Anche la lingua utilizzata da Andersson riceve i suoi apprezzamenti, e viene ritenuta particolarmente appropriata nel suo delineare Ragnar:

Språket är perfekt. På sätt och vis speglar det Ragnar själv. Rakt och tydligt. Snitsigt på ett korrekt vis. Ingenting sitter på sned eller känns på något vis vagt eller tvetydigt. Skriften uppvisar helt enkelt ett mycket robust hantverk. Innehållet är också ur historiskt perspektiv en rik källa till bildning om Sverige och svenskarna. (Fransson 2018)

La lingua è perfetta. In un certo senso rispecchia Ragnar stesso. Diretta e chiara. Nitida in modo corretto. Niente è contorto o suona vago né ambiguo. La scrittura mostra assolutamente una maestria sviluppata. Il contenuto è inoltre da una prospettiva storica una ricca fonte sulla costruzione della Svezia e degli svedesi.

Come anticipato in precedenza, oltre all’interesse suscitato dal concetto di un’opera che si occupa della *folkhem*, a cogliere la fascinazione del pubblico è anche l’elemento intellettuale del romanzo. Sveriges Radio definisce il romanzo l’ultimo appartenente alla tradizione svedese di scrittori proletari: “Lena Andersson är så uppriktig i sin vilja att förstå vad som faktiskt hände, att hon i den meningen skriver i en stolt svensk tradition av arbetarförfattare” (Dufva 2018; “Lena Andersson è così sincera nel suo voler capire cosa effettivamente sia accaduto, che in questo senso scrive all’interno di una superba trazione svedese di scrittori proletari”). Ed è così, grazie alla percezione di un protagonista che più che personaggio di un romanzo viene identificato come la rappresentazione letteraria di un’idea, e con il racconto di un rapporto tra figli e genitori, che anche *Sveas son* conquista a tutto diritto l’elemento “intellettuale” tipico dei romanzi di Andersson.

Som alltid med Andersson är det på många sätt en idéroman det handlar om. En undersökning av det där begreppet eller tidsperioden. Folkhemmet.

Det enda område där det för honom framstår som okej att utmärka sig är idrottens. Därför satsar han också allt han kan på dotterns skidkarriär, och tappar närmast livsgnistan när hon väljer bort den för akademiska studier. Han har inget annat att kanalisera några ambitioner på, inget annat sätt att uttrycka kärlek än genom att få till den perfekta vallan. (Andrén 2018)

Come sempre con Andersson si tratta per molti versi di un romanzo di idee. Un’investigazione di quel concetto o periodo che è la *folkhem*.

L’unico campo in cui sembra accettabile distinguersi è lo sport. Per questo investe tutto sulla carriera sciistica della figlia, e quasi perde lo spirito vitale quando lei la rigetta per perseguire gli studi accademici. Non ha nient’altro su cui canalizzare le sue ambizioni, nessun altro modo di esprimere amore se non quello di mettere perfettamente la cera sugli scii.

5.3 *Son of Svea – A Tale of the People’s Home*

Nel 2022 Other Press, casa editrice newyorchese, pubblica il suo terzo libro di Lena Andersson *Son of Svea* (Andersson 2022). Oltre a quest’opera, precedentemente la stessa casa editrice aveva pubblicato le traduzioni di *Egenmäktigt förfarande* e *Utan personligt ansvar* (rispettivamente *Willful Disregard*, Andersson 2016 e *Acts of Infidelity*, Andersson 2019). Rispetto al panorama italiano, quindi, questo è l’unico libro che è stato tradotto in inglese ma non in italiano. I due libri su Ester Nilsson, che come si è detto considero come se fossero un’unica occasione di traduzione, sono di conseguenza quelli che godono di respiro internazionale.

Di seguito proporrò un’analisi della ricezione di *Sveas son* nel mondo anglosassone attraverso l’osservazione di paratesti ed epiteti e guardando alle strategie di *framing* attuate nella mediazione dell’opera in un contesto diverso da quello svedese di origine. Si rifletterà inoltre su qual è la realizzazione dell’etero-immagine chiave individuata, la *folkhem*. In primo luogo si vedrà come la *folkhem*, per quanto sia un argomento di interesse anche all’estero, non sia il focus della presentazione dell’opera. Il welfare statale svedese è sufficientemente famoso da risultare riconoscibile e non abbastanza conosciuto da suscitare curiosità, è lecito pensare però che il lettore medio non sia interessato all’opera nel modo in cui è stata presentata in Svezia: un’investigazione sociale dei meccanismi dello Stato durante gli anni d’oro della socialdemocrazia così come personificati da un protagonista che vuole essere in primo luogo la rappresentazione di una tesi più che un personaggio vero e proprio. Di conseguenza la presentazione del libro, pur non ignorando l’elemento *folkhem*, si concentra invece su altri aspetti dell’opera. La parola *folkhem* viene tradotta letteralmente e il sottotitolo viene mantenuto come: “A Tale of the People’s Home”. Alla prima menzione nel romanzo della parola *folkhem*, una nota della traduttrice Sarah Death va a specificare “Folkhemmet, literally ‘the people’s home’, is a Swedish term for what is otherwise designated as the Swedish welfare state” (Andersson 2022: 8). Viene preferito quindi presentare in copertina la traduzione letterale del termine, così probabilmente da non creare confusione con parole straniere e sconosciute, mentre all’interno della prosa viene mantenuto l’originale, accompagnato da una nota esplicativa.

Sulla pagina web di Penguin, la casa editrice britannica che mette in commercio il libro pubblicato da Other Press, *Sveas son* viene descritto sottolineando la qualità umoristica della scrittura di Andersson: “Lena Andersson offers a characteristically funny, wise, and moving family chronicle [...]” (Penguin Random House 2022). E ancora: “In any case, such moments pale in the swell of the novel’s circuitous, laugh-out-loud wit” (Penguin Random House 2022). Degna di nota è la definizione data al romanzo di “family chronicle”. Come precedentemente evidenziato, la trama del romanzo si presta ad essere letta come una cronaca familiare, tanto da portare l’autrice stessa a commentare sulla definizione, negando l’appropriatezza del termine. Cronaca familiare e romanzo storico si intrecciano in *Son of Svea*, come testimoniano alcune delle recensioni che accompagnano il libro nella sua presentazione sul sito di Other Press:

Lena Andersson’s epic novel moves through a century of Scandinavian idealism like a winter storm. *Son of Svea* opens with the founding of social democracy, roars on through the rise of the welfare state and the murder of Olof Palme, and reaches an icy end in the ex-utopian Stockholm suburbs. Lena Andersson has an unparalleled eye for how ideology and family life interweave, turning the myths of modernism into something warmer and more intimate. Andersson’s novel is a powerful ode to the humble people who gave Scandinavia the one thing America misses most of all: upward mobility that is more than just a dream. (Penguin Random House 2022)

Di certo *Sveas son* si muove in una dimensione storica, lasciando intravedere sullo sfondo alcuni eventi noti, o nominando di sfuggita qualche personaggio famoso riconoscibile. È interessante però vedere come la recensione di cui sopra, in cui il libro viene descritto in poche righe, decida di includere nella trama del racconto l’evento della morte di Olof Palme. L’assassinio del primo ministro svedese è un evento che appare in *Sveas son*, che viene commentato e che dà una cifra storica alla narrazione. Non è però un passaggio particolarmente esteso né ha un ruolo rilevante nello svolgimento della storia, ed è curioso che venga invece evidenziato. È interessante vedere quante recensioni o in genere presentazioni dell’opera includano l’evento della morte di Palme: un altro esempio viene da *Publisher’s Weekly*: “As Ragnar and Elisabet deal with marital difficulties, Sweden’s utopian politics end with the 1986 assassination of Prime Minister Olof Palme” (*Publisher’s Weekly* 2022). La menzione dell’evento è indicativa dell’intenzione di pubblicizzare il libro come un’opera che tratta di eventi storici reali, facendo riferimento ad un evento specifico sicuramente noto al pubblico anglosassone. Come infatti viene specificato qualche riga più sotto: “This covers a lot of cultural and

historical ground, but one really has to be into the recent history of Sweden to fully appreciate it” (Publisher’s Weekly 2022). Una recensione dell’opera appare anche sulle pagine virtuali della rivista online Historical Novel Society, giusto per confermare quanto il libro si rivolga ad un pubblico interessato ai romanzi storici. La recensione recita: “Though a bit bland for those wanting a compelling story arc, page-turning action, or intense romance, *Son of Svea* is an informative and thought-provoking portrayal of Sweden (‘The People’s Home’) over roughly the last century and the effects of its heavy social democracy on ordinary citizens” (Berger 2022). *Son of Svea* sembra venir apprezzato nel mondo anglosassone per un sapiente uso di un umorismo che viene percepito come “laugh-out-loud” e “witty” allo stesso tempo. Oltre a ciò, si registra a tratti una certa insoddisfazione nei confronti del materiale storico del romanzo: l’aspettativa storica che si crea con le varie presentazioni del libro non viene poi soddisfatta, in quanto *Sveas son* non è un romanzo storico.

Di seguito, dedico uno sguardo ai paratesti in comparazione all’originale svedese. Come è comune nel mondo anglosassone, la copertina viene lasciata immutata (Figura 1 e 2). Essa raffigura Ragnar con in mano un metro che, oltre ad essere uno strumento del suo lavoro, sta anche ad indicare la posizione del protagonista rispetto alla vita moderna di cui è perfettamente rappresentante: l’emblema dell’uomo che nella nuova era della *folkhem* ha imparato che tutto è misurabile, calcolabile, organizzabile secondo criteri riconducibili ad un ordine delle cose ragionevolmente stabilito. Anche l’impostazione di titolo, sottotitolo e nome dell’autore è quasi identica, con il tema dei colori rimasto quasi invariato. L’edizione anglosassone vede un addolcimento dei colori accesi della copertina svedese, e il carattere utilizzato più elegante rispetto all’originale. Nell’edizione anglosassone troviamo inoltre l’indicazione “Translated by Sarah Death”: come si è detto, menzionare o meno che l’opera sia una traduzione è un fatto rilevante, che contribuisce ad inserirla in modo più o meno esplicito all’interno del canone della letteratura di appartenenza. In questo caso l’intenzione di presentare l’opera nella sua specificità culturale altra è resa nota dalla menzione del traduttore e da ulteriori riferimenti alla svedesità del testo (vedi sotto). Oltre a ciò, non si notano differenze di altro tipo.

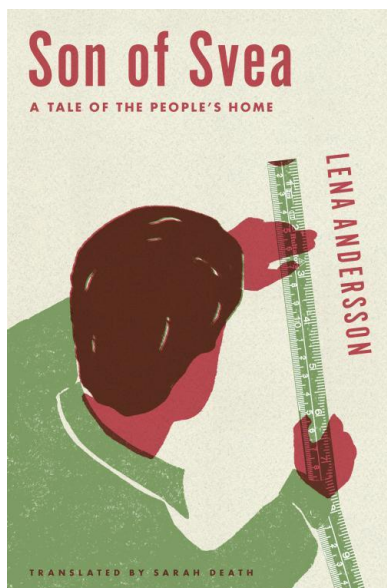


Figura 1. Copertina dell'edizione anglosassone di *Son of Svea*. Other Press, 2022.
<https://otherpress.com/product/son-of-svea-9781635420043/>

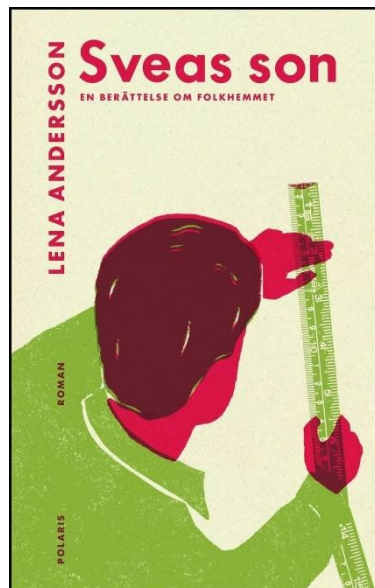


Figura 2. Copertina della prima edizione svedese di *Sveas son*. Polaris, 2018.
<https://www.biblio.com/book/sveas-berattelse-om-folkhemmet-andersson-lena/d/1358628411>

La differenza nel modo in cui l'opera viene presentata al pubblico vede la sua realizzazione nei restanti paratesti, dove in genere vi è alternativamente un riassunto della trama, una breve biografia dell'autrice o qualche riga tratta da recensioni. L'edizione svedese è molto minimale: il retro della copertina consiste esclusivamente in un breve estratto dal primo capitolo del romanzo, che è già stato commentato in questa tesi “Det här är berättelsen om en svensk nittonhundratalsmänniska...” (Andersson 2018: 19; “Questo è il racconto di uno svedese del Novecento...”). Oltre a questo estratto, solo tre ulteriori righe: “Lena Anderssons nya roman handlar om folkhemmet som tillstånd, och om förvandlingen som skapade vår nuvarande tillvaro” (“Il nuovo romanzo di Lena Andersson tratta della *folkhem* come condizione, e del cambiamento che ha dato vita alla nostra attuale esistenza”). Il taglio dato all'opera nella presentazione anglosassone è molto diverso. Il riferimento a *Sveas son* come opera che tratta di idee, e quindi quella cifra filosofica che si è visto caratterizzare l'opera nel contesto di partenza, viene completamente eliminata per dare invece spazio ad altri elementi. L'edizione anglosassone presenta *Son of Svea* come una “comedy” che ruota attorno alla storia di una famiglia durante il periodo di nascita, sviluppo e fine della *folkhem*. Nella descrizione della prima

riga del retro della copertina sono già presenti i tre elementi chiave identificati come costruttivi della percezione dell'opera: umorismo, storia, famiglia.

From one of Sweden's most astute cultural critics, a razor-sharp comedy of the progress and ruin of the industrial welfare state, told through the story of a single family.

Ragnar Johansson is born in 1932, a transformative moment in Swedish history. He has Swedish social democracy flowing through his veins—convinced it lifted humankind out of the dark ages and into modernity, he cherishes it. At times Ragnar despises his mother, Svea, whose perpetual baking, scrubbing, and canning represent the poverty of the peasantry. Ragnar, for his part, hails the efficiency of washing machines and prefab food. Once he has children himself, he raises them in accordance with his values, standing in the ski track supporting his daughter Elsa as she works hard to become one of the best skiers in the country. While Svea is a relic of the past, Elsa represents hope for the future. In time, however, Ragnar realizes that the world is changing. Is his golden age coming to an end? (Penguin Random House 2022)

In seguito ad un veloce riassunto della trama vera e propria, della presentazione dei personaggi e di uno sguardo alla problematicità di Ragnar, la presentazione del libro si chiude con una frase già in parte menzionata, che risulta in qualche misura sorprendente: “In *Son of Svea*, Lena Andersson offers a characteristically funny, wise, and moving family chronicle about the social transformations that unite and divide us, and *about finding the courage to be true to oneself*” (Penguin Random House 2022, corsivo mio). Le ultime parole non rispecchiano quello che è il tono del romanzo. Sembra che vi sia la volontà, almeno nei paratesti, per quanto poi la stessa intenzione non sia stata mantenuta nella traduzione del romanzo, di trasmettere un messaggio finale di positività. Non sembra, dal punto di vista del contesto originario di pubblicazione, essere questo il punto del romanzo, che invece non si occupa affatto di voler essere incoraggiante o validante nei confronti dello stato esistenziale di nessuno dei suoi personaggi, ma che li usa invece per fare il punto su questioni più grandi di loro, di cui essi si trovano ad essere ignari esemplificatori.

L'opera, che viene tradotta e inquadrata esplicitamente come svedese, contribuisce di conseguenza alla costruzione dell'etero-immagine anglosassone della Svezia. Le specificità culturali non vengono smorzate attraverso l'utilizzo di un approccio cosmopolita, *Son of Svea* entra a far parte così del canone della letteratura svedese nel mondo anglosassone: in questo processo si definisce anche la specifica immagine della *folkhem*. Lo stato sociale svedese è il tema centrale del romanzo, ma l'immagine che lo riguarda è manipolata nel processo di mediazione, la sua qualità di critica sociale e politica si trasforma in cronaca storica. Se nell'originale l'auto-immagine della *folkhem* è

negativamente connotata, in *Son of Svea* non è necessariamente lo stato sociale ad essere oggetto di critica, quanto più forse il personaggio di Ragnar in sé. La realizzazione dell'etero-immagine della *folkhem* così come creata da *Son of Svea* manca della dimensione sociale, ma soprattutto politica, che è la cifra principale della scrittura di Andersson; la traduzione inglese usa la *folkhem* invece solo come evento storico.

5.4 Figlio di Svea

Se il libro di Andersson venisse pubblicato in Italia potrebbe portare il titolo “Figlio di Svea – un racconto sulla *folkhem*”, o in alternativa seguendo il modello anglosassone, potrebbe sostituire il termine *folkhem* con una traduzione letterale: “un racconto sulla Casa del Popolo”. Questo renderebbe meno oscuro il sottotitolo, dal momento che *folkhem* non è di certo un termine di uso comune. Un'opzione più spendibile potrebbe essere quella di spiegare cosa sia la *folkhem*, e decidere quindi di preferire ad una traduzione letterale del termine una traduzione che risulti più accessibile: “un racconto sul welfare svedese”.

I titoli delle opere a dire la verità spesso subiscono il destino di non essere veramente decisi dal traduttore, ma di essere invece oggetto di decisione della squadra di marketing della casa editrice, che su suggerimento di chi traduce sceglie quello che viene ritenuto più accattivante per il pubblico e per il target che viene identificato per l'opera. Questo vuol dire che a volte il titolo originario viene stravolto, e che quindi in questo caso potrebbe essere solo “Figlio di Svea” senza alcun sottotitolo, o muoversi in una direzione inaspettata con un titolo completamente originale. Un'altra opzione potrebbe seguire la categorizzazione di genere del romanzo, in base a come si vuole inquadrare l'opera, e come si intende presentarla al pubblico, il titolo gioca un ruolo importante. Come nel caso anglosassone, anche per il mercato italiano ritengo che una combinazione di romanzo storico e cronaca familiare sia la combinazione vincente per l'introduzione dell'opera al pubblico. Le saghe che tracciano la vita di un nucleo familiare per varie generazioni hanno visto negli ultimi anni un rinnovato successo, in una forma nuova e moderna. Si vedano gli esempi italiani della saga familiare

siciliana *I Leoni di Sicilia* (Auci 2019), o il romanzo di Giorgio Fontana *Prima di noi* (Fontana 2020), un altro esempio degno di nota potrebbe essere anche la serie de *L'amica geniale* di Elena Ferrante (Ferrante 2011) che pur non seguendo la storia di una famiglia, ha una narrazione che ha i tratti della saga familiare, seguendo uno o più protagonisti durante il corso della loro vita. Una narrazione che si costruisce su un piano temporale esteso permette di dare maggiore profondità ai personaggi ma è anche un pretesto per far sì che la narrazione attraversi la Storia. Ciò che le saghe familiari hanno in comune, oltre ad un coro di personaggi e una ricchezza di rapporti interpersonali familiari, è l'elemento di racconto storico. Nel caso di *Prima di noi* di Giorgio Fontana, il romanzo è la storia di una famiglia d'Italia durante il Novecento: con le vite dei protagonisti delle varie generazioni vengono attraversate le diverse epoche della storia italiana, proponendo di conseguenza al lettore un racconto d'intrattenimento con vicende e sviluppi romanzeschi, mentre il sottofondo storico che viene raccontato è una storia recente e riconoscibile, guardata da un punto di vista diverso di quello che una cronaca storica vera e propria potrebbe proporre. L'unione di romanzo storico e saga familiare è un'unione felice, che ha visto grande successo negli ultimi anni in Italia sia da parte di autori italiani sia con opere provenienti dall'estero che hanno riscosso particolare successo.

È da considerare quindi plausibile l'idea che se *Sveas son* venisse presentato in Italia sotto questa formulazione si inserirebbe in una lista di opere e non sarebbe un caso isolato. In comparazione alle opere precedentemente menzionate come esempi di questo genere, *Sveas son* non ricopre perfettamente tutti i requisiti che questa corrente presenta, ma far rientrare un romanzo in una qualche categoria di genere è un processo utile ai fini dell'immissione dell'opera sul mercato. Anche nel caso di imperfetta corrispondenza, eventuali forzature con scopi di categorizzazione sono coerenti con il lavoro di mediazione dell'opera nel suo insieme, unito al processo di marketing che ogni casa editrice mette in atto per vendere le proprie nuove uscite. Il motivo per cui *Sveas son* non rientra perfettamente nel genere delineato è che sia il suo elemento familiare sia il suo elemento storico sono fragili: è vero infatti che la storia ruota intorno alla famiglia Johansson, ma l'unico personaggio di cui si ha effettivamente una visione d'insieme e soprattutto di cui si ha accesso all'interiorità è Ragnar. Le

altre due generazioni, che sulla carta fanno sì che il racconto sia multigenerazionale, occupano in realtà un ruolo liminale nel romanzo, più che altro funzionale a contestualizzare Ragnar. La storia di madre Svea viene raccontata nei suoi tratti tragici, sempre attraverso lo sguardo un po' freddo del distaccato Ragnar, ma non si può dire che il romanzo cominci con la vita dei genitori Johansson e che poi si sviluppi organicamente per passare alla generazione successiva. Per quanto riguarda la generazione successiva a quella di Ragnar, la storia è un po' diversa. Prendendo in considerazione esclusivamente *Sveas son*, vale ciò che è stato detto sui genitori e la loro storia: neanche i figli di Ragnar godono nella storia di una vera esplorazione della loro personalità e interiorità, ma sono funzionali al racconto su Ragnar. Vi è però un sequel a *Sveas son*: si intitola *Dottern* e ha come protagonista principale Elsa, la figlia di Ragnar. Con *Sveas son* vediamo l'era di Ragnar giungere al termine e con l'arrivo degli anni Novanta a prendere il suo posto nel ruolo di spirito dei tempi è la figlia. Alla luce di ciò si può ben dire che *Sveas son* e *Dottern* formano una saga familiare. La presentazione del primo romanzo come tale, per quanto non perfettamente coerente, lo diventa di più con l'aggiunta della seconda opera.

Per quanto riguarda invece l'elemento storico, anche qui vi è da porre qualche precisazione: raccontare la storia della *folkhem* non corrisponde nell'intenzione dell'autrice dare vita ad un racconto storico, una cronaca degli eventi che hanno fatto la *folkhem*. Si tenga a mente che ciò a cui Andersson ha dimostrato e dichiarato di essere interessata è la storia delle idee, si è già detto che la sua è l'investigazione di un concetto. Che essa si sviluppi attraverso mezzi concreti, storie, personaggi, eventi reali, e nella sua forma finale in un romanzo vero e proprio, non toglie il suo carattere filosofico. Ed è per questo motivo che, seppur la vicenda attraversi eventi storici realmente accaduti, seppur questi appaiano sullo sfondo della delineazione del personaggio di Ragnar, si tratta perlopiù di indizi, segnaposto, indicatori di contesto. Nomi famosi vengono menzionati o suggeriti, avvenimenti degni di nota accompagnano le vicende dei protagonisti, ma non prendono mai il sopravvento sulla narrazione. Rispetto ad una saga familiare, gli eventi storici non si intrecciano veramente con le vite dei personaggi, né fungono da catalisi di cambiamento del loro vivere

quotidiano. In genere è questa la cifra del romanzo storico: le vite seguite da vicino dei personaggi che si è imparato ad amare vengono travolte, positivamente ma più spesso negativamente, dall'ingresso della Storia nella storia.

Vi sono casi in *Sveas son* in cui vi è l'eco di un processo del genere. Si pensi ad esempio al momento già citato in cui Ragnar nel giro di qualche giorno riceve la notizia da parte di sua figlia dell'abbandono dello sci agonistico e poco dopo quella della caduta del Muro di Berlino. Per quanto l'evento storico reale non sia veramente catalisi di alcun cambiamento nella vita di Ragnar, è in primo luogo necessario a correlare il crollo fisico di una delle certezze di Ragnar con il crollo metaforico delle sue speranze per la figlia Elsa e la sua carriera sciistica. Oltre a ciò, la caduta del Muro segna l'inizio della fine dell'era di Ragnar, quella che era fino a quel momento stata la sua culla sta cadendo a pezzi. Oltre a questo evento storico, si veda la menzione dell'omicidio di Olof Palme e la distruzione del quartiere Klara: questi servono a radicare la storia in uno spazio temporale concreto, ma non a commentare la Storia. Per tutti i motivi che sono stati discussi finora discussi però, chi scrive ritiene che la mancanza di una conoscenza del personaggio di Andersson nella sua peculiarità autoriale, e della sua vena filosofica, impedisca o quantomeno renda complicata la sua presentazione nell'ottica con cui è contestualizzata in Svezia. Per il mercato italiano, sarebbe più appropriato e di più facile mediazione un inquadramento storico/familiare. Di seguito si propone la traduzione di un lungo passaggio che ben si presta ad incapsulare il potenziale di inquadramento di genere di romanzo storico e saga familiare.

5.4.1 Estratto 1

Kapitel 17

De var underbara år. För Sverige. För Ragnar och Elisabet Johansson. De hade fast anställning och trygghet. De betalade sina räkningar i tid, kom väl överens och drack inte. Elisabet drömde, men inte särskilt intensiv, om att vinna pengar och köpte en penninglott den andra i varje månad. Hon var född den andra september och tänkte därför på talet två som sitt turtal, något som hennes make ömsom skrattade åt och ömsom suckade över.

Landet hade gått som ett spjut genom sextioalet så att det på sjuttioalet låg nästan överst på alla listor av jämförelser mellan länder. Det hade flest daghemsplatser, de minsta inkomstskillnaderna, den största filmregissören, den främsta barnboksförfattaren, den bästa slalomåkaren, tennisspelaren och popgruppen, den mest imponerande jämställdheten, de högsta skatterna – alltsammans källor till sannskyldig stolthet.

Därtill hade landet en statsminister som var större än sitt land och för intelligent för det, och ett parti som var så utomordentligt bra för folkflertalet och effektivt för landets storskaliga näringslivs att det aldrig byttes ut fastän allmän och lika rösträtt rått sedan 1921. Till det kunde läggas en natur som var så vacker att ingen tänkte på hur alldaglig den var.

Ju bättre det gick för Sverige och familjen Johansson desto mer klagade och gnällde folk till vänster och till höger, de eteriska utan kroppar och de bortskämda som mist sitt tjänstefolk.

När Ragnar hade sina långa sommarlov och Elisabet arbetade på försäkringsbolaget var mor Svea med honom och barnen på landet veckor i sträck och lagade maten och bakade kakorna, både torra och mjuka att doppa i kaffet. Barnen fick sol och kommunal simskola och båtutflykter i den nya snipan av plast som Ragnar hade köpt i Bohuslän, kört hem på en trailer och gjort inredningen till i blankfernissad mahogny. Under industrisemestern i juli anslöt Elisabet.

Stilleståndet och livsledan plågade Ragnar nästan inte alls nu när barnen fanns. De lade nät tillsammans och Erik körde båten medan Ragnar drog upp näten. Han skrek ut sina kommandon så att det hördes över hela fjärden – Back! Framåt! Friläge! – och som om deras liv hängde på att de fick upp de torskar, simpor och abborrar som fastnat i nätet under natten. När Svea sade till honom att han lät för arg och skrämde barnen, svarade Ragnar att det inte var fråga om ilska utan om tydlighet. På sjön måste direktiven vara distinkta.

Han lärde barnen att cykla och visade hur man rensade fisk. Ofta gav han dem små pedagogiska problem att lösa så att de skulle lära sig att tänka och se världen klart.

- Vilken väger mest, frågade han, ett kilo bomull eller ett kilo bly?

Varpå Elsa triumferande och helt utan eftertanke ropade ut att ett kilo bly såklart vägde mer.

Kanske var det inte så mycket bevänt med henne, tänkte Ragnar, men det gjorde inget, ty han verkade för ett samhälle där den tröge hade en plats.

Ja, det var goda år.

I Sverige Radio sade en folkhemsingenjör att idealiskt sett skulle ett samhälle planeras så att alla medborgare hade gång- eller cykelavstånd till arbetet. Ingen skulle behöva sitta i bilkö morgnar och kvällar eller trängas i långa kollektiva pendlingsresor. Det var ett ohyggligt slöseri med produktiv tid som kunde användas till nyttigare ting.

Ragnar hade redan när han flyttade till Paradiset sökt en tjänst på en av de nya högstadieskolorna i närheten och fått den. Elisabets kontor hade flyttat till Solna, så också hon kunde cykla till jobbet.

En annan folkhemsingenjör sade i Sveriges Television att om svenska folket ville vara mer solidariskt med samhällsprojektet skulle de sluta baka, sylta och safta i hemmet, då detta var att betrakta som skattesmitning. Staten behövde alla momspengar den kunde få in för att skapa och bekosta ett gott liv för var och en, liksom den behövde de skattepengar som skulle ha kommit in ifall dessa arbetstimmar i hemmet i stället lagts på lönearbete.

När Ragnar hörde det tänkte han på sin ständigt bakande, syltande och saftande mor: han hade haft rätt i både sin vurm för pulvermat och stordrift, och i att se henne som en fornlämning från bondesamhället. I det moderna livet bedrev man inte självhushåll (Andersson 2018: 101–4).

Capitolo 17

Erano anni meravigliosi. Per la Svezia. Per Ragnar ed Elisabet Johansson. Avevano un lavoro fisso e sicurezza. Pagavano le bollette in tempo, andavano d'accordo e non bevevano. Elisabet sognava di vincere alla lotteria, ma senza particolare fervore, e comprava un biglietto il secondo giorno di ogni mese. Era nata il due di settembre e pensava che quello fosse il suo numero fortunato, cosa che a volte faceva ridere e a volte sospirare il marito.

Il Paese aveva attraversato come una lancia gli anni Sessanta fino a ritrovarsi negli anni Settanta quasi in cima a tutte le classifiche di confronto con altri Paesi. Aveva più asili, minore disparità salariale, il più grande regista, la maggior scrittrice di letteratura per bambini, il miglior sciatore di slalom, tennista e gruppo pop, la più impressionante uguaglianza, le tasse più alte—tutte fonti di giustificato orgoglio.

Inoltre il Paese aveva un primo ministro più grande del suo Paese e troppo intelligente per esso, e un partito che era così straordinariamente buono per la maggioranza del popolo ed efficiente per l'economia, che non si cambiava mai, anche se il suffragio universale e uguagliario

era in vigore dal 1921. In più c'era una natura così bella che nessuno pensava a quanto fosse ordinaria.

Meglio andavano le cose per la Svezia e per la famiglia Johansson più la gente si lamentava e piagnucolava a destra e a sinistra, gli eterei senza corpo e i viziosi che avevano perso i loro camerieri.

Durante la lunga pausa estiva di Ragnar, mentre Elisabet lavorava alla compagnia d'assicurazioni, mamma Svea stava con lui e i bambini in campagna per settimane intere, cucinando e sfornando biscotti sia secchi che morbidi da inzuppare nel caffè. I bambini facevano scorta di sole, andavano alla scuola di nuoto comunale e facevano giri in barca nel nuovo canotto di plastica che Ragnar aveva comprato nel Bohuslän, portato a casa su un rimorchio e con gli interni verniciati in mogano. Nella pausa estiva dell'industria a luglio Elisabet li raggiungeva.

Ora che c'erano i bambini, Ragnar non era quasi per nulla afflitto dall'inattività e dall'ozio. Gettavano reti insieme ed Erik guidava la barca mentre Ragnar tirava su le reti. Gridava i suoi comandi così che si sentissero per tutta la baia—Indietro! Avanti! In folle!—come se le loro vite dipendessero dalla pesca di quei merluzzi, scazzoni e persici che erano rimasti intrappolati nella rete durante la notte. Quando Svea gli disse che aveva un tono troppo arrabbiato e che così spaventava i bambini, Ragnar aveva risposto che non era una questione di rabbia ma di chiarezza. In mare le indicazioni devono essere distinte.

Insegnò ai bambini ad andare in bici e a pulire il pesce. Spesso dava loro dei piccoli problemi pedagogici da risolvere così che imparassero a pensare e a vedere il mondo con chiarezza.

- Cosa pesa di più, chiedeva, un chilo di cotone o un chilo di piombo?

Al che Elsa trionfante e senza un momento esitazioni esclamava che sicuramente un chilo di piombo pesa di più.

Forse non c'era niente di che in lei, pensò Ragnar, ma non era importante, perché lui era a favore di una società in cui ci fosse posto anche per i lenti.

Sì, erano anni fantastici.

Alla radio pubblica un ingegnere della *folkhem* aveva detto che idealmente si dovrebbe pianificare una società in modo che tutti i suoi cittadini possano raggiungere il posto di lavoro a piedi o in bici. Nessuno dovrebbe essere costretto a starsene in coda nel traffico mattina e sera o accalcato in lunghi viaggi da pendolare. Era un terribile spreco di tempo produttivo che poteva invece essere utilizzato per cose più utili.

Appena trasferito in Paradiso Ragnar aveva già cercato un lavoro alle nuove scuole superiori della zona e l'aveva trovato. L'ufficio di Elisabet si era trasferito a Solna, quindi anche lei poteva andare in bici a lavoro.

Un altro ingegnere della *folkhem* aveva detto sulla stessa radio che se il popolo svedese avesse voluto essere più solidale con il progetto sociale avrebbe dovuto smettere di sfornare, fare marmellate e conserve a casa, perché era da considerarsi evasione fiscale. Lo Stato aveva bisogno di tutta l'IVA possibile per poter creare e finanziare una buona vita per tutti, così come aveva bisogno delle tasse che sarebbero entrate nelle casse statali se quelle ore di lavoro a casa fossero invece state applicate al lavoro salariato.

Quando Ragnar lo sentì, penso a sua madre che sfornava, faceva marmellate e conserve: aveva avuto ragione nella sua passione per il cibo in polvere e la produzione su larga scala, e nel vederla come un residuo della società contadina. Nella vita moderna non c'era posto per fare i casalinghi.

Il capitolo fa riferimento a un periodo d'oro della Svezia quando il Paese si posiziona sulla mappa mondiale nonostante la sua marginalità. È effettivamente impressionante la quantità di campioni sportivi e personaggi svedesi che raggiungono il successo al di fuori della Svezia in quegli anni. Si accenna ad alcuni in questo capitolo, come il primo ministro Palme, dando il senso di una contestualizzazione di Storia reale. Dall'idillio nazionale del successo ci si sposta poi a quello

personale e familiare dei Johansson: in queste pagine si vede quasi tutta la famiglia riunita durante l'estate nella casa di campagna, impegnata in attività estive durante le vacanze. Sono etero-immagini tipiche della Svezia, che pur non essendo state esplorate in questa tesi, sono importanti per la percezione italiana del Paese scandinavo: la lunga pausa estiva passata in una casa immersa nella natura, vicina all'acqua. Alla pace sociale e familiare percepita da Ragnar si aggiunge però il non così velato indizio che tutto non sia esattamente come sembra. Ci sono delle falle sia nel sistema statale che nella famiglia Johansson di cui Ragnar sembra ignaro, il parallelismo tra i due sistemi è reso evidente in questo capitolo ma è un tema che viene costruito durante il corso dell'opera intera. Ragnar smentisce le critiche nei confronti della *folkhem* e le liquida come lagne da parte di soggetti che sono mal disposti nei confronti dello Stato. Anche in quanto padre tende a ignorare i segnali di malessere dello stato della sua famiglia, è la madre Svea che invece vede il danno che sta provocando ai suoi figli e gli suggerisce di adottare un atteggiamento diverso, più docile. Come si è visto però egli è un essere spigoloso e rimane fermo nelle sue convinzioni, il modo in cui conduce la sua vita è ai suoi occhi perfettamente normale e ragionevole. L'effetto creato da Andersson è quello di descrivere delle situazioni a tratti ridicole, tragiche, assurde o palesemente irragionevoli, attraverso le lenti della persona di Ragnar, e quindi sotto l'insegna della più normale normalità. Lo scarto creatosi è chiaro al lettore e suscita ilarità. È il caso, ad esempio, nel passaggio sulle dichiarazioni a protezione degli introiti statali. Che si debba smettere di cucinare "da zero" in casa, per dipendere invece da cibi preparati o in polvere per supportare lo Stato nell'acquisizione di tasse sui beni di consumo è chiaro ad ogni lettore essere una proposta assurda. La ragionevolezza che vi vede invece Ragnar fa sì che egli scagli il proprio sguardo giudicante sulla madre Svea. L'umorismo di Andersson è giocato sulla percentuale su cui il lettore si fida di Ragnar Johansson: con il progredire del libro, con l'apertura ad altri personaggi e con l'estremizzarsi delle politiche a cui egli aderisce, anche l'umorismo di cui è oggetto prende una forma diversa, più palese. Rendere correttamente il sottile commento che Andersson fa attraverso il suo uso dell'ironia è decisamente una sfida. Il giudizio su Ragnar, che è anche l'analisi su Ragnar in quanto essenza della *folkhem*, e di conseguenza è un commento sulla

folkhem, si rende visibile attraverso la prosa umoristica, che a tratti è più sottile e a tratti più apertamente ridicoleggiante e critica nei confronti del protagonista.

6. Elisabeth Åsbrink

Ma come concilia lo spirito da giornalista con l'anima scrittrice?

“Ho sempre voluto scrivere, e sono sempre stata interessata a tematiche sociali, così sono diventata giornalista. Non avevo il coraggio di fare la scrittrice, non credevo di esserne in grado, fino al momento in cui circa dieci anni fa mi sono detta almeno di provarci. Sentivo il bisogno di aver più potere sui miei racconti: in quanto giornalista bisogna adattarsi ad un certo formato, alla redazione, e mi irritava soprattutto avere un limite di spazio. Volevo che fosse l'argomento a decidere, non il formato. Da giornalista bisogna essere sempre aggiornati sul proprio tempo, su ciò che gli altri giornalisti scrivono, è un movimento orizzontale; da scrittrice sono libera di andare in profondità. Sono più felice in questo tipo di movimento, verticale. (Scaramellini 2018)

Elisabeth Åsbrink, nata nel 1965 a Stoccolma costruisce una carriera autoriale all'insegna della letteratura d'inchiesta. In un primo momento come giornalista, per poi diventare autrice di successo in Svezia e all'estero. “Pubblica con successo libri di inchiesta che in vario modo si interrogano su aspetti complessi della Svezia contemporanea e sui suoi rapporti con la storia europea e mondiale. Esordisce con *Smärtpunkten*, Il punto dolente (Åsbrink 2009), sull'esito tragico della produzione teatrale del dramma 7:3 di Lars Norén” (Ciaravolo 2019: 752). Come ricordato nel manuale da cui viene tratta la presentazione di Åsbrink, l'autrice è una delle esponenti della rinnovata tradizione letteraria del romanzo storico-documentario e del reportage d'inchiesta, un genere in voga negli anni Sessanta e Settanta del Novecento sulla scia dei grandi movimenti sociali di protesta. Negli ultimi decenni, il genere viene rivitalizzato con un taglio che si avvicina sempre più al romanzo, creando un nuovo filone fortemente ibrido in cui Åsbrink trova la propria nicchia. Come per Andersson la cifra della sua scrittura è l'elemento filosofico, in Åsbrink emerge invece l'elemento documentaristico.

Per quanto riguarda il caso di Elisabeth Åsbrink, è possibile una presentazione dell'autrice a partire dalla prospettiva italiana, non solo perché le opere pubblicate in Italia di Åsbrink sono più numerose di quelle di Andersson (al momento della scrittura, novembre 2022, esse sono tre, due in più rispetto ad Andersson) ma soprattutto perché Åsbrink ha stabilito una sua presenza piuttosto continuativa in Italia. L'autrice è conosciuta ed è presente nel panorama letterario italiano grazie al lavoro della sua casa editrice italiana, Iperborea, che da anni si impegna nel promuovere le proprie pubblicazioni con iniziative di diverso tipo, con una forte partecipazione a festival letterari, eventi culturali e simili. Åsbrink è stata ospite di festival per presentare i suoi libri in Italia in numerose occasioni, tra le quali si citano la decima edizione del Salone dell'editoria sociale a Roma, Incroci di

Civiltà a Venezia per la presentazione di *1947* (Åsbrink 2016), e più volte il festival di Iperborea stesso, I boreali. Elisabeth Åsbrink è infatti una delle penne di punta della casa editrice Iperborea, a seguito della pubblicazione del suo romanzo *1947*, tutte le sue opere successive sono state acquistate e tradotte in Italia da Iperborea, che ha dunque dimostrato un forte interesse negli scritti dell'autrice, confermato a sua volta dall'interesse del pubblico italiano. Viene così presentata sul sito della casa editrice:

Elisabeth Åsbrink (1965) è una nota scrittrice e giornalista svedese, si è affermata in patria e all'estero con reportage letterari di argomento storico e sociale che fondono fascino narrativo, una ricerca minuziosa e una profonda sensibilità, ottenendo premi prestigiosi come l'August e il Kapuściński. Con *1947* (Iperborea 2018), il suo primo libro tradotto in Italia, Elisabeth Åsbrink scava nei retroscena degli eventi e compone un racconto poetico e documentatissimo di un anno emblematico per la sua identità personale e per quella collettiva. Nel 2021 Iperborea ha pubblicato *Made in Sweden*, dove l'autrice ci accompagna in un viaggio tra cinquanta parole, eventi, persone e personaggi che hanno fatto la Svezia. (Iperborea s.d.)

L'opera che fa scoppiare il caso Åsbrink sia in Italia che all'estero è *1947* (pubblicato in Svezia nel 2016 e in Italia nel 2018), apprezzato per essere un'opera che si costruisce su una base solida di ricerca documentaristica e storica. Vi seguono *Orden som formade Sverige* (Åsbrink 2018, *Made in Sweden* 2021) e *Övergivnheten: roman* (Åsbrink 2020, *Abbandono* 2022), entrambi tradotti in italiano. Inoltre, fonti interne alla casa editrice hanno confermato che è attualmente in lavorazione per Iperborea anche la traduzione del suo ultimo romanzo, una biografia sulla scrittrice Victoria Benedictsson. *1947* traccia la storia di un anno cruciale per la ricostruzione europea che avviene nel dopoguerra e lo fa in maniera innovativa, attraversando storie medie e piccole, che vanno poi a formare la grande Storia. Prima del suo debutto in Italia, Åsbrink ha alle spalle in Svezia la pubblicazione di alcune opere, in Svezia, che spaziano da una pièce teatrale, diverse contribuzioni giornalistiche, un lavoro come caporedattrice per la rete televisiva statale SVT, e alcuni libri, uno dei quali, dal titolo *Och i Wienerwald står träden kvar* premiato con il più alto riconoscimento per la letteratura svedese, l'Augustpris. È la pubblicazione di *1947*, però, a segnare la parabola ascendente di Åsbrink. Se nel caso di Lena Andersson la catalisi del suo successo in Italia era stata l'assegnazione dell'Augustpris, con il libro vincitore che aveva visto la pubblicazione su numerosi mercati esteri e la pubblicazione quasi automatica del sequel, per Åsbrink non è il libro vincitore a consegnarle il

successo all'estero. È interessante però che l'assegnazione dell'Augustpris, e quella del premio Kapuściński, venga inserita nella presentazione dell'autrice, senza che il libro vincitore *Och i Wienerwald står träden kvar* venga mai menzionato.

Tutti i testi che verranno analizzati in questa sede, e anche gli scritti di Åsbrink che non trovano spazio in questa tesi, sono fortemente interconnessi. Ad unire con un filo conduttore *1947*, *Orden som formade Sverige* e *Och i Wienerwald står träden kvar* sono gli elementi caratterizzanti dell'autorialità di Åsbrink, ovvero la commistione di genere tra romanzo e documentario e autobiografia. Le radici dell'impiego di queste strutture narrative percorrono in misura diversa le opere di Åsbrink, mentre ad unirle in una cornice tematica è il fascismo.

Le chiedo come tutto abbia avuto inizio, come sia nato il suo interesse per fascismo e nazismo, il filo rosso dei suoi libri.

- L'Olocausto fa parte della storia della mia famiglia, anche se a lungo ho voluto che non fosse così. Era un'eredità che non volevo avere, ma che alla fine ho dovuto accettare. Avevo 14-15 anni quando lessi un libro sul tema dell'Olocausto che mi colpì profondamente: questa poteva essere io, questa poteva essere la mia famiglia! Fu allora che presi la ferma decisione di accettare la responsabilità di questa storia; sono diventata giornalista, trattando tematiche sociali come la questione di rifugiati e migranti, che ho portato avanti nei miei libri. (Scaramellini 2018)

Dalle mie ricerche è emerso che partendo dal discorso sul fascismo ognuna delle opere qui considerate è nata nella mente dell'autrice in continuità con l'opera precedente. Al Norsk Litteratur Festival del 2017 Elisabeth Åsbrink presenta *1947* e spiega ciò che l'ha portata a scrivere proprio di quell'anno, raccontando che in origine il libro avrebbe dovuto essere una biografia di Per Engdahl: Åsbrink si trovava quindi in quel periodo impegnata in ricerche sul dopoguerra in Europa per individuare gli spostamenti di Engdahl. Le sue letture la portano quindi a riflettere sulla crucialità di quell'anno, e su quanto esso abbia segnato il nostro presente forse più di quanto non abbiano fatto gli anni della guerra. Oltre a ciò, Åsbrink si ritrova a pensare al proprio padre e si decide a tracciare anche la sua vita in quell'anno tanto duro, che finisce per segnare la sua esistenza futura e conseguentemente anche quella della figlia Elisabeth. Ricco di questi nuovi spunti, il progetto *1947* prende una forma diversa, che verrà debitamente commentata nel capitolo ad esso dedicato. Ma perché Åsbrink si ritrova inizialmente a voler scrivere una biografia di Per Engdahl? La risposta lega *1947* a *Och i Wienerwald står träden kvar*. Nella presentazione in occasione del festival letterario

norvegese, l'autrice chiede al pubblico se ricorda il suo libro precedente, quello che contiene la storia del fondatore di IKEA Ingvar Kamrad. Alla sua uscita quel libro aveva sollevato uno scandalo: come si vedrà, il romanzo contiene un'intervista di Åsbrink a Kamrad in cui l'autrice conduce un'incalzante botta e risposta sull'amicizia di quest'ultimo con il leader fascista Engdahl, il risultato è che per la prima volta vengono illuminati i trascorsi nazisti dell'imprenditore svedese. Åsbrink confessa di aver ritenuto lo scalpore seguito alla pubblicazione del libro, e alla presa di visione dell'intervista, di minor impatto di quanto avrebbe sperato, in particolare, rispetto all'affermazione di Kamrad in risposta al tentativo dell'intervistatrice di capire se l'uomo avesse intenzione di ritrattare sull'amicizia con Engdahl "Att Per Engdahl var en stor människa, det kommer jag att vidmakthålla så länge jag lever" (Åsbrink 2011: 316; "Che Per Engdahl fosse un grand'uomo io lo sosterrò finché vivo"). Secondo l'autrice lo shock che segue alla pubblicazione di questa frase non è della portata adeguata e non vi viene dato il peso che merita (Åsbrink 2017). La spiegazione che l'autrice si dà per questo sviluppo inaspettato è che il ricordo di Engdahl era ormai scomparso dalla coscienza della società svedese, alla data di pubblicazione del libro il leader fascista era morto da più di dieci anni, e anche prima già da decenni non era più parte attiva del panorama politico svedese. Il suo nome torna ad essere di dominio pubblico proprio in corrispondenza dell'uscita del libro che ne espone il rapporto con Kamrad. Il pubblico non ricorda più quanto fosse terribile Per Engdahl e per questo motivo le parole di Kamrad vengono dimenticate poco dopo il suo comunicato di scuse. Da qui l'idea di ricordare ai lettori svedesi chi fosse.

Fascismo, documentarismo, romanzo, storia personale si intrecciano in maniera innovativa e inaspettata negli scritti di Åsbrink, senza che essi risultino mai ripetitivi, riuscendo invece a presentare un'opera dotata di grande coesione. Come è stato fatto per Lena Andersson, con cui si è esplorata un'immagine chiave della Svezia, quella della *folkhem*, con Åsbrink ci si occuperà della seconda, quella che ha a che vedere con la neutralità. Come si è già visto alcuni dei suoi scritti sono stati utilizzati per la delimitazione dell'immagine a livello teorico, e una più puntuale caratterizzazione verrà proposta nei seguenti capitoli a lei dedicati. Allo stesso modo in cui si è fatto per Andersson, si tenterà

in primo luogo di presentare una panoramica dell'opera di Åsbrink, si fornirà una contestualizzazione nell'ambiente di origine per poi guardare alle traduzioni italiane e osservare come la ricezione si sia realizzata in seguito al processo traduttivo. L'opera principale oggetto d'analisi, portatrice in maniera più interessante, a mio avviso, dell'immagine della neutralità è *Och i Wienerwald står träden kvar*, di cui verrà proposta un'analisi ad ampio spettro. Altre due opere verranno analizzate alla luce del loro interesse nelle dinamiche di traduzione e ricezione: *1947* e *Orden som formade Sverige*.

6.1 1947

1947 nasce quindi come un libro sulla figura di Per Engdahl esponente chiave del fascismo svedese, capo del movimento *Nysvenska rörelsen* (Movimento neosvedese) e fondatore nel dopoguerra del *Malmörörelsen* (let. Movimento di Malmö, conosciuto anche come Movimento Sociale Europeo) un comitato di organizzazione internazionale per coordinare i fascisti di tutta Europa. Nella sua forma finale l'opera avrà una prospettiva più ampia sia rispetto alla figura di Engdahl sia sulla Svezia, andando a spaziare geograficamente sul mondo intero, e includendo tematicamente eventi altri all'attività fascista del dopoguerra. Strutturalmente originale, l'opera è composta da tredici capitoli, ognuno dedicato ad un mese dell'anno 1947, con l'aggiunta di un capitolo extra collocato a metà del romanzo dedicato alle vicende della famiglia di Åsbrink. Con passaggi di variabile lunghezza, la narrazione si muove con agilità tra i vari filoni tematici del romanzo, dedicando di volta in volta più o meno spazio a taluni personaggi e storie, proponendo una narrazione che con ogni storia si arricchisce di elementi senza però essere continuativa. Per Engdahl è uno dei personaggi raccontati, insieme ad altri fascisti e nazisti europei che vengono condotti a processo o riescono a scappare. Oltre a soffermarsi su di lui, Åsbrink racconta di Simone de Beauvoir, Christian Dior, Lord Mountbatten, Michail Kalashnikov, percorre poi la storia dell'indipendenza dell'India, del comitato delle Nazioni Unite incaricato di risolvere la questione palestinese, il processo di Norimberga, la gestione dei profughi ebrei d'Europa e molto altro ancora. È un racconto fortemente episodico che riesce tuttavia a tenere insieme tutte le storie e mostrarne l'interconnessione. Due caratteristiche di quest'opera

saranno oggetto di riflessione, entrambi punti tipici dell'autorialità di Åsbrink: l'oscillazione tra documentario e romanzo, e l'elemento autobiografico.

“Jag tar ansvar för hans smärta” (Åsbrink 2016: 19.50; “Mi prendo la responsabilità del suo dolore”). Con queste parole Elisabeth Åsbrink spiega la volontà di scrivere della storia del padre. Nato in Ungheria nel 1936, i suoi primi anni di vita sono segnati dal conflitto mondiale, dall'emigrazione, dalla morte del padre, dalla separazione dalla madre. Ventenne emigra in Svezia, dove si concentrerà esclusivamente sul futuro, dedicando poche energie al passato; un atteggiamento che si registra di frequente negli emigranti, soprattutto in coloro che hanno lasciato il loro luogo d'origine spinti dal desiderio di una vita migliore: molti di loro si concentrano sul futuro e non parlano volentieri del loro trascorso. Quello del padre di Åsbrink poi è un racconto troppo doloroso, che rimane chiuso nel silenzio di chi non riesce a parlare, scosso da un trauma che è noto a tutti, presente come se fosse un membro della famiglia, ma che mai viene nominato e nonostante il bisogno della figlia di avere accesso al passato del padre, ciò non è mai possibile. Una volta diventata scrittrice, la necessità diventa ancora più forte e attraverso la specializzazione giornalistica si trasforma in vero e proprio lavoro investigativo alla ricerca delle proprie radici. Quella storia esiste e deve essere raccontata, e se non sarà il padre a farlo toccherà a lei. Il senso di responsabilità sentito nei confronti del genitore fa sì che mentre egli ha sempre guardato al futuro, lei si prenda in carico il compito di rivolgere lo sguardo all'indietro.

Minnen som gravstenar, resta över en kropp som för länge sedan är borta. Vad annat kan man göra än beskriva sin värld så att den uppstår? Jag som alltid haft en far tar emot hans faderlöshet och bär den. Jag som alltid haft en far tar som ser emot framtiden an tar hans minnen och ser tillbaka. Tar hans saknad och känner det. (Åsbrink 2016: 142)

Ricordi come lapidi, erette sopra un corpo che da tanto tempo non esiste più. Che altro si può fare se non descrivere il proprio mondo perché risorga? Io che ho sempre avuto un padre accolgo la sua perdita paterna e la porto con me. Io che ho sempre avuto un padre che guarda al futuro prendo i suoi ricordi e guardo indietro. Prendo la mancanza che sente e la provo anch'io. (Åsbrink 2018: 151)

Durante la stesura di *1947*, attraverso le ricerche sugli spostamenti di Engdahl e successivamente nel mappare i grandi eventi di quell'anno, Åsbrink si ritrova ad interrogarsi su dove si trovasse in quel periodo suo padre. La sua storia spunta qua e là nel corso del romanzo affianco a quella dei “grandi

della Storia” e ha poi un intero capitolo dedicato. Tra “Giugno” e “Luglio” si inserisce un capitolo dal titolo “I giorni la morte”; un’intermissione nella struttura narrativa del libro, una parentesi estremamente personale in cui vengono ricostruiti i primi anni di vita del padre, le biografie dei suoi nonni paterni, le vicende che portano il padre di suo padre a morire in un campo di prigionia nel 1942 e come la madre di suo padre riuscì a salvare sé stessa e il figlio.

Il racconto è sorprendentemente comprensivo ma insiste nel far sentire tutto il peso dei dettagli mancanti. La narratrice interrompe di frequente il fluire della prosa per rimarcare l’incompletezza di ciò che scrive, la narrazione si riempie di domande senza risposta, di “non so”, “non ho mai saputo”, “vorrei sapere”, “non c’è nessuno che possa rispondere”. Si vorrebbe descrivere il colore delle pareti, i dettagli degli spostamenti, poter raccontare come è morto il nonno, ma i ricordi e le informazioni reperibili sono troppo sfocate. “Vad Lilly sa, hur hon sa det, hur hon lyckades, kunde åttaåringen som blir min far inte förstå och därför inte heller återge” (Åsbrink 2016: 136; “Ciò che rispose Lilly, come lo disse, come ci riuscì, il ragazzino di otto anni che diventerà mio padre non fu in grado di comprenderlo e quindi neppure di ripeterlo” Åsbrink 2018: 145.). Le pagine di questo capitolo sono scritte in prima persona, sono frutto dei ricordi di Åsbrink e di suo padre. Con questo tuffo nella vita privata dell’autrice l’opera si carica di un significato personale e cambia volto: il tono assunto è più intimo, introspettivo, eppure non abbandona il documentarismo. Intrecciato magistralmente al contenuto dal carattere documentario, la narrazione delle vicende della famiglia paterna viene trattata con la stessa diligenza del resto del romanzo. È in quest’unione tra elemento personale ed etica storiografica che la personalità autoriale di Åsbrink si mostra in una delle sue forme più interessanti.

Åsbrink con fierezza rivendica il suo essere documentarista e giornalista investigativa, di occuparsi di storiografia nel contesto letterario narrativo. Brevemente vorrei esplorare quali sono gli indicatori di genere in *1947* alla luce della sua presentazione ibrida sul mercato italiano. Si veda ad esempio come Iperborea descrive il libro:

In un racconto poetico e documentatissimo, che ci cala nei destini di personaggi d’eccezione e persone comuni, Åsbrink ricomponi il puzzle di un anno emblematico per la sua identità personale e per quella collettiva. E scavando nei retroscena degli eventi, fino agli istanti in cui la Storia avrebbe potuto prendere un altro corso, arriva all’origine di quei nodi che non abbiamo ancora sciolto. (Åsbrink 2018: seconda di copertina)

Entrambi gli elementi indicati come caratterizzanti sono messi in evidenza, il valore letterario romanzesco (in questo caso definito “poetico”) e la pratica documentaristica. Ma come viene giustificata la rivendicazione di documentarismo? La presentazione del libro in Italia non propone alcuna spiegazione relativa alle pratiche utilizzate dall’autrice per redigere il suo racconto fattuale, né sul sito web della casa editrice, né con i paratesti. La storiografia vuole che ogni affermazione su fatti realmente accaduti possa essere verificabile dalla comunità scientifica, attraverso la presenza di un completo apparato bibliografico. Per questo motivo saggi, articoli, libri che trattano di Storia sono sempre dotati di note a piè di pagina, puntuali riferimenti alle fonti, e ovviamente una bibliografia finale completa. Questo corpo bibliografico è necessario, ed è una caratteristica vitale di ogni testo storico che così si possa definire. Åsbrink, consapevolmente, non intende produrre un’opera di Storia, quanto invece un’opera che tratta di Storia. Lavorando all’interno di un contesto “romanzesco”, i requisiti della scrittura storiografica vengono abbandonati in favore dello stile narrativo preferito. Uno stile facilmente fruibile che viene ampiamente apprezzato (è “poetico”!) e che avrebbe sofferto della presenza di un apparato bibliografico che segua i canoni dello storico. La narrazione fluisce quindi senza note né interruzioni bibliografiche, e il lettore legge quelli che percepisce come avvenimenti realmente accaduti sulla base di un patto stabilito con l’autrice: questo è un romanzo di storie vere. Ma ci sono altresì elementi che rientrano nelle pratiche della scrittura storiografica: ad esempio, Åsbrink include alla fine di *1947* un apparato bibliografico più articolato di quello canonico, suddiviso in varie sezioni: segue all’ultima pagina del romanzo un breve scritto dedicato ai ringraziamenti che si configura come una sorta di bibliografia discorsiva (Åsbrink 2018: 289-91). Decisamente una pratica non ortodossa, queste pagine fanno menzione di alcune opere chiave che hanno avuto particolare importanza per la realizzazione del romanzo. Tali opere non vengono elencate con i loro riferimenti bibliografici, ma spesso solo con un titolo o il nome di un autore. In altri casi Åsbrink cita nomi di testimoni o persone che le hanno fatto avere accesso a fonti utili. Con l’intenzione di ringraziare gli enti che l’hanno aiutata nella ricerca, indica a volte il luogo in cui sono

stati reperiti i materiali, senza specificazioni ulteriori del nome dell'istituto. Si veda ad esempio: "Uppgifter som rör Storbritanniens hantering av Exoduskrisen och flyktingfrågan generellt har jag funnit i United States Holocaust Memorials arkiv i Washington" (Åsbrink 2016: 279; "I dati che riguardano la gestione britannica della crisi dell'Exodus e la questione dei profughi in generale li ho trovati negli archivi dello United States Holocaust Memorial Museum di Washington" Åsbrink 2018: 290). Ad onore del vero questa sezione non vuole in alcun modo essere riepilogativa delle fonti utilizzate da Åsbrink per *1947* e non si pone in sostituzione di un vero apparato bibliografico a prova degli standard storiografici, ma vuole invece essere un'occasione per ringraziare le figure che hanno contribuito alla realizzazione del libro. Allo stesso tempo risulta però interessante osservare la dualità che si ripresenta tra narrativa e storiografia, con delle pagine che intendono dare l'impressione di fondazione fattuale tracciabile, e che però non rispettano i canoni della storiografia. Segue alle pagine dei *Ringraziamenti* la vera e propria bibliografia, lunga qualche pagina e presentata nella maniera appropriata, con tutti i riferimenti necessari trascritti nel modo corretto, essa elenca le fonti primarie. A suscitare particolare interesse però la sezione immediatamente successiva, suddivisa come il libro stesso in capitoli con i mesi dell'anno. In essa vengono riportati alcuni passaggi del libro, parole che sono state descritte come espressione di personaggi del romanzo, annotazioni diaristiche, valutazioni o giudizi, accompagnati dal riferimento bibliografico. Ancora una volta si è davanti ad una pratica molto inusuale. Si è detto infatti che la narrazione priva di note fosse insufficiente agli standard storiografici e che la bibliografia apposta, per quanto in linea con le aspettative, non sia esclusivamente sufficiente a legittimare gli sforzi storiografici. La sezione che riprende alcuni dei passaggi della narrazione e vi dà una chiara indicazione di provenienza sembra quasi essere un tentativo di sopperire alle mancanze evidenziate. Di seguito un esempio di come Åsbrink affronta il problema della responsabilità bibliografica dell'autore all'interno di un romanzo:

Storbritannien vänder sig till FN med en vädjan, generalsekreterare Trygve Lie vidarebefordrar den.
Brev 29 maj 1947 från FN. 120.D 28a-D29. Udenrigsmysteriet, Rigsarkivet. (Åsbrink 2016: 290, grassetto del testo)

La Gran Bretagna rivolge un appello alle Nazioni Unite, il segretario generale Trygve Lie lo inoltra: Lettera del 29 maggio 1947 dall'ONU. Ministero degli Affari Esteri danese, Archivio reale di Danimarca, 120.D 28a-D29. (Åsbrink 2018: 306, corsivo del testo)

La natura di *1947* fa sì che esso sia composto da molti dati, che nell'economia di un romanzo sono tanto semplici quanto "La redazione ha sede al civico 156 di Suipacha", ma che in realtà hanno la necessità di essere giustificate, e la cui provenienza deve essere specificata. Tra pagina 302 e 315 dell'edizione italiana di *1947* Åsbrink si dedica a legittimare il proprio lavoro con un tentativo di adesione alle norme redazionali della storiografia. Ovviamente questa adesione "differita" non è sufficiente a muovere di molto l'ago della bilancia di *1947* tra romanzo e documentario.

Nella sua versione italiana l'opera è una di quelle che rientrano in maniera debole nel canone svedese: pur toccando storie svedesi, i racconti di *1947* hanno una prospettiva molto più ampia di quella nazionale, trattano di argomenti d'interesse europeo e mondiale, e la provenienza dell'autrice non viene sottolineata con particolare attenzione. Le qualità dell'opera sono inquadrare secondo un *framing* editoriale cosmopolita, che fa leva sulle caratteristiche di interesse e valore universale dell'opera. Allo stesso modo, l'autrice è presentata come scrittrice della Storia, e non della particolare Storia svedese. Il suo valore, si vedrà meglio con l'analisi della sua presenza sul mercato anglosassone, è principalmente economico e dovuto all'incredibile successo commerciale di *1947*. *1947* è quindi al momento della sua pubblicazione italiana un'opera che si configura come svedese/scandinava/nordica solo grazie alla sua appartenenza al catalogo di Iperborea. Nonostante contenga nei suoi contenuti uno sguardo anche alla Svezia niente nella sua ricezione ha l'intenzione né riesce nell'obiettivo, se mai era esistito, di fare di *1947* un romanzo che contribuisce alla creazione di un immaginario svedese dal punto di vista italiano. Un'opera che gode invece di strategie di traduzione che puntano sul contenuto culturalmente specifico svedese, e che quindi esplicitamente si fa costruttore dell'etero-immagine della Svezia, è il secondo libro pubblicato da Åsbrink per Iperborea, *Made in Sweden*.

6.2 *Made in Sweden – le parole che hanno fatto la Svezia*

Il libro che segue *1947* è *Orden som formade Sverige*. Dopo essere stato pubblicato in Svezia per la casa editrice Natur och Kultur nel 2018, viene tradotto in Italia con il titolo *Made in Sweden – le parole che hanno fatto la Svezia*. In continuità con *1947*, anche quest'opera ha un carattere episodico, con l'intento di dipingere una storia di ampio respiro (quella della Svezia) attraverso la combinazione di storie minori. Rimanendo nel campo del documentarismo, *Orden som formade Sverige* poggia su una solida base di ricerca giornalistica. È chiaro, infatti, che i dati e gli avvenimenti raccontati dall'autrice siano il risultato di un processo di metodica ricerca professionale, nonostante il risultato sia un romanzo che non mette in grande risalto l'elemento documentaristico. Confrontando l'opera con *1947*, si deve prendere nota di una minore scientificità storica dei paratesti applicata alla stesura del romanzo rispetto a quanto era avvenuto con il libro precedente. Se *1947* conteneva, seppur in maniera limitata e non completamente aderente alle convenzioni documentaristiche, un apparato bibliografico, *Made in Sweden* porta in appendice solo una breve bibliografia e un indice di nomi per navigare l'opera. Nella dicotomia tra documentario e romanzo su cui si gioca la definizione di queste due opere di Åsbrink, *Made in Sweden* si connota maggiormente come un'opera di giornalismo, dallo stile meno romanzato di *1947*, ma che paradossalmente contiene in minor grado quegli elementi che sono stati identificati come indicatori del genere storico-documentaristico.

Altro elemento di vicinanza con *1947* è che anche in *Made in Sweden* all'intenzione storico-documentaristica si aggiunge l'elemento personale: l'autrice afferma di voler raccontare la realtà spinta da un desiderio tutto personale di investigare la propria svedesità. Un'analisi dei paratesti rende immediatamente chiara la differenza nell'approccio cosmopolita/vernacolare di cui si è parlato rispetto alla traduzione di *1947*. Sul sito della casa editrice Iperborea, *Made in Sweden* viene presentato in questo modo:

Da Linneo a Ibrahimović, da Olof Palme a Pippi Calzelunghe, dal martello di Thor all'Ikea, cinquanta storie per capire la Svezia di oggi.

Con la sua società aperta, accogliente e tollerante, il suo welfare collaudato, il civismo proverbiale e l'ambientalismo d'avanguardia, la Svezia è da tempo un modello che si osserva con ammirazione e stupore: uno stato che sa coniugare la ricchezza con la redistribuzione, la libertà con l'eguaglianza. A questo idillio politico-sociale si sono aggiunti il design, la moda, il cibo, la cultura, ma ancor più la sensazione che lo

stile di vita scandinavo sia quanto di più desiderabile, sofisticato ed evoluto ci sia al mondo. Ma dove affonda le radici questa idea di società? O meglio, come sono nate le idee che hanno reso possibile questa sorta di utopia? O peggio, e se invece non fosse che una bella favola che gli svedesi raccontano a sé stessi (e agli altri)? Con divertita intelligenza, in un caleidoscopio di storie e salti nel tempo, Elisabeth Åsbrink – svedese di nascita ma di origini anglo-ungheresi – ci accompagna in un viaggio tra cinquanta parole, eventi, persone e personaggi che hanno fatto la Svezia. [...] «Amo il paese in cui mi è capitato di nascere, ma non ciecamente.» (Iperborea 2022)

Laddove *1947* aveva abbandonato la prospettiva concentrata su Engdahl e sulla Svezia per ampliare l'orizzonte sul mondo intero restringendo la lente a livello temporale, *Made in Sweden* ritorna su quel progetto iniziale, dedicandosi interamente alla Svezia. Con questo romanzo viene scandagliata la storia del Paese in un'ottica quasi imagologica. Åsbrink dimostra di avere piena coscienza dell'esistenza di una immagine della nazione svedese, duplice per come essa viene proiettata esternamente e internamente. Il libro riflette sull'immagine auto-percepita, sulle convinzioni mantenute dagli svedesi sulla loro identità, sui miti fondanti della nazione. Un'immagine viene delineata per poi mettere in rilievo le contraddizioni che la caratterizzano. È una prospettiva di grande valore, poiché si interseca con ciò che è stato esplorato con la prima sezione di questa tesi: esiste un'auto- ed etero-immagine della Svezia che assume tratti idilliaci, una visione che è difficile scalfire poiché fortemente radicata. Åsbrink delinea una consapevole raffigurazione delle contraddittorietà svedesi, e produce un'opera che non si tira indietro davanti ai punti più bui. La pubblicazione italiana di *Orden som formade Sverige* risulta perciò particolarmente interessante, poiché racconta le ombre dell'universo svedese in un comodo formato suddiviso in episodi ad un pubblico potenzialmente reattivo alla messa in discussione della propria immagine della Svezia. Come ha già evidenziato la presentazione dell'opera di Iperborea, nell'ottica della strategia di *framing* della casa editrice, *Made in Sweden* è un manifesto per spiegare la Svezia, con l'intento esplicito di fare del romanzo un compendio che si possa prestare a dare una chiave d'ingresso nel mondo svedese, proprio in funzione di quello che è il ruolo di guida che la casa editrice si è autoassegnato. Uno sguardo alla copertina rivela questa intenzione (Figura 3): i colori sono un chiaro rimando alla bandiera della Svezia con i suoi colori giallo e azzurro, accompagnato da immagini di persone e volti. Solitamente, la veste grafica tipica della casa editrice non contempla l'uso di fotografie e immagini di persone, essendo

caratterizzata invece da disegni o creazioni artistiche. In questo caso la copertina porta i volti di alcuni importanti personaggi della storia svedese, alcuni molto riconoscibili come Pippi Calzelunghe, simbolo indiscusso e dalla portata internazionale, altri meno familiari al grande pubblico come August Strindberg o Linneo. Astrid Lindgren e Ingmar Bergman appaiono inoltre in copertina in qualità di personaggi la cui storia viene affrontata nell'opera di Åsbrink. Un confronto con i paratesti dell'opera originale nella sua versione svedese mostra con chiarezza lo sforzo di inquadramento vernacolare compiuto da Iperborea: *Orden som formade Sverige* (Figura 4) ha una copertina minimalista non accompagnata da alcun rimando esplicito alla svedesità, un'operazione probabilmente ritenuta non necessaria nella presentazione dell'opera ad un pubblico svedese.

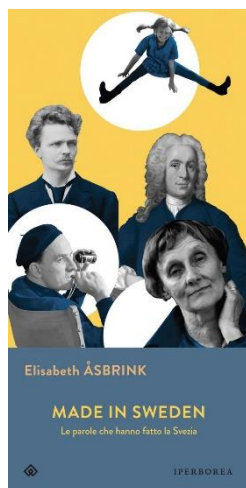


Figura 3: Copertina del libro *Made in Sweden*, Iperborea 2021. <https://iperborea.com/titolo/570/made-in-sweden>

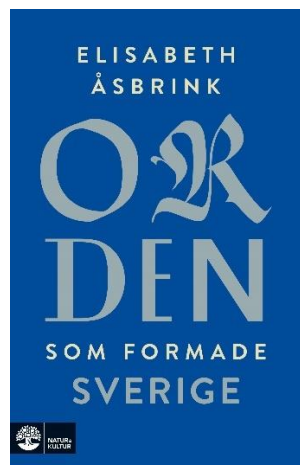


Figura 4: Copertina del libro *Orden som formade Sverige*, Natur och Kultur 2018. <https://www.nok.se/titlar/allmanlitteratur-sakprosa/orden-som-formade-sverige/c7060e7b-c7a8-4ca0-9c48-0f1a64026ed9>

Alcuni dei temi portati alla luce sono: la questione sami, l'ingegneria sociale, le sterilizzazioni di massa, l'eugenetica, i movimenti fascisti. Quest'ultimo punto, come si è visto, sta particolarmente a cuore a Åsbrink, che vi ritorna anche in quest'opera con una decina di pagine d'accusa nei confronti degli ambienti nazisti che la Svezia ha da sempre segretamente covato nonostante la declamata neutralità. Ritorna la figura di Per Engdahl, in passaggi che sono in parte ripresi direttamente dalle pagine di *Och i Wienerwald står träden kvar*. Quelle a lui dedicate sono tra pagine più dure del

romanzo. Emblema della complessità dell'auto percepita immagine svedese è il capitolo intitolato "Vi visste inte", "Non sapevamo". Åsbrink si dedica a smontare le dichiarazioni dello scrittore svedese Jan Guillou secondo cui il popolo svedese non sapeva nulla di ciò che stava accadendo agli ebrei d'Europa sotto il controllo di Hitler. Che gli svedesi non sapessero, secondo Åsbrink, è assolutamente impossibile. Impossibile certamente in seguito alla deportazione degli ebrei norvegesi, un evento che occupò molto spazio sui quotidiani nazionali, descritto con i toni catastrofici che la situazione di certo richiedeva. Ancora più impossibile dopo che i confini svedesi vennero aperti agli ebrei danesi, che alla vigilia di una deportazione di massa riuscirono a riparare in Svezia. Testimonianze del tempo mostrano come gli svedesi fossero a conoscenza del destino a cui i deportati stavano andando incontro. Il capitolo in questione riporta articoli del tempo, interviste e reperti che provano che ciò che accadeva nell'Europa continentale per volere di Hitler e i suoi alleati fosse argomento di discussione pubblica in Svezia. Anche Guillou si vede costretto a ritrattare le proprie affermazioni, spiegando che più che non sapere, gli svedesi in realtà non *capivano* cosa stesse succedendo. "Vi läser om allt detta i tidningarna och de flesta har säkert mycket svårt att förstå handlingarna – men betyder det att vi inget vet?" (Åsbrink 2018: 312; "Di tutto questo leggiamo sui giornali e la maggior parte delle persone di sicuro fa molta fatica a comprendere gli atti – ma ciò significa che non sappiamo niente?", Åsbrink 2021: 319). Come si è detto, la posizione svedese durante gli anni del secondo conflitto mondiale è un punto chiave nella discussione dell'immagine della Svezia, per cui per molto tempo percezione esterna e interna coincidono: essa vorrebbe che il Paese abbia mantenuto una posizione neutrale, e che nel frattempo si sia reso protagonista di alcuni atti che permisero e permettono agli svedesi delle generazioni successive di poter vantare una condotta esemplare da parte dei loro predecessori. Forte di questa sicurezza, dell'immagine di un Paese che ha agito eticamente durante quegli anni di amoralità, la Svezia adotta per larga parte del resto del Novecento il ruolo di potenza morale a livello mondiale. Con questo breve capitolo Åsbrink contribuisce a scalfire quelle verità mantenute da decenni, portando prove concrete a supporto della sua tesi. Inoltre, come si è visto nell'approfondimento sull'immagine della neutralità, proprio con

questo libro Åsbrink mette in luce anche la debolezza di quel mito buono. L'etero-immagine proposta dall'opera tradotta è quindi in diretto contrasto con quella che si è visto essere la generale percezione del pubblico al di fuori della Svezia. nei confronti di Åsbrink non si può muovere l'accusa di essersi censurata nello scrivere delle ombre della Svezia, o che non abbia sufficientemente discusso alcune tra le pagine più buie della storia svedese. Allo stesso tempo però, se confrontato con il libro che non è mai stato pubblicato in Italia, *Och i Wienerwald står träden kvar, Made in Sweden* esprime in modo in gran lunga minore il tipo di critica, che lì prende i tratti di denuncia nei confronti dell'immagine codificata positivamente della Svezia. Ciò potrebbe essere spiegato con la portata più ampia del libro tradotto, che invece di concentrarsi su un unico caso, si muove su linee diverse e presenta vari episodi, seppur sempre in maniera aneddotica. Molti di essi sembrano assaggi di una storia più grande. La configurazione peculiare di *Made in Sweden* si presta perciò perfettamente ad un pubblico non svedese, che ha una qualche idea della storia della Svezia, magari ne conosce alcuni personaggi chiave, ma fondamentalmente della nazione scandinava ha una conoscenza superficiale. Il carattere episodico permette di spaziare, cogliendo l'interesse di un pubblico ampio e vario, e di non risultare troppo pesante. È un'opera perfetta per chi si avvicina alla Svezia, che riesce ad accattivare un pubblico interessato attraverso l'impiego di nomi, vicende, brand e personaggi familiari, affiancato a storie ai più sconosciute. Grazie ad uno stile di facile consumo, si è evitato di trasformare il romanzo in un'opera di denuncia. Ritengo dunque che *Orden som formade Sverige* sia stato tradotto e proposto al pubblico italiano, invece di *Och i Wienerwald står träden kvar*, alla luce di queste chiare motivazioni. La strategia impiegata dalla casa editrice Iperborea punta proprio a pubblicare un compendio sulla Svezia che non sia un manuale autocelebrativo e superficiale, ma che possa rientrare nel loro catalogo in virtù del suo alto standard qualitativo. Con una proposta come *Made in Sweden*, Iperborea coniuga l'aspetto di successo commerciale con un contenuto che, per chi è intenzionato a coglierlo, è di profondo valore documentaristico.

Si veda a seguire il caso di *Och i Wienerwald står träden kvar*, per avere invece un'idea di come si configura un testo che è invece fortemente critico in ogni suo aspetto, e che rappresenta non

solo un attacco all'immagine della Svezia e alla sua autoproclamata ed esternamente consolidata reputazione, ma una vera e propria investigazione di una questione oscura, che viene da Åsbrink scoperta, dissezionata e lanciata poi come atto d'accusa sotto forma di romanzo documentario.

7. Och i Wienerwald står träden kvar

Och i Wienerwald står träden kvar è l'opera che verrà utilizzata per discutere come si realizza tra le sue pagine l'immagine della Svezia relativa alla neutralità, in che modo il romanzo e l'immagine che porta con sé sia stato recepito nel contesto d'origine, e quali potrebbero essere le implicazioni di una traduzione in Italia. Anche in questo caso come per *Sveas son* la natura ibrida del romanzo è uno degli elementi che giocano un ruolo nella definizione delle strategie di *framing* messe in atto durante il processo traduttivo. Questa peculiare qualità diviene chiara già dalle prime pagine: si tratta del reportage documentario di una romanziera. *Och i Wienerwald står träden kvar* viene pubblicato nel 2011 ed è la storia vera di Otto Ullmann, bambino austriaco scappato da Vienna che riesce ad arrivare in Svezia grazie alla mediazione di alcuni organi religiosi. La vicenda è una storia realmente accaduta, Otto è esistito veramente e le lettere incluse nella narrazione sulla base delle quali Åsbrink ricostruisce la vicenda sono documenti reali, consegnate all'autrice dalla figlia di Otto. Inoltre Åsbrink è parte della storia che racconta, l'elemento autobiografico ritorna anche in questa opera, intrecciandosi come per le opere viste in precedenza alla dimensione documentaristica. Se *1947*, oltre ad essere un'opera apprezzata internazionalmente per il suo valore documentaristico, è anche per Åsbrink il modo di raccontare la storia di suo padre, e lo stesso è stato rintracciato seppur in misura minore in *Made in Sweden*, in *Och i Wienerwald står träden kvar* il coinvolgimento personale dell'autrice ha a che vedere con le sue origini ebraiche da parte paterna. La figlia di Otto Ullmann, in seguito alla morte del padre, ritrova le lettere che egli aveva ricevuto dai suoi familiari che, rimasti a Vienna, non lo avevano potuto seguire in Svezia poiché non era stato concesso loro l'ingresso nel Paese, e che per vari anni conducono una corrispondenza con il ragazzo, prima che essa diventi impossibile a causa della deportazione della maggior parte della famiglia e la loro conseguente morte. A dire della figlia di Otto, il dolore è troppo grande per poter affrontare quelle lettere di cui il padre non parlava mai, e ricostruire la storia della sua vita e quella del resto della famiglia non è un'impresa che la famiglia Ullmann vuole affrontare, per questo si pensa di incaricare Elisabeth Åsbrink. Con Otto Ullmann Åsbrink condivide una parte di storia familiare, quella di far parte di una famiglia che ha alle spalle

il trauma dell'Olocausto. È per questo che infine decide di accogliere l'incarico, e attraverso la storia di Otto viaggiare nel passato per connettersi anche alla sua di famiglia, dal destino simile.

Och i Wienerwald står träden kvar si apre con una storia che non è quella di Otto, poche pagine che si concludono con le parole “Det är en historia, min” (Åsbrink 2011: 6; “Questa è una storia, la mia”). Proseguendo, la narratrice racconta come è entrata in possesso delle lettere che formano le basi fattuali del romanzo, quelle ricevute da Otto Ullmann: “I den vita lådan har de legat, tätt skrivna, i kronologisk ordning, ett epicentrum av sorg” (Åsbrink 2011: 9; “Sono state conservate in quella scatola bianca, la scrittura fitta, in ordine cronologico, un epicentro di dolore”). Il tema del dolore come punto di partenza per la scrittura è un altro tema ricorrente in Åsbrink. Come lei stessa ha affermato in una dichiarazione che valida allo stesso tempo anche il suo essere portata a scrivere sempre un po' di sé, la decisione di dedicarsi ad un certo progetto si muove da un punto di dolore sentito personalmente: “Credo che sia molto importante per me partire da qualcosa che fa un po' male; affina i miei pensieri e i miei sensi e in questo modo scrivo meglio” (Scaramellini 2018).

Quasi tutta la prima metà del libro tratta della storia di Otto e della sua famiglia. Vengono introdotti i vari membri che la compongono, viene dipinta la situazione politica e sociale dell'Austria degli anni Trenta, e gli sforzi intrapresi da familiari e conoscenti per trovare modi di emigrare. All'interno della famiglia Ullmann, solo gli zii riescono ad ottenere un visto per l'Inghilterra. Gli altri continuano a cercare aiuto da parte delle associazioni ebraiche ma senza fortuna. Grazie all'intercessione di un prete, la famiglia Ullmann entra in contatto con un pastore svedese, che fa capo a un'organizzazione impegnata a sponsorizzare l'ingresso di bambini ebrei in Svezia. Il pastore Pernow garantisce così l'accesso in Svezia a sessantacinque bambini ebrei, non senza dover faticare per poter far passare l'atto come legale. È stato già visto come la politica migratoria svedese di quegli anni, soprattutto nei confronti dei richiedenti asilo ebrei, fosse molto severa. Nel caso di Otto Ullmann, l'arrivo in Svezia è concesso, sponsorizzato dall'associazione cristiana, a due dolorose condizioni: i bambini a cui sarà concesso il visto dovranno partire da soli, e i genitori dovranno continuare a cercare autonomamente soluzioni permanenti di emigrazione, poiché il soggiorno

svedese dei bambini deve essere visto esclusivamente come temporaneo. Inoltre, i bambini dovranno convertirsi al cristianesimo. Lo scopo della missione di soccorso dell'organizzazione cristiana è infatti sia quello di allontanare i bambini da un ambiente traumatico, in cui si percepisce la tensione che porterà poi alla guerra, ma anche quello di "salvare le loro anime", allontanandoli dall'ebraismo. Così Otto Ullmann parte per la Svezia, dove sarà ospite di una comunità che accoglie bambini, lavorerà la terra e sarà garzone di fattoria, seguirà delle lezioni di svedese, ma solo nella misura in cui gli sarà utile per poter comunicare efficacemente, non per educarsi. Si convertirà, ma solo a livello formale.

I racconti della vita svedese del bambino sono resi attraverso la narrazione dell'autrice, che è più che altro speculativa. Le lettere ricevute in consegna dalla figlia di Otto sono infatti quelle che Otto aveva ricevuto dai familiari, mentre non vi è traccia delle lettere che lui aveva inviato, scomparse insieme ai genitori. Åsbrink ricostruisce le sue giornate grazie a ciò che riportano i genitori nelle loro lettere. La narrazione è intervallata dall'inserimento all'interno della prosa delle lettere reali dei genitori di Otto, che rendono a tratti straziante il racconto. I loro scritti diventano progressivamente più carichi di preoccupazione, mentre le loro possibilità di fuga diminuiscono di giorno in giorno. Comunicano ad Otto aggiornamenti sulla loro situazione in Austria, cercando probabilmente di limitare l'allarme. Il lettore conosce le vicende di quegli anni, ed è anche al corrente del finale della storia della famiglia Ullman. A rendere ancora più dura la lettura dei passaggi delle lettere originali, sono le sollecitazioni della madre e del padre di Otto a scrivere più spesso. Sembra infatti che il bambino non avesse molte occasioni di rispondere alle missive, e che i genitori se ne rammaricassero molto. L'unica loro occupazione, non potendo lavorare né uscire di casa, è scrivere lettere al figlio in Svezia. Otto sembra rappresentare la loro forma di sopravvivenza. Le lettere diventano più rare, fino a quando tutta la famiglia viene deportata, e dopo una breve corrispondenza dai campi di concentramento, lo scambio si interrompe per sempre.

All'incirca a metà del romanzo l'attenzione si sposta dall'Austria alla Svezia, non solo sulla persona di Otto e la descrizione della sua nuova vita, ma anche nella delineazione dell'ambiente di quegli anni al Nord. Qui la storia di Otto si interseca con l'investigazione di Åsbrink tra le ombre

naziste della Svezia. Oltre a raccontare le severe politiche migratorie per i richiedenti asilo ebrei, Åsbrink si addentra inoltre in uno specifico ambiente nazista, di cui uno dei membri entrerà in contatto con Otto: le due parti del racconto si legano con il personaggio dalle frequentazioni naziste Ingvar Kamprad, futuro fondatore del colosso IKEA. Otto lavora in una fattoria che dista qualche chilometro da quella della famiglia Kamprad, svedesi di origini tedesche, con una nonna paterna che non fa segreto della sua adesione al nazismo e della sua ammirazione per Hitler.

La narratrice di *Och i Wienerwald står träden kvar* ricostruisce l'infanzia di Kamprad sottolineando i collegamenti con la vita di Per Engdahl. I due si conoscevano e nel tempo diventano buoni amici, vivevano nella stessa zona, leggevano gli stessi giornali, e si presume che abbiano partecipato agli stessi eventi. In altre opere, attraverso l'impegno giornalistico, Åsbrink ha lanciato le sue accuse nei confronti di Per Engdahl e del trascurato, dalla memoria di svedesi ed europei, fascismo svedese. Con *Och i Wienerwald står träden kvar* il focus si muove tra la figura di Engdahl e quella di Kamprad e la denuncia portata avanti nella seconda metà del libro, quella che parte dalla storia di Otto Ullmann ma che poi se ne allontana, è mirata direttamente a Kamprad e a ciò che rappresenta, con l'intenzione di dare maggior peso alle accuse mostrando prove della vicinanza dei due. Åsbrink documenta le frequentazioni del giovane Kamprad, e raccoglie prove del suo coinvolgimento politico.

Samtidigt prenumerade han på de hårdföra ungdomsnazisternas tidning Ungt Folk, och betalade för att publicera en midvinterhälsning till svenskfurhern Sven Olov Lindholm där. I decembernumret står, trycksvarvt på pappersvitt: I. Kamprad i Agunnaryd.

Och – bara några månader längre fram i tiden skulle han få en egen personakt hos den svenska hemliga polisen, Allmänna Säkerhetstjänsten.

Under rubriken "nazist" framgår att han var medlem nr 4014 i SSS – Svensk socialistisk samling – Sveriges nazistparti.

I akten citeras ett brev från november 1942 där Ingvar berättar att han värvat "en del kamrater" till SSS, och att han hoppas också i fortsättningen att "vara i stånd att insända ett icke föraktfullt antal medlemsanmälningar". Ur samma brev citeras Ingvar vidare; han har under året samlat fem prenumeranter till Ungt Folk och han säger inte försaka något tillfälle att arbeta för rörelsen. (Åsbrink 2011: 255)

Allo stesso tempo si abbonò al giornale degli integralisti della gioventù nazista Giovane Popolo, e pagò per la pubblicazione di un saluto di metà inverno al fuhrer svedese Sven Olov Lindholm. Nel numero di dicembre, nero su bianco, c'è scritto: I. Kamprad di Agunnaryd.

E solo qualche mese dopo si sarebbe guadagnato un suo fascicolo personale presso la polizia segreta svedese, i Servizi di Sicurezza Generale.

Sotto la dicitura "nazista" si legge che egli era il membro numero 4014 dell'SSS – Svensk socialistisk samling (l'Assemblea socialista svedese) – il partito nazista della Svezia.

Nel fascicolo viene citata una lettera del novembre 1942 in cui Ingvar racconta di aver reclutato "alcuni camerati" nell'SSS, e che spera in seguito di "essere nella posizione di raccogliere un non disdegnoso numero di domande di adesione." Dalla stessa lettera vi sono altre citazioni di Ingvar; negli anni ha accumulato cinque abbonamenti a Giovane Popolo e dice di non perdere occasione di lavorare per il movimento.

Documentare l'attivismo politico di Kamprad è un tentativo di darvi il giusto peso. Come spesso accade, una volta venute a galla le accuse egli cerca di arginare le proprie responsabilità, puntando ad esempio sulla scusa della giovane età, dell'im maturità o cercando di ridimensionare le accuse formulate (Åsbrink 2011: 256). Kamprad usa tutte queste scuse nel suo percorso di auto-riabilitazione, in seguito alla pubblicazione di un esposto nel 1998 che rivela il suo passato vicino ad ambienti nazisti. Oltre a telefonare a conoscenti per scusarsi, invia anche una lettera personale ai suoi dipendenti IKEA per spiegare la sua posizione. Davanti alla stampa tiene però a difendere le proprie amicizie, cercando di limitare il danno e lavorando anche sull'immagine di Engdahl.

Det finns de som menar att judehat inte ingick i Per Engdahls politiska idé. Ingvar Kamprad är en av dem. Men i flera skrifter, med början från 1934, gav Engdahl uttryck för sin syn på judar och andra. Samma år Ingvar föll för Engdahls utstrålning, var ett av hans huvudbudskap att man minsann förädlade djur och växter medan man lät människor gå vin för våg:

”För att i vårt land bevara och förkovra den ras, som gör det möjligt för Sveriges folk att redan nu arbeta fram det standard, som är vår stolthet, måste man kräva:

1. Sterilisering av alla mindervärdiga raselement.
2. Äktenskapsförbud med utomeuropeiska raser”

Och sedan tillägget: ”Detta gäller inte bara ne***r och mongoler, utan även judar och andra orientaliska folk.” (Åsbrink 2011: 216)

C'è chi sostiene che l'odio contro gli ebrei non fosse parte delle idee politiche di Per Engdahl. Ingvar Kamprad è uno di loro. Ma in numerosi scritti, a partire dal 1934, Engdahl dà voce alla sua visione su ebrei e altri. Nello stesso anno in cui Ingvar viene catturato dal suo carisma, uno dei suoi messaggi chiave era che animali e piante andavano allevati, mentre gli uomini andavano lasciati liberi:

“Per proteggere e perfezionare la razza in questo Paese, quella che già da ora rende possibile al popolo svedese di avvicinarsi a quello standard che è il nostro orgoglio, si deve esigere:

1. La sterilizzazione di tutti gli elementi razziali inferiori.
2. Il divieto di unione matrimoniale con razze extraeuropee.”

E in aggiunta: “Questo non vale solo per i ne***i e i mongoli, ma anche per ebrei e altri popoli orientali.”

Sembra che Åsbrink abbia ben chiaro che le simpatie naziste di Ingvar Kamprad non sono esclusivamente una questione personale, e neanche sono esclusivamente legate a Otto, ma assumono invece una prospettiva ben più ampia. Come affermato in precedenza, l'autrice mostra grande consapevolezza dell'immagine della Svezia e del suo funzionamento, una comprensione dei meccanismi oggetto di questa tesi messa in luce dalle implicazioni qui di seguito illustrate della percezione di uno dei principali simboli internazionalmente riconoscibili della Svezia e l'impatto che esso ha sull'immagine del Paese. Affermare che il fondatore di IKEA sia o sia stato un simpatizzante nazista inficia l'immagine dell'azienda, e l'immagine della Svezia.

Det fungerar fint på nationsnivå med. IKEA marknadsför Sverige som marknadsför IKEA, och blir nationen och företaget till bilder av varandra på samma gång som deras respektive självbilder växer. Ingvar har blivit en ikon, men lika tredelad som landet i Sverige. (Åsbrink 2011: 311)

Funziona bene sul piano nazionale. IKEA commercializza la Svezia che commercializza IKEA, e nazione e azienda diventano immagini una dell'altra mentre entrambe le rispettive immagini crescono. Ingvar è diventato un'icona, anche se tripartito come la Svezia.

Negli ambienti istituzionali si era sempre preferito mantenere un fronte unito di neutralità, perseguendo alcune azioni virtuose nei confronti degli ebrei in fuga o dei rifugiati politici, e allo stesso tempo una politica di silenziosa collaborazione con la Germania nazista durante la guerra. A questa ambivalenza, si accompagnò ulteriore silenzio sulle formazioni para naziste, di ispirazione fascista e così via, interne alla Svezia. Né durante gli anni Trenta, né durante la Guerra, né nel dopoguerra la Svezia si impegna in un processo di denazificazione interna. È anche per questo motivo che autori e autrici come Åsbrink, e come si è visto, Boëthius si ritrovano a scavare nel passato oscuro del fascismo svedese, perché è ancora molto oscuro.

7.1 *Och i Wienerwald står träden kvar* – in Svezia

Per una prospettiva sulla ricezione del libro vincitore dell'Augustpris in Svezia, un primo sguardo vada ai paratesti della prima edizione. Copertina e retro sono immagini di Otto Ullmann, da bambino e da ragazzo, fornite dalla famiglia Ullmann. La seconda ristampa della prima edizione porta in copertina oltre a immagine, titolo e nome dell'autrice la dicitura "Vincitore del Premio August 2011". Nient'altro sulla copertina, mentre la quarta di copertina è ricca di testo: tre brevi frammenti da recensioni apparse su giornali e un riassunto della trama. Le recensioni fanno riferimento alla coesistenza di storia e finzione, parlando di "storia vivente" (*levande historia*) e definendo il romanzo come un romanzo documentario (*dokumentärroman*). Il testo che riassume la trama e la commenta brevemente è molto interessante. In primo luogo, parla di Otto e della sua famiglia, della loro separazione e delle fonti della storia narrata, le lettere. Poi introduce il ruolo di Kamprad, spiegando come il rifugiato ebreo finirà per trovare lavoro in una famiglia nazista dello Småland, diventare

amico del figlio maggiore ed essere uno dei primi dipendenti della sua impresa, quella che diventerà un giorno IKEA. Il passaggio sottostante al riassunto della trama recita:

Allt har hänt.

Elisabeth Åsbrink har utgått från de bevarade breven till Otto. Hon har kartlagt bakgrunden till den hemliga barntransport som genomfördes på initiativ av den svenske ärkebiskopen. Hon visar hur svensk flyktingpolitik styrdes av hänsyn till arbetsmarknadens krav och ger oss en bild av Sverige vi gärna glömmet – ett Sverige präglad av judehat och undfallenhet gentemot nazismen. (Åsbrink 2011: quarta di copertina)

Tutto è successo.

Elisabeth Åsbrink è partita dalle lettere a Otto che sono state conservate. Ha mappato lo sfondo di quel trasporto segreto di bambini attuato per iniziativa dell'arcivescovo svedese. Mostra come la politica sui rifugiati fosse governata tenendo in considerazione le necessità del mercato del lavoro e ci dà un'immagine della Svezia che volentieri dimentichiamo – una Svezia plasmata dall'odio verso gli ebrei e dall'arrendevolezza nei confronti del nazismo.

È degno di nota che la presentazione del libro della casa editrice Natur och Kultur menzioni anche il tema dell'immagine della Svezia e mostri Åsbrink impegnata a districare la percezione che esiste del Paese e scoprirne le ombre. In riferimento al tipo di discussione di cui questa tesi si occupa, la sua preoccupazione non è legata all'immagine proiettata verso l'esterno, quanto invece si occupa dell'auto-immagine. È quindi dichiaratamente che Åsbrink sviluppa una critica della faccia nascosta del fascismo svedese con lo scopo di mettere in dubbio la mantenuta certezza di neutralità e convinzione di buona condotta durante la guerra. La seconda e la terza di copertina contengono altre recensioni:

Men Åsbrink förmår att det lilla synliggöra det stora och obehagliga. Skickligt visar hon hur antisemitismen genomsyrade vardagliga föreställningsvärldar. Det är därför en viktig och angelägen bok hon skrivit om en tematik med länkar till vår tid. (Åsbrink 2011: seconda di copertina)

Ma Åsbrink mostra che le piccole cose ne nascondono di grandi e orribili. Abilmente mostra come l'antisemitismo permeava l'immaginario quotidiano. Quello che ha scritto è per questo un importante e urgente libro, su una tematica legata al nostro tempo.

Åsbrink har avslöjat nya detaljer om Ingvar Kamprads bruna böjelser. Men de hårda journalistiska insatserna bleknar ändå i jämförelse med hennes förmåga att levandegöra Otto Ullmanns historia. (Åsbrink 2011: terza di copertina)

Åsbrink ha rivelato nuovi dettagli sulle tendenze nere di Ingvar Kamprad. Ma il duro lavoro giornalistico impallidisce davanti alla sua capacità di rendere viva la storia di Otto Ullmann.

Vad Åsbrink vill är att levandegöra de mördade- och hon lyckas i hög grad. (Åsbrink 2011: terza di copertina)

Quello che Åsbrink vuole è rendere vivi gli assassinati – e ci riesce decisamente.

Le recensioni scelte per formare la copertina di *Och i Wienerwald står träden kvar* si concentrano su due elementi, i punti chiave che sono stati scelti per presentare l'opera sul mercato svedese, quelli

che sono stati ritenuti i più invitanti per il pubblico di lettori e con il maggior potenziale di successo. Il primo è il talento dell'autrice nel portare in vita una storia reale, districandosi nella combinazione tra ricostruzione storica e una prosa che rende a fondo le sofferenze dei suoi protagonisti. La storia di Otto ha tutto il potenziale di fare breccia nella sensibilità dei lettori, e sembra farlo intanto almeno in quella dei recensori. L'altro elemento chiave è di nuovo legato al talento dell'autrice, in questo caso le sue capacità di giornalismo investigativo e storico che ancora una volta si dedicano al nazi-fascismo. Viene apprezzato e rimarcato il suo lavoro, e quanto esso sia riuscito a dare vita ad una più ampia riflessione e rivalutazione di un periodo storico la cui narrazione e percezione collettiva in Svezia sembra essere molto diversa dalla realtà. Il fatto che il lavoro di Åsbrink venga apprezzato per questo motivo conferma ciò che era stato suggerito nei primi capitoli, cioè che vi fosse maggiore apertura a mettere in dubbio l'auto-immagine della neutralità svedese internamente alla Svezia di quanto non possa accadere all'esterno. Conferma inoltre che il tema è di interesse, che riesce a smuovere gli animi dei lettori, e la neutralità della Svezia, nelle sue oscillazioni, è una questione di cui si sente ancora necessità di parlare. Come era stato evidenziato rispetto al tema dei disequilibri di potere nei rapporti tra uomini e donne per l'analisi di *Egenmäktigt förfarande*, anche in questo caso si ha a che fare con un tema "caldo", ed esattamente come ipotizzato nel caso del romanzo di Andersson, l'attenzione che il discorso ha ottenuto nel contesto di origine grazie alla sua rilevanza, non è garanzia dello stesso interesse all'immissione in un mercato editoriale estero.

Il perseverare di Åsbrink sulla gravità del nazi-fascismo svedese ottiene, oltre agli elogi anche qualche critica. Sulle pagine del giornale *Dagens Nyheter*, Ola Larsmo si rammarica del fatto che non vi sia alcuna menzione nel libro di Åsbrink delle iniziative antifasciste e dell'attivismo di coloro che si mobilitarono contro l'antisemitismo europeo e svedese (Larsmo 2011). In risposta all'articolo, su *Expressen*, si sottolinea come di ciò si parli e si sia parlato a sufficienza, mentre invece è il tema sottoposto da Åsbrink a venir puntualmente silenziato in nome delle tante azioni buone degli svedesi e dello Stato svedese in quegli anni:

[...] fångar hon stämningarna i Sverige, långt från de Vita bussarna och Raoul Wallenberg som senare ska forma bilden av svenskarnas hållning.

Ola Larsmo har uttryckt kritik mot att Åsbrink inte behandlar de antinazistiska motkrafterna i tillräcklig utsträckning (DN, 14/9). Men har vi inte nog med sådan historieskrivning? Den svenska självgodheten och stoltheten över neutraliteten ligger ännu som en patriotisk pannkaka över det kollektiva minnet. (Olsson 2011)

[Lei] coglie l'umore in Svezia, lontano dai Bus Bianchi e da Raoul Wallenberg che avrebbero in seguito formato l'immagine del comportamento degli svedesi.

Ola Larsmo ha criticato Åsbrink per non aver trattato sufficientemente l'opposizione antinazista (DN, 14/9). Ma non ne abbiamo a sufficienza di quella storiografia? L'autocompiacimento e l'orgoglio svedese per la neutralità si stende come una patriottica frittella sulla memoria collettiva.

Vengono usati gli atti virtuosi, come l'iniziativa dei Bus Bianchi che dalla Svezia partirono per soccorrere i sopravvissuti nei campi di concentramento in seguito alla loro liberazione, o la figura di Raoul Wallenberg, diplomatico svedese che riuscì a salvare migliaia di ebrei dalla morte, per controbilanciare gli orrori. L'auto-immagine pura della Svezia è salva, non per mancanza di male, ma per compensazione.

7.2 Tra documentario e romanzo

Prima di addentrarsi in un'analisi del potenziale traduttivo di *Och i Wienerwald står träden kvar*, è interessante soffermarsi sulla questione del genere. Come è stato evidenziato sia per le altre opere di Åsbrink sia in parte per quelle di Lena Andersson, la definizione del genere è uno degli elementi che gioca un ruolo fondamentale nella realizzazione della mediazione culturale dalla versione originale alla versione tradotta. Si è menzionato che quest'opera di Åsbrink è in maniera ibrida un romanzo documentario, è questa una categoria utile per descrivere l'opera ma che lascia al lettore molte domande sull'affidabilità, la storicità, la veridicità dei fatti descritti. Ciò ha fondamentalmente due conseguenze: la prima vuole che vi sia incertezza nella traduzione e di conseguenza nella ricollocazione all'estero, la seconda è una ragione specifica al discorso imagologico e alla formazione di immagini della Svezia. Se *Och i Wienerwald står träden* non viene inquadrato come racconto documentaristico, e di conseguenza veritiero anche a livello storico, non può godere di credibilità ed essere opera che contribuisce alla costruzione di una certa immagine (in questo caso quella della neutralità) della Svezia. Il suo potenziale inquadramento come romanzo fittivo smorza il suo potere costruttivo dell'immaginario svedese. Per questo motivo, al di là dell'interesse tematico sulla qualità

ibrida del genere, il discorso su questo tipo di caratterizzazione ha un impatto sulla ricezione dell'opera all'estero.

Già in relazione a *1947* è stata evidenziata la resistenza mostrata da Åsbrink nei confronti di chi mette in dubbio la qualità storica delle sue opere che si presentano come romanzi documentari. In un confronto con lo storico Ingrid Lomfors, Åsbrink controbatte alle osservazioni mosse rispetto all'impossibilità di aver controllo delle fonti nel contesto del romanzo con una domanda: "Kan man föra samman historisk efterforskning och journalistisk granskning med ett annat språk, finna en form med djupare klang?" (Wistrand 2017: 146; "Si può condurre lo stesso tipo di ricerca storica ed esame giornalistico con un linguaggio diverso, trovare una forma con una risonanza più profonda?"). Il lavoro di Åsbrink punta nella direzione di una risposta affermativa, questa è la convinzione dell'autrice. Mentre dalla prospettiva degli esperti del mestiere storiografico rimane la necessità di tenere separata la letteratura scientifica e il romanzo, nel mondo di Åsbrink essi si possono incontrare con il supporto di una serie di regole che permettono di verificare le informazioni, anche se non sono presentate nella forma che la storiografia ha codificato. La forma, quella della narrazione romanzesca, non va necessariamente a delegittimare il contenuto, la documentazione storica. Lomfors rivendica il diritto esclusivo degli scritti che aderiscono ai canoni della scientificità storiografica di potersi definire opere di Storia, mentre definisce narrativa (*fiktio*n) tutto ciò che a quelle regole non aderisce (Wistrand 2016: 146). Ciò include anche *Och i Wienerwald står träden kvar*, per quanto esso tratti della vita di una persona realmente esistita e poggi su informazioni ricercate e reperibili.

Il dibattito non è nuovo, ed è di certo uno di quelli che suscita reazioni di un certo fervore da entrambe le parti. La prospettiva degli storici è giustificata da un approccio scientifico alla materia: dal loro punto di vista la Storia viene elaborata dagli scrittori, che fanno un uso artistico invece che scientifico del materiale con cui lavorano, manipolandolo. Di conseguenza il mondo degli storici di professione preferisce che la letteratura che si occupa di Storia venga classificata inequivocabilmente come narrativa di finzione, così da evitare di inficiare la disciplina storica con l'approssimazione letteraria. A buon ragione, si può forse concedere, autori come Åsbrink rispondono a tono quando il

loro lavoro di ricerca viene “accusato” di essere narrativa di finzione. E quindi di non potersi definire opera che racconta realtà storiche. Entrambe le posizioni hanno le loro ragioni, ed è difficile vedere come esse possano mai incontrarsi. Una sintesi sembra particolarmente irraggiungibile anche a causa di una serie di fraintendimenti sui termini che vengono utilizzati. Nel definire il lavoro di Åsbrink narrativa, Lomfors intende principalmente classificarlo in maniera nettamente diversa dalle opere di storiografia. Il suo non è né un insulto né un modo di delegittimare il lavoro dell’autrice, nonostante così venga percepito.

Si è detto che l’oscillazione tra documentario e romanzo si ritrova in molte delle opere di Åsbrink, in misure e con realizzazioni diverse. Il caso più interessante da analizzare con le lenti di queste due categorie è però senza dubbio *Och i Wienerwald står träden kvar*, probabilmente perché è la storia di una persona, una storia non nota che è Åsbrink a portare alla luce. Queste sono forse le ragioni che fanno sentire con maggiore necessità la presenza di riferimenti verificabili. Si è commentata precedentemente la ricezione dell’opera in Svezia, evidenziando come sia stata fortemente apprezzata la capacità di Åsbrink di portare in vita una storia reale. Questo processo in cui si caricano di contenuto emotivo dei dati storici, in cui si rende il lettore partecipe sotto il punto di vista del coinvolgimento personale, è una tecnica di “narrativizzazione” della Storia, di cui Åsbrink fa uso sapientemente e coscientemente. Nell’articolo di Wistrand si avanza l’ipotesi che Åsbrink lavori all’interno del framework del New Journalism, anche chiamato Literary Journalism, una corrente che, come suggerisce il nome, dà un’accezione letteraria al giornalismo. Così può essere definito: “the forms and style of the news story is radically transformed through the use of fictional devices borrowed from short stories and novels’ så att skillnaden mellan verklighet och fantasi till sist framstår som ‘blurred’” Wistrand (2016: 148; “così la differenza tra realtà e fantasia appare alla fine ‘blurred’”). Un’opera del New Journalism si discosta dal giornalismo di cronaca per mezzo della capacità (e la volontà) di creare coinvolgimento nel lettore, di portare la storia al di fuori delle pagine e di renderla il più possibile vivida. In modo esattamente contrario alla storiografia, esso assume un punto di vista, e punta a far immergere il lettore nei panni dei protagonisti della storia. “It requires

immersion in an event. It presumes a point of view. It also employs the techniques of literature without apology, making rich use of stream of consciousness, metaphor, symbol, description, point of view, narration, dialogue, and other techniques considered by many to lie in the province of literature. [...] Literary journalism also is often interdisciplinary and a combination of genres” (Whitt in Wistrand 2016: 148). Åsbrink fa uso della maggior parte delle tecniche menzionate da Whitt, ed è esattamente ciò ad allontanare la sua opera dal documentarismo agli occhi degli storici. Come osservato nel saggio, e confermato dalle parole di Åsbrink in risposta ai suoi detrattori storiografi: “De som verkar inom genren anser inte att de fikionaliserar verkligheten utan skriver true stories” (Wistrand 2016: 148; “Coloro che operano all’interno del genere non ritengono di narrativizzare la realtà, ma di scrivere true stories”). La categoria di New Journalism ci aiuta quindi a dare una classificazione di genere, e di poterne dare una che si colloca al di fuori sia della storiografia sia della narrativa, ponendosi nell’ambito del giornalismo, godendo in questa maniera dei benefici di entrambe le categorie, senza essere legato né all’una né all’altra.

Il processo di narrativizzazione che Åsbrink mette in atto (“att fikionalisera verkligheten”) è un’operazione da lei considerata puramente stilistica, che agisce sulla forma, facendo uso di tecniche tipiche della narrativa tradizionale. Il saggio di Wistrand mette in evidenza gli indicatori di genere che portano il lettore verso una specifica categorizzazione di genere. Secondo l’analisi di Wistrand essi sono spesso indicatori di finzione (*fiktionsmarkörer*) e concorrono di conseguenza a validare la tesi che l’opera sia un’opera di narrativa. Un esempio è l’uso fatto della focalizzazione interna. Si veda ad esempio la scena in cui la narratrice scrive dei ricordi dei genitori di Otto nel giorno della partenza. Stanno ricordando la loro separazione, la prospettiva della descrizione dell’evento è interna. Descrivono le ombre sotto i piedi, i rumori del treno; la lingua è poetica, il treno sbuffa, e la descrizione è ricca di dettagli che dipingono una scena più che comunicare informazioni.

Tillsammans målade de upp scenen. Perrongen. Duvorna. Matsäcken. Ottos blick. De uniformerade vakterna. Ottos hand. Tågets tunga andhämtning. Den mörka öppningen. Hur de inte ville skiljas. Hur de ville få iväg honom. Missionens syster Martha som såg vänlig ut. Lamporna. Ottos blick. Skuggan under deras fötter. De öppnade dörren till avskedet, gick in tillsammans, byggde ihop vad de sett var för sig så att de till slut såg samma sak och mindes samma minne. Med gemensam vilja och gemensamt strömmande kärlek kunde de framkalla sin

son en fladdrande kort stund, som ett hologram, en hemlighet. Och den höll modet uppe. (Åsbrink in Wistrand 2016: 155)

Dipingevano insieme la scena. Il binario. I piccioni. Il pranzo al sacco. Lo sguardo di Otto. Le guardie in uniforme. La mano di Otto. Lo sbuffare pesante del treno. L'apertura buia. Come non si volevano lasciare. Come volevano che lui partisse. Sorella Martha della Missione, dall'aspetto gentile. I lampioni. Lo sguardo di Otto. L'ombra sotto i loro piedi. Aprirono la porta per l'addio, entrarono insieme, costruirono ciò che ognuno aveva visto in modo che alla fine vedevano la stessa cosa e ricordavano lo stesso ricordo. Con desiderio comune e torrenziale amore comune riuscirono a evocare il figlio per un breve attimo, come un ologramma, un segreto. E ciò teneva alto lo spirito.

Peculiare campanello d'allarme è inoltre, per Wistrand, l'utilizzo della metafora dell'ologramma, un termine di paragone che viene presentato come "internt perspektiv men är ju uppenbart Åsbrinks egen." (Wistrand 2016: 155, "prospettiva interna ma è chiaramente la prospettiva di Åsbrink"). L'ologramma non può essere un'immagine che faceva parte dell'immaginario dei genitori di Otto negli anni Trenta. In questo caso, come in molteplici altri nell'opera, vengono attribuiti comportamenti, parole, sentimenti ai protagonisti dell'opera. Essi reggono sulla presenza di un patto tra lettore e narratore, secondo cui chi legge lo fa pensando che la storia venga raccontata così come è realmente accaduta, senza la necessità di prove a sostegno delle affermazioni. Si è già detto del problema dell'apparato bibliografico: la storiografia necessita di riferimenti bibliografici per i dati comunicati. Si può praticare una distinzione qui rispetto al tipo di informazioni che necessitano supporto bibliografico: di certo la storia di Otto, i suoi spostamenti, i suoi diversi lavori, le famiglie con cui ha vissuto e tutto ciò che ha a che vedere con la storia della sua famiglia, necessita di riscontri verificabili. E Åsbrink garantisce che le informazioni su cui lei è riuscita a ricostruire la storia siano reperibili, per quanto lei non si sia occupata di renderle rintracciabili. Vi è un'altra categoria di affermazioni di Åsbrink, con un peso diverso rispetto ai fatti veri e propri delle vicende dei protagonisti del libro. Sono queste le descrizioni sceniche, come l'addio alla stazione, con l'alito dei treni in partenza e le ombre dei personaggi che si riflettono sul suolo. In maniera simile, si pensi alle descrizioni di paesaggi, quando Otto arriva in Svezia, o quando lavora nelle varie fattorie dove è garzone. Sono descrizioni scenografiche, di elementi naturali, dei colori dell'erba e del cielo. Wistrand prende in considerazione anche queste affermazioni come informazioni con rilevanza storica, anch'esse mancanti di riferimenti di alcun tipo. È chiaro che queste due categorie non possono

e non vengono trattate allo stesso modo, e che poter accedere ai riferimenti bibliografici delle informazioni afferenti alla prima categoria è di gran lunga più importante di quelle della seconda. Il colore dei fiori o la temperatura di un certo giorno non sono informazioni che pregiudicano la credibilità del racconto, poiché non sono necessari a costruire credibilità. Questi elementi all'interno dell'opera sono un esempio di indicatori di narrativa. “Men poängen är uppenbarligen inte att informera oss om några blommor utan att skapa stämning; scenen som målas upp har en uppenbar indexfunktion och känns igen från traditionell romanprosa” (Wistrand 2016: 157; “Ma il punto non è ovviamente quello di darci delle informazioni sui fiori, ma invece di creare l'atmosfera; la scena che viene dipinta ha una chiara funzione d'indice e si riconosce dalla prosa tradizionale del romanzo”). Wistrand rimarca la presenza di indicatori del genere romanzesco, comprendendo perfettamente il loro ruolo stilistico (così come Åsbrink aveva insistito essi dovessero essere interpretati) ma ritendendo in ogni caso problematica la loro presenza all'interno di una ricostruzione storica (Wistrand 2016: 158). In *Och i Wienerwald står träden kvar* coesistono indicatori di narrativa e indicatori di saggistica. Nonostante ciò, il giudizio finale dato da Wistrand sul genere dell'opera supera la contraddittorietà della loro compresenza e identifica come elemento dominante quello saggistico. Viene riconosciuto l'intento di informare come il motivo alla base della creazione dell'opera, e si conclude che lo stile romanzesco sia una tecnica utilizzata dalla narratrice per rendere la storia raccontata più viva, entrando in contatto più profondo con i lettori (Wistrand 2016: 171-2). È questa una spiegazione che svia dalla definizione di genere, accogliendo invece una visione più fluida della dicotomia narrativa/saggistica. E pur essendo in certa misura soddisfacente, non può essere una risposta utile nel contesto della traduzione letteraria. Nello stesso modo in cui il New Journalism è una categoria interessante, non è del tutto utile quando è necessario trasporre un'opera in un nuovo contesto editoriale. Nel discutere la ricezione di un'opera, è stato mostrato come il genere entro cui essa viene categorizzata è un dettaglio di grande importanza. Volendo proporre la traduzione di un libro, in questo caso guardando a *Och i Wienerwald står träden kvar*, non si può prescindere dalla classificazione di genere. Cosa accade però quando le categorie non si applicano perfettamente?

E l'opera è, come è stato ampiamente discusso, ibrida? Si potrebbe introdurre il New Journalism quale nuova categoria, effettivamente esistente e negli ultimi anni discussa negli ambienti di studiosi di letteratura? Non è però una categoria *mainstream*, andrebbe “spiegata” prima o in concomitanza alla presentazione di un libro appartenente a quel genere. Allo stesso modo presentare un'opera sotto l'effigie della non categorizzazione è impossibile. Si pensi solo a come si dovrebbe decidere la sua collocazione sugli scaffali. Questo è stato in effetti un punto sollevato nella discussione su *Och i Wienerwald står träden kvar*, vista una certa confusione sulla sua categorizzazione esso si può trovare in sezioni diverse di biblioteche o librerie, raggruppata a volte con le biografie a volte con i saggi (Wistrand 2016: 147). Il prossimo breve capitolo si occuperà di trovare una collocazione per *Och i Wienerwald står träden kvar* nell'eventualità di una traduzione italiana.

7.3 E nel bosco di Vienna sono rimasti gli alberi

Molte delle opere di Elisabeth Åsbrink sono state tradotte in Italia e tutte le sue opere presenti in Italia sono arrivate grazie a Iperborea. In seguito all'incredibile successo ottenuto dalla pubblicazione di *1947* in Italia si procede con le pubblicazioni successive di Åsbrink, mentre nel mondo anglosassone si volge lo sguardo alle opere precedenti. Come mai Iperborea non prende in carico la traduzione dell'opera di Åsbrink che ha vinto l'Augustpris, come invece viene fatto dagli editori anglosassoni? Una possibile teoria ha a che vedere con il contenuto “svedese” del testo. Si è visto come in Svezia la ricezione dell'opera abbia ruotato fortemente intorno alle accuse nei confronti di Ingvar Kamprad e degli ambienti fascisti svedesi, e che la presentazione del libro sui media e da parte dei canali comunicativi dell'autrice stessa, insista sull'elemento di denuncia. Il tema però viene affrontato solo nella seconda metà inoltrata del libro, mentre la maggior parte della narrazione tratta la storia di Otto e della sua famiglia. Una storia molto commovente, nella quale viene dato spazio all'interiorità dei personaggi che, complice la consapevolezza del loro triste destino, diventano facilmente cari al lettore. Una storia che è principalmente quella di una famiglia attraversata dalla tragedia della Seconda guerra mondiale e dalla persecuzione, la disgrazia di una separazione familiare e lo

sradicamento del giovane Otto. Il motivo “svedese” della vicenda arriva in un secondo momento e può essere letto come una contestualizzazione politica e storica della situazione in Svezia. A seconda del punto di vista, essa può essere considerata una sezione ancillare del testo, una parentesi, oppure il perno su cui ruota tutta la storia. Ciò dipende dall’uso che si vuole fare dell’opera, dal modo in cui essa si vuole presentare, dalla categorizzazione entro cui la si vuole far rientrare. Iperborea è una casa editrice che si dedica alle storie del Nord Europa; nel suo catalogo un libro che tratta la condotta svedese durante il Secondo conflitto mondiale all’interno di un contesto di narrativa potrebbe funzionare molto bene, si è visto come l’argomento viene già toccato con la pubblicazione di *Made in Sweden*. A mio parere, con il giusto inquadramento il libro potrebbe decisamente essere presentato all’insegna della svedesità, e il suo contenuto “svedese” potrebbe essere valorizzato fino a renderlo il tema centrale dell’opera, così come è avvenuto nel suo contesto d’origine. Contemporaneamente, una strada diversa è possibile. Questa, basata su un’opinione decisamente speculativa sulle ragioni della mancata traduzione del libro da parte di Iperborea (almeno per il momento), potrebbe dare spazio alla pubblicazione di *Och i Wienerwald står träden kvar* anche con una casa editrice diversa, che non si occupa in misura specifica di Nord Europa, ma che invece potrebbe essere interessata a pubblicare un romanzo documentario sulla Seconda guerra mondiale. Di seguito si propone la traduzione di due passaggi diversi: il primo riporta un estratto dall’intervista di Åsbrink a Kamprad, il secondo, una lunga lettera del padre di Otto al figlio. I due estratti si prestano ad esemplificare ciò che è stato argomentato, con procedure di inquadramento diverse, si può far leva sul contenuto messo in evidenza dal primo estratto, il motivo d’interesse sociale e politico dell’opera, o dal secondo, una storia di vita e morte durante la Seconda guerra mondiale.

7.3.1 Estratto 1

Älmhut 2010.

INGVAR: Jag fick ju dåligt rykte av att man sa att jag var nazist. Och det var jag under en väldigt kort tid. Jag blev engagerad i någonting som kallades Lindholm... ja, inte engagerad men medlem. Om jag nu var medlem... det tror jag inte heller. Men jag var stark sympatisör. (...)

När jag sedan gick i Osby samskola lärde jag känna boktryckare Hultberg och han kände någon som hette Per Engdahl, och jag fick vara med på ett möte trots att det inte var tillåtet för oss som bodde på internatet att gå på nåt jävla politiskt möte. Man sa om Osby samskola att det var ett rött tegelhus byggt på religiös grund.

Och jag var med ett par gånger, och sedan fick jag – det måste ha varit under Osbytiden – tillfälle att i en liten grupp på 10-15 personer höra Per Engdahl berätta. Och jag måste säga att jag fortsatte att beundra Per Engdahl. (...) Och han var absolut ingen judehatare heller. Ska man beskriva honom så var han mer fascist.

Vad jag föll för var två saker, och båda var felaktiga. Det ena var Mussolinis korporativism. Han sa att alla som jobbar i läderindustrin ska hålla ihopa, det är ett gäng. Det ska inte vara olika parter som slåss mot varandra utan alla jordbrukare håller ihopa och är ett gäng, och så vidare. Jag tyckte att det lät förbannat bra. Men så visade sig vara ... det var en oförlåtlig ungdomssynd egentligen. Men jag trodde på det.

Och när det gällde rasismen, så sa han:

”Ingvar. Varför heter det malajer? Jo, det var indier och kineser som gifte sig med varandra.”

Under mina resor ute i Fjärran Östern så kan jag gärna intyga att varje malajisk fabrik, där vi i dag också köper handelsvaror, så är det en stor skillnad. Du behöver inte ha någon med dig om du går igenom fabriken och se var det sitter kineser och var det sitter malajer. Och det menade Per Engdahl, beror på att... låt judarna växa för sig själva och vara sitt folk, låt indierna växa för sig och låt indianerna växa på sitt sätt. Blanda dom inte, för det blir inte bra med blandat. Och så hade han malajerna som exempel. Och det trodde jag också. Och det är också fel åt helvete.

(...) Vad hade vi i julas? 18 olika nationer som arbetar på vårt centrallager. Underbara människor. Förr i tiden sa du ne*er. I dag får du inte ens säga neg*erbulle. Och ändå är en av mina allra bästa vänner, han är superne*er. (Åsbrink 2011: 256-7)

Älmhut 2010.

INGVAR: Ho una cattiva reputazione perché si diceva che fossi nazista. E lo sono stato per un periodo molto breve. Sono stato coinvolto in una cosa che si chiamava Lindholm... sì, non proprio coinvolto ma membro. Se anche ero membro... cosa che non credo. Ma ero fortemente simpatizzante [...]

Quando poi andai a scuola a Osby conobbi Hultberg, lo stampatore, lui conosceva un certo Per Engdahl e ho avuto l'occasione di partecipare ad un incontro anche se a noi che vivevamo al collegio non era permesso di frequentare fottuti incontri politici. Della scuola di Osby si diceva che era un edificio di mattoni rossi costruito su fondamenta religiose.

Partecipai un paio di volte e poi, sì deve essere stato al tempo di Osby, ebbi l'opportunità insieme ad un gruppo di 10-15 persone, di sentir parlare Per Engdahl. E devo dire che ho continuato ad ammirare Per Engdahl [...] E non odiava affatto gli ebrei. Se si dovesse descriverlo si potrebbe dire che più che altro era un fascista.

Due cose mi conquistarono, ed entrambe erano sbagliate. La prima era il corporativismo di Mussolini. Diceva che tutti quelli che lavorano nel settore del pellame dovrebbero stare uniti, che sono un gruppo. Non dovrebbero esserci fazioni diverse una contro l'altra, ma tutti i contadini dovrebbero stare uniti ed essere un gruppo, e così via. Mi sembrava un'ottima idea. Ma poi si è rivelata... è stato davvero un imperdonabile peccato giovanile. Ma ci credevo.

E per quanto riguarda il razzismo, lui diceva:

”Ingvar, perché si chiamano malesi? Sono cinesi e indiani che si sono sposati tra di loro”

Durante i miei viaggi in Estremo Oriente posso facilmente testimoniare che in ogni fabbrica malese, dove anche ni oggi compriamo merci, c'è una grande differenza. Non c'è bisogno di essere accompagnati quando attraversi la fabbrica e vedi dove siedono i cinesi e dove siedono i malesi. E quello che intendeva Per Engdahl è che... lascia che gli ebrei crescano a sé e siano un popolo a sé, lasciamo che gli indiani crescano da sé e lasciamo che gli indiani crescano nel loro modo. Non mischiamoli, perché non va bene mischiarli. E prendeva i malesi come esempio. E lo pensavo anche io. E anche quello era maledettamente sbagliato.

[...] Cosa abbiamo fatto lo scorso Natale? 18 nazioni diverse che lavorano nel nostro magazzino centrale. Persone incredibili. In passato si diceva ne*ri. Oggi non si può neanche dire ne*retto. Eppure, uno dei miei migliori amici è un superne*ro.

7.3.2 Estratto 2

År 1939 höll Rikskanslern sammanlagt tjugofyra större tal, ungefär två stycken i månaden. April var inget undantag. Den 28:e stod han inför uniformerad riksdag och talade med anledning av ett brev från Amerikas president Franklin D Roosevelt där presidenten vädjade om ickevåld, ickeaggression – ja, ickekrig.

Rikskanslern H:

”Slutligen ber herr Roosevelt om garantier från den tyska försvarsmakten om att denna inte kommer att gå till attack mot – eller invadera – följande oberoende nationer. Och så räknar han upp Finland, Litauen, Lettland, Estland, Norge, Sverige, Danmark, Nederländerna, Belgie, Storbritannien, Irland, Frankrike, Portugal,

Spanien, Schweiz, Liechtenstein, Luxemburg, Polen, Ungern, Rumänien, Jugoslavien, Ryssland, Bulgarien, Turkiet, Irak, Arabländerna, Syrien, Palestina, Egypten och Iran.”

Skratten från den samlade skaran män i den tyska riksdagen ljöd allt starkare för varje land som nämndes, fyllde riksdagshuset i Berlin och spred sig med etervågors hastighet ut i alla de vardagsrum och kök där radioapparater stod påslagna.

I dag höll Furhern tal. Vi är hur som helst glada att det inte har blivit krig. Det skulle vara fruktansvärt för oss om vi inte skulle kunna brevväxla med dig. Men samtidigt vi är glada för att du inte är här i dessa kritiska dagar. Vad som händer, är du antagligen säkrare ute ur landet, i alla fall säkrare än här. Och vad som än händer litar vi på dig, och på att du kommer att klara dig tills vi kan ses igen. Men måste räkna med alla eventualiteter i livet, för man kan aldrig veta hur saker och ting utvecklar sig.

Vårvinter smälte ner till vår. Otto plockade gullvivor i en glänta, pressade och skickade hem, en blomma åt dem var, med förhoppningen om att de skulle föra tur med sig.

När det blev varmare gick barnhemsbarnen ner till ån. De hjälptes åt att skyla varandra med handdukar när de bytte om, så som de alltid gjort hemma, en höll handduken om den andre medan kläderna åkte av. Vattnet tog emot deras bleka kroppar. Ytan bröts av simtag. Efteråt kex och saftflaskor i korgen.

En handfull barn i vattnet en sommardag, en samling barn i solen efteråt. Bilden går inte att beskriva på något annat sätt än att det var gott att leva. Inte märkligt att svärmodet kom.

Otto låg med slutna ögon invid åns kant, solljuset strålade varmt över honom och färgade världen på andra sidan ögonlocken ljusröd. Om han fortsatte blunda, hörde de omgivande barnens välbekanta wienerdialekt, om han tänkte bort det senaste året, den senaste tiden, tågresan, hungern hemma, avskedet, det som hänt på mammas födelsedag – så var han tillbaka i annan dag på en annan strand, bara ett år och samtidigt en oändlighet bort.

Hur skulle han kunna skriva till dem om solvärmens, den gröna Vramsån som rann förbi? Hur skulle han få dem att förstå hur det var, att både sörja och njuta på samma gång. Pappa.

Wien 26 maj 1939

Min käraste pojke. I går gick jag hemifrån efter att jag hade skrivit till dig och sedan fick vi ditt brev som gjorde innehållet i mitt delvis överflödigt. Jag kunde läsa dina rader först på kvällen och vill därför svara så fort som möjligt.

Först och främst vill jag tacka dig varmt. Inte bara jag, utan alla här hemma och även andra som fick läsa ditt brev, blev berörda. Du väckte minnet av den Otto vi håller så kär. Inte bara en bra pojke, utan också en pojke full av känslor. Och – som jag alltid skriver – vi saknar dig. När jag så läser dina ord, blir min längtan nästan alltför stor, det skäms jag inte över att erkänna. Men så läser jag om hur du badar i ån, om solen, om njutningen i att kunna äta frukt, och då blir jag lugnare och glädjer mig igen åt att det i dessa dystra tider ändå finns så mycket som du kan göra som andra i din ålder inte har möjlighet till. (...)

Att du måste stiga upp redan kl 6 kanske kan tyckas vara otrevligt i början, men nu är det ju redan i slutet av maj och det är ljus. När man har vant sig vid att stiga upp tidigt har den friska morgonluften en bättre inverkan än man först tror. Det är naturligtvis ingen tröst och jag tycker verkligen synd om dig, din stackare, som behöver gå upp så tidigt. Men jag hoppas att du redan har vant dig. Berätta om hur du har det. Vad gör ni egentligen om morgnarna? Arbetet börjat väl först kl 9, eller hur?

Förebrå dig inte för att du inte skrivit till oss på några dagar.

Visserligen var vi oroliga, men nu när vi känner till dina skäl är vi lugna. Vi förstår helt och fullt att du är trött. Vi vill inte heller att du sitter inne och skriver på din fritid, när det är fint väder. Men vi har ett förslag. När du har mycket att göra, skriv då bara ett kort till oss.

Det räcker om det bara står några ord, bara vi får höra att du mår bra. Vi kommer att förstå att du har mycket att göra, att du är trött och inte orkat skriva mer. Så tänk inte mer på det här nu. Vi är tacksamma för ditt senaste brev, som vandrar från hand till hand och som naturligtvis även herr Götz kommer att få – kanske använder han det i sin bok eftersom det är så bra – och vi ser fram emot nästa.

Som jag sagt tidigare, å ena sidan längtar jag så mycket efter dig och är så ledsen över att du inte är här med oss, å andra sidan är jag glad. För när jag läser att du kan äta frukt och tomaters osv, då kan jag bara säga att du har det bättre där ute, på andra sidan gränsen.

Frukt finns knappt alls här och om man hittar någon är den för dyr.

Inte heller grönsaker är lätta att få tag på. Du, och alla andra som kommit ut, har fördelar som inte ens går att föreställa sig jämfört med hur vi har det här. (...)

När jag läste ditt minne från den fina tiden då vi låg tillsammans i solen i Ischl, blir jag djupt berörd. Den gången hade vi ingen tanke på att vi skulle må bra, att du skulle slippa allt obehag, all förnedring och smärta. Det vet du.

Det var särskilt bra att du kunde få komma till ett annat land under just den tiden av ditt liv då du blev en stilig pojke, både uppmärksam och klok – men också sårbar i både tanke och känsla och känslig för kränkningar. Visserligen ett land som var nytt och främmande för dig, men med människor som är så goda och anständiga att det inte känns främmande.

Och hur sorligt det än är att behöva säga det, så måste det ändå upprepas: Vi har dig alltför kär och älskar dig alltför mycket för att vara sådana egoister att vi skulle behålla dig här i Wien. Vi är lyckliga över att du är en fri människa och jag är säker på att den tid kommer, då vi kan återförenas igen. Förhoppningsvis kommer vi att ligga i solen bredvid varandra igen, och tillsammans glädja oss åt livet.

Du har fått nya erfarenheter, du har kommit till en främmande plats och blivit självständig. Om det är så att du ibland tänker på den stund när vi sa adjö, där på Ostbahnhof, så kan jag bara säga att det gör vi också.

Vi grät på grund av smärtan i avskedet, men i våra hjärtan gladdes vi. Och samtidigt som vi gråtande vinkade av dig, sa vi till oss själva att där far han, vår rare pojke, till ett bättre land och en bättre framtid. Och så kommer det förhoppningsvis att bli. Vi önskar inget annat i dag än att få återse dig mycket snart och att du förblir vid god hälsa. Var alltså rädd om dig, både när du äter frukt och när du badar. Tusen pussar och hälsingar / din trogna pappa

PS. Grete skickar med brevpapper till dig, så att du kan skriva även till henne med någon gång. Hon har inte förändrats utan är lika galen som tidigare. (Åsbrink 2011: 147–150)

Nel 1939, il Cancelliere tenne un totale di ventiquattro discorsi importanti, circa due al mese. Il mese di aprile non fu un'eccezione. Il 28 si presentò davanti al parlamento in uniforme e parlò in risposta a una lettera del Presidente degli Stati Uniti Franklin D. Roosevelt in cui il presidente faceva appello alla non violenza, alla non aggressione—quindi sì, alla non guerra.

Il Cancelliere H:

"Infine, il signor Roosevelt chiede alle forze armate tedesche di garantire che non attaccheranno—o invaderanno—le seguenti nazioni indipendenti. Ed elenca Finlandia, Lituania, Lettonia, Estonia, Norvegia, Svezia, Danimarca, Paesi Bassi, Belgio, Gran Bretagna, Irlanda, Francia, Portogallo, Spagna, Svizzera, Liechtenstein, Lussemburgo, Polonia, Ungheria, Romania, Jugoslavia, Russia, Bulgaria, Turchia, Iraq, Paesi arabi, Siria, Palestina, Egitto e Iran".

Le risate degli uomini riuniti nel Reichstag tedesco si facevano più forti ad ogni Paese menzionato, riempiendo l'edificio del parlamento a Berlino e diffondendosi con la velocità di un'onda eterea in tutti i salotti e le cucine dove le radio erano accese.

Oggi il Führer ha tenuto un discorso. Siamo felici in ogni caso che non sia scoppiata una guerra. Sarebbe terribile per noi se non potessimo scambiarci lettere con te. Ma allo stesso tempo siamo contenti che non sei qui in questi giorni critici. Qualunque cosa accada, probabilmente sei più al sicuro fuori dal Paese, almeno più al sicuro che qui. E qualunque cosa accada, abbiamo fiducia in te e nel fatto che te la caverai fino a quando potremo incontrarci di nuovo.

Nella vita bisogna mettere in conto tutte le eventualità, perché non si sa mai come si svilupperanno le cose.

L'inverno si sciolsse in primavera. Otto raccoglieva primule in una radura, le pressò e le mandò a casa, un fiore ciascuno, sperando che portassero loro fortuna.

Quando cominciò a fare più caldo, i bambini dell'orfanotrofio scesero al fiume. Si aiutavano a vicenda a coprirsi con gli asciugamani mentre si cambiavano, come facevano sempre a casa, uno tenendo l'asciugamano per l'altro mentre si toglievano i vestiti. L'acqua accolse i loro corpi pallidi. La superficie era rotta dalle bracciate. Dopo, biscotti e bottiglie di succo di frutta nel cestino.

Una manciata di bambini in acqua in un giorno d'estate, più tardi un gruppo di bambini al sole. L'immagine non può essere descritta in altro modo se non che era bello vivere. Non c'è da stupirsi che siano arrivate le difficoltà.

Otto giaceva con gli occhi chiusi sul bordo del fiume, la luce del sole splendeva calda su di lui e colorava di rosso vivo il mondo al di là delle palpebre. Se teneva gli occhi chiusi, sentiva il familiare dialetto viennese dei bambini attorno, se pensava all'anno passato, al tempo passato, al viaggio in treno, alla fame a casa, all'addio, a quello che era successo il giorno del compleanno della mamma—tornava indietro ad un altro giorno su un'altra spiaggia, solo anno fa e allo stesso tempo a un'infinità di distanza.

Come poteva scrivere loro del calore del sole, del fiume verde Vramsån che scorreva? Come poteva far capire loro cosa significava soffrire ed essere felici allo stesso tempo? Papà.

Vienna 26 maggio 1939

Mio carissimo ragazzo. Ieri sono uscito di casa dopo averti scritto e poi abbiamo ricevuto la tua lettera che ha reso in parte superfluo il contenuto della mia. Ho potuto leggere le tue righe la sera e quindi voglio risponderti al più presto.

Prima di tutto, voglio ringraziarti calorosamente. Non solo io, ma tutti qui a casa e anche tutti gli altri che hanno letto la tua lettera si sono commossi. Hai riportato alla memoria l'Otto che ci è tanto caro. Non solo un bravo ragazzo, ma anche un ragazzo tanto sensibile. E—come scrivo sempre—ci manchi. Quando leggo le tue parole, la mia nostalgia è quasi troppo grande, non mi vergogno ad ammetterlo. Ma poi leggo di come fai il bagno nel fiume, del sole, del piacere di poter mangiare la frutta, e allora mi tranquillizzo e mi rallegro di nuovo del fatto che in questi tempi cupi ci sono ancora tante cose che tu puoi fare che altri della tua età non possono [...]

Doversi alzare alle 6 del mattino può sembrare sgradevole all'inizio, ma è già la fine di maggio e c'è luce. Quando ci si è abituati ad alzarsi presto l'aria fresca del mattino ha un impatto migliore di quanto si possa pensare. Naturalmente questa non è una consolazione e mi dispiace davvero per te, povero figliolo, che devi alzarti così presto. Ma spero che tu ti sia già abituato. Racconta come stai. Che cosa fate quindi la mattina? Il lavoro non inizia prima delle 9, vero?

Non rimproverarti di non averci scritto per qualche giorno.

Ovviamente eravamo preoccupati, ma ora che conosciamo le tue ragioni ci siamo rassicurati. Comprendiamo perfettamente che tu sia stanco. Non vogliamo nemmeno che tu stia in casa a scrivere nel tempo libero, quando il tempo fuori è bello. Ma abbiamo un suggerimento. Quando hai molto da fare, scrivici una cartolina.

Bastano poche parole, purché tu ci faccia sapere che stai bene. Capiremo che sei impegnato, stanco e non puoi scrivere di più. Quindi non ci pensare più ora. Ti siamo grati per la tua ultima lettera, che passa di mano in mano e che naturalmente riceverà anche il signor Götz—forse la userà nel suo libro perché è così bella—e aspettiamo con ansia la prossima.

Come ho detto prima, da un lato mi manchi tanto e sono molto triste che tu non sia qui con noi, dall'altro sono felice. Perché quando leggo che puoi mangiare frutta e pomodori e così via, posso solo dire che stai meglio là, dall'altra parte del confine.

Qui la frutta quasi non si trova più e se la si trova è troppo cara.

Anche le verdure non sono facili da reperire. Tu, e tutti gli altri che sono partiti, avete dei vantaggi che non si possono nemmeno immaginare rispetto a quello che viviamo qui [...]

Quando ho letto il tuo ricordo del bel momento in cui ce ne stavamo insieme al sole di Ischl, mi sono commosso profondamente. All'epoca non avevamo idea che sarebbe andato tutto bene, che ti sarebbe stato risparmiato tutto il disagio, l'umiliazione e il dolore. Lo sai bene.

È stato particolarmente positivo che tu potessi andare in un altro Paese proprio nel momento della tua vita in cui stavi diventando un bel ragazzo, attento e saggio, ma anche vulnerabile sia nei pensieri che nei sentimenti e sensibile alle ingiustizie. Un Paese certamente nuovo ed estraneo, ma con persone così buone e dignitose da non sembrare estraneo.

E per quanto sia triste dirlo, va ripetuto: ti vogliamo troppo bene e ti amiamo troppo per essere così egoisti da pensare di tenerti qui a Vienna.

Siamo felici che tu sia libero e sono sicuro che arriverà il momento in cui potremo riunirci di nuovo. Speriamo di poterci sdraiare di nuovo al sole l'uno accanto all'altro e di goderci la vita insieme.

Hai fatto nuove esperienze, sei arrivato in un posto sconosciuto e sei diventato indipendente. Se a volte pensi al momento in cui ci siamo salutati, lì all'Ostbahnhof, posso solo dirti che lo facciamo anche noi.

Abbiamo pianto per il dolore dell'addio, ma nel nostro cuore eravamo felici. E mentre ti salutavamo in lacrime, ci siamo detti che se ne va, il nostro dolce ragazzo, verso un Paese migliore e un futuro migliore. E così speriamo che sarà. Oggi non desideriamo altro che rivederti presto e che tu sia in buona salute. Abbi quindi cura di te, sia quando mangi la frutta che quando fai il bagno. Mille baci e saluti / il tuo fedele padre

PS: Grete ti manda un po' di carta da lettere, in modo che tu possa scrivere anche a lei qualche volta. Non è cambiata, è sempre pazza come prima.

Il primo estratto è un esempio diretto del contenuto investigativo giornalistico dell'opera di Åsbrink, nonostante non si senta la voce dell'intervistatrice in questo dialogo riportato con Ingvar Kamprad,

se ne intuisce il tono. Nel romanzo l'intervista è un capitolo a sé stante, questo passaggio non viene introdotto in alcun modo e neanche commentato. L'autrice sceglie di non farlo, probabilmente ritiene che le parole di Kamprad parlino da sole e non vi sia bisogno di aggiungere altro. Servono a dare un'introduzione alla persona di Ingvar Kamprad, volendo intenzionalmente non intervenire nella presentazione che egli dà di sé attraverso le parole che usa (parolacce, termini denigratori che non sono accettabili e che infatti ho scelto di censurare nella mia trascrizione e traduzione). Come si è detto l'intervista a Kamprad è il punto forte di tutta l'opera, il contenuto che arricchisce di valore il romanzo, almeno in Svezia. Åsbrink è riuscita a intervistare un uomo molto potente e farlo parlare di argomenti spinosi, incalzandolo e mettendolo davanti all'evidenza delle sue simpatie fasciste. I passaggi dell'intervista che vengono inclusi nella narrazione, nonostante rappresentino una parte minima del totale del romanzo, sono un punto cardine nella discussione che avviene in Svezia sul libro. Ad avviso di chi scrive, la quantità ridotta rispetto alla totalità del test di questo tipo di contenuto rende difficile in una potenziale mediazione italiana la possibilità di mantenere quello stesso focus di grande impatto sulla figura di Kamprad, sui suoi trascorsi, sul fascismo svedese di cui fece parte. Va ribadito che l'intervista suscita grande scalpore e attorno ad essa si concentra molto del discorso pubblico sull'opera, ma concretamente le parti del testo che affrontano questo tema sono minoritarie rispetto alla storia di Otto Ullmann: nella Stadsbibliotek di Stoccolma l'opera è inserita all'interno della sezione sulle biografie, classificata come biografia di Otto. Anche questo ci dà la misura, oltre dell'ambiguità di genere già esplorata, di quale sia il tema prevalente dell'opera. Per questo motivo, come ho precedentemente suggerito, un'analisi del testo rende preponderante la qualità storico-documentaristica dell'opera, una qualità che nel contesto svedese viene affiancata da quella di denuncia, di investigazione del fascismo svedese, in quanto tema sentito dal pubblico svedese. *Och i Wienerwald står träden kvar* rientra nella categoria di opere letterarie che smascherano il volto segreto della Svezia buona, neutrale, pacifica e moralmente superiore; ciò è reso possibile dall'apertura del lettore svedese a mettere in dubbio quell'immagine del suo Paese e di conseguenza di dare al contenuto di questo libro che affronta quei temi un peso molto maggiore. Ritengo che lo

stesso non accadrebbe nel caso di una mediazione in italiano. Come si è detto per *Sottomissione volontaria* nel capitolo quarto di questa tesi, il fatto che esso in Italia sia diventato portatore di un tema diverso dal testo originale svedese, è dovuto parzialmente a una differente predisposizione da parte del pubblico a discutere determinati argomenti, in quel caso specifico la problematicità dei rapporti di potere nel contesto di relazioni sentimentali tra uomo e donna. Allo stesso modo, una minore attenzione, interesse, sensibilità del pubblico italiano nei confronti della complicata e delicata ridiscussione dell'auto-immagine svedese in fatto di condotta durante la Seconda guerra mondiale, fa sì che quest'opera si presti meglio ad essere recepita in quanto biografia, un testo che parla di persone realmente esistite e quindi di carattere documentaristico, piuttosto che politico-sociale. L'elemento di denuncia potrebbe essere ridimensionato fortemente facendo sì che il libro si presti ad una caratterizzazione più cosmopolita, che punta a ridurre gli elementi specifici culturali dell'opera. Di questa strategia si fa rappresentante il secondo estratto: con questo tipo di contenuto si fa leva sul tema storico e familiare dell'opera, decidendo se dare rilievo o meno alla provenienza svedese del testo. Dal momento che Åsbrink è conosciuta in Italia per il suo lavoro di documentarismo, la presentazione di un romanzo che racconta la storia segreta di un bambino scappato all'orrore nazista è un'operazione in linea con la sua presenza nel panorama italiano, vi è inoltre spazio per l'aggiunta della dimensione critica nei confronti della Svezia, un approccio che ha precedentemente toccato nelle sue opere. Non vi è spazio però, ritengo, per lo stesso livello di denuncia sociale e storica di cui l'originale svedese si rende rappresentante. Il tono che più avrebbe favore e successo in traduzione italiana ritengo che sia quello espresso con l'estratto qui sopra riportato. Contemporaneamente, un'altra strada potrebbe puntare l'attenzione sulla figura di Kamprad: l'intervista contenuta nel romanzo al fondatore di IKEA, azienda globale, ha il potenziale di suscitare interesse (e scalpore) anche all'estero. Il rischio in cui si potrebbe incorrere se si volesse puntare esclusivamente su quel contenuto, mettendo da parte il meno interessante per un pubblico non-svedese discorso sulla neutralità, è che visto lo spazio ridotto occupato dalla figura di Kamprad rispetto al resto dell'opera, essa non soddisfi le aspettative dei lettori. Così come si è visto nella traduzione in inglese di *Sveas*

son per il quale viene promesso e presentato un romanzo storico che ha in alcuni casi deluso il pubblico per il suo contenuto storico ridotto.

7.4 *And in the Vienna woods the trees remain*

L'arrivo di *And in the Vienna woods the trees remain* (Åsbrink 2020) avviene sulla scia del successo internazionale di *1947*. Quando un'opera riceve un riscontro positivo da parte del pubblico, le case editrici possono decidere di voler approfittare dell'interesse generatosi e pubblicare altre opere dell'autore. In alcuni casi si aspetta semplicemente la nuova uscita, per poi valutarne la pubblicazione. In altri, si sceglie invece di guardare alle opere passate. Nel caso di Åsbrink nel mondo anglosassone, quest'ultima opzione è quella che diviene realtà. L'importanza di *1947* è resa chiara dal modo in cui *And in the Vienna woods the trees remain* viene presentato dalla casa editrice inglese Penguin Random House. Accompagnato alla descrizione del romanzo vi sono numerosi riferimenti a *1947* e al suo successo, si punta sul capitale simbolico dell'autrice e dell'opera. Una sezione intera della pagina dedicata al romanzo documentario di Åsbrink si intitola "Praise for *1947*" e contenente estratti di recensioni positive. Riferimenti a *1947* appaiono anche sulla copertina dell'edizione anglosassone, che sotto al nome dell'autrice recita "Internationally best-selling author of *1947*" (Penguin House Random s.d.). Introdurre Åsbrink attraverso il suo libro più noto permette di presentare il suo nuovo libro alla luce di un precedente amato, e fare quindi pubblicità.

Ma come viene presentato *And in the Vienna woods the trees remain*? Per capirlo un primo sguardo andrà ai paratesti, per poi leggere alcune recensioni ed infine guardare a come l'autrice ha presentato il libro attraverso i suoi canali ufficiali in inglese. I paratesti sono per la maggior parte uguali all'edizione svedese. La copertina, oltre al riferimento a *1947*, vede l'aggiunta di un sottotitolo, che nell'edizione svedese non esiste: "The Heartbreaking True Story of a Family Torn Apart By War". L'accento viene messo sul lato emotivo della storia, e ne sottolinea la tragicità la specifica che è una vicenda realmente accaduta. La rivista Kirkus definisce l'opera "Top-notch microcosmic World War II history" (Kirkus 2019) proponendo una classificazione estremamente accurata e utile.

“Microcosmic history” rappresenta perfettamente *And in the Vienna woods the trees remain*, che messo momentaneamente da parte il quesito documentaristico e d’inchiesta, rientra nel gruppo di opere che raccontano una storia di persone che affrontano la Storia, un filone apprezzato e popolare. È con questo taglio che l’opera viene presentata al pubblico anglosassone, senza nascondere il suo elemento investigativo, ma senza che esso sia il punto focale. Accade quindi che, vista la necessità di collegare il profilo di Elisabeth Åsbrink ad *And in the Vienna woods the trees remain*, l’elemento documentaristico debba essere mantenuto e ricordato al pubblico, in quanto fondamentale per il successo di *1947*. Allo stesso tempo però, il libro sul bambino ebreo sfuggito ai campi di concentramento permette alla casa editrice di muoversi diversamente sul mercato, e di poter puntare ad altri target oltre a quello documentaristico comune a *1947*. Di conseguenza, contemporaneamente l’opera si districa tra il tragico racconto di una storia familiare ambientata durante il secondo conflitto mondiale, e l’opera documentaristica. La pagina web di Elisabeth Åsbrink contiene anche una sezione in inglese, con una panoramica delle sue opere, la sua biografia e per ogni libro una sezione d’approfondimento. Una sezione in evidenza è dedicata ad *And in the Vienna woods the trees remain*, comprendente due sottosezioni “Press Coverage” e “Reviews” (Elisabeth Åsbrink 2022). La presentazione del libro è molto più ricca della sua controparte nella versione svedese del sito web, che invece si limita a tracciarne la trama. Nella versione inglese, più che sulla storia di Otto, ci si concentra sulla figura di Ingvar Kamprad, e si comunica ai lettori quali sono le prove che troveranno all’interno del romanzo delle sue simpatie naziste. Circa metà del testo dedicato al libro parla di Kamprad e traccia alcune delle accuse principali mosse nei suoi confronti, in una sorta di dichiarazione contenutistica sulla sua figura. In questo estratto, chi lo abbia redatto ha ritenuto importante specificare che le accuse mosse sono supportate da prove personalmente ricercate e reperite dall’autrice, e che esse sono tutte presenti nel testo, così come lo è la famosa intervista a Kamprad in cui egli elogia Per Engdhal. Riassunto in una frase, il libro viene così descritto: “Elisabeth Åsbrink portrays how Swedish society was infused with anti-Semitism and how families are shattered by war and asylum politics. The book contains interviews with Ingvar Kamprad” (Elisabeth Åsbrink

2022). È questa l'etero-immagine che la traduzione inglese nelle intenzioni dell'autrice, espresse sul suo sito, vorrebbe veicolare. Come si è visto però analizzando paratesto ed epitesto, non è esattamente ciò che accade. Il lato di critica e denuncia esiste ed è forte, ma se nell'ottica dell'autrice la storia di Otto è funzionale al discorso sull'immagine negativa della Svezia, nella sua mediazione inglese i due filoni non sono legati da questo rapporto. La traduzione incrocia documentarismo d'accusa e romanzo, e pur propendo un'etero-immagine della Svezia negativamente connotata, non fa di quell'etero-immagine la cifra principale dell'opera.

8. Slutsatser

Som en avslutning på denna avhandling vill jag föreslå en jämförelse mellan författarna Lena Andersson och Elisabeth Åsbrink. Vidare kommer jag att kommentera några forskningslinjer som jag tycker kunde vara intressant att utveckla vidare.

Det första delen (I) syftar till att sätta upp ett teoretiskt *framework* genom att först samla in befintliga studier om imagologi. Jag undersökte de senaste utvecklingarna: även om disciplinen har haft relevans i många decennier, omarbetades teorin med en modernare perspektiv under senare år. Dessutom har jag gjort ett försök att spåra imagologiska studier tillbaka till en rent svensk dimension, och har utforskat dess samspel med den italienska kontexten. Jag har valt att fokusera på två bilder av Sverige: folkhem och neutralitet. Det kunde finnas plats för ett bredare diskurs om Sveriges bild och detta skulle vara ett mycket större arbete som skulle kräva en mer djupgående undersökning av bildkonstruktionens tillvägagångssätt, bl.a. samspelet mellan själv- och hetero-bilder, och identifieringen av bilder av Sverige i Italien. En mer detaljerad undersökning av den svenska litteraturen som hittills översatts till italienska skulle kunna vara av stort intresse, samt med av var och en av de olika exemplen av de två föreslagna bilderna. Min hypotes är att man skulle hitta mycket material om välfärdsstaten och mycket mindre, kanske inget alls, om neutraliteten.

En forskningslinje som kunde ge överraskande resultat och som jag tror är av stort värde är den som angår realismen vid bilden av folkhemmet i deckare. Jag pekade på hur en negativ bild av Sveriges välfärdsstat är en ganska ny uppfattning i Italien, som utvecklats under de senaste åren. Däremot var kritiken mot det svenska välfärdssystemet negativ i kriminalromaner (även de som blev översatta i Italien) redan många decennier innan bilden förändrades negativt i Italien. Det ser ut som om det tog en lång tid att förändra denna starka uppfattning om ett idylliskt samhälle. På vilket sätt bidrar deckarna till Sveriges bild? Bär kriminalromaner en olik trovärdighet än andra genrer? Forskare har visat hur deckare har hjälpt med att synliggöra Sveriges förortsliv, ökande kriminalitet och våld. Samtidigt återstår en positiv syn av folkhem, därför har jag vågat mig på hypotesen att det

finns olika nivåer av trovärdigheten i olika genrer, som har olik inverkan på Sveriges bild. Hur bidrar genrer till bildandet av Sveriges bild? Finns det genrer som bidrar mindre, inte alls eller uteslutande?

I den andra delen av avhandlingen (II) använder jag de verktyg som beskrivs i den teoretiska delen för att föreslå en konkret analys på två fallstudier. Den första, Lena Anderssons *Sveas son*, har varit en stor utmaning. Anderssons språk och skrivstil är komplicerade, förvisso vackra, och svårt att använda för en person som inte har svensk som modersmål. Fördjupningen i hennes arbete har varit komplicerad men givande. När det gäller innehållsanalysen har det varit också intressant att uteslutande kunna förlita sig på svenska källor (även om min utgångspunkt är italiensk) med tanke på den totala bristen på skrifter om hennes arbete i Italien och de få som är tillgängliga utomlands. Den teoretiska delen har spårat en progressivt negativ uppfattning av den svenska välfärdsstaten i Italien, på grund av det är det min åsikt att en bok med fokus på folkhemskritiken skulle kunna vara av intresse för italienska läsare. Jag har skrivit att presentationen av romanen som en familj-/historisk bok skulle kunna vara framgångsrik, men det är inte uteslutet att den skulle kunna presenteras som en historisk/familjeroman med att samtidigt behålla det inslag av kritik (som den engelska utgåvan eliminerar). Detta skulle kunna ske genom ingripande av rätt förläggare som väljer att framhäva Anderssons kritiska inställning. Detta mottagande av *Sveas son* skulle hjälpas av en större närvaro av Anderssons arbete i Italien, vilket skulle göra tonen i hennes författarskap tydligare. Situationen är annorlunda för Elisabeth Åsbrink, som i stället har en solid närvaro i den italienska förlagsmarknaden. Men samma situation gäller för hennes *Och i Wienerwald står träden kvar*: klassificeringen som historisk roman skulle vara den mest framgångsrik, men det kunde vara möjligt att ge den kritiska aspekten större utrymme och det kunde vinna intresse hos den italienska publikum, särskilt genom att utnyttja intervjun med Ingvar Kamprad.

En annan punkt som skulle vara mycket intressant att undersöka i framtiden är litteraturprisens roll för spridningen av svensk litteratur i Italien. Två böcker vinnare av Augustpriset presenterades med olika följderna vad gäller översättningen: *Egenmäktigt förfarande* och *Och i Wienerwald står träden kvar*. Jag ger en snabb introduktion till hur många böcker som vunnit det berömda

litteraturpriset nådde Italien för att diskutera prisets inverkan på den italienska förlagsmarknaden. Det finns dock mycket mer att säga om förlagens mottaglighet för litterära priser, och det skulle vara intressant att undersöka vilken inverkan de har på urvalet av verk, eller om de vinnande verken har översatts i Italien på grund av andra faktorer.

Slutligen, vi har sett att det finns ju utrymme för svensk litteratur som föreställer en bild som står i kontrast till den som redan existerar i Italien. Men det betyder inte att den originella versionen av bilden kvarstår: genom översättningsprocess förändras alltid bilden och vi har här sett olika möjliga aktualiseringar. Följaktligen, har jag påstått att de två huvudverken i denna avhandling kunde få plats i den italienska förlagsmarknaden. Jag hoppas att den här avhandlingen har illustrerat den process som översättningen innebär och visat hur teman, betydelser och diskurser reser och förändras i mottagningsprocessen. De bilder som framställs i ett verk i originalversionen bevaras inte alltid exakt samma bild i den översatta versionen.

Bibliografia

Fonti primarie

Andersson, Lena. *Sveas son: en berättelse om folkhemmet*. Stoccolma: Bokförlaget Polaris, 2018.

Åsbrink, Elisabeth. *Och i Wienerwald står träden kvar*. Stoccolma: Natur & Kultur Allmänlitteratur, 2011.

Andersson, Jenny, e Mary Hilson. «Images of Sweden and the Nordic Countries.» *Scandinavian Journal of History* 34, n. 3 (Settembre 2009): 219-228.

Andersson, Lena. *Acts of Infidelity*. Traduzione di Saskia Vogel. New York: Other Press, 2019.

—. *Allvarligt talat*. Stoccolma: Natur & Kultur Allmänlitteratur, 2014.

—. *Dottern*. Stoccolma: Bokförlaget Polaris, 2021.

—. *Egenmäktigt förfarande – en roman om kärlek*. Stoccolma: Natur & Kultur Allmänlitteratur, 2013.

—. *Utan personlig ansvar*. Stoccolma: Natur & Kultur Allmänlitteratur, 2014.

—. *Var det bra så?* Stoccolma: Natur & Kultur, 1999.

—. *Verkligheten och resten*. Stoccolma: Bokförlaget Polaris, 2018.

—. *Wilful Disregard*. Traduzione di Sarah Death. New York: Other Press, 2016.

—. *Senza responsabilità personale*. Traduzione di Carmen Giorgetti Cima. Roma: Edizioni E/O, 2018.

—. *Son of Svea*. Traduzione di Sarah Death. New York: Other Press, 2022.

—. *Sottomissione volontaria*. Traduzione di Carmen Giorgetti Cima. Roma: Edizioni E/O, 2016.

Andersson, Lena, intervista di Cecilia Gustavsson. *Epilog med Lena Andersson* (28 Settembre 2019).

Andersson, Lena, intervista di Johan Norberg. «Lena Andersson.» *The Usual Suspects*. (31 Gennaio 2018).

Andersson, Lena, intervista di Jessika Gedin. «Lena Andersson om Egenmäktigt förfarande.» *Babels bibliotek*. (2013).

Andersson, Lena, intervista di Allan Linnér. «Sveas son.» (3 Ottobre 2018).

- Andrén, Ella. «Folkhemmet form.» Dagensbok.com. Agosto 13, 2018. (<http://dagensbok.com/2018/08/13/lena-andersson-sveas-son/>, accesso Dicembre 2022)
- Arkitekturupproret*. s.d. <https://www.arkitekturupproret.se/rivningar/1900-talets-rivningar> (consultato Novembre 2022).
- Åsbrink, Elisabeth. *1947*. Stoccolma: Natur & Kultur Allmänlitteratur, 2016.
- . *1947*. Traduzione di Alessandro Borini. Milano: Iperborea, 2018.
- . *And in the Vienna Woods the Trees Remain*. Traduzione di Saskia Vogel. New York: Other Press, 2020.
- . *Made in Sweden – le parole che hanno fatto la Svezia*. Traduzione di Alessandro Borini. Milano: Iperborea, 2021.
- . *Orden som formade Sverige*. Stoccolma: Natur & Kultur Allmänlitteratur, 2018.
- . *Smärtpunkten : Lars Norén, pjäsen Sju tre och morden i Malexander*. Stoccolma: Natur & Kultur, 2009.
- . *Övergivenheten*. Stoccolma: Bokförlaget Polaris, 2020.
- Åsbrink, Elisabeth. *1947 Elisabeth Åsbrink* (30 Giugno 2017).
- Åsbrink, Elisabeth, intervista di Erika Hedenström. «Så var det 1947 – Elisabeth Åsbrink.» (22 Settembre 2016).
- Elisabeth Åsbrink*. 2022. <https://elisabethasbrink.se/en/and-and-in-the-vienna-woods-the-trees-remain/> (consultato Novembre 2022).
- Auci, Stefania. *I Leoni di Sicilia*. Milano: Nord, 2019.
- Bassnett, Susan. *Translation studies*. London: Routledge, 2002.
- Beckman Åsa. “Kulturmannen. Porträtt av en utdöende art”. Dagens Nyheter. Aprile 27, 2014 (<https://www.dn.se/kultur-noje/kulturmannen-portratt-av-en-utdoende-art/>, accesso Novembre 2022)
- Beller, M, e J Leerssen. *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

- Berger, G. H. *Historical Novel Society*. Agosto 2022. <https://historicalnovelsociety.org/reviews/son-of-svea-a-tale-of-the-peoples-home/> (consultato Novembre 2022).
- Bisogno, Marina. «Sottomissione volontaria di Lena Andersson: storia di un'ossessione». *Gli Stati Generali*. Gennaio 23, 2017 (<http://www.glistatigenerali.com/letteratura/81138/>, accesso Novembre 2022)
- Boëthius, Maria-Pia. *Heder och samvete*. Stoccolma: Norstedts förlag, 2001.
- Bokförlaget Polaris*. 15 Aprile 2019. <https://www.bokforlagetpolaris.se/sveas-son/t-0/9789177951315> (consultato Novembre 2022).
- Borioni, Paolo. *Svezia*. Milano: Unicopli, 2005.
- . *Welfare scandinavo. Storia e innovazione*. Roma: Carocci, 2003.
- Cappelen, Cornelius, e Stefan Dahlberg. 2017. «The Law of Jante and generalized trust». *Acta Sociologica* 61 (agosto): 000169931771731. <https://doi.org/10.1177/0001699317717319>.
- Childs, Marquis W. *Sweden : the middle way*. London: Faber & Faber, 1936.
- Ciaravolo, Massimo, a cura di. *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*. Milano: Iperborea, 2019.
- Dufva, Anneli. «Lena Andersson skriver om folkhemmets uppgång och fall.» *Sveriges Radio*. Maggio 04, 2018. (<https://sverigesradio.se/artikel/6945006>, accesso Dicembre 2022)
- De Marco, Catia. «Il giallo svedese: un fenomeno mondiale.» *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi, Letteratura Svedese*, 2020.
- Edfeldt, Chararina, Erik Falk, Andreas Hedberg, Yvonne Lindqvist, Cecilia Schwartz, e Paul Tenngart. *Northern Crossings, Translation, Circulation and the Literary*. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
- Ferrante, Elena. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni E/O, 2011.
- Epstein, BJ. «Civilised, Liberal and Dark: images of Sweden in the media and literature.» A cura di Kurt Almqvist e Alexander Linklater. *Images of Sweden 2* (2013): 29-39.

- Ferrari, Alessia. «Nordic Crime Fiction in Italy.» A cura di Andrea Meregalli e Camilla Storskog. *Bridges to Scandinavia* (di/segni), n. 15 (Giugno 2016): 229-240.
- Fontana, Giorgio. *Prima di noi*. Palermo: Sellerio, 2020.
- Harrison, Dick. «Ideas of Swedish Particularity through the Ages.» A cura di Kurt Almqvist e Alexander Linklater. *Images of Sweden* 1 (2011): 13-28.
- Fransson, Lisa. «Är du en Ragnar? ». *LitteraturMagazinet*. Maggio 04, 2018. (<http://www.litteraturmagazinet.se/lena-andersson/sveas-son/recension/lisa-fransson>, accesso Novembre 2022)
- Hilson, Mary. «The Nordic Welfare Model.» In *Introduction to Nordic Cultures*, a cura di Annika Lindskog e Jakob Stougaard-Nielsen. London: UCL Press, 2020.
- Hilson, Mary, e Tom Hoctor. «From the “Middle Way” to The Nordic Way: Changing Rhetorics of the Nordic.» A cura di Jani Marjanen, Johan Strang e Mary Hilson. *Contesting Nordicness* (De Gruyter Oldenbourg), 2021: 81-102.
- Hjalmar Branting. 19 Agosto 2019. <https://www.so-rummet.se/kategorier/hjalmar-branting> (consultato il giorno Aprile 25, 2023).
- Iperborea* . s.d. <https://iperborea.com/titolo/570/made-in-sweden> (consultato il giorno Novembre 2022).
- Iperborea*. s.d. <https://iperborea.com/autore/11021/elisabeth-asbrink> (consultato il giorno Dicembre 2022).
- Iperborea*. s.d. <https://iperborea.com/chi-siamo> (consultato il giorno Gennaio 2023).
- Larsson, Ola. «Elisabeth Åsbrink: ‘Och i Wienerwald står träden kvar’» *Dagens Nyheter*. Settembre 14, 2011. (<https://www.dn.se/kultur-noje/bokrecensioner/elisabeth-asbrink-och-i-wienerwald-star-traden-kvar/>, accesso Dicembre 2022)
- Leandoer. «Inre tvang driver på författarskap av rang». *Svenska Dagbladet*. Maggio 04, 2018. (<https://www.svd.se/a/XwBryg/inre-tvang-driver-pa-forfattarskap-av-rang%20Publicerad%202018-05-04>, accesso Novembre 2022).

- Lekander, Nina. «I det här folkhemmet finns ingen plats för utsvävningar». Expressen. Maggio 04, 2018. (<https://www.expressen.se/kultur/i-det-har-folkhemmet-finns-ingen-plats-for-utsvavningar/>, accesso Novembre 2022)
- «Lena Andersson: le conseguenze della speranza amorosa». Rai Letteratura. Dicembre 16, 2016. (<https://www.edizionale.it/review/6195>, accesso Dicembre 2022)
- Kirkus*. 6 Ottobre 2019. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/elisabeth-asbrink/and-in-the-vienna-woods-the-trees-remain/> (consultato il giorno Novembre 2022).
- Larsson, Jan. *Hemmet vi ärvde: Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden*. Arena, 1994.
- Larsson, Stieg. *Män som hatar kvinnor*. Stoccolma: Norstedts, 2005.
- Marjanen, Jani, Johan Strang, e Mary Hilson. *Contesting Nordicness: From Scandinavianism to the Nordic Brand*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021.
- Milles, Ulrika. «Ulrika Milles om Sveas son: ‘En roman som ropar på ett kollektiv av läsare’». SVT. Maggio 04, 2018. (<https://www.svt.se/kultur/bok/ulrika-milles-om-sveas-son-en-roman-som-ropar-pa-ett-kollektiv-av-lasare>, accesso Dicembre 2022)
- Nergaard, Siri. *La Costruzione di una Cultura, La Letteratura Norvegese in Traduzione Italiana*. Rimini: Guaraldi, 2004.
- Nordin, Svante. «How the Swedes Learned to Love Peace and Consider Neutrality a Moral Virtue .» A cura di Kurt Almqvist e Alexander Linklater. *Images of Sweden*, 2011: 29-44.
- Olsson, Karin. «Elisabeth Åsbrink: Och i Wienerwald står träden kvar» Expressen. Settembre 15, 2011. (<https://www.expressen.se/kultur/elisabeth-asbrink-och-i-wienerwald-star-traden-kvar/>, accesso Novembre 2022)
- Pagliaru Alessandra. «Dipendenze amorose nel panico dei malintesi.» Il Manifesto. Dicembre 10, 2016. (<https://ilmanifesto.it/dipendenze-amorose-nel-panico-dei-malintesi>, accesso Novembre 2022)

- Pasetti, Tiziana. «Sottomissione volontaria di Lena Andersson». *Confidenze*. Febbraio 23, 2019
(<https://www.confidenze.com/cuore/sottomissione-volontaria-di-lena-andersson/>, accesso
Novembre 2022)
- Pellizzari, Tommaso. *Corriere.it*. 20 Maggio 2022.
https://www.corriere.it/podcast/daily/22_maggio_20/perche-208-anni-neutralita-anche-svezia-entra-nato-12a95dbc-d778-11ec-baec-5e239f3efe1e.shtml (consultato il giorno Marzo 2023).
- Penguin House Random*. s.d. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/598255/and-in-the-vienna-woods-the-trees-remain-by-elisabeth-asbrink/> (consultato il giorno 2022 Novembre).
- Penguin Random House*. 1 Febbraio 2022.
<https://www.penguinrandomhouse.com/books/676046/son-of-svea-by-lena-andersson/9781635420043/> (consultato il giorno Novembre 2022).
- Publisher's Weekly*. 2022. <https://www.publishersweekly.com/9781635420043> (consultato il giorno 2022 Novembre).
- Rühling, Lutz. «Swedes.» A cura di Manfred Beller e Joep Leerssen. *Imagology* (Rodopi), 2007: 248-251.
- Sandemose, Aksel. *En flyktning krysser sitt spor*. Oslo: Gyldendal, 1933.
- Sandstrom Daniel. «Sottomissione volontaria.» *Internazionale*. Dicembre 9, 2016.
(<https://www.edizionale.it/review/6175>, accesso Novembre 2022)
- Scaramellini, Anna. «Intervista ad Elisabeth Åsbrink. » *Linea 20*. Marzo 31, 2018.
(<https://linea20.blog/2018/03/31/intervista-ad-elisabeth-asbrink-svezia-incroci-di-civilta-2018/>, accesso Gennaio 2023).
- Sengupta, Mahasweta. «Translation as Manipulation : The Power Of Images And Images Of Power.»
In Between Languages And Cultures : Translation And Cross-Cultural Texts, Di Anuradha Dingwaney Needham E Carol Maier. Pittsburgh: University Of Pittsburgh Press, 1995.
- Sjöwall, Maj, e Per Wahlöö. *Den skrattande polisen*. Stoccolma: Norstedts, 1968.

Undén, Bo Östen. s.d. <https://www.treccani.it/enciclopedia/bo-osten-unden/> (consultato il giorno Aprile 25, 2023).

Vällingby Centrum. s.d. <https://vallingbycentrum.se/om-vallingby-city/historia/> (consultato il giorno Aprile 2023).

Wiking, Meik. *The Little Book of Hygge: Danish Secrets to Happy Living*. Harper Collins, 2017.

Wistrand, Sten. «Fakta, fiktion, faktion?: Elisabeth Åsbrinks *Och i Wienerwald står träden kvar* ur ett fiktionsteoretiskt perspektiv.» *Samlaren: Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, 27 Febbraio 2017: 143-180.

Witt-Brattström, Ebba. *Kulturmannen och andra texter*. Stocolma: Norstedts, 2016.