

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO
Humanæ Litteræ

DIPARTIMENTO
Lingue e letterature straniere

CORSO DI DOTTORATO
Studi filologici e letterari dell'area slava, germanica e scandinava
XXV ciclo

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Il giallo svedese contemporaneo come “narrazione a dominante distopica”.

Åsa Larsson, Liza Marklund e Stieg Larsson

L-Lin/15 - Lingue e letterature nordiche

DOTTORANDO Alessia Ferrari

TUTOR Prof. Andrea Meregalli

COORDINATORE DEL DOTTORATO Prof. Alessandro Costazza

A.A. 2012/2013

Indice

Introduzione	4
Capitolo 1: Il genere giallo fra creazione artistica e riflessione critica	8
<i>1.1 Le principali tendenze della critica internazionale sul genere giallo</i>	8
<i>1.2 Voci critiche dal Nord sul concetto di “letteratura di massa”</i>	18
<i>1.3 Il “giallo nordico” contemporaneo: caratteristiche e dibattito critico</i>	26
Capitolo 2: La chiave di lettura della “narrazione a dominante distopica”	38
<i>2.1 Lo strumento della distopia letteraria</i>	38
<i>2.2 Il giallo nordico contemporaneo come “narrazione a dominante distopica”</i>	40
Capitolo 3: Gli autori e le opere considerati	46
<i>3.1 La scelta degli autori</i>	46
<i>3.2 Il comune contesto culturale</i>	48
<i>3.3 Stieg Larsson</i>	51
<i>3.4 Liza Marklund</i>	57
<i>3.5 Åsa Larsson</i>	61

Capitolo 4: Le protagoniste dei romanzi	66
<i>4.1.1 Annika e Rebecka: detective amatoriali e assassine</i>	66
<i>4.1.2 Il topos della “detective pazza”</i>	75
<i>4.2.1 Lisbeth e la possibilità di un approccio genetico</i>	81
<i>4.2.2 Padri che odiano le figlie: incesto e parricidio</i>	87
<i>4.3.1 L’identificazione tra autore ed eroe</i>	89
<i>4.3.2 Un esempio di ricezione “genderizzata”: Liza Marklund e Henning Mankell</i>	93
Capitolo 5: Il giallo femminista e il giallo al femminile	96
<i>5.1 Il fenomeno delle “crime queens”</i>	96
<i>5.2 La rappresentazione dell’omosessualità femminile: alcuni esempi</i>	99
<i>5.3 La costruzione di una regina: il caso di Liza Marklund</i>	106
<i>5.4 Stieg Larsson come autore femminista</i>	110
Capitolo 6: Le relazioni familiari	113
<i>6.1.1 Il topos letterario delle problematiche familiari</i>	113
<i>6.1.2 Relazioni familiari patologiche: alcuni esempi</i>	116
<i>6.2.1 La maternità</i>	117
<i>6.2.2 Nonne buone e cattive madri</i>	119
<i>6.3 La violenza domestica</i>	130
Capitolo 7: L’animale come “altro” non umano	137
<i>7.1 La triste sorte felina nei romanzi di Liza Marklund</i>	138

<i>7.2.1 I cani di Åsa Larsson</i>	146
<i>7.2.2 I lupi o, per meglio dire, le lupe di Åsa Larsson</i>	154
<i>7.3 Gattofilia e cinofilia</i>	156
Capitolo 8: L'ambiente naturale e l'ambiente urbano	159
<i>8.1 La natura di Åsa Larsson e la città di Liza Marklund</i>	159
<i>8.2 Lo spazio fisico e virtuale di Lisbeth Salander</i>	169
<i>8.3 Il realismo nell'approccio distopico ai luoghi</i>	173
Conclusioni	175
Bibliografia	179

Introduzione

A partire dagli anni Novanta del Ventesimo secolo l'Europa e il mondo intero hanno assistito al fiorire del giallo in Scandinavia: un numero crescente di scrittori ha deciso di dedicarsi a questo genere che, gradualmente, ha acquisito consensi sempre maggiori anche all'estero. All'inizio del nuovo millennio la pubblicazione postuma della trilogia dello svedese Stieg Larsson ha poi segnato, in qualche modo, un punto di svolta. Larsson è divenuto la pietra di paragone con cui tutti gli aspiranti giallisti devono misurarsi, volenti o nolenti, e il suo nome è stato utilizzato dalla critica e dall'editoria per fissare un parametro, uno standard.

In Scandinavia si scrivevano gialli anche prima di Larsson, naturalmente, ma l'opera di questo autore ha spianato la strada a una rinascita del genere e al suo successo commerciale, anche all'estero. In questo contesto si situa inoltre la tendenza, iniziata al principio degli anni Novanta, alla presenza massiccia di autrici di sesso femminile, che raccontano i temi del giallo attraverso gli occhi delle donne, promuovendo talvolta istanze esplicitamente femministe.

La tradizione del giallo nordico è stata fortemente influenzata da una coppia di autori svedesi attivi negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, Maj Sjöwall e Per Wahlöö, che con i loro testi hanno promosso una critica marxista-socialista, mostrando come nello stato sociale svedese, dietro alla facciata della giustizia e della parità, si celassero squilibri e iniquità. La loro eredità è rimasta vitale nei decenni seguenti e tutt'oggi la si può rinvenire nell'attenzione alla critica sociale che accomuna e caratterizza moltissimi romanzi gialli del Nord: di frequente, tale attenzione sfocia in una vera e propria voce critica.

La letteratura di genere risente però anche di decenni di valutazione negativa da parte della critica e, per quanto riguarda il giallo, il processo della sua rivalutazione è ancora in corso. Dal dibattito critico, infatti, emerge una tendenza sempre più forte a rendere labile e mobile il confine tra letteratura alta, colta, e letteratura bassa, di genere, come la

fantascienza, il romanzo d'amore e, per l'appunto, il giallo. D'altro canto, in un fenomeno come quello del giallo scandinavo degli ultimi anni, non si può prescindere dai dati di vendita, talmente imponenti da suggerire una revisione delle categorie letterarie tradizionali.

Il fatto che il giallo nordico mostri un forte coinvolgimento nelle problematiche sociali proprie del momento storico in cui nasce, eleggendosi a sito letterario della loro elaborazione, può essere una delle ragioni dell'enorme consenso raccolto tra il pubblico, che può vedere se stesso e le proprie difficoltà rispecchiati in una letteratura “di genere”, che ha il pregio di rassicurare il lettore con la propria parziale prevedibilità. Bisogna comunque tenere a mente che si tratta di letteratura, non di indagini sociologiche o giornalistiche, quindi ciò che si legge nelle pagine di questi romanzi non è il “Nord Europa” ma una sua elaborazione letteraria.

Questo lavoro si concentra sul modo in cui le problematiche reali subiscono un processo di rivisitazione: quanta parte rimane del problema concreto e quanto invece esso si trasforma in pura materia letteraria? Tale quesito è interessante perché mostra in che misura il giallo sia davvero strumento di critica sociale e non solo occasione di svago e intrattenimento.

Diversi critici stranieri hanno rilevato come la quantità di crimini e devianza che emerge dalle pagine di questi testi mal si sposi con l'idea idilliaca che il resto del mondo ha dei Paesi Nordici. Francesco Muzzioli, docente di teoria della letteratura presso la “Sapienza”, Università di Roma, nel suo saggio *Scritture della catastrofe* (2007) mette in luce la relazione tra ciò che chiama “il realismo moderno”, cioè la caratteristica di soffermarsi sugli orrori della contemporanea società, e “le fantasie sfavorevoli della distopia”, che a suo avviso ne costituiscono l'espressione privilegiata¹.

Il presupposto teorico su cui si basa la presente indagine è che i gialli scandinavi contemporanei possano essere interpretati come “narrazioni a dominante distopica”², definizione mutuata dal saggio *Anti-utopia: Huxley, Orwell, Burgess* di Stefano Manferlotti, docente di letteratura inglese e letterature comparate presso l'Università Federico II di Napoli. I gialli nordici non sono testi propriamente distopici, perché privi di alcune caratteristiche distintive della distopia letteraria in senso stretto, ma ugualmente “caratterizzati da tratti negativi rispetto ad un determinato corpus di valori,

¹ MUZZIOLI 2007, p. 141.

² MANFERLOTTI 1984, p. 37.

implicito od esplicito, scelto come termine di confronto”³. Circostrivere e descrivere cosa sia una narrazione strettamente distopica o a dominante distopica rimane un problema aperto, sul quale ci si soffermerà nel capitolo 2.

Il Nord raccontato dai testi considerati non è, dunque quello reale, concreto, contemporaneo, ma una sua versione deformata, alterata. Un'altra questione che pertanto si delinea come centrale è la relazione tra realtà e finzione letteraria. Muzzioli, parlando della distopia, afferma che essa offre una visione catastrofista e allarmista del mondo, che però di fatto quanto a orrori viene ampiamente superata dalla realtà stessa⁴. In questa prospettiva, lo studioso accosta la distopia alla letteratura di testimonianza e ciò è interessante in questa sede in quanto due degli autori considerati, Stieg Larsson e Liza Marklund, oltre che giallisti sono giornalisti di cronaca. Scrivono tanto resoconti della “realtà così com'è”, senza l'intento di deformarla letterariamente, sotto forma di articoli giornalistici, quanto narrazioni distopiche, racconti compiutamente letterari di come la “realtà potrebbe essere”, che sono quelli su cui si concentra questo lavoro. Muzzioli rintraccia la differenza sostanziale tra i due tipi di scrittura nel fatto che la letteratura di testimonianza costituisce un'esortazione al “non più”, cioè a non ripetere gli stessi errori del passato, mentre la distopia esorta al “non ancora”. Tuttavia, il nucleo ideologico è lo stesso, si tratta di mettere in guardia.

La lettura in chiave distopica del giallo scandinavo moderno consente pertanto di mettere in luce alcuni aspetti determinanti della relazione tra finzione e realtà. Attualmente il dibattito critico sul giallo scandinavo cerca di chiarire se esso sia uno specchio della realtà e, in tal caso, se si proponga programmaticamente di esserlo al fine di denunciarne i problemi. Tali questioni verranno approfondite più avanti, tuttavia in fase preliminare può essere interessante rilevare che, grazie al filtro letterario deformante della narrazione a dominante distopica, il giallo può trattare in maniera metaforica temi avvertiti come urgenti dalla società, divenendo un mezzo per l'elaborazione collettiva di istanze culturali profonde e complesse.

Questo lavoro è strutturato per analisi tematiche trasversali, che si concentrano sulle modalità con cui diversi temi vengono affrontati dai tre autori considerati. Tali temi sono stati scelti per la loro rilevanza nel contesto di un discorso sociale e di un discorso distopico. Si può rintracciare un quadro catastrofista della società contemporanea

³ *Ibidem.*

⁴ MUZZIOLI 2007, p. 141.

specialmente a partire dalla dimensione relazionale dei personaggi. Nel capitolo 4, quindi, si analizzano le protagoniste dei romanzi, moderne anti-eroine che faticano a integrarsi nella società distopica raffigurata dai testi, permeata dal crimine, dalla violenza, dal vuoto dei valori e dalla svalutazione della donna. Quest'ultimo tema viene approfondito nel capitolo 5, che si concentra sulla portata del messaggio femminista promosso dagli autori, in particolare Stieg Larsson e Liza Marklund, in quanto voce critica sulla condizione attuale della donna in Scandinavia. Del ruolo della donna all'interno del nucleo d'interazione sociale primario, cioè la famiglia, si occupa il capitolo 6, prendendo in considerazione le dinamiche familiari a diversi livelli, tra genitori e figli, tra fratelli, tra nonni e nipoti. In questo discorso assume particolare rilevanza il tema della maternità, strettamente connesso sia con la dimensione sociale sia con quella intima e privata dell'individuo di sesso femminile. Il capitolo 7 si concentra sull'attitudine dei personaggi rispetto al mondo animale, eletto a rappresentante dell'"altro non-umano", utile strumento per mettere in luce dinamiche nascoste dell'interazione con l'"altro umano". Il capitolo 8 si discosta in parte dai precedenti, occupandosi delle ambientazioni dei romanzi. Prenderle in considerazione è rilevante per analizzare in che modo vengano sfruttate come espedienti narrativi per accentuare i tratti negativi distopici delle narrazioni.

In questo lavoro si è preferito il termine "giallo" ad altre possibili definizioni in italiano, perché esso definisce una categoria ampia, nella quale trova spazio la dicitura quasi sinonima di poliziesco. Quest'ultimo termine infatti può risultare fuorviante, evocando automaticamente il personaggio del poliziotto, che è pressoché assente nei romanzi considerati. Il termine "giallo", invece, può comprendere il poliziesco, oltre a sottogeneri quali il romanzo criminale o il *thriller*.

Tutti i romanzi presi in considerazione vengono citati con il titolo originale e, laddove vi sia, la traduzione in italiano. Se la traduzione italiana non esiste, si fornisce tra parentesi la traduzione letterale. Per i testi critici, invece, si è preferito lasciare i titoli in lingua originale. Tutte le traduzioni sono mie ove non altrimenti specificato.

Capitolo 1

Il genere giallo fra creazione artistica e riflessione critica

1.1 Le principali tendenze della critica internazionale sul genere giallo

Da un punto di vista diacronico, la Scandinavia non può vantare una fiorente tradizione autonoma di studi critici sul genere giallo. Nel corso degli anni ci sono stati studiosi – soprattutto giallisti – che si sono soffermati sui presupposti teorici del genere, ma i loro contributi sono esigui e ormai di difficile reperimento. Solo in tempi recenti, grazie al successo che il giallo nordico ha riscosso all'estero, ha cominciato a fiorire una certa quantità di articoli e saggi. Tuttavia quando si parla di letteratura gialla la storia nordica è strettamente dipendente da quella europea, soprattutto anglosassone e statunitense, pertanto può essere utile ripercorrere l'evoluzione e le tendenze della critica internazionale sul genere, per individuare punti di riferimento validi anche per il giallo del Nord.

I primi dibattiti degni di nota sul giallo fioriscono in Inghilterra in seguito alla pubblicazione dei saggi di Gilbert Keith Chesterton (1902), nei quali l'inventore di Padre Brown adotta un approccio normativo al genere giallo, indicando nei suoi scritti le regole a cui un buon giallista dovrebbe attenersi⁵. Dopo di lui F.W. Chandler dedica un capitolo del suo *The literature of roguery* (1907) proprio al genere giallo.

Ad ogni modo sono solo contributi sporadici, infatti bisogna aspettare gli anni Venti del Novecento per una vera e propria discussione critica, quando alla voce di Chesterton si aggiungono quelle degli inglesi Dorothy Sayers e C. Day Lewis e degli statunitensi Willard Huntington Wright (divenuto poi famoso sotto lo pseudonimo di S.S. Van Dine) e Howard Haycraft⁶. Costoro si occupano dei classici *whodunnit* o gialli

⁵ Cfr. <http://www.chesterton.org/discover-chesterton/selected-works/>, (ultimo accesso 26/10/2013).

⁶ PYRHÖNEN 1994, p. 4.

deduttivi, la cui età aurea è compresa convenzionalmente tra il primo racconto di Agata Christie (1920) e l'ultimo della stessa Dorothy Sayers (1937)⁷. Si tratta di romanzi la cui trama è incentrata sulla soluzione di un enigma – non necessariamente un omicidio, può trattarsi anche di un furto o di un'aggressione – attraverso l'utilizzo della logica e del ragionamento deduttivo⁸. Lo scenario d'elezione di queste narrazioni è l'interno borghese, il salotto di una signorile dimora di campagna⁹. L'esempio più classico e noto di detective che affida alle proprie doti intellettuali la risoluzione dei casi è Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle (1859-1930), accanto al quale si possono ricordare Hercule Poirot e Miss Marple di Agatha Christie e lord Peter Wimsey di Dorothy Sayers.

Durante la fase della fioritura del giallo deduttivo l'interesse della critica si rivolge precipuamente alla struttura narrativa, con particolare attenzione alla relazione tra sviluppo dell'intreccio e contenuti tematici: in un buon racconto giallo, infatti, il lettore deve percepire una trama organica di indizi che assumono un significato chiaro e unitario alla luce dell'epilogo, in una sorta di costruzione a ritroso. La studiosa svedese Sara Kärrholm menziona a questo proposito Peter Brooks, autore di *Reading for the plot: Design and intention in narrative* (1992), citandone l'espressione “anticipation of retrospection”¹⁰ per definire il meccanismo che si attiva nel lettore quando affronta qualsiasi testo, non necessariamente giallo, e che tuttavia è particolarmente pertinente nel caso del giallo.

Tenendo come punto fermo il legame stretto fra trama e temi, che devono essere correlati con gli avvenimenti, non rimane spazio per le digressioni. Come scrive la studiosa finlandese Heta Pyrhönen: “plot construction and thematic content reflect one other”¹¹. Questo aspetto è interessante se si pensa al romanzo giallo contemporaneo, dove invece le digressioni occupano molto spazio e, nella maggior parte dei casi, si concentrano sulla vita del detective.

Un altro aspetto a cui la critica è attenta in questa prima fase è la natura di rompicapo del racconto giallo. Il ragionamento logico-razionale gioca un ruolo fondamentale

⁷ MUNT 1994, p. 6.

⁸ KÄRRHOLM 2005, pp. 35-36.

⁹ MACIOTI 2006, p. 117.

¹⁰ KÄRRHOLM 2005, p. 35. “Anticipazione della retrospizione”.

¹¹ PYRHÖNEN 2010, p. 46. “La costruzione della trama e il contenuto tematico si riflettono reciprocamente”.

nell'enigma alla Sherlock Holmes e deve essere condotto in parallelo dall'investigatore e dal lettore, con un leggero vantaggio a favore di quest'ultimo. Infatti in tale contesto è essenziale che l'autore eserciti il *fair play*, mettendo il lettore nella condizione di arrivare alla soluzione prima del detective¹². Tuttavia, il lettore non può nemmeno essere eccessivamente avvantaggiato, pertanto la sfida compositiva consiste nell'offrire tutti gli elementi utili alla risoluzione del caso, ma in qualche modo camuffati, disconnessi tra loro, collocati laddove il loro significato diventi ambiguo. Già in questa prima fase, dunque, la critica si concentra sulla dialettica fra tradizione e innovazione, sulla capacità dell'autore di trasformarsi in "equilibrista" per poter introdurre la diversità in uno schema convenzionale, senza travalicarne i confini. Scrive Pyrhönen: "This notion suggests that the skill required in writing detective fiction resembles artisanship, the competent and insightful reproduction of a generic model"¹³.

Queste sono dunque le questioni teoriche e le caratteristiche del genere sulle quali si sofferma la critica durante la fase del cosiddetto giallo deduttivo. Invece dopo la seconda guerra mondiale si assiste a una fase di stallo degli studi critici sul giallo, che trovano nuovo vigore solo negli anni Sessanta, nell'ambito del pensiero strutturalista.

Le ragioni e gli scopi dell'analisi di questo genere sono mutati, così come nel frattempo è mutato l'oggetto di studio, che dal classico *whodunnit* si è trasformato nel romanzo *hard boiled*¹⁴. Quest'ultimo nasce negli Stati Uniti attorno agli anni Venti-Trenta del Novecento e conosce la sua massima fioritura proprio dopo la seconda guerra mondiale. Si tratta di una corrente del giallo che scaturisce dalla volontà degli autori di trasgredire le regole della perfetta *detective story* tradizionale¹⁵. Dai salotti nobiliari e borghesi l'azione si sposta nelle strade, infatti ora l'ambientazione privilegiata è la città. Le dinamiche sociali del contesto urbano, spesso alienante e spersonalizzato, divengono oggetto d'interesse tanto per la letteratura quanto per la sociologia; si deve ricordare che proprio negli anni Venti nasce la scuola sociologica di Chicago, che si focalizza sui conflitti privati, collettivi e di classe nell'ambito della città¹⁶. In questo contesto va inoltre sottolineato il rapporto privilegiato del genere giallo con una determinata visione

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*. "Questa concezione suggerisce che l'abilità richiesta per scrivere gialli assomiglia a quella dell'artigiano, che riproduce un modello generico con perizia e acume".

¹⁴ Per l'evoluzione del genere da *whodunnit* a *hard boiled* si veda HOLMGAARD & MICHAËLIS 1984, pp. 39-49.

¹⁵ PEPPER 2010, p. 140.

¹⁶ MACIOTI 2006, p. 119.

sociale: quando esso abbandona i salotti esclusivi per spostarsi nelle strade diventa un interessante riflesso, seppur mediato dal filtro letterario, delle tendenze e delle inquietudini della società. Alcuni tra i massimi rappresentanti della scuola *hard boiled* sono Dashiell Hammett, Ed McBain, Raymond Chandler e Ross MacDonald, creatori di detective professionisti molto diversi dagli eleganti investigatori amatoriali che sedevano nei salotti vittoriani di Christie e Doyle, dal momento che gli scenari dell'azione *hard boiled* sono le strade della grande metropoli¹⁷. L'azione, inoltre, si fa più dinamica e la violenza diviene un elemento usuale. Questa è dunque la direzione principale che, a partire dai primi decenni del Ventesimo secolo, imbecca il giallo statunitense, esercitando una crescente influenza sulla preesistente tradizione del giallo deduttivo anche in Europa, per rimpiazzarlo del tutto nel secondo dopoguerra.

In questo stesso periodo cominciano a interessarsi al testo giallo alcuni rappresentanti della scuola dei formalisti russi, tra cui spicca il nome di Vladimir Propp, il quale propone di prendere in considerazione generi fino ad allora trascurati, come le fiabe e i racconti popolari, dal momento che la loro semplicità li rende strumenti utili allo studio delle leggi che regolano il funzionamento della letteratura nel complesso. Considerando la letteratura di massa un moderno corrispettivo di queste forme elementari di narrazione, i formalisti ne rintracciano il prototipo, il nucleo originale, proprio nel racconto giallo¹⁸. Il pensiero strutturalista introduce l'analisi narratologica del genere giallo, prendendo in esame le strutture di base e le regole con cui esse si combinano. Due famosi studiosi che si occupano del giallo sono Umberto Eco e Tzvetan Todorov.

Pyrhönen propone, come valido esempio delle idee degli strutturalisti, gli studi di Eco sui romanzi di Ian Fleming (1965), nonostante la serie su James Bond includa testi che si possono classificare come *thriller* o d'avventura, piuttosto che gialli in senso stretto. L'esempio, ad ogni modo, è pertinente in quanto mostra come Eco, isolando la unità strutturali di base e le norme che ne regolano la combinazione, riesca a stilare una grammatica le cui funzioni includono, teoricamente, tutte le possibilità narrative dei romanzi di Fleming. In questo modo lo studioso arriva a definire tre strutture narrative fondamentali in grado di generare una serie di soluzioni interpretative rigidamente prestabilite e preordinate, che il lettore può applicare meccanicamente durante il processo ermeneutico: si tratta dell'opposizione dei caratteri e dei valori; delle situazioni

¹⁷ MICHAËLIS 1984, p. 219.

¹⁸ PYRHÖNEN 2010, p. 46.

di gioco e dell'intreccio come “partita”; della tecnica letteraria¹⁹. Al primo gruppo di strutture narrative appartengono coppie di opposizioni fisse quali “mondo libero-Unione Sovietica”, “dovere-sacrificio”, “perversione-candore”²⁰, che possono entrare in conflitto in momenti diversi della narrazione, sempre però secondo un codice prefissato²¹. In secondo luogo Eco analizza la dialettica tra i poli di ogni coppia come un gioco e, in particolare, il gioco della morra cinese, nella quale, necessariamente, prima o poi “mano batte pugno, pugno batte due dita, due dita batte mano”²². Allo stesso modo prima o poi il mondo libero batterà l'Unione Sovietica e il candore prevarrà sulla perversione. Infine gli elementi delle coppie, combinati secondo regole date, vengono organizzati in un tessuto narrativo costruito con una certa tecnica letteraria. Eco riconosce a Fleming la capacità di saper scrivere “con arte”²³, sfruttando “l'opposizione tra un raccontare per fatti atroci ed immensi e un raccontare per cose minime viste con occhio disincantato”²⁴. Attraverso tre sole categorie, dunque, Eco riesce a far rientrare nella sua griglia teorica l'intera opera di Fleming, senza apparenti costrizioni. Il critico letterario svedese Lars Wendelius riconosce al saggio di Eco il pregio di aver mostrato che anche testi di letteratura di massa possono raggiungere il livello di astrazione delle opere ritenute di livello superiore²⁵.

Nel 1966 Todorov scrive un saggio dal titolo *La typologie du roman policier*, nel quale, con un approccio assai originale, mette in luce che in ogni testo giallo vengono raccontate due storie: quella dell'omicidio – che costituisce la fabula – e quella delle indagini – che costituisce l'intreccio. La prima finisce dove inizia la seconda. Lo studioso bulgaro ritiene che la storia delle indagini sia in realtà inessenziale ai fini puramente narrativi, che non sia significativa in se stessa, ma che funga da ponte tra il lettore e la storia dell'omicidio. Infatti nella prima storia i personaggi agiscono, mentre nella seconda si limitano a fare esperienza, a conoscere²⁶.

Negli anni Settanta e Ottanta si assiste alla terza grande ondata di studi sul giallo, in un momento in cui la maggior parte dei paesi occidentali ha già sviluppato una propria

¹⁹ ECO 1965, p. 78. Cfr. PYRHÖNEN 2010, p. 47

²⁰ ECO 1965, p. 79.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 107.

²⁴ *Ivi*, p. 110.

²⁵ WENDELIUS 1999, p. 30.

²⁶ TODOROV 1989, pp. 9-13.

tradizione locale del genere. L'interesse primario dei critici, in questa fase, riguarda il modo in cui letteratura gialla e ideologia dominante s'intersecano, partendo dal presupposto che la funzione principale del giallo è quella di riprodurre valori e rinforzare temi utili al mantenimento della stabilità socio-culturale²⁷. Questo stretto legame tra giallo e società trova le sue radici nell'origine stessa del genere, che ha potuto fiorire solo quando nelle società occidentali si è affermato un corpo di polizia solido e quando i lettori hanno familiarizzato con le procedure legali: grazie a queste conoscenze essi possono decidere di stare dalla parte della legge e dell'ordine costituito²⁸.

L'ideologia che soggiace al genere giallo è dunque il principale oggetto d'indagine dei critici di questo periodo, i quali però non concordano sulla sua natura. Una delle voci più importanti è quella di John G. Cawelti, secondo il quale i generi di evasione permettono al lettore di dedicarsi a quelle che definisce “moral fantasies”²⁹. Si tratta della possibilità, offerta dalla lettura, di sperimentare una vasta gamma di forti emozioni all'interno dei mondi ideali creati dagli scrittori, senza pertanto esperire l'insicurezza e i rischi che comporterebbe vivere le medesime emozioni nel mondo reale. La struttura formulare rassicura il lettore riguardo al fatto che le problematiche della vita possono essere controllate e infine superate³⁰. Scrive Pyrhönen:

Cawelti claimed that detective fiction allows readers to process difficult cultural and national issues and to find solutions ensuring cultural continuity. It assists in assimilating changes to traditional imaginative constructs concerning ethics.³¹

Cawelti sosteneva che il giallo consente ai lettori di elaborare questioni culturali e nazionali complesse e di trovare soluzioni utili a garantire la continuità culturale. Esso favorisce il processo di assimilazione dei cambiamenti di costrutti immaginativi tradizionali di natura etica.

Dunque l'approccio di Cawelti implica una valutazione fondamentalmente positiva del genere giallo, che il critico reputa un utile strumento di cui il pubblico può servirsi per elaborare questioni di portata etica.

²⁷ PYRHÖNEN 2010, p. 47.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ CAWELTI 1976, p. 16. “Fantasie morali”.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ PYRHÖNEN 2010, p. 47.

Vi sono però anche diverse voci critiche riguardo ai presupposti teorici del genere, come quelle di Stephen Knight (*Form and ideology in detective fiction*, 1980), Dennis Porter (*The pursuit of crime: Art and ideology in detective fiction*, 1981) e D.A. Miller (*The novel and the police*, 1988), i quali sostengono che il giallo, specialmente il *police procedural*³² in voga all'epoca, mostrando ai lettori il modo in cui le forze di polizia e lo stato centrale controllano la società, costituisce una delle pratiche discorsive che sostengono il sistema capitalista occidentale:

So texts create and justify what has come to be called hegemony, the inseparable bundle of political, cultural, and economic sanctions which maintain a particular social system to the advantage of certain members of the whole community.³³

Pertanto i testi generano e giustificano quella che viene chiamata egemonia, la matassa inestricabile delle garanzie politiche, culturali ed economiche che mantengono un dato sistema sociale a tutto vantaggio di certi membri dell'intera comunità.

Il giallo si fa quindi strumento per il mantenimento dello *status quo*. Com'è evidente, con questo assunto di fondo una disciplina come la sociologia della letteratura diviene fondamentale, dal momento che si occupa dell'età, della classe, dei mezzi economici e dei gusti di autori e lettori. Di conseguenza il testo letterario viene analizzato alla luce delle condizioni storiche e culturali vigenti, piuttosto che nel rapporto che intrattiene con altri testi all'interno del sistema letterario³⁴. Bisogna rilevare che il lavoro di Knight ha avuto il merito di mettere in luce l'importanza della struttura del testo nella promozione dell'ideologia. La forma, secondo lo studioso, è cruciale tanto quanto la costruzione della trama e i contenuti, poiché essa è il modo in cui il testo letterario presenta il mondo agli occhi dei lettori³⁵. In questo modo essa diviene lo strumento principe con cui la società capitalista promuove e rinforza se stessa: sottolineando la propria attitudine realista, il giallo si propone come uno specchio della realtà, o una finestra trasparente su di essa, senza così mettere in discussione né sovvertire gli schemi mentali abituali del lettore.

³² Si tratta di un sottogenere del giallo nel quale a indagare sui crimini sono poliziotti singoli e squadre di poliziotti che utilizzano in maniera realistica e rigorosa gli strumenti e i metodi della polizia. Cfr. DOVE 1982, p. 55.

³³ KNIGHT 1980, p. 4.

³⁴ *Ivi*, p. 3.

³⁵ *Ivi*, p. 5.

Questo orientamento critico è stato fortemente contestato, specialmente perché si basa su un presupposto difficile da sostenere, vale a dire che il giallo sia al servizio del potere conservatore, mentre la letteratura “seria” sarebbe relativamente autonoma dal punto di vista ideologico³⁶. Pyrhönen mette in luce come ogni genere letterario, nondimeno il giallo, si occupi di questioni culturali, le quali cambiano con il mutare delle società e il passare del tempo³⁷. Pertanto, non è verosimile ipotizzare che un'ideologia stabile, unitaria e uniforme soggiaccia a un prodotto culturale, la letteratura, per sua natura in continua evoluzione.

Nel 1989 Jim Collins afferma che tutta la letteratura è un terreno su cui le ideologie si scontrano, si contrappongono, si integrano, si scindono, si compenetrano e si completano, e così accade anche nel genere giallo³⁸. È dalla visione dell'ideologia come “an arena of contestation”³⁹ che sorge la quarta fase degli studi critici sul giallo. Uno dei testi più rilevanti del dibattito critico di questo periodo è *The crime novel: a deviant genre* (1990) di Anthony Hilfer, in cui l'autore sostiene che il tratto caratteristico della *crime fiction* moderna è il contrapporsi, trasgredendone le regole, alla *detective fiction* del passato. L'elemento più importante diviene l'indagine psicologica dei personaggi in un contesto in cui le norme sociali e morali sono continuamente sotto assedio⁴⁰.

È interessante menzionare anche la riflessione psicanalitica, portata avanti principalmente dal filosofo sloveno Slavoj Žižek. Nel suo lavoro del 1992, *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*, in cui analizza alcuni thriller⁴¹, egli riflette sulla dimensione collettiva del crimine, poiché, prima che il detective e il lettore arrivino al colpevole, vi è una serie di sospettati che, in quanto tali, condividono un movente e l'opportunità di aver commesso il crimine. Il compito del detective è quello di intervenire in questa fase di sospensione, di colpa universale, incanalando i sospetti e la conseguente sanzione su un solo personaggio, disculpando gli altri. Il colpevole funge così da capro espiatorio, poiché è colui che mette in pratica ciò che tutti gli altri hanno soltanto osato immaginare. Il giallo è la dimensione in cui il lettore può realizzare le proprie fantasie omicide, mantenendosi innocente grazie

³⁶ PYRHÖNEN 2010, p. 48.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ COLLINS 1989.

³⁹ PYRHÖNEN 2010, p. 48. “Un'arena di contestazione”.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Tra gli altri, i romanzi di Stephen King e i film di Alfred Hitchcock.

proprio all'esistenza del capro espiatorio, su cui ricade tutta la colpa e la responsabilità⁴². Nove anni dopo il critico americano Carl Darryl Malmgren, nel saggio *Anatomy of murder: Mystery, detective, and crime fiction* (2001), porta avanti questa riflessione in una direzione diversa. Egli afferma che il lettore di un giallo si interroga, anche inconsciamente, sul limite fino a cui lui stesso si spingerebbe se si trovasse nella situazione narrata, chiamando in causa le proprie personali istanze morali e vivendo l'esperienza della lettura come inquietante e, in certa misura, disturbante⁴³. L'approccio psicanalitico, tuttavia, costituisce un terreno insidioso e, forse proprio per questa ragione, non ha avuto grande seguito.

Un fenomeno dalla portata decisamente maggiore è lo sviluppo, tra gli anni Ottanta e Novanta, della corrente gialla femminista, che ha conquistato una posizione sempre più eminente nel sistema culturale. Sue Grafton, Sara Paretsky, Antonia Fraser, Anne Morice, per citare solo alcune tra le più famose, sono le rappresentanti di questo movimento, che si prefigge programmaticamente di creare una “contro-tradizione” che metta fine al paradigma maschile all'interno del genere giallo⁴⁴. In questo consiste la grossa differenza rispetto alle signore in giallo del passato, come Agatha Christie, Dorothy Sawers, Margery Allingham, nella promozione di un messaggio politico, di una forte ideologia, dal momento che le gialliste femministe invitano il lettore a rivedere le proprie convinzioni e i propri punti di vista. Maureen T. Reddy, studiosa femminista e autrice del volume *Sisters in crime: Feminism and the crime novel* (1988), afferma: “Rethinking assumptions is an activity valued by both crime-fiction readers and feminists”⁴⁵, mettendo in luce che la struttura formulare del giallo può rivelarsi uno strumento particolarmente adatto a promuovere la riflessione attorno alle istanze femministe. Infatti questa letteratura si serve del processo di risoluzione di crimini e misteri per affrontare in maniera critica questioni legate alla posizione della donna nella società patriarcale. Gli studi critici più importanti di questa corrente sono americani. Oltre a quello di Maureen T. Reddy, si possono menzionare *Murder by the book? Feminism and the crime novel* (1994) di Sally Rowena Munt e *Detective agency: Women rewriting the hard-boiled tradition* (1999) di Priscilla Walton e Manina Jones.

⁴² ŽIŽEK 1992, p. 59.

⁴³ MALMGREN 2001, p. 150.

⁴⁴ REDDY 1988, p. 1.

⁴⁵ *Ivi*, p. 2. “Rivedere le proprie convinzioni è un'attività apprezzata sia dai lettori di gialli che dalle femministe”.

Il giallo femminista spiana la strada a una serie di altri sottogeneri impegnati sul fronte dell'uguaglianza sociale, come il giallo postcoloniale e quello che si concentra sulle questioni di classe, razza e identità sessuale. Quest'ultimo ha avuto lo sviluppo maggiore, dando vita a un vero e proprio sottogenere nel sottogenere, vale a dire quello della letteratura gialla su gay e lesbiche.

Carl Malmgren, nel suo già citato *Anatomy of murder: mystery, detective, and crime fiction* (2001), si concentra sui numerosi sottogeneri attualmente raccolti sotto la dicitura “giallo” e sui criteri della loro definizione, giungendo a una tripartizione dell'intero corpus in “mystery, detective and crime fiction”⁴⁶. Lo studioso, analizzando la letteratura gialla americana, sottolinea il ruolo giocato dal relativismo postmoderno, che mette in discussione le categorie, relative e instabili, di identità, giustizia e rappresentazione⁴⁷. Questo significa ad esempio che, se nei salotti vittoriani del *whodunnit* il colpevole era sempre anche responsabile, nel romanzo contemporaneo può non essere così, poiché colpa e responsabilità sono concetti che devono essere contestualizzati, non sono più portatori di alcun valore assoluto.

Nella critica contemporanea, si può concludere, convivono molti orientamenti, che talvolta si rifanno alle tradizioni precedenti, come quella sociologica o psicologica, ma che spesso sono del tutto autonomi. Come afferma con un ossimoro Pyrhönen, l'unico denominatore comune degli studi critici contemporanei è la diversità⁴⁸.

⁴⁶ MALMGREN 2001, p. 1.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 51-68.

⁴⁸ PYRHÖNEN 2010, p. 49.

1.2 Voci critiche dal Nord sul concetto di “letteratura di massa”

Per quanto la discussione critica del Nord si riallacci al dibattito internazionale sul genere giallo e sia da esso inscindibile, è comunque opportuno soffermarsi sulle voci specifiche che sono intervenute su questo argomento all'interno del panorama culturale scandinavo, perché è naturale che per esse giochi un ruolo privilegiato la considerazione degli autori scandinavi e delle loro opere.

Una prima riflessione può essere condotta tenendo come punto di partenza lo *status* del giallo all'interno del canone vigente, vale a dire quello di letteratura di genere, popolare. Il critico svedese Ulf Boëthius, proponendo una definizione “letteratura di massa”, mette in luce proprio la cattiva fama di cui essa ha a lungo goduto presso la critica: “populärfiktion är skönlitteratur som går ut i stora upplagor men åtnjuter lågt anseende i det litterära systemet”⁴⁹. Tuttavia, numerosi critici contemporanei sono concordi nel ritenere che la letteratura gialla debba essere riabilitata. A questo proposito si rende necessario un chiarimento, dal momento che la distinzione tra letteratura “alta” e “bassa” costituisce un terreno d'analisi insidioso. Lo studioso svedese Magnus Persson dedica un volume proprio alla relazione tra il romanzo della fine del Ventesimo secolo e la cultura di massa (*Kampen mellan högt och lågt: studier i den sena nittonhundratals romanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, 2002), ipotizzando una collocazione che renda giustizia anche al genere giallo. Wendelius ripercorre invece cronologicamente le sorti della letteratura di massa, soffermandosi in particolar modo sulla critica marxista di Horkheimer e Adorno, che vi scorge uno strumento esecrabile con cui la società capitalista manipola i propri cittadini. In questa visione il lettore è soggetto passivo e acritico, consumatore senza giudizio di prodotti culturali confezionati *ad hoc* per plasmare il suo pensiero⁵⁰. Questo punto di vista ha largo seguito negli anni Sessanta e Settanta.

A partire dagli anni Ottanta, invece, la letteratura di massa guadagna maggior favore presso diversi critici, che la considerano un valido strumento con cui l'uomo della società dei consumi può interpretare e comprendere il mondo⁵¹: resta un “prodotto”,

⁴⁹ BOËTHIUS 1995, p. 18. “La letteratura di massa è letteratura pubblicata in numerose copie ma che gode di scarsa stima nel sistema letterario”.

⁵⁰ WENDELIUS 1999, p. 9.

⁵¹ *Ivi*, p. 27.

spogliato però della sua connotazione pessimistica. Un aspetto importante di questo periodo è rappresentato dalla produzione massiccia di gialli, letteratura al femminile, fantascienza, romanzi d'amore. Dati statistici testimoniano che le donne leggono più degli uomini⁵² e, con la crescente offerta di testi in cui possono rispecchiarsi, le vendite aumentano.

Dagli anni Novanta, poi, si assiste a una diffusa democratizzazione del sistema letterario e, più in generale, culturale. Wendelius rintraccia le ragioni di questo fenomeno, tuttora in atto, nell'assottigliamento della distinzione tra borghesia e classe operaia, nell'aumento del tasso e del livello d'istruzione medio, in un "livellamento del gusto" grazie al quale il lettore colto non si preclude la possibilità di apprezzare testi di genere quali, appunto, i gialli, la fantascienza ecc.⁵³

Per la Scandinavia ha giocato un ruolo cruciale il giallo geografico⁵⁴ *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992, *Il senso di Smilla per la neve*) di Peter Høeg nel processo di ridefinizione del confine tra letteratura alta e bassa, confine che si è fatto sempre più labile e mobile. Secondo Bo Jansson il romanzo di Høeg costituisce il punto di rottura tra cultura alta/seria e cultura bassa/triviale, oltre a incarnare un'espressione della tendenza, propria dello spirito postmoderno, a smantellare le gerarchie estetiche tradizionali⁵⁵. Tuttavia, anche nel caso di questo romanzo, il problema della definizione è complesso: lo studioso danese Jan Steffensen sottolinea come la questione del genere di appartenenza di *Frøken Smillas fornemmelse for sne* sia passata sotto silenzio all'estero, dove il libro è stato venduto e recepito come "giallo" senza ulteriori discussioni, mentre in Danimarca la critica è stata a lungo in dubbio se poter utilizzare o meno questa definizione:

Vi har selv været i tvivl om Høeg har skrevet en kriminalroman, mens resten af verden ikke har haft samme bekymringer. At vi får den slags moralske skrupler på genres vegne skyldes nok, at vi længe og alt for længe har været vant til at

⁵² POVLSEN 2011, p. 90.

⁵³ WENDELIUS 1999, p. 27.

⁵⁴ L'espressione "giallo geografico" è di Danila Comastri Montanari, autrice di una serie di romanzi gialli storici e di un manuale teorico su come scriverli. In quest'ultimo (*Giallo antico*, 2007), l'autrice illustra l'importanza del contesto, inteso come "cornice sociogeografica" che fornisce un'ambientazione credibile e uno specchio della cultura in cui avviene il delitto. Questo è a proposito del giallo in generale. Quando invece le ragioni profonde del crimine appaiono inestricabilmente legate al paesaggio antropico, l'autrice parla di "giallo geografico", una definizione che sottolinea il ruolo centrale giocato dall'ambiente e dalle sue particolarità. COMASTRI MONTANARI 2007, pp. 99-100.

⁵⁵ JANSSON 1996, pp. 68-78.

tænke i en fast opdeling mellem genrelitteratur og anden, til tider kaldet rigtig, litteratur. Men *Frøken Smillas fornemmelse for sne* bryder fuldstændig med dette mønster, og selvom Høeg har bygget sin fortælling på (nogle af) kriminalromanens skabeloner, er der tale om langt mere end en krimi. Høeg blander genrer og stilarter, og han bidrager med en sådan genreblanding til at sætte spørgsmålstegn ved genres grænser.⁵⁶

Noi siamo stati in dubbio se Høeg avesse scritto un romanzo giallo ma il resto del mondo non si è posto questo problema. Il fatto che ci poniamo questi scrupoli morali riguardo al genere indica che a lungo – troppo a lungo – siamo stati abituati a ragionare nell'ottica di una netta distinzione tra una letteratura di genere e un'altra letteratura, talvolta chiamata vera. Ma *Il senso di Smilla per la neve* infrange completamente questi schemi e, anche se Høeg ha basato il suo racconto su (alcuni) stereotipi caratteristici del romanzo giallo, si tratta di molto più di un giallo. Høeg mescola generi e stili e, grazie a questa mescolanza, contribuisce a mettere in discussione i confini dei generi.

La riflessione sulla distinzione tra letteratura alta e bassa è, come afferma Steffensen, molto sentita in Scandinavia, anche se recentemente il dibattito al riguardo si sta affievolendo, in favore di altri temi. A tal proposito, anche il critico norvegese Jostein Gripsrud riflette sulla revisione cui le gerarchie tradizionali vengono sottoposte alla fine del Ventesimo secolo:

Det er heller ikke tilfeldig at sentrale trekk ved disse genrene særlig i de siste tiåren av det 20. århundre løftes over i den modernistiske romantradisjonen, der de fungerer som elementer i en litterær refleksjon over Språk, Subjekt og Modernitetens Vilkår. Dette fenomenet forteller om et skifte i forholdet mellom «høy» og «lav» kultur, der visse intellektuelle grupper leser populære genre på en reflekterende, kultur- og språkbevisst måte som skiller dem fra disse genres tradisjonelle publikum og deres gjennomgående mer opplevelseorienterte lese måter. Kriminallitteraturen forstås av seriøse forfattere gjerne som særlig tydelig uttrykk for sentrale «myter» i moderniteten.⁵⁷

Non è un caso che i tratti caratteristici di questi generi, specialmente negli ultimi decenni del Ventesimo secolo, vengano accolti dalla tradizione del romanzo modernista, dove diventano elementi di riflessione letteraria sulla Lingua, il Soggetto e le Condizioni della Modernità. Questo fenomeno testimonia un cambiamento nella relazione tra cultura “alta” e cultura “bassa”, nel quale certi gruppi di intellettuali leggono i generi di massa in un'ottica critica e con consapevolezza culturale e linguistica, che li distingue dai lettori tradizionali di questi generi e dal loro approccio evidentemente più orientato all'esperienza della lettura in sé. Gli scrittori seri sono propensi a considerare la letteratura gialla come una manifestazione particolarmente chiara di “miti” centrali della modernità.

⁵⁶ STEFFENSEN 1997.

⁵⁷ GRIPSRUD 1995, pp. 219-220.

È assai interessante il fatto che Gripsrud metta in luce la relazione tra letteratura gialla e “miti della modernità”, la stessa cui la studiosa americana Christine Jackson dà rilievo quando afferma che il successo della letteratura gialla risiede proprio nella grande bugia che racconta, alla quale il lettore crede volentieri: che la morte può essere non solo conosciuta ma anche sconfitta. Ed è proprio attraverso la tensione verso l'immortalità che il mito fa il suo ingresso nella letteratura gialla⁵⁸. Ma una delle caratteristiche che contraddistingue il mito è il fatto di trattare temi universali quali la vita, la morte, l'amore, l'odio, la giustizia. Scrive Jackson:

Myths of identity lost and found, quests for connection, tests of worthiness, attempts to alter time, rituals of risk and betrayal, guilt and self-recrimination, all play a part in energizing the so-called “whodunit”.⁵⁹

Miti dell'identità perduta e ritrovata, ricerche di nessi, prove di valore, tentativi di modificare il tempo, rituali di rischio e tradimento, colpa e auto-accusa, giocano tutti un ruolo nel rivitalizzare il cosiddetto *whodunnit*.

Lo scrittore non deve necessariamente ispirarsi ai miti dell'antichità a livello cosciente ma, secondo Jackson, essi agiscono comunque sulle modalità con cui egli seleziona il materiale narrativo⁶⁰. La studiosa americana non è l'unica ad aver rintracciato proprio nella dimensione mitico-simbolica le ragioni del favore di cui il giallo gode presso i lettori:

This receptivness is at least partly explicable through the telling comparison made by both early and structuralist critics. They liken detective narrative or, even, define it as, myth, a cultural tool for explaining the world and the fate of the human being. [...] The structuralists made an important specification, though, by pointing out that the detective narrative presents a special kind of myth: a modern, commodified one.⁶¹

Questa ricettività può essere almeno in parte spiegata attraverso il paragone eloquente fatto sia dalla prima critica che dagli strutturalisti. Paragonano il giallo al mito o addirittura lo definiscono come tale, uno strumento culturale per spiegare il mondo e il destino dell'essere umano. [...] Gli strutturalisti hanno fatto un'importante precisazione, tuttavia, sottolineando che il genere giallo mostra un tipo di mito particolare: moderno e commercializzato.

⁵⁸ JACKSON 2002, p. 4.

⁵⁹ *Ivi*, p. 2.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ PYRHÖNEN 1994, p. 7.

Dunque il giallo ha il merito di mettere in scena le “tendenze dell'immaginario”⁶² della società, cioè le elaborazioni di temi archetipici e universali quali la morte, la vendetta, il male, l'odio, in un dato momento storico e in un dato luogo. A questo proposito il *best seller* norvegese Jo Nesbø, in un'intervista, traccia un paragone molto interessante tra la letteratura gialla e i racconti biblici:

Credo anche che, almeno in Scandinavia, questa letteratura abbia sostituito quella religiosa, con le storie edificanti dove il delitto non paga e, se peccchi, sarai punito. [...] La cosa strana è che una letteratura d'evasione si sia poi assunta un ruolo da mastino della società.⁶³

Con queste parole lo scrittore mette in luce due aspetti fondamentali del fenomeno del giallo nordico: la sua vocazione alla denuncia sociale e la tendenza a trattare, esplicitamente o a un livello interpretativo più profondo, tematiche universali.

John Cawelti riconosce ai generi d'evasione il merito di suscitare nel lettore “fantasies of heroism”⁶⁴, mentre Pyrhönen scrive: “This genre addresses such perennial literary themes as interpersonal conflicts, human motivations, and moral choice”⁶⁵. La studiosa aggiunge che il giallo è uno dei pochi generi contemporanei che tenti ancora di distinguere tra bene e male⁶⁶.

Delle molte sfumature della mente e dei comportamenti umani si occupa il giallo psicologico che, non di rado, scava nella mente del colpevole per trovarvi traumi pregressi e nodi irrisolti che si trasformano nei motori delle azioni criminose. In questi casi si scorge sullo sfondo l'eredità dell'approccio di critica marxista-socialista alla Sjöwall-Wahlöö, la coppia di giallisti svedesi che tra il 1965 e il 1975 scrive una serie di dieci romanzi (*Roman om ett brott*) che segna un punto di rottura nella storia del giallo nordico. Con il loro testi, i due autori introducono la critica sociale in un paradigma letterario che, fino a quel momento, era caratterizzato da un atteggiamento conservatore e dalla mancanza di problematizzazione di concetti di legge e giustizia⁶⁷. L'eco della loro ideologia risuona ogni volta che, in un giallo, gli squilibri sociali vengono indicati

⁶² L'espressione è stata utilizzata da Anna Maria Crispino durante un convegno della Società Italiana delle Letterate tenutosi a Frascati (Roma) nel giugno del 2011.

⁶³ In ZANUTTINI 2011, p. 34.

⁶⁴ CAWELTI 1976, p. 39. “Fantasie eroiche”.

⁶⁵ PYRHÖNEN 2010, p. 44. “Questo genere chiama in causa temi letterari senza tempo come i conflitti interpersonali, le motivazioni umane e la scelta morale”.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ SECHER 1984, p. 371.

come la causa primaria della propensione al crimine degli individui. Tuttavia l'approfondimento psicologico e l'attenzione alla storia di vita dei personaggi non sono elementi prettamente “gialli”, nonostante siano molto spesso presenti nel romanzo giallo contemporaneo in generale.

Il critico letterario norvegese Hans Skei, che si concentra sul giallo contemporaneo in Scandinavia, ritiene che attualmente la sua caratteristica principale sia proprio dare largo spazio a temi che “gialli” non sono, quelli che egli stesso definisce “elementi digressivi”⁶⁸, come le questioni esistenziali del detective protagonista o le problematiche sociali di una certa comunità. Ma ciò, secondo lo studioso, avviene al solo scopo di creare uno sfondo di qualità per l'intrigo vero e proprio, che costituisce il reale interesse della narrazione. Includere tali elementi comporta tuttavia continue trasgressioni alle regole classiche del genere:

Det kan [...] være et trekk ved nordisk krim akkurat nå at den stadig utfordrer grensene for genren, og dermed er i et slags ukjent område mellom den vanlige, seriøse romanen og krimromanen.⁶⁹

Può darsi che sia un tratto caratteristico del giallo nordico contemporaneo il fatto di sfidare continuamente i confini del genere e di trovarsi, per questo motivo, in una sorta di zona ignota a metà tra il romanzo abituale, serio, e il romanzo giallo.

Skei utilizza il “romanzo giallo” e il “romanzo serio” come due poli antitetici – sebbene ammetta la possibilità che tali categorie si trasformino in *fuzzy sets* – a testimonianza del fatto che le ripartizioni tradizionali sono strumenti ancora in uso, anche se la loro validità viene messa in discussione. Come scrive Jørgen Holmgaard: “At sættet af accepterede æstetiske normer er blevet mere pluralistisk, betyder ikke, at alle grænser er flydt ud”⁷⁰.

Skei parla sfida delle norme. Tuttavia, per poterle trasgredire, bisogna prima stabilirle. Todorov definisce il “genere” una codificazione di caratteristiche discorsive di tre tipi: quelle semantiche consistono in elementi significativi, come situazioni, persone o temi tipici; quelle sintagmatiche sono le convenzioni secondo le quali si combinano le caratteristiche semantiche; quelle verbali costituiscono tratti peculiari che hanno a che

⁶⁸ SKEI 2005, p. 321.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ HOLMGAARD 1984, p. 10. “Che l'approccio alle norme estetiche accettate sia diventato più pluralista non significa che tutti i confini siano stati spazzati via”.

fare con la materia segnica in sé, come allitterazioni, assonanze e ritmo, ma anche elementi più concreti come immagini e fotografie, la qualità della carta e la scelta del *layout* di stampa⁷¹. Per quanto riguarda, nello specifico, il genere giallo, è evidente che la categoria più vincolante è quella delle caratteristiche semantiche mentre, per quelle sintagmatiche e verbali, lo scrittore ha maggiore libertà. Infatti, per poter parlare di giallo, devono necessariamente figurare due elementi: un crimine – preferibilmente un omicidio – e un'indagine che mira a individuare il colpevole e dipanare la matassa del movente e delle circostanze in cui esso è avvenuto⁷². Skei, che nel suo articolo “Nordisk krimlitteratur” tenta di stabilire quali “gialli” nordici contemporanei possano rientrare a buon diritto nella categoria e quali invece ne dovrebbero restare al di fuori, afferma: “hovedsaken er etterforskning og oppklaring av forbrytelser; alt det andre er med fordi krimgåten må utspilles mot noe”⁷³. Tuttavia, è proprio nella costruzione della trame, nell'articolazione del rapporto tra fabula e intreccio, nella scelta del registro linguistico e del ritmo narrativo, nel tratteggio dei personaggi, nel dosaggio dello spazio dedicato ai diversi temi, che lo scrittore ha libertà di manovra. Infatti è prerogativa dell'abile autore di genere la capacità di muoversi in maniera fluida all'interno della struttura, rigida per sua natura, costituita per l'appunto dal genere. Scrive Lars Wendelius:

En litterär formel kan alltså standardiseras och med större eller mindre variationer i princip upprepas hur ofta som helst. Kännetecknet på en god formelförfattare är å andra sidan en förmåga att vitalisera gamla stereotyper.⁷⁴

Una formula letteraria, dunque, può essere standardizzata e ripetuta, con variazioni più o meno significative, praticamente all'infinito. Il segno distintivo di un bravo autore di genere, d'altro canto, è quello di saper rivitalizzare vecchi stereotipi.

Nella storia della letteratura gialla s'incontrano diversi casi in cui lo scrittore, oltre a produrre un certo numero di romanzi, frappone una distanza tra sé e la propria opera per osservarla e analizzarla, per così dire, dall'esterno: “Conversations [...] about the various facets of the detective narrative are staples of the genre: it always exhibits, in

⁷¹ TODOROV 1990, p. 18.

⁷² PYRHÖNEN 2010, p. 43.

⁷³ SKEI 2005, p. 321. “Gli elementi principali sono le indagini e la risoluzione dei casi; tutto il resto è presente perché il crimine deve inscenarsi su di uno sfondo”.

⁷⁴ WENDELIOUS 1999, p. 14.

one way or another, a self-reflexive understanding of its own ingredients”⁷⁵. Oltre ai molti nomi stranieri di autori famosi che hanno compiuto questa operazione, come Gilbert Keith Chesterton, Raymond Chandler, Ross McDonald, per la Scandinavia si possono citare i norvegesi Gunnar Staalesen e Kjartan Fløgstad e lo svedese Leif Gustav Willy Persson.

Heta Pyrhönen, specialista di teoria del giallo, sottolinea come questo genere sia per natura portato a riflettere sui propri ingredienti, a rispecchiare la propria forma, a commentare la natura della propria struttura narrativa⁷⁶. Sembra costituire il terreno ideale per una riflessione letteraria:

The detective genre has provided ample grounds for examining the principles of both metafictionality and intertextuality. The detective narrative has been studied to determine the minimum requirements for defining a genre, the flexibility as well as the breaking points of generic boundaries.⁷⁷

Il genere giallo ha fornito un terreno fertile per l'analisi dei principi tanto della metaletterarietà quanto dell'intertestualità. La letteratura gialla è stata studiata al fine di determinare i requisiti minimi per definire un genere, la flessibilità, così come i punti di rottura di confini generici.

In effetti, soprattutto nel momento in cui il giallo si evolve dal classico *whodunnit* alla Sherlock Holmes nel nuovo romanzo *hard boiled*, sembra essere una preoccupazione molto diffusa tra gli autori quella di stabilire confini netti e chiari entro cui muoversi, con un approccio di volta in volta descrittivo o normativo. Se il romanzo giallo contemporaneo, dal canto suo, sembra molto meno interessato ad autodefinirsi, per la critica la definizione e l'attribuzione a un determinato genere continuano a rappresentare snodi problematici.

⁷⁵ PYRHÖNEN 1994, pp.1-2. “Le conversazioni [...] riguardo alle varie sfaccettature del romanzo giallo sono pilastri del genere: esso mostra sempre, in un modo o nell'altro, la comprensione di se stesso attraverso la riflessione sui propri ingredienti”.

⁷⁶ *Ivi*, p. 43.

⁷⁷ *Ivi*, p. 2.

1.3 Il “giallo nordico” contemporaneo: caratteristiche e dibattito critico

Tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo si cominciano a tradurre nelle lingue scandinave i grandi nomi dell'età d'oro del giallo come, Doyle, Christie e Poe, e ciò fornisce agli scrittori locali uno stimolo a cimentarsi in prima persona con questo genere. Già in questa fase embrionale, tuttavia, il giallo nordico si differenzia dal suo modello anglosassone per la prevalenza di luoghi quotidiani, quali scuole, uffici, tribunali, a scapito delle ambientazioni nobiliari e alto borghesi. Anche le figure degli investigatori sono meno eccentriche dei colleghi inglesi e statunitensi: si può dire che la Scandinavia intraprende fin dall'inizio un'azione di “democratizzazione” dei contenuti letterari che recepisce dall'estero⁷⁸. Può essere utile rimarcare che vi è una sfasatura cronologica significativa tra i modelli stranieri e la tradizione locale: l'età aurea del giallo deduttivo in Scandinavia va circa dal 1945 al 1965, con un ritardo considerevole rispetto a quella anglosassone (1920-1937), mentre una vera e propria ondata di scrittori di stampo *hard boiled*, ancorché nella sua declinazione locale, si ha solo a partire dagli anni Sessanta. Inoltre bisogna sottolineare che in Scandinavia non avviene un reale passaggio dal giallo deduttivo al romanzo *hard boiled* ma, piuttosto, una mescolanza libera degli elementi dell'una e dell'altra tradizione, il che consente di sviluppare una declinazione autoctona e originale del genere.

Alla storia del giallo scandinavo e ai suoi rapporti con i modelli stranieri, sono stati dedicati numerosi e approfonditi studi⁷⁹, ciò che invece manca è il tentativo di articolare in maniera coerente una serie di questioni teoriche e critiche che sono state sì affrontate, ma che si trovano disseminate in una quantità di studi di diversa natura.

Un primo punto da chiarire è quello della legittimità stessa dell'espressione “giallo nordico”, che enfatizza un'omogeneità tra paesi che hanno ognuno la propria specifica storia culturale e letteraria. Con il termine Scandinavia s'intende una regione geopolitica la cui storia politica, culturale e religiosa è strettamente interconnessa e

⁷⁸ FERRARI 2012, p. 372.

⁷⁹ Queste sono solo alcune indicazioni generali, si rimanda ai testi degli studiosi che hanno tratteggiato in maniera esauriente, tenendo conto tanto delle prime fonti d'ispirazione straniere – specialmente inglesi e americane – quanto delle più recenti linee di sviluppo autonome, per l'evoluzione diacronica del genere giallo in Scandinavia. Cfr. STEFFENSEN 1997, KÄRRHOLM 2005, NIELSEN 2010, NESTINGEN & ARVAS 2011, FERRARI 2012

interdipendente⁸⁰. L'intreccio stretto e imprescindibile delle sorti dei paesi che la costituiscono legittima l'uso di un'espressione che li accorpa e li accomuna. Alla fondazione del Consiglio Nordico nel 1952 – un organismo politico che include Svezia, Danimarca, Norvegia, Finlandia, Islanda – corrisponde, sul fronte letterario, la creazione di una serie di organismi, come la Skandinaviska Kriminalsällskapet (La società criminale scandinava, creata nel 1992), che coordinano in maniera organica le letterature gialle dei vari paesi, a testimonianza del desiderio di dialogo tra le diverse voci. Un esempio è quella di Hans Skei: “Det har etter alt å dømme ikke vært uten betydning at vi har et noenlunde fungerende samarbeid inne Norden på kriminallitteraturens område”⁸¹.

Un fattore di omogeneità che è fondamentale mettere in luce nell'ambito di una riflessione letteraria è la costruzione di *welfare state* efficienti nei paesi scandinavi:

The construction of the welfare state and its transformation between 1946 and 2010 are a crucial part of the background picture to an understanding of Scandinavian crime fiction, for the central focus of the socially critical crime novel has been the critique of the welfare state.⁸²

La costruzione dello stato sociale e la sua trasformazione fra il 1946 e il 2010 sono elementi cruciali del quadro d'insieme per la comprensione della letteratura gialla scandinava, poiché l'interesse principale del romanzo giallo di critica sociale si è concentrato sulla critica del *welfare state*.

Dunque, nonostante ogni singolo stato abbia la propria storia individuale, alcuni fattori fondamentali di ordine storico, politico e culturale permettono di utilizzare l'espressione “giallo scandinavo” per definire i romanzi provenienti dalla regione geografica che comprende Svezia, Danimarca, Norvegia, Islanda e Finlandia:

There is good reason to speak of the Scandinavian region, but we must do so with many qualifications. While there are similarities in the largely agrarian cultural history of these countries located on Europe's northern frontier, their different experiences of the great wars of the twentieth century, their geopolitical orientations within Europe and within the Scandinavian region, their different positioning within the Cold War and asymmetries of historical and contemporary size and power are crucial to keep in mind. We can nevertheless learn a great deal by approaching an object like the Scandinavian

⁸⁰ NESTINGEN & ARVAS 2011, p. 6.

⁸¹ SKEI 2008, p. 97. “A ben vedere ha rivestito una certa importanza il fatto che nel Nord vi sia una cooperazione abbastanza efficace nell'ambito della letteratura gialla”.

⁸² NESTINGEN & ARVAS 2011, p. 8.

crime novel under a regional rubric, especially in current times of globalization that have drawn the Scandinavian nation-states together again.⁸³

A buon diritto si può parlare di una regione scandinava ma dobbiamo farlo con molte precisazioni. Se ci sono somiglianze nella storia culturale largamente agricola di questi paesi, situati al confine settentrionale dell'Europa, vanno tenuti a mente le loro diverse esperienze delle grandi guerre del Ventesimo secolo, i loro orientamenti geopolitici all'interno dell'Europa e della regione scandinava, le loro diverse posizioni nella Guerra Fredda e le asimmetrie sul piano delle dimensioni e del potere nella storia e nella contemporaneità. Nondimeno può essere fruttuoso affrontare un oggetto come il romanzo giallo scandinavo attraverso una classificazione regionale, specie in tempi di globalizzazione, che hanno avvicinato ancora una volta gli stati nazione scandinavi.

Per quanto invece riguarda la definizione delle specificità culturali delle letterature gialle dei singoli paesi, Andrew Nestingen e Paula Arvas individuano due fattori determinanti: l'impatto e l'eredità della seconda guerra mondiale e la relazione tra le élite dominanti e il popolo. Particolarmente rilevante è la posizione e l'atteggiamento nei confronti della Germania nazista, tema che viene affrontato ad esempio da *Rødstrupe* (2000, *Il pettirosso*) di Jo Nesbø, *Män som hatar kvinnor* (2005, *Uomini che odiano le donne*) di Stieg Larsson e *Till dess din vrede upphör* (2008, *Finché sarà passata la tua ira*) di Åsa Larsson. La posizione di paese dominante o dominato, la neutralità o la parzialità nel corso dei conflitti, lo *status* di cui ogni popolo gode agli occhi degli altri sono determinanti nell'autopercezione dei popoli e nella loro auto-rappresentazione, anche quando essa è mediata dal filtro della letteratura. Nestingen afferma che proprio nella cultura popolare o di massa si palesa il modo in cui i popoli si autopercepiscono⁸⁴.

Attualmente le due correnti principali della critica sul giallo nordico sono rappresentate da una parte da coloro che sostengono la persistente vocazione sociale del genere e, dall'altra, da coloro che la negano. Sebbene non vi sia unanimità nemmeno tra i sostenitori della medesima idea, può essere ugualmente interessante analizzare il dialogo tra queste voci.

Per prima cosa è importante sottolineare che, se l'obbiettivo del romanzo critico di matrice marxista-socialista degli anni Sessanta e Settanta alla Sjöwall-Wahlöö è portare a conoscenza di tutti le falle dello stato sociale, il giallo contemporaneo ha eletto a suo

⁸³ Ivi, p. 9.

⁸⁴ NESTINGEN 2008, p. 13.

tema principale l'osservazione del medesimo stato sociale in quanto modello che non funziona più, che sta andando malamente in pezzi⁸⁵, secondo alcuni, o che sta subendo un radicale processo di trasformazione, secondo altri. Ad ogni modo lo Stato e i servizi che è in grado – o non è più in grado – di offrire sono presenze centrali; talvolta sono protagonisti *in absentia*, ma il loro ruolo è sempre determinante. Nel momento storico attuale, caratterizzato dal relativismo e dalla mancanza di ideologie forti e unitarie, una critica come quella di cinquant'anni prima sarebbe fuori posto, sarebbe anacronistica. Se poi si tiene a mente un processo significativo e imprescindibile come quello della globalizzazione, la critica sociale può diventare uno spunto di riflessione interessante anche per altre realtà geografiche.

Jacopo De Michelis, direttore editoriale per la narrativa della casa editrice Marsilio – che ha fatto conoscere al pubblico italiano scrittori come Liza Marklund, Åsa Larsson, Leif GW Persson e Henning Mankell – afferma in un'intervista:

Una delle principali caratteristiche della scuola svedese è proprio lo sguardo lucido e penetrante sulla società, la capacità di analisi e denuncia sociale, che fa riferimento sì alla Svezia, ma sviscera problemi comuni a tutte le società moderne, che lì in un certo senso si manifestano in maniera più limpida ed evidente.⁸⁶

Inoltre non si può ignorare il fatto che la letteratura è anche piacevole esperienza di svago, di intrattenimento, oltre che prodotto commerciale, ed è quindi naturale che nei romanzi contemporanei figurino numerosi elementi in grado di attirare il pubblico e di affascinare il lettore, facendo lievitare i dati di vendita, perché come scrive Karl Berglund: “Kriminalgenren också måste förstås som en bokmarknadskategori”⁸⁷. Infatti, al di là delle riflessioni teoriche, il romanzo giallo dev'essere considerato un prodotto commerciale, che vuole incontrare il favore del pubblico, oltre che un prodotto letterario. Per assolvere a questa funzione deve soddisfare le attese del lettore, che si aspetta di trovare una certa visione del mondo nel testo che si accinge a leggere. Infatti, come scrive Gripsrud: “genrenes og genresystemets historisitet indikerer at genre kan betraktes som tids- og situasjonsbestemte måter å snakke om (deler av) verden på”⁸⁸. E

⁸⁵ Il giallista Arne Dahl, in un incontro organizzato dalla casa editrice italiana Marsilio, ha affermato che “è estremamente stimolante scrivere di un paradiso che cade a pezzi”. Cit. in OLIVA 2009.

⁸⁶ *Ivi*.

⁸⁷ BERGLUND 2011, “Il genere giallo dev'essere inteso anche come una categoria del mercato editoriale”.

⁸⁸ GRIPSRUD 1995, p. 219. “La storicità dei generi e del sistema dei generi indica che il genere può essere

il giallo, specialmente quello nordico, offre una visione del mondo incentrata sui problemi della società, intesa come collettività degli individui, nonché sulle problematiche che sorgono nella relazione tra individuo e collettività. Il genere giallo nel complesso, ruota attorno al crimine, inteso come trasgressione delle norme che regolano la convivenza civile, ma ciò che è considerato deviante varia a seconda dell'epoca e del contesto. Scrive la giallista italiana Danila Comastri Montanari:

Ogni poliziesco ormai è un romanzo d'ambiente: sia narrando il presente, sia il lontano passato, offre comunque lo spaccato di una società, coi suoi problemi, la sua visione del mondo, le sue leggi scritte e non scritte. Garanti di quell'ordine costituito che Sua Maestà il Delitto, il grande perturbatore della quiete, confonde e sconvolge, facendone emergere le contraddizioni. Riparare lo strappo del tessuto sociale implica conoscerne trama e ordito, scoprirne i nodi nascosti, la fragilità delle maglie, l'inconsistenza di certe affrettate cuciture.⁸⁹

Il giallista Nesbø, in un'intervista del 2006, si spinge al punto di definire il crimine un "kulturell avvikelse"⁹⁰, sottolineando quanto la trasgressione della legge sia dipendente dalla cultura che ha sancito tale legge, e il crimine un concetto necessariamente relativo.

Tuttavia convivono pareri discordi sul ruolo rivestito dall'analisi del crimine e della legge nei gialli. Più precisamente, il punto che genera maggiore discordia riguarda l'effettivo impegno del giallo sul fronte sociale.

In un saggio della metà degli anni Settanta intitolato *Den dialektiske detektiv*, il giallista norvegese Kjartan Fløgstad esprime la sua profonda convinzione che il giallo *hard boiled* abbia la capacità non solo di svelare e denunciare le iniquità della società ma anche di promuoverne il cambiamento⁹¹. La coppia Sjöwall-Wahlöö, allo stesso modo, elegge la letteratura a strumento politico, di denuncia ma anche di azione.

Questo avviene negli anni Sessanta e Settanta; a partire dagli anni Novanta alcuni studiosi riscontrano nel giallo nordico un impegno sociale di nuova matrice. Tra di loro vi è ad esempio l'americano Andrew Nestingen che, nei paragrafi introduttivi dei saggi *Crime and fantasy in Scandinavia. Fiction, film, and social change* (2008) e *Scandinavian crime fiction* (2011), afferma che oggi in Scandinavia la tradizione di critica sociale non è stata abbandonata ma ha piuttosto subito una revisione e può essere

considerato un insieme di modi di vedere il mondo (o alcune sue parti) determinati dal momento e dalla situazione".

⁸⁹ COMASTRI MONTANARI 2007, p. 99.

⁹⁰ Cit. in PETERSON 2006. "Deviazione culturale".

⁹¹ SKEI 2008, p. 10.

reimpiegata per valorizzare l'ideologia neoliberale⁹². Ciò, in concreto, significa che questo genere letterario di tendenza, concentrandosi sulla revisione dello stato sociale attualmente in corso e sulle problematiche connesse, diventa un momento di riflessione, di presa di coscienza, e talvolta anche di denuncia. Il critico cinematografico Michael Tapper riconosce a Nestingen il merito di aver messo in luce come la cultura non sia soltanto una manifestazione sintomatica dei cambiamenti sociali ma anche uno strumento che esercita attivamente un'influenza sulla società⁹³. Il giallo, nella sua qualità di prodotto culturale di massa, può essere considerato nella medesima ottica.

Sara Kärrholm e Kerstin Bergman, entrambe studiose del giallo svedese all'università di Lund, rintracciano nella descrizione e nella critica della società contemporanea uno dei segni distintivi e delle principali cause di successo all'estero del genere, affermando inoltre, come Nestingen, che esso costituisce uno specchio della contemporaneità⁹⁴. Il giallista norvegese Gunnar Staalesen scrive che il giallo è “den sjangeren som mer enn noen annen gjenspeiler sin egen samtid”⁹⁵. In un'intervista del 2010 Kärrholm parla tanto di “samhällsskildring” (descrizione della società) quanto di “samhällskritik” (critica della società) come elementi caratteristici e fondanti del genere⁹⁶. Kärrholm inoltre nel 2004 ha pubblicato un saggio che studia il ruolo del “pusseldeckare” (giallo deduttivo) svedese nel tempo, proprio nella sua duplice funzione di specchio delle inquietudini della società e di espediente per elaborarle e renderle meno minacciose (*Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, 2004). Attraverso l'analisi tematica dei romanzi di tre scrittori (Stieg Trenter, Maria Lang e Hans-Krister Rönblom) attivi durante la cosiddetta “età aurea” del giallo deduttivo in Svezia (1945-1965), l'autrice si concentra sul modo in cui le problematiche reali della società si riflettono nella letteratura gialla. Infatti tra le pagine di questi autori si rispecchiano i timori legati alla guerra fredda, l'insicurezza lasciata dal recente conflitto mondiale, il crescente desiderio di autodeterminazione e indipendenza della donna che si confronta con la mentalità ancorata ai ruoli tradizionali. Il saggio si concentra sul senso di insicurezza che permea la società del ventennio considerato, analizzando tutte le possibili cause di questa inquietudini, percepite come minacce dello stato sociale.

⁹² NESTINGEN & ARVAS 2011, p. 10.

⁹³ TAPPER 2011, p. 24.

⁹⁴ SARA KÄRRHOLM & KERSTIN BERGMAN 2011.

⁹⁵ STAALESEN 1995, p. 176. “Il genere che più di qualunque altro rispecchia la propria contemporaneità”.

⁹⁶ BJÖRCK 2010.

In un articolo pubblicato dal *Sydsvenskan*, la giornalista e critica letteraria Annina Rabe utilizza un'espressione interessante parlando del fenomeno del giallo svedese: "politisk deckartradition"⁹⁷. Con questa espressione Rabe mette in luce il portato ideologico del giallo svedese e sottolinea che esso è uno strumento politico, grazie al quale gli scrittori possono denunciare in maniera mediata le iniquità della propria società senza timore dell'autorità. Quest'ultimo è un tratto nel quale la Svezia si differenzia profondamente dall'Italia dove, secondo la Rabe che ne è una buona conoscitrice, l'autorità è vissuta come una minaccia⁹⁸. Anche lei, ad ogni modo, ritiene che il giallo contemporaneo racconti la crisi dello stato sociale e in questo modo, ancora una volta, sottolinea il legame privilegiato tra giallo e visione della società.

L'esperto di cinema svedese Daniel Brodén, nel suo *Folkhemmet skuggbilder* (2008), si concentra sui lati oscuri dello stato sociale svedese e sul suo graduale declino nella produzione cinematografica svedese degli ultimi sessant'anni. Nonostante il *medium* da lui considerato sia il film, alcune riflessioni generali possono essere impiegate fruttuosamente anche in ambito letterario, come quando lo studioso afferma:

Att kriminalfilmer är fiktiva konstruktioner utgör dock inget hinder för att de i fantasins form kan ställa svåra frågor om rättsskipning, moral, psykologi eller samhällsliv – snarare tvärtom.⁹⁹

Il fatto che i film gialli siano costruzioni fittizie non impedisce loro di sollevare, nella forma della fantasia, domande cruciali sulla giustizia, sulla morale, sulla psicologia o sulla vita sociale – il contrario, piuttosto.

Con queste parole Brodén sottolinea la possibilità offerta dal film e, si può aggiungere, dalla letteratura gialla, di sollevare e problematizzare questioni rilevanti per l'essere umano. Inoltre riconosce al cinema giallo del periodo considerato un'attenzione particolare al processo di declino del *welfare state*, in un'analisi critica delle dinamiche sociali tanto fra stato e cittadino quanto tra cittadino e cittadino all'interno dello stesso stato. Dunque anche secondo questo saggio il giallo – ancorché nella sua forma cinematografica – s'interessa e s'interroga alla tematica sociale.

Un testo molto interessante è la tesi di dottorato dello svedese Michael Tapper dal titolo *Snuten i skymningslandet* (2011), che analizza il racconto poliziesco dal 1965 al

⁹⁷ RABE 2010. "Tradizione del giallo politico".

⁹⁸ *Ivi*.

⁹⁹ BRODÉN 2007, p. 33.

2010, concentrandosi sulla figura del poliziotto (e sulla figura collettiva del corpo o squadra di polizia) come luogo metaforico in cui s'incrociano le istanze dell'azione delittuosa, dell'amministrazione della giustizia ma anche della dimensione umana dell'errore e del crimine. In un'intervista l'autore stesso dichiara che lo scopo principale della sua tesi è attaccare lo stato sociale svedese e descriverne il decadimento¹⁰⁰.

Il dibattito sulla dimensione sociale del giallo nordico è stato ed è tuttora molto acceso anche tra i critici stranieri, specialmente statunitensi. Nathaniel Rich, redattore di *The Paris Review*, rintraccia le cause del successo del giallo nordico nel contrasto stridente fra la sicurezza che infondono nei loro membri le strutture sociali ben funzionanti di tale regione e i crimini efferati che vengono commessi sulle pagine dei romanzi, portando il dibattito su un livello esclusivamente narrativo¹⁰¹. A questa visione reagisce con forza Larissa Kyzer, che nelle parole di Rich rintraccia solo stereotipi che non rendono giustizia alla complessità del fenomeno¹⁰². Innanzitutto, sostiene la Kyzer, le società del nord Europa sono tutt'altro che paradisi pacifici, dovendo fare attualmente i conti con la crescente – e in parte fuori controllo – immigrazione dai paesi in via di sviluppo, con il crescente consenso tributato alle destre xenofobe, con la disintegrazione dello stato sociale. E proprio nelle tensioni quotidiane affondano le radici la maggior parte dei gialli scandinavi, nella violenza domestica, nella corruzione degli organi di governo, nell'emarginazione, nel razzismo. Se questi fenomeni riguardano in misura variabile tutte le moderne società, alla letteratura gialla della Scandinavia si può riconoscere il merito di parlare apertamente dei fallimenti e delle difficoltà della propria contemporaneità, con una buona dose di autocoscienza:

So often these are novels of conscience and reflection. Novels which, in their own small way, take responsibility for a social system which makes earnest promises of inclusion and protection, but continues to fail so many of its constituents.¹⁰³

Dunque, spesso, in questi romanzi vi sono coscienza e riflessione. Sono romanzi che, nel loro piccolo, si prendono la responsabilità di un sistema sociale che promette in buona fede inclusione e protezione ma che continua a venir meno a molti dei suoi principi costitutivi.

¹⁰⁰<http://www.ur.se/Produkter/166090-En-bok-en-forfattare-Michael-Tapper-om-Snuten-i-skymningslandet> (ultimo accesso 22/09/2013).

¹⁰¹ RICH 2009.

¹⁰² KYZER 2009.

¹⁰³ *Ivi.*

È particolarmente significativa l'affermazione della Kyzer a proposito del fatto che i romanzi gialli si assumono la responsabilità di parlare delle famose falle del *folkhem* già denunciate, più di cinquant'anni fa, da Sjöwall e Wahlöö: in un'interpretazione di questo tipo la letteratura è – ancora – uno strumento ideologico forte e proattivo.

Come si è visto, però, accanto ai critici letterari, sono i giallisti stessi i primi a riflettere sul genere giallo. Åke Edwardsson è giornalista e autore di una lunga serie *best seller* che vedono come protagonista il commissario della polizia di Göteborg Erik Winter. Alcuni tra i titoli più noti sono *Dans med en ängel* (1997, *Balla con l'angelo*), *Himlen är en plats på jorden* (2001, *Il cielo è un posto sulla terra*) e *Rum nummer tio* (2005, *Stanza numero dieci*). L'autore ritiene che il giallo sia un valido strumento di analisi della società, utile per portare alla superficie snodi problematici presenti nella vita di tutti i giorni, su cui però non ci si sofferma spontaneamente a riflettere¹⁰⁴. Per Edwardsson la questione del genere non è rilevante, né egli si preoccupa di tracciare una linea di confine netta tra il reportage giornalistico e il racconto giallo: importante è sollevare i problemi della società, parlarne e rifletterci. Tuttavia sottolinea anche di essere in primo luogo un intrattenitore, non un operatore sociale, ragion per cui i suoi scopi sono sì quelli dichiarati ma unitamente all'intento di produrre testi godibili e piacevoli per il pubblico.

Il giornalista Anders Roslund scrive in coppia con l'ex criminale Börge Hellström. I due hanno debuttato nel 2004 con il romanzo *Odjuret (La bestia)*, il primo di una serie di cinque. Roslund sostiene che attualmente il giallo è il terreno privilegiato del dibattito critico sociale e che addirittura la letteratura nordica non di genere ha delegato al giallo il dibattito sui problemi della società, di cui conseguenza non si occupa più: “Alla samhällsreflektioner läggs över till, och tas om hand av kriminalromanerna”¹⁰⁵.

Ulla Bolinder, che tra il 1997 e il 2011 ha pubblicato nove romanzi, afferma di non avere cominciato a scrivere gialli di critica sociale volontariamente. Il suo scopo, dappprincipio, era quello di raccontare la realtà nel modo più credibile e fedele possibile. Ma dal momento che i suoi personaggi vivono in questa società e ne sono condizionati

¹⁰⁴ CALLTORP 2009.

¹⁰⁵ <http://www.deckarhuset.se/hela-intervjun-med-roslund-hellstrom/> (ultimo accesso 28/08/2013). “Tutte le riflessioni sociali vengono delegate e sono assunte dai romanzi gialli”.

ogni giorno, lei si è trovata a “fare da megafono”¹⁰⁶, a parlare apertamente di molti problemi della società, portandoli alla conoscenza di un vasto pubblico, e ora questo le sembra l'unico modo sensato di scrivere. Intrattenere e divertire non è il suo scopo primario¹⁰⁷.

Si potrebbe obiettare che è scontato che gli autori che scelgono di trattare problematiche sociali nei loro romanzi sostengano che tale sia proprio la vocazione del giallo. Eppure anche diversi autori che nelle loro opere non trattano questi problemi riconoscono che il giallo rappresenta un terreno privilegiato per chi se ne vuole occupare. Mari Jungsted, ad esempio, autrice di romanzi di successo, pur privilegiando nei suoi romanzi l'aspetto psicologico e relazionale dell'essere umano, riconosce nel giallo contemporaneo un'attenzione alla dimensione sociale e alla sua problematizzazione¹⁰⁸. Allo stesso modo Lars Rambe, che ha debuttato nel 2009 con *Spåren på bryggan (Incubo bianco)* constata che il giallo attualmente funge da specchio della società, tuttavia ritiene che la sua qualità principale debba essere quella di saper intrattenere il lettore¹⁰⁹.

Finora dunque si sono menzionati coloro che difendono la vocazione del giallo a sollevare e trattare i problemi sociali, ma vi sono anche alcuni che riconoscono ai temi sociali presenti nei romanzi la sola funzione di sfondo oppure di *topos* caratteristico del giallo nordico, che viene reiterato, svuotato di contenuti, per tenere vivo un cliché cui il pubblico è ormai affezionato. Di questo avviso è, ad esempio, il critico norvegese Hans Skei, secondo il quale la società e i suoi problemi rappresentano solo lo sfondo necessario, sul quale poi s'inscenano i crimini e le indagini:

Det samfunnkritiske element mange synes å se i kriminallitteraturen i vår tid, kan like gjerne betegnes som samfunnbeskrivende – som en nødvendig bakgrunn som selvsagt skifter med samfunnsendringene.¹¹⁰

L'elemento di critica sociale che molti ritengono di riscontrare nella letteratura gialla contemporanea può benissimo essere visto come una descrizione della società, come uno sfondo necessario, che ovviamente muta con i cambiamenti della società.

¹⁰⁶ <http://www.deckarhuset.se/intervju-med-ulla-bolinder/> (ultimo accesso 28/08/2013).

¹⁰⁷ *Ivi*.

¹⁰⁸ <http://www.deckarhuset.se/hela-intervjun-med-mari-jungstedt/> (ultimo accesso 28/08/2013).

¹⁰⁹ <http://www.deckarhuset.se/hela-intervjun-med-lars-rambe/> (ultimo accesso 28/08/2013).

¹¹⁰ SKEI 2008, p. 10.

Secondo Skei, la letteratura di genere è innanzitutto vincolata ai propri presupposti narrativi, alla propria struttura: la sua principale preoccupazione deve essere quella di non trasgredire le proprie norme formali e non di raccontare la società¹¹¹. Di fronte all'evidente coinvolgimento nel discorso sociale della letteratura gialla contemporanea, Skei afferma che essa sta vivendo una fase ibrida, nella quale non si può più parlare di giallo in senso stretto, poiché quest'ultimo si concentra solo su un crimine e sulla sua risoluzione¹¹². Pertanto, da un lato Skei nega che il giallo contemporaneo rispecchi con attitudine critica la società, dall'altro, però, si trova a costretto a definirlo ibrido, poiché la coscienza sociale del genere stesso non consente allo studioso norvegese di farlo rientrare nella griglia teorica del giallo classico.

Anche il critico Göran Greider esprime riserve sulla reale vocazione di critica sociale del giallo nordico contemporaneo. Egli sottolinea che tutta la tradizione gialla del Nord ha mostrato, a partire dagli anni Sessanta, una certa predilezione per la tematica del decadimento sociale, che ha spinto intere generazioni di detective a rimpiangere le epoche precedenti per lamentarsi di quella in cui vivono¹¹³. In questa prospettiva il romanzo contemporaneo non critica veramente la contemporaneità ma si limita a riproporre uno stereotipo del genere. Greider ritiene che attualmente il giallo non promuova una vera critica sociale ma piuttosto una “*verklighetspornografi*”¹¹⁴, nel senso di un'attenzione morbosa e voyeuristica alle brutture della vita quotidiana.

Le voci di Skei e Greider rappresentano una tendenza di pensiero che sta acquisendo crescente consenso e che esprime grosse riserve tanto sul reale impegno politico del giallo nordico quanto sul fatto che esso renda davvero il pubblico più edotto su cosa stia diventando la Scandinavia oggi. Secondo i due critici, infatti, a prevalere sono sempre le leggi del genere, costitutivamente convenzionali e fisse, al fine di confezionare un prodotto che vada incontro al gusto dei lettori.

I punti di vista di Skei e Greider sono senza dubbio da tenere in considerazione, tuttavia attualmente la maggior parte della critica nordica continua a percepire il giallo come uno strumento con cui gli scrittori che si rivolgono alle masse propongono loro

¹¹¹ *Ivi*, p. 9.

¹¹² SKEI 2005, p. 317.

¹¹³ GREIDER 1999, p. 158.

¹¹⁴ *Ibidem*. “Una pornografia della realtà”.

spunti per una riflessione collettiva sulla direzione imboccata dalla società e sui suoi possibili sviluppi.

Capitolo 2

La chiave di lettura della “narrazione a dominante distopica”

2.1 Lo strumento della distopia letteraria

Una questione rilevante ancora aperta, oggetto del dibattito critico contemporaneo, riguarda la domanda se il giallo nordico descriva e racconti il “vero” Nord. Si tratta di un quesito di natura non esclusivamente letteraria, poiché chiama in causa la relazione tra l'oggetto letterario e il suo referente nel mondo. Molti lettori di gialli nordici vengono infatti colpiti dalla quantità e dall'efferatezza dei crimini raccontati, dalla corruzione e dall'impotenza delle forze dell'ordine, dall'atmosfera genericamente cupa, decadente e pessimista rappresentata in questi romanzi. Diviene così spontaneo cercare una connessione con il mondo reale e chiedersi se tali testi descrivano la realtà oppure si limitino a inventarne una versione peggiore. Ma, in quest'ultimo caso, a quale scopo? Per cercare di fare chiarezza sulla relazione tra il Nord fittizio che scaturisce dalla penna degli autori e il Nord reale si può introdurre lo strumento teorico della distopia letteraria.

La distopia o anti-utopia¹¹⁵ è “la riscrittura in negativo del mondo contemporaneo o apparentemente a venire”¹¹⁶. Può essere considerata un metodo narrativo, più che un genere letterario a sé stante. Alcuni generi, come la fantascienza, hanno fatto di questa “teleologia negativa”¹¹⁷ il loro strumento narrativo d'elezione ma ciò non toglie che altri generi se ne possano servire.

La prima registrazione storica dell'uso del termine “distopia” si trova in un discorso parlamentare tenuto nel 1868 dal filosofo ed economista inglese John Stuart Mill¹¹⁸,

¹¹⁵ I due termini possono essere usati come sinonimi, seguendo l'esempio di Stefano Manferlotti nel suo saggio *Anti-utopia: Huxley, Orwell, Burgess* (1984).

¹¹⁶ MANFERLOTTI 1984, p. 15.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 17.

¹¹⁸ LJUNGQUIST 2001, p. 18.

anche se probabilmente esso esiste fin dalla coniazione del suo opposto, il termine utopia¹¹⁹. Quest'ultimo viene utilizzato per la prima volta da Tommaso Moro nel 1516, per indicare la visione di uno stato perfetto basato sull'uguaglianza, in un non-presente o non-ancora presente¹²⁰. L'utopia non mantiene legami con la storia reale, il luogo utopico (come infatti indica il suo stesso nome: “nessun luogo”¹²¹) è lontanissimo sia nello spazio che nel tempo e può anche prescindere da tali coordinate. La distopia invece “si pone in continuità con il processo storico”¹²² ed è pertanto tutto ciò che l'utopia non è, costituendo il suo contraltare completamente negativo. Nonostante utopia e distopia si trovino agli antipodi, Roberta Cafuri, docente di antropologia all'università di Torino, afferma che esse condividono:

Il rifiuto delle ingiustizie del presente, per traslare [...] un modello sociale opposto o le analisi delle condizioni e dei metodi di controllo del potere che ne caratterizzano la sopravvivenza. L'ambientazione distopica offre raffronti con la realtà, avendo con essa numerosi punti di congiunzione.¹²³

Sarah Ljungqvist, autrice svedese di un saggio sulla distopia letteraria in Svezia dalla metà del Diciottesimo alla metà del Ventesimo secolo (*Det litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*, 2001) esprime un pensiero simile quando afferma: “Gemensamt för utopin och dystopin är att vår egen värld görs främmande, och att texten stimulerar läsaren till engagemang i hennes eller hans egen verklighet”¹²⁴.

Dalle affermazioni delle due studiose emerge che utopia e distopia presentano un unico punto in comune, che tuttavia costituisce un presupposto ideologico fondamentale: l'interesse critico per la realtà, la sua problematizzazione e “il rifiuto delle ingiustizie del presente”. Gli sviluppi e gli esiti di questo punto di partenza comune sono poi, naturalmente, antitetici. Infatti, se l'immaginario utopico mostra un mondo dove le ingiustizie sono assenti perché tutto è equilibrio e armonia, il mondo distopico è:

¹¹⁹ CAFURI 2012, p. 36.

¹²⁰ PALMISANO 2012, p. 7.

¹²¹ CAFURI 2012, p. 35.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ PALMISANO 2012, p. 34.

¹²⁴ LJUNGQUIST 2001, p. 21. “L'utopia la distopia condividono il fatto che il nostro mondo ci diventa estraneo e che il testo stimola il lettore a interessarsi della realtà in cui vive”.

Un luogo inospitale quanto altri mai, dal pessimo clima e dai continui dissesti, un concentrato di cataclismi, un pericolosissimo sito, in cui a ogni passo si rischia di subire violenza, di venir contagiati o di assistere a barbare atrocità.¹²⁵

Questa definizione dello studioso Francesco Muzzioli fa emergere un aspetto importante, cioè che nell'immaginario distopico le caratteristiche negative della realtà possono concentrarsi su fronti diversi, come quello del clima e dell'ambiente, delle istituzioni sociali, delle relazioni tra esseri umani.

Non esiste una tassonomia delle distopie universalmente riconosciuta, i diversi studiosi rintracciano di volta in volta sottocategorie differenti. Cafuri, ad esempio, distingue tra due macrocategorie, la “distopia sociale”, nella quale la società opprime il singolo, e la “distopia naturale”, nella quale la natura opprime il singolo, dove a variare è la causa del malessere dell'uomo¹²⁶. Muzzioli invece rintraccia una moltitudine di sottocategorie: distopie allegoriche, umoristiche, ambigue, tragiche, femministe, totalitarie¹²⁷ (che corrispondono alle “distopie sociali” indicate da Cafuri). È evidente che il terreno delle definizioni è insidioso e forse nemmeno necessario, pertanto ci si può limitare ad affermare che, all'interno di una narrazione distopica, si possono spesso rintracciare delle dominanti tematiche che ne specificano ulteriormente le caratteristiche.

2.2 Il giallo nordico contemporaneo come “narrazione a dominante distopica”

Si è dunque stabilito che la distopia è una narrazione fortemente negativa (o completamente negativa, agli antipodi dell'utopia) che dimostra uno spiccato interesse per la società e le sue problematiche. Tuttavia si potrebbe parlare in questi termini anche di un romanzo documentario o di un saggio d'attualità, mentre la distopia è pura letteratura e crea mondi lontani da quello reale. Questo conduce a una riflessione sulla

¹²⁵ MUZZIOLI 2007, p. 11.

¹²⁶ CAFURI 2012, p. 36.

¹²⁷ MUZZIOLI 2007, p. 31.

“condizione paradossale della distopia”¹²⁸, che parla di qualcosa che non esiste, “che non ha referente”¹²⁹ ma è ugualmente “la previsione più verosimile che ci sia”¹³⁰. In questo snodo concettuale si trova la ragione per la quale è pertinente adottare lo strumento della distopia in un discorso sul giallo nordico contemporaneo, poiché il Nord non è un luogo di orrori ed efferatezze quale lo si incontra nelle pagine dei romanzi che vi vengono scritti, eppure “potrebbe esserlo” o “potrebbe diventarlo”, nel senso che gli scenari prospettati non sono attuali ma sono alquanto verosimili. Il giallo nordico si serve pertanto di rappresentazioni distopiche, che deformano, alterano e ingigantiscono la realtà per “esprimere il negativo del proprio tempo”¹³¹. Come afferma Sarah Ljungquist: “Den litterära dystopin [...] presenterar en förskjuten och förvriden bild av vår egen verklighet”¹³². La letteratura dunque modifica la realtà per raccontare una storia avvincente, e tuttavia essa svolge anche un'altra operazione, quella di “accogliere la realtà quale è”¹³³, analizzandola e identificando al suo interno le tendenze più negative e le minacce più incombenti della società.

Bisogna però rilevare che l'accostamento tra la categoria del giallo e quella della distopia fa emergere un problema, legato al fatto che “genere giallo” e “distopia” sono due grandezze disomogenee, essendo il primo un vero e proprio genere letterario e la seconda un insieme di tratti specifici applicabili a generi diversi. Inoltre, alcuni di tali tratti non sono riscontrabili nel giallo nordico contemporaneo. Per questa ragione d'ora in avanti si preferirà parlare di “narrazioni a dominante distopica”¹³⁴, piuttosto che di distopie letterarie in senso stretto, una definizione che presenta due vantaggi: da un lato, quello di fugare ogni dubbio sulla possibilità di sovrapporre perfettamente le categorie di “distopia” e “giallo” e dall'altro, conseguentemente, quello di individuare solo gli elementi della distopia che attualmente sono penetrati nella narrazione gialla del Nord.

Si è dunque visto che l'attenzione critica ai problemi della società, talvolta in maniera apertamente polemica, rappresenta un tratto comune fondamentale al giallo nordico e alla distopia. Cafuri parla di quest'ultima come espressione di “un bisogno di ribellione

¹²⁸ *Ivi*, p. 11.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, p. 16.

¹³² LJUNGQUIST 2001, p. 21. “La distopia letteraria [...] presenta un'immagine deviante e distorta della nostra realtà”.

¹³³ CAFURI 2012, p. 35.

¹³⁴ Cfr. l'introduzione.

attraverso una feroce critica della società”¹³⁵, un atteggiamento che si può riscontrare in diversi autori nordici contemporanei quali Stieg Larsson, Jo Nesbø, Arnaldur Indriðason, che attaccano il fallimento dello “Scandinavian welfare state and its putative Utopia of equality and sameness”¹³⁶.

Il giallo nordico si appropria della visione peggiorativa, tendenzialmente catastrofica, del mondo, in una prospettiva pessimista che mira a suscitare una riflessione e, in determinati autori, anche a palesare un avvertimento. Stefano Manferlotti parla infatti di “abusatissima ma efficace definizione del macrotesto anti-utopico come *warning*”¹³⁷.

Francesco Muzzioli, soffermandosi sull’ideologia che soggiace alla distopia, vale a dire l’esortazione a modificare la realtà contemporanea, mette in luce uno snodo concettuale assai interessante, nel quale le istanze del giallo e quelle della narrazione distopica si intrecciano:

Allora, per combattere il male, occorre giocare il suo stesso gioco e assumerne l’identità. In molti casi, perciò, la distopia assume il plot del giallo: se, nel suo discorso sulla Postmodernist fiction, McHale assegnava al moderno il modello *epistemologico* del poliziesco (chi è il colpevole?) e al postmoderno il modello *ontologico* della fantascienza (in che mondo siamo?), la distopia dimostra che queste attribuzioni non sono poi così nette e i due modelli si possono trovare intrecciati.¹³⁸

Con queste parole lo studioso spiana la via alla possibilità di dialogo e interscambio tra le categorie di giallo e distopia: così come “la distopia assume il plot del giallo”, il giallo si appropria di alcune categorie della distopia, e ciò è reso possibile da un punto di partenza comune, quell’attenzione critica ai problemi della società di cui si è parlato sopra.

Tuttavia, si è anche detto che il giallo nordico contemporaneo non può essere definito una distopia in senso stretto ma, piuttosto, una “narrazione a dominante distopica”, poiché manca di alcuni tratti specificamente distopici. Innanzitutto, Cafuri esplicita il fatto che la distopia:

¹³⁵ CAFURI 2012, p. 36.

¹³⁶ POVLSEN 2011, p. 89. “Lo stato sociale scandinavo e la sua pretesa Utopia di uguaglianza e parità”.

¹³⁷ MANFERLOTTI 1984, p. 17.

¹³⁸ MUZZIOLI 2007, pp. 114-115.

Si pone in continuità con il processo storico, [...] creando un possibile futuro mondo distorto, partendo da tendenze negative già esistenti e operanti nel presente, ampliandole e ingigantendole.¹³⁹

In questa affermazione figura il termine “futuro”, una categoria che, per quanto riguarda il giallo scandinavo, non è pertinente, poiché esso lavora esplicitamente sul presente. Il cronotopo privilegiato dal giallo contemporaneo scandinavo è la dimensione dell'*hic et nunc*, è il presente, è l'ora, poiché in questo modo può lavorare in maniera diretta sul proprio oggetto d'interesse, il mondo contemporaneo, la realtà così com'è¹⁴⁰. A questo proposito può essere interessante menzionare una definizione di Muzzioli, che annovera tra i vari tipi di distopie “le riscritture peggiorative della storia”¹⁴¹, una categoria che a mio avviso deve essere tenuta distinta dalle altre, poiché si discosta dalla macrofamiglia delle distopie per accogliere in sé tratti fortemente realistici. Per dissipare ogni ambiguità, è necessario aggiungere che con tale definizione Muzzioli non intende le riscritture della storia passata, bensì la narrazione deformata e modificata di fatti recenti o recentissimi. Questa è proprio l'operazione compiuta dal giallo nordico contemporaneo, che costruisce un mondo parallelo, non futuro, in cui si stanno concretizzando le tendenze deteriori della società reale. Come scrive Muzzioli: “Quel mondo dove il clima è pessimo e si rischia la morte a ogni passo non è mica poi così lontano: è il nostro mondo d'oggi”¹⁴²

La distopia classica, affondando le sue radici nel presente, ipotizza un futuro inquietante, così il giallo nordico, mantenendosi ancorato alla dimensione della realtà e del presente, mostra un'alternativa ugualmente preoccupante. Questa, poi, può naturalmente essere considerata anche la proiezione di come potrebbe prospettarsi la realtà in un futuro non troppo lontano, come si è già visto in relazione al concetto di *warning*.

Un altro punto importante sul quale il giallo nordico si discosta dalla distopia riguarda il “lieto fine”. Muzzioli si serve del quadrato semiotico di Greimas per delineare le relazioni che intercorrono tra l'utopia e il suo contrario, cioè la non-utopia, caratterizzata dalla presenza della satira e dal fallimento dell'utopia stessa, e la distopia e il suo

¹³⁹ CAFURI 2012, p. 35.

¹⁴⁰ Questo lavoro non si occupa dei gialli storici, scarsamente rappresentati nella Scandinavia attuale.

¹⁴¹ MUZZIOLI 2007, p. 14.

¹⁴² *Ivi*, p. 11.

contrario, cioè la non-distopia, che presenta come tratto distintivo il lieto fine¹⁴³. Ne risulta che quest'ultimo, inteso come ristabilimento della giustizia o dell'equilibrio compromesso, caratterizza la non-distopia, una categoria che però ha confini sfumati. Sarebbe azzardato far coincidere, per analogia, tutte le “narrazioni a dominante distopica” con delle non-distopie. Può essere dunque sufficiente rilevare che la presenza di lieto fine nei gialli nordici, nei quali viene ristabilito un equilibrio nella maggior parte dei casi, consente di escludere che ci si trovi in presenza di distopie in senso stretto.

Se il lieto fine si contrappone alla visione pessimista della distopia, va notato che quest'ultima non prevede nemmeno la possibilità che vi siano degli eroi, ideologicamente in contrasto con il nichilismo radicale delle scritture della catastrofe. Muzzioli, infatti, afferma che l'eroe non trova spazio nella distopia, nella quale l'essere umano assiste al proprio fallimento finale e a quello dell'intero genere a cui appartiene¹⁴⁴. Invece, come si vedrà in seguito¹⁴⁵, i protagonisti di molti gialli nordici contemporanei (oltre alle tre protagoniste dei romanzi considerati in questo lavoro) sono a tutti gli effetti degli eroi e delle eroine, che riescono a sopravvivere alle esperienze traumatiche della vita e, infine, a ottenere una forma di giustizia.

I testi critici di Muzzioli e Cafuri hanno il pregio di affrontare la distopia letteraria nei suoi presupposti teorici. Molta letteratura sul medesimo argomento, infatti, lo analizza a partire dai testi, mentre questi due studiosi si occupano primariamente della categoria letteraria della distopia in sé, ripercorrendo trasversalmente la sua realizzazione concreta in romanzi di varie epoche. Per tale ragione, oltre al fatto che sono piuttosto recenti (2007 e 2012), i testi dei due studiosi costituiscono le linee guida di questo lavoro, per quanto riguarda l'analisi del discorso distopico.

Per quanto invece riguarda i testi critici inerenti al giallo, si è seguito in particolar modo il pensiero di Andrew Nestingen e Paula Arvas, nonché quello degli studiosi autori dei saggi contenuti nella raccolta *Scandinavian crime fiction* (2011), a cura sempre di Nestingen e Arvas, omogenei per orientamento ideologico. Questi contributi critici, unanimi sulla funzione del giallo quale strumento di critica della società, possono essere impiegati in una lettura distopica dei romanzi considerati: infatti, concentrandosi sulla portata della critica sociale promossa dal giallo, portano alla luce

¹⁴³ MUZZIOLI 2007, p. 21.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 17.

¹⁴⁵ Cfr. in particolare il cap. 4.

lo scarto esistente tra mondo reale e mondo rappresentato, lasciando spazio alla lettura distopica come nesso tra i due, in una visione peggiorativa del primo.

Per le medesime ragioni, nell'ambito degli studi femministi si è seguito il pensiero di Maureen T. Reddy (*Sisters in crime: Feminism and the crime novel*, 1988), Sally Munt (*Murder by the book? Feminism and the crime novel*, 1994) e Priscilla Walton e Manina Jones (*Detective agency: women rewriting the hard-boiled tradition*, 1999). Questi testi critici mostrano la figura femminile nella posizione di svantaggio che occupa nel contesto del paradigma giallo, tradizionalmente a dominanza maschile, e illustrano a quali strategie essa ricorra per ricavare una propria dimensione. In questa prospettiva la lettura distopica dei testi è possibile in quanto esemplificazione della lotta per la sopravvivenza in un universo ostile. Purtroppo si tratta di studi ormai abbastanza datati, che non possono tenere conto degli sviluppi più recenti. Tuttavia continuano a costituire i caposaldi degli studi femministi sul genere giallo.

Capitolo 3

Gli autori e le opere considerati

3.1 La scelta degli autori

A partire dagli anni Novanta del Novecento, i giallisti del nord Europa hanno conquistato un crescente favore presso il pubblico internazionale, così che sempre più scrittori si sono cimentati in questo genere, che attualmente può dunque vantare numerosissimi rappresentanti.

Per poter condurre un'analisi approfondita, tuttavia, è necessario circoscrivere il campo d'indagine a un numero esiguo di autori e, per fare ciò, si rende necessaria la scelta di alcuni nomi rappresentativi, selezionati in base a caratteristiche salienti. Gli autori presi in considerazione in questo lavoro sono un uomo, Stieg Larsson, e due donne, Liza Marklund e Åsa Larsson. Potrebbe sembrare superfluo porre l'accento sul genere sessuale di chi scrive, invece si tratta di un dato rilevante, perché l'identità di genere degli scrittori riveste un ruolo centrale in questa analisi, come si vedrà più avanti.

A causa del suo grande successo postumo, Stieg Larsson è divenuto una pietra di paragone quasi imprescindibile nel discorso sul romanzo giallo scandinavo contemporaneo. Si entrerà in seguito nel merito della questione ma, in questa sede, si può anticipare che l'elemento più originale e interessante della sua trilogia, *Millennium*, è la rappresentazione anti-utopica della società svedese di oggi. Infatti, l'impegno sociale e politico dell'autore viene trasformato dallo stesso in una narrazione, a tratti apocalittica, delle iniquità della società e della corruzione delle classi dominanti, con un costante e inequivocabile intento di denuncia. Questi due fattori, l'impegno sociale di Larsson e la sua trasposizione letteraria in un racconto estremo, spinto al limite, sono

alla base dell'originalità della sua opera e, si può ipotizzare, del suo successo presso il pubblico.

Per quanto riguarda Liza Marklund e Åsa Larsson, invece, le due autrici sono valide rappresentanti, ognuna a suo modo, della notevole ondata di autrici nordiche che a partire dagli anni Novanta hanno cominciato a scrivere letteratura gialla. Il fatto di essere donne influenza la loro scrittura, caratterizzata dallo sguardo femminile, e talvolta femminista, sulla vita. Liza Marklund con i suoi romanzi promuove esplicitamente la causa femminista e illustra in maniera vivida e realistica l'esperienza di vita della donna nella società svedese contemporanea. Inoltre è con lei che prende il via in Svezia – la Norvegia era già attiva su questo fronte – il fenomeno letterario delle “crime queens”, categoria di cui anche per questo lei è, a mio avviso, la miglior rappresentante. È un'attivista della causa femminista e ciò si traduce in una forte denuncia, tanto che i suoi testi possono essere osservati come “quasi distopie” femministe, nelle quali il femminile viene problematizzato in una prospettiva fondamentalmente pessimista, che mira a condurre l'attenzione del lettore su tutti i contesti, pubblici e privati, nei quali la donna riveste ancora un ruolo subalterno.

Åsa Larsson, per contro, non si fa portavoce esplicita di istanze femministe forti, anche se nei suoi testi si trova una decisa polarizzazione positiva sui personaggi femminili. Il terreno su cui si muove è quello psicologico delle dinamiche relazionali, innanzitutto tra uomo e donna, e poi anche tra generazioni e classi sociali differenti. Nella sua opera gioca un ruolo centrale l'ambiente naturale, con il buio perenne dell'inverno, il grande freddo, la neve, le foreste, i laghi. La presenza di questi scenari è una delle principali ragioni del successo che i suoi romanzi – e quelli dei molti altri giallisti che, come lei, dedicano ampio spazio alla descrizione degli ambienti naturali – hanno riscosso all'estero¹⁴⁶.

Åsa Larsson e Liza Marklund possono essere considerate autrici di thriller psicologici. Maria Immacolata Macioti, docente alla Sapienza di Roma, rileva che “sono spesso le donne a prediligere questo genere, in cui sull'azione prevale la narrazione di stati d'animo, emozioni, sensazioni”¹⁴⁷. Benché parlare di prevalenza dell'aspetto psicologico sull'azione sia forse eccessivo, è sicuramente vero che le due

¹⁴⁶ Cfr. SKEI 2005, p. 318.

¹⁴⁷ MACIOTI 2006, p. 61.

autrici svedesi dedicano molto spazio all'approfondimento degli stati d'animo dei personaggi e in particolar modo delle protagoniste.

3.2 *Il comune contesto culturale*

I tre autori presi in considerazione hanno diversi punti rilevanti in comune, come l'interesse per le problematiche sociali della Svezia contemporanea, inserita nell'imprescindibile contesto del mondo globalizzato, a cavallo tra specificità culturale locale e un orizzonte più ampio. Condividono poi la scelta di uno sguardo femminile sull'esistenza, sia come narrazione soggettiva delle esperienze che come denuncia oggettiva, esterna, delle iniquità di cui le donne sono vittime. Scrive Gudleiv Bø sull'*hard boiled* al femminile in Scandinavia:

Det at verden i disse bøkene oftest blir sett gjennom kvinneyne, filtrert gjennom et kvinnesinn og følt av en kvinnekropp, – dette former verdensbildet annerledes enn vi er vant til fra den tradisjonelt mannsdominerte spenningssjangeren.¹⁴⁸

Il fatto che in questi libri il mondo venga per lo più osservato da occhi femminili, filtrato da sensi femminili e percepito da corpi femminili – questo fatto struttura la visione del mondo in un modo differente rispetto a quello cui siamo stati abituati dal genere giallo, di dominio tradizionalmente maschile.

Un ulteriore elemento di grande rilievo è costituito dal fatto che le protagoniste dei tre autori considerati non sono detective professionisti ma amatoriali: Lisbeth Salander è *hacker* e *researcher*, Annika Bengtzon giornalista, Rebecka Martinsson avvocato. Si tratta di private cittadine che si occupano in prima persona non solo del processo di indagine ma spesso anche di ristabilire l'ordine e gli equilibri che il crimine ha spezzato. Certo, il più delle volte, ciò avviene attraverso metodi che non sono quelli delle forze dell'ordine istituzionali.

¹⁴⁸ Bø 1995, p. 89.

Il “passaggio di consegne” da polizia o detective professionisti a privati cittadini, per quanto concerne la lotta contro il crimine, è una tendenza che si riscontra nel romanzo giallo contemporaneo scandinavo a partire dagli anni Novanta. Ho menzionato più sopra questo stesso decennio come quello in cui cominciano ad affermarsi le “crime queens”¹⁴⁹: si tratta, insomma, di un periodo di cambiamento politico e culturale di cui la letteratura si fa specchio.

Le voci interne allo stato sociale svedese in aperta polemica con esso non mancano nemmeno prima degli anni Novanta ma ciò che avviene a partire da questo decennio ha una portata diversa, perché la crisi coinvolge tutti i settori della vita pubblica, dalla politica all'economia¹⁵⁰. In questo periodo in Svezia cominciano a vacillare le fondamenta del modello sociale del *welfare state*, in precedenza ammirato ed elogiato dal resto dell'Europa, che va perdendo la sua solidità, mentre attorno ad esso crolla il blocco sovietico e diventa impellente una maggiore apertura all'orizzonte europeo. Crescono le ondate migratorie dai paesi in via di sviluppo ma il paese non è pronto all'integrazione demografica che esse richiedono. Non mancano anche le difficoltà economiche legate al mercato internazionale, che si deve necessariamente evolvere nella direzione della globalizzazione. Anche la scena politica, naturalmente, subisce l'influenza di tanti processi di cambiamento, e così la solida socialdemocrazia di vecchia data e vecchio stampo comincia a perdere consensi, mentre cresce l'appoggio dato alla destra xenofoba in relazione ai problemi di integrazione interrazziale. Si può rilevare che lo sguardo letterario sulla socialdemocrazia non è mai stato particolarmente positivo, a partire dal ritratto che ne fanno Sjöwall e Wahlöö per arrivare agli autori contemporanei che rappresentano i politici di questo orientamento come “konservativa, byråkratiska, mer inriktade på att utöva makt än att genomföra förändringar”¹⁵¹.

Questa fase di transizione e cambiamento produce un clima culturale nel quale anche il romanzo giallo muta profondamente i suoi presupposti ideologici. La sfiducia nelle istituzioni in crisi – dallo Stato stesso al suo “braccio”, rappresentato dalle forze dell'ordine e di giustizia – stimola l'intraprendenza del singolo, del privato cittadino, che

¹⁴⁹ Cfr. 3.1.

¹⁵⁰ Sulla crisi svedese degli anni Novanta cfr. WENDELIUS 1999.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 23. “Conservatori, burocrati, più orientati verso l'esercizio del potere che verso l'attuazione di cambiamenti”.

diviene l'attore privilegiato che si muove sulla scena neoliberale. Scrive Andrew Nestingen a questo proposito:

We [...] see morality migrating into other figures in these narratives, for example, private investigators, security workers, journalists and so forth. They are often portrayed as entrepreneurial figures, entangled in criminal activities, yet morally certain. These figures are arguably taking over the role of the police investigator and her or his team as protagonists in Scandinavian crime fiction.¹⁵²

In questi romanzi assistiamo alla migrazione della moralità in altre figure, ad esempio investigatori privati, addetti alla sicurezza, giornalisti e così via. Vengono spesso rappresentati come figure intraprendenti, invischiati in attività criminali ma dalla moralità certa. Probabilmente queste figure stanno sottraendo all'ispettore di polizia e alla sua squadra il ruolo di protagonisti del giallo scandinavo contemporaneo.

Nestingén inoltre menziona proprio le protagoniste di Stieg Larsson e della Marklund come esempi del fatto che “the police are no longer expression of the nation”¹⁵³: guarda a Lisbeth Salander e Annika Bengtzon come detective intraprendenti che si sostituiscono alle forze dell'ordine istituzionali. Il fatto che i tre autori considerati abbiano costruito le loro serie di romanzi attorno a questo tipo di eroine li rende rappresentanti per eccellenza di una tendenza contemporanea significativa. Tuttavia, l'elemento fondamentale che li accomuna è che propongono narrazioni a dominante distopica, che descrivono società deviate, percorse capillarmente dal male, solo leggermente più aberranti di quelle in cui vivono, con lo scopo di mettere in luce i punti oscuri proprio di queste ultime.

Oltre a questi punti comuni tra gli autori, però, vi sono anche particolarità e specificità caratteristiche di ognuno di loro che, nella loro diversità, possono integrarsi. Il discorso femminista portato avanti da Liza Marklund si intreccia con quello presentato da Stieg Larsson, in un dialogo tra voce femminile e maschile, mentre nel discorso sul femminile tutti e tre gli autori possono confrontarsi. La centralità dell'ambiente naturale in Åsa Larsson stimola il paragone con la Stoccolma cupa e gotica di Stieg Larsson o quella grigia e deprimente di Liza Marklund, a delineare un quadro sfaccettato della Svezia, nel suo aspetto tanto urbano quanto naturale. Infine il forte messaggio politico

¹⁵² NESTINGEN 2011, p. 172.

¹⁵³ *Ivi*, p. 179. “La polizia non è più espressione della nazione”.

di Stieg Larsson stimola la riflessione sui problemi della società, presenti anche nelle altre due autrici, per cui l'opera dei tre autori si colloca nella tradizione del giallo di critica sociale.

Un'ultima, ma non per questo meno importante, ragione per la scelta di questi autori è la portata dei loro dati di vendita e il loro successo. Come afferma Stephen Knight, infatti:

It is sound method to judge the centrality of examples by choosing books which have been bought or borrowed, enjoyed and so assented to by many people. The fact of success in itself is an important, even a compelling reason for choosing certain books to examine.¹⁵⁴

È un metodo valido quello di giudicare la rilevanza degli esempi scegliendo libri che sono stati comprati, presi in prestito, apprezzati e quindi approvati da molte persone. Il successo in sé è una ragione importante, quasi cogente, per scegliere di analizzare certi libri.

Oltre ai tre autori che costituiscono l'oggetto principale di questa analisi, talvolta risulterà pertinente menzionarne altri, laddove possano fungere da esempio di come certi temi o *topoi* siano caratteristici dell'attuale stadio di sviluppo del genere. Il confronto con altri scrittori, inoltre, può essere utile per far emergere di volta in volta eventuali specificità di Stieg Larsson, Liza Marklund e Åsa Larsson o per dimostrare come essi siano rappresentativi della corrente letteraria, del momento storico o del clima culturale attuali.

3.3 *Stieg Larsson*

Stieg Larsson (Skellefteå 1954 - Stoccolma 2004) è stato innanzitutto attivista politico e giornalista e solo secondariamente autore di letteratura. Il suo interesse per i problemi sociali quali l'estremismo di destra, il razzismo, l'intolleranza, le ingiustizie, costituisce

¹⁵⁴ KNIGHT 1980, p. 2.

un elemento centrale nella sua opera¹⁵⁵. Un'ideologia politica molto forte sottende infatti a tutta la sua produzione letteraria. Accanto a una generica condanna di tutte le forme di discriminazione, nei suoi romanzi si manifesta uno spiccato interesse per le problematiche legate al femminile. Proprio per questo si è scelto di considerarlo insieme a due autrici, Liza Marklund e Åsa Larsson, per mettere a confronto lo sguardo maschile e femminile sulla condizione della donna nella società svedese contemporanea. Come si vedrà più avanti, Larsson risulta l'autore maggiormente femminista fra i tre¹⁵⁶. Il fatto che sia un uomo a promuovere in maniera più energica le istanze dell'emancipazione femminile potrebbe apparire insolito, ma dipende dal fatto che, tra quelli considerati, egli è l'autore socialmente più impegnato, su tutti i fronti. È interessante analizzare il modo in cui le diverse voci dei tre autori – quella dell'uomo, e giornalista politicamente attivo di Stieg Larsson, quella della giornalista e ambasciatrice umanitaria di Liza Marklund, quella della madre-moglie di Åsa Larsson – dialogano tra loro, nel dibattito femminista e non solo.

I romanzi che hanno portato Stieg Larsson alle luci della ribalta formano la cosiddetta trilogia di *Millennium: Män som hatar kvinnor* (2005), *Flickan som lekte med elden* (2006), *Luftslottet som sprängdes* (2007). Sono romanzi che testimoniano le conoscenze che l'autore ha acquisito nel corso di un'intera vita dedicata a studiare e contrastare qualunque tipo di manifestazione antidemocratica. Molti di questi argomenti – dal traffico delle prostitute tra l'Europa orientale e la Scandinavia al collaborazionismo filonazista durante la seconda guerra mondiale – costituiscono le numerose sottotrame della narrazione.

La trama principale della trilogia, invece, segue le vicende di due personaggi, Mikael Blomkvist e Lisbeth Salander. Il primo è un giornalista di mezz'età della rivista *Millennium*, un personaggio positivo e fortemente autobiografico, dietro alla cui figura letteraria si scorge chiaramente l'autore stesso: idealista, amante del proprio lavoro e della verità. Lisbeth, invece, ha circa vent'anni ed è una ragazza problematica: la madre è ricoverata in una struttura sanitaria e il padre è assente, è stata dichiarata incapace di intendere e di volere e dunque l'amministrazione dei suoi scarsi mezzi economici è affidata a un tutore, inoltre è di aspetto e modi antisociali. Nell'insieme, si tratta di un personaggio più complesso rispetto a quello di Mikael. Le strade dei due s'incrociano

¹⁵⁵ <http://www.stieglarsson.info/Liv-och-verk-biografi> (ultimo accesso 24/10/2013).

¹⁵⁶ Cfr. cap. 5.

quando un ricco e anziano industriale, Henrik Vanger, chiede a Mikael di scrivere la sua biografia. In realtà quest'incarico ne nasconde uno più complesso, scoprire chi ha ucciso l'amata nipote Harriet molti anni prima. Il datore di lavoro di Lisbeth, amico di Vanger, manda la ragazza in aiuto a Mikael e così i due si incontrano, sviluppando una sincera amicizia che passa anche attraverso una breve relazione amorosa. Questi i fatti narrati nel primo volume della trilogia, mentre negli altri due si dipanano una quantità di storie parallele, tra cui spiccano per rilevanza le vicissitudini, raccontate per mezzo di analesi, di Lisbeth e di suo padre, Alexander Zalachenko, un criminale russo che ha collaborato come spia con il governo svedese. Lisbeth, fisicamente minuta e taciturna di carattere, diventa l'emblema del singolo che viene schiacciato dal sistema e dalle sue iniquità, un tema caro all'autore. Infatti la ragazza, quando ha solo dodici anni, cerca di dare fuoco al padre, colpevole di reiterati maltrattamenti sulla compagna, la madre di Lisbeth stessa. In seguito a questo episodio le autorità, che proteggono Zalachenko nonostante sia un criminale perché rappresenta una preziosa fonte d'informazioni, fanno rinchiodare Lisbeth in una clinica psichiatrica per l'infanzia. Questo provvedimento costituisce solo il primo di una lunga serie di misure preposte alla limitazione della sua libertà personale, mirate a far restare segreta la connivenza dello stato con la criminalità dell'ex Unione Sovietica.

Män som hatar kvinnor è, dei tre romanzi, quello che meglio si adatta alla definizione di giallo poiché vi è un mistero, la presunta morte di una persona trentasei anni prima, che deve essere risolto. Il quesito da cui trae origine tutta la vicenda è dunque il classico “chi è stato?”. Un altro tratto caratteristico del genere è il fatto che i colpevoli appartengano alla cerchia familiare della “vittima”, che in realtà non è tale poiché, come si scoprirà alla fine, è riuscita a scappare dalla Svezia facendo perdere le proprie tracce. Un ulteriore *topos* è poi quello della “porta chiusa”, dal momento che Harriet viene vista per l'ultima volta quando tutta la famiglia è riunita sull'isola di Hedeby, la cui unica via di accesso (e quindi di fuga) è bloccata. Hans Skei individua altri ingredienti tipici del genere giallo utilizzati dall'autore per rendere realistico il lavoro d'indagine, come l'utilizzo di mappe dell'isola, la ricostruzione dettagliata degli avvenimenti prima della scomparsa di Harriet, liste delle persone presenti in quello stesso giorno, l'albero genealogico della famiglia Vanger¹⁵⁷.

¹⁵⁷ SKEI 2008, p. 135.

Il fatto che invece nell'epilogo della vicenda Mikael Blomkvist si trovi faccia a faccia con Martin Vanger, l'aguzzino della sorella Harriet, nella camera delle torture allestita dall'uomo in cantina, è un elemento tipico dei romanzi *hard boiled* all'americana, in cui il detective deve necessariamente rischiare la pelle. Caratteristica del giallo classico alla Conan Doyle, infatti, è l'intoccabilità del detective, che risolve i casi dalla poltrona del proprio studio. Mikael, invece, è a un passo dalla morte per strangolamento quando arriva a salvarlo Lisbeth, insolita eroina dalla corporatura minuta, a cavallo di una moto rombante.

Gli altri due episodi della trilogia, invece, possono essere considerati romanzi d'avventura o thriller, piuttosto che gialli in senso stretto. Benché avvengano diversi omicidi e altri gravi crimini il lettore ne conosce gli artefici e così viene meno il meccanismo fondamentale del giallo. Un argomento che acquisisce maggiore importanza nel secondo e nel terzo volume è la corruzione degli organi di governo e dell'apparato giudiziario. Proprio questo aspetto – il cui apogeo si ha nel processo finale che vede lo Stato svedese contro Lisbeth Salander, ragazzina dall'aria stralunata in abiti punk – consente di ipotizzare un accostamento della trilogia di Larsson alla categoria della distopia letteraria, specialmente in riferimento alla letteratura fantascientifica, dov'è ricorrente il tema degli apparati governativi totalitari e oppressivi, che stritolano il singolo individuo anziché tutelarlo. A questo proposito può essere interessante menzionare il fatto che Larsson a soli diciotto anni aveva scritto un racconto di fantascienza intitolato *Jensens brott* (1972, *Il crimine di Jensen*), ambientato nel 2036, incentrato proprio sulla storia di un comune cittadino, il medico Jens, ricercato e condannato dal potere politico totalitario vigente per aver utilizzato strumenti medici proibiti¹⁵⁸.

Stieg Larsson sceglie di scrivere letteratura di genere, innovandola però dall'interno, aderendo talvolta alle sue convenzioni e talvolta trasgredendole. Il critico letterario Magnus Persson, estimatore della trilogia, si esprime in questi termini per quanto riguarda la libertà con cui Larsson di volta in volta si mantiene entro i confini del genere giallo o li travalica:

Särskilt förtjust har jag varit i hans respektlösa lekfullhet. Vissa drag i

¹⁵⁸ JUGGAS 2008.

deckargenren blåses upp och överdrivs intill parodins gräns, men kärleken till denna slitstarka formel lyser hela tiden igenom.¹⁵⁹

Sono stato particolarmente entusiasta della sua giocosità irrispettosa. Alcuni tratti del genere giallo vengono esasperati e spinti al limite della parodia ma traspare sempre l'amore per questa solida formula.

Larsson segue le orme dei suoi idoli, Raymond Chandlers, Dashiell Hammett, Ross McDonald, maestri della scuola *hard boiled* americana, che ammira a tal punto da dedicarle un lungo saggio intitolato proprio *Hard boiled* (1972)¹⁶⁰. Tuttavia il suo impegno sociale lo accomuna maggiormente alla coppia Maj Sjöwall-Per Wahlöö. Nei suoi romanzi non mancano riferimenti intertestuali e l'autrice che evoca più spesso è Astrid Lindgren. Mikael, dopo aver aiutato la polizia a risolvere un complicato caso di rapine, viene soprannominato dai media “Kalle Blomkvist”, che è il nome di un personaggio proprio di Astrid Lindgren, un piccolo investigatore. Scrive Hans Skei a proposito di Lisbeth e Mikael: “Kalle Blomkvist inngår kompaniskap med en moderne Pippi Langstrømpe”¹⁶¹. Su questa moderna Pippi Långstrump Skei si sofferma ulteriormente, considerando principalmente il primo volume della serie:

Lisbeths far nevnes ikke, men han dukker opp med full og forferdelig tyngde i de senere bøkene. Sånn sett har hun en far som er like fraværende og like eksotisk, skal det senere vise seg, som Pippis sjørøverfar som er konge på en sydhavsøy. Det er den moderne verdens Pippi vi møter i Lisbeth Salanders skikkelse, både fordi Pippi er en forutsetning for denne type kvinnelige frihet, suveren beherskelse av sin verden, og evne til å sette seg ut over alle normer og konvensjoner og slippe unna med det. Astrid Lindgren kunne utvikle Ronja Røverdatter fordi Pippi hadde gjort henne mulig; innenfor det svenske «folkhemmet» kunne så Stieg Larsson videreutvikle henne til etterforsker i stjerneklassen og la henne gå i kompaniskap med Kalle Blomkvist.¹⁶²

Il padre di Lisbeth non viene nominato ma compare, in tutta la sua spaventosa importanza, nei libri successivi. Da questo punto di vista suo padre è assente ed esotico, come si vedrà in seguito, tanto quanto il padre pirata di Pippi, re di un'isola dei mari del sud. È una Pippi del mondo moderno quella che incontriamo nella figura di Lisbeth Salander, perché Pippi è il presupposto per questo tipo di libertà femminile, di controllo assoluto del proprio mondo, nonché della capacità di collocarsi al di fuori di tutte le norme e le convenzioni e di non adeguarvisi. Astrid Lindgren ha potuto sviluppare Ronja la figlia del

¹⁵⁹ PERSSON 2007.

¹⁶⁰ 160 JUGGAS 2008.

¹⁶¹ SKEI 2008, p. 141. “Kalle Blomkvist si trova in compagnia di una moderna Pippi Calzelunghe”.

¹⁶² *Ivi*, p. 142.

brigante perché Pippi glielo ha reso possibile; così, all'interno del *folkhem* svedese, Stieg Larsson ha potuto farla evolvere ulteriormente in una *researcher* di alto livello e metterle accanto Kalle Blomkvist.

Stieg Larsson utilizza liberamente fonti letterarie e giornalistiche, si attiene alla tradizione quando serve la sua causa per abbandonarla quando il messaggio che vuole promuovere ne travalica i confini. Questi tratti possono essere accostati ai principi ispiratori del postmodernismo. Scrive infatti lo studioso Carl Rudbeck sul clima culturale svedese della fine degli anni Novanta:

Den postmoderna estetiken river ner skrankorna mellan det sublima och det löjliga, det vulgära och det förnäma [...] inget kommer att bevaras för att det är gammalt och traditionellt utan endast om det har något att säga till dagens läsare, lyssnare och tittare.¹⁶³

L'estetica postmoderna abbatte le barriere tra sublime e ridicolo, tra nobile e volgare [...] nulla verrà conservato soltanto perché antico e tradizionale ma unicamente se avrà qualcosa da dire al lettore, all'ascoltatore e allo spettatore di oggi.

Stieg Larsson incarna questa attitudine libera verso la cultura, vista come un insieme di strumenti da utilizzare secondo necessità piuttosto che come un esempio prescrittivo cui attenersi. Come scrive Lars Wendelius a proposito del clima culturale scandinavo in cui fioriscono i gialli della fine del Ventesimo secolo (quando verosimilmente Larsson ha scritto i suoi): “Nyckelorden är gränsöverskridande och eklektisk blandning av skilda kulturformer”¹⁶⁴.

Opere di Stieg Larsson appartenenti alla trilogia *Millennium*:

Män som hatar kvinnor, 2005 (*Uomini che odiano le donne*, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, 2007).

Flickan som lekte med elden, 2006 (*La ragazza che giocava con il fuoco*, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, 2008).

Luftslottet som sprängdes, 2007 (*La regina dei castelli di carta*, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, 2009).

¹⁶³ RUDBECK 1993, p. 22.

¹⁶⁴ WENDELIUS 1999, p. 31. “Le parole chiave sono trasgressione dei confini ed eclettica mescolanza di forme culturali diverse”.

3.4 Liza Marklund

Una giallista di stampo più tradizionale è Liza Marklund (Pålmark 1962) che, prima di debuttare nel 1998 con il romanzo *Sprängaren*, lavora a lungo come giornalista. Anche la protagonista dei suoi dieci romanzi, Annika Bengtzon, è giornalista, così come vi sono numerosi altri elementi autobiografici nella narrazione. La serie percorre le vicende personali e professionali di Annika, che da sostituta estiva presso il giornale *Kvällspressen* diventa una reporter affermata e da compagna insicura di un ragazzo violento diviene moglie e madre. In ognuno dei romanzi Annika veste anche i panni della detective amatoriale attorno a casi di cronaca di cui deve – o sceglie – di occuparsi per il giornale, anche se il coinvolgimento personale gioca sempre un ruolo preponderante. Così come l'autrice proietta sulla sua eroina alcune caratteristiche personali, allo stesso modo Annika si immedesima in diverse vittime dei casi su cui indaga: Josefin Liljeberg (*Studio sex*, 1999) ha, proprio come lei, un compagno che le infligge violenza fisica e psicologica; il cadavere rinvenuto nelle prime pagine di *Du gamla, du fria* (2011) è quello di una giovane mamma che, con tutta probabilità, aveva appena lasciato all'asilo il suo bambino e per Annika il ruolo di madre è una delle poche certezze incrollabili dell'esistenza; in *Livstid* (2007) viene accusata di aver dato fuoco alla sua stessa casa mentre un'altra donna, Julia, viene accusata di aver sparato al marito e fatto sparire il figlio: la polizia non dà ascolto alla decisa professione d'innocenza dell'una né dell'altra e così Annika decide di aiutare Julia poiché si trova nella sua stessa condizione. Da questi esempi emerge il tema dell'empatia e della solidarietà femminile, che si colloca in una riflessione più generale sulla donna e sulla sua posizione nel mondo contemporaneo, fondamentale nella poetica dell'autrice. Attualmente, infatti, l'attività giornalistica della Marklund si concentra principalmente sulle questioni inerenti i diritti delle donne e dei bambini.

Nel corso della serie su Annika Bengtzon si può notare come l'interesse dell'autrice si sia spostato sulle problematiche della società, con un graduale discostamento dalla formula classica del giallo. Se il primo romanzo della serie, *Studio sex*, si apre con il ritrovamento di una ragazza morta in un parco e si chiude con l'identificazione del suo assassino secondo lo schema classico, gli ultimi due romanzi, *Du gamla, du fria* e

Lyckliga gatan (2013), sfruttano la struttura del *thriller* come pretesto per portare alla luce e approfondire problematiche sociali, a scapito di espedienti narrativi quali la *suspense* e la tessitura dell'intrigo. Rosemari Södergren, giornalista e responsabile del blog *Kulturbloggen*, è molto critica verso questa svolta dell'autrice:

Liza Marklund verkar ha gett upp sina ambitioner inom konsten att skriva spännande böcker utan använder händelserna för att beskriva orättvisorna i världen och i samhället. Inget dåligt syfte men det är fel format för att det ska fungera i en Bengtzon-deckare. Liza Marklund har i och för sig alltid haft ett samhällsengagemang, men nu verkar det fått ta över helt, vilket inte blir ett helt lyckat slutresultat. Ett skäl till att det inte fungerar är nog att det är för många olika ämnen: journalistikens ytlighet, globaliseringen, orättvisor i världen, relationer.¹⁶⁵

Liza Marklund sembra aver abbandonato ogni aspirazione a scrivere libri emozionanti e utilizza piuttosto gli avvenimenti per descrivere le ingiustizie del mondo e della società. Il che non è un cattivo obiettivo ma si tratta della formula sbagliata che non funziona nella serie su Annika Bengtzon. In realtà Liza Marklund ha sempre manifestato un impegno nelle problematiche sociali ma ora questo sembra aver preso il sopravvento, con un risultato finale non del tutto ben riuscito. Una delle ragioni per cui non funziona è che ci sono troppi temi: la superficialità del giornalismo, la globalizzazione, le ingiustizie del mondo, le relazioni.

A prescindere dalla valutazione che se ne dà, è interessante rilevare l'evoluzione dell'autrice nella direzione dell'impegno sociale perché questo costituisce un punto in comune con Stieg Larsson, che è stato a sua volta largamente criticato per le carenze narrative dei suoi romanzi ma il cui messaggio sociale è innegabile¹⁶⁶.

In un'intervista del 2010, quando l'intervistatore chiede alla Marklund la sua opinione riguardo al successo travolgente della Svezia come prolifica produttrice di romanzi gialli, l'autrice annovera anche il discorso sociale tra le possibili cause della sua affermazione:

First of all, we're all privileged to have been brought up in a stable democratic society. Take South America as an example of an opposite, where there is no such thing as crime fiction. If you have grown up in a society handling violence and evil, then you have no need to reflect upon these subjects. We are lucky to have been well educated with the freedom and right to criticize our own society.

¹⁶⁵ SÖDERGREN 2011.

¹⁶⁶ Si veda per esempio SKEI 2011.

Also, the long and dark winters definitely have some kind of magic about them, what else is there to do than develop creativity?¹⁶⁷

Innanzitutto abbiamo avuto tutti il privilegio di crescere in una società stabile e democratica. Come esempio del contrario prenda il Sud America, dove non esiste nulla di simile al romanzo giallo. Se sei cresciuto in una società pervasa dalla violenza e dal male non hai bisogno di riflettere su questi temi. Noi siamo fortunati perché siamo stati educati bene, con la libertà e il diritto di criticare la nostra stessa società. Inoltre gli inverni lunghi e bui possiedono senza dubbio una specie di magia, cos'altro si può fare se non sviluppare la creatività?

È del medesimo avviso lo studioso Bo Lundin, quando nel suo testo *Århundradets svenska deckare* afferma a proposito dei gialli:

Det finns en typisk svensk besvikelse i de där böckerna, en sårad idealism, som i länder med hårdare vardagsverklighet, mera desperata klassmotsättningar och mera blodigt förflutet har svårare att uppstå; den stora svenska besvikelsen kräver att det en gång fanns en dröm, som föreföll nära att gå i uppfyllelse.¹⁶⁸

In quei libri c'è un senso di delusione tipicamente svedese, un idealismo ferito, che in paesi con una quotidianità più dura, con differenze di classe più drammatiche e con una storia più sanguinosa fa fatica ad emergere; la grande delusione svedese necessita di un sogno passato che è stato a un passo dal realizzarsi.

Quest'affermazione è interessante perché ripropone il tema dell'utopia nei termini dello stato sociale perfetto che secondo alcuni, nella sua declinazione scandinava, è stato vicino alla realizzazione ma che ora si mostra nel proprio inesorabile disfacimento. In questa prospettiva la rappresentazione della società offerta dai testi della Marklund, ma anche degli altri due autori, è “quasi distopica”, poiché tiene come punto fermo quella che sarebbe dovuta essere la società e mostra, invece, l'esito della sua deviazione, in una sorta di costante paragone tra “ciò che sarebbe dovuto essere” e “ciò che potrebbe essere”.

Dunque i presupposti storico-sociali della società svedese sono, nella loro specificità, elementi essenziali per comprendere la direzione imboccata dal giallo contemporaneo. In un'altra intervista afferma ancora Liza Marklund:

¹⁶⁷ KRUGLEY 2010. Non tutti gli autori – e i critici – sono di quest'avviso. Ad esempio un giallista della generazione precedente a quella della Marklund, Hans-Krister Rönblom, ritiene che il giallo possa fiorire solo in stati con una solida democrazia, nei quali i lettori sono sinceramente convinti che la giustizia e la legge infine possano trionfare. RÖNBLOM 1968, pp. 26-27.

¹⁶⁸ LUNDIN 1993, p. 8.

Swedish society itself is the true spark of its crime writers' success. [...] Nowhere else can you live your life in complete safety, knowing that the state will care for you from cradle to grave. Where else can you find a better backdrop for a crime novel than here, in the most secure society on earth? Nowhere else are the contrasts sharper, the betrayals of authority bigger, the violence more unexpected than in Sweden.¹⁶⁹

La società svedese in sé è il vero motore del successo dei suoi giallisti. [...] In nessun altro luogo puoi vivere in completa sicurezza, con la coscienza che lo stato si occuperà di te dalla culla alla tomba. Dove puoi trovare uno sfondo migliore per un giallo se non qui, nella società più sicura della terra? In nessun altro luogo i contrasti sono più netti, i tradimenti delle autorità più grandi, la violenza più inaspettata che in Svezia.

Quando la Marklund, con evidente ironia, afferma che con un clima come quello nordico non resta altro da fare che sbrigliare la fantasia, chiama in causa l'importante fattore del ruolo rivestito dal clima e dall'ambiente sugli autori del Nord e sulla loro produzione letteraria. Nonostante la serie di Annika Bengtzon si svolga principalmente a Stoccolma, città dove la Marklund ha vissuto per moltissimi anni, non mancano altre ambientazioni familiari all'autrice, come la Svezia settentrionale, in cui è nata: in *Postcard killers* (2010), scritto a quattro mani con l'americano James Patterson, dedica un episodio alla sua zona natale, quella attorno alla città di Piteå, dove la protagonista trova rifugio presso il nonno, che parla lo strettissimo dialetto locale; l'intero romanzo *En plats i solen* (2008) si svolge invece sulla Costa del Sol, in Spagna, dove vive una numerosa colonia svedese e dove l'autrice stessa trascorre con la famiglia la maggior parte dell'anno.

Opere di Liza Marklund della serie su Annika Bengtzon:

Sprängaren, 1998 (*Delitto a Stoccolma*, trad. it. di Laura Cangemi, 2001).

Studio Sex, 1999 (*Studio Sex*, trad. it. di Laura Cangemi, 2002).

Prime time, 2002 (*I dodici sospetti*, trad. it. di Laura Cangemi, 2004).

Den röda vargen, 2003 (*Il lupo rosso*, trad. it. di Laura Cangemi, 2010).

Paradiset, 2000 (inedito in Italia).

Nobels testamente, 2006 (*Il testamento di Nobel*, trad. it. di Laura Cangemi, 2009).

Livstid, 2007 (*Finché morte non ci separi*, trad. it. di Laura Cangemi, 2010).

En plats i solen, 2008 (*Freddo sud*, trad. it. di Laura Cangemi, 2011).

¹⁶⁹ Cit. in FOSTER 2010.

Du gamla, du fria, 2011 (*Linea di confine*, trad. it. di Laura Cangemi, 2013).

Lyckliga gatan, 2013 (inedito in Italia).

3.5 Åsa Larsson

Se Stieg Larsson e Liza Marklund condividono una forte ideologia basata sul femminismo e sulla critica sociale, l'opera di Åsa Larsson (Uppsala 1966) presenta caratteristiche differenti. L'attenzione al tema sociale non è comunque assente nei suoi romanzi, come dichiara lei stessa:

Penso che ci sia una preoccupazione sociale molto forte nel giallo svedese: siamo stati abituati a delegare sempre allo Stato i nostri problemi, e ora che questo sistema sta crollando, ci poniamo tutti le stesse domande. In questo momento il romanzo di genere diventa un momento di riflessione molto coinvolgente.¹⁷⁰

In questa sede l'autrice esplicita il proprio interesse verso i problemi sociali e dai suoi romanzi emerge anche un'indagine critica della condizione femminile, tuttavia nella serie che vede come protagonista Rebecka Martinsson l'attenzione maggiore è volta all'approfondimento psicologico e relazionale dei personaggi. È ovvio che quest'ultimo deve ugualmente collocarsi nella dimensione sociale, all'interno della trama delle relazioni nella quale si muove ogni individuo, anche il più misantropo e solitario. Lo spaccato offerto dall'autrice ritrae un'umanità assai cupa, che va nella direzione della sopraffazione e della violenza più totali, laddove il modo migliore per risolvere un problema con qualcuno sembra essere farlo fuori. Si tratta di una visione abbastanza pessimista e sicuramente a dominante distopica, poiché la capacità a delinquere sembra essere la matrice comune a quasi tutti i suoi personaggi, ivi compresa la protagonista stessa.

¹⁷⁰ <http://senzaunadestinazione.blogspot.it/2009/10/asa-larsson-il-giallo-svedese-i-preti-e.html> (ultimo accesso 17/09/2013).

I romanzi della Larsson sono ambientati nella città di Kiruna, la più settentrionale della Svezia, e nei suoi dintorni, che l'autrice conosce bene poiché vi ha vissuto a lungo. Come si è già detto, nella sua opera gli ambienti rivestono un ruolo fondamentale sia come espedienti narrativi sia come elementi caratterizzanti. Un lago ghiacciato, infatti, può celare i cadaveri di due ragazzi per mesi interi, come in *Till dess din vrede upphör* (2008); il grande freddo può uccidere una persona costretta ad allontanarsi dalla sua casa in fiamme, come vorrebbe chi cerca di eliminare Rebecka stessa in *Solstorm* (2003); la neve può diventare pericolosa durante un inseguimento perché su di essa si imprime le tracce di chi fugge, come in *Till offer åt Moloch* (2012).

Sul ruolo giocato dallo specifico ambiente del Nord si sono interrogati sia gli autori stessi sia diversi critici senza raggiungere un'opinione unanime. Lo studioso americano James Madison Davis ipotizza: “Perhaps in these cultural and geographical contexts, the consideration of crime in a peaceful place leads to deeper insight into the human condition in general”¹⁷¹. Con queste parole Davis mette in luce il possibile collegamento tra natura selvaggia e tendenza all'introspezione, affascinante quanto effimero, su cui hanno speculato in molti. Dell'avviso contrario è il critico norvegese Nils Nordberg quando afferma:

Jeg tror at en viktig grunn til at krim er blitt så populært er at det handler om den verden vi ser rundt oss. Annen skjønnlitteratur har en tendens til å være mer innadvendt, og handler om sjelen, stjerner og alt det der.¹⁷²

Credo che una ragione importante per cui il giallo è diventato così popolare sia che tratta del mondo che vediamo attorno a noi. Altra letteratura ha la tendenza a essere più introspettiva e si occupa dell'anima, delle stelle e via dicendo.

Le opinioni opposte di Davis e Nordberg testimoniano che la critica contemporanea non è unanime sulla valutazione dei contenuti e delle tematiche dei romanzi ma che il dibattito è tuttora aperto. Tuttavia, ciò che è certo è che a partire dagli anni Novanta i luoghi, specialmente quelli rurali e naturali, hanno assunto una nuova importanza all'interno del genere¹⁷³.

¹⁷¹ DAVIS 2009, p. 11. “Forse in questo contesto geografico e culturale la considerazione del crimine in un luogo pacifico conduce a una riflessione più profonda sulla condizione umana in generale”.

¹⁷² <http://www.siste.no/underholdning/article4229006.ece>, (ultimo accesso 13/09/2013).

¹⁷³ NESTINGEN & ARVAS 2011, p. 10.

La Larsson sfrutta in maniera distopica le “convenzioni neo-romantiche”¹⁷⁴ associate ai luoghi. Si tratta di associazioni che si instaurano spontaneamente tra certe atmosfere e determinati stati d'animo del lettore, come ad esempio un piccolo villaggio rurale che evoca il mondo delle tradizioni, della vita semplice e della solidarietà tra i suoi abitanti (di solito in opposizione alla vita urbana). La Larsson se ne serve in maniera distopica perché attua il meccanismo del contrasto tra ambiente idilliaco – di solito naturale – ed efferatezza dei crimini commessi in tali scenari¹⁷⁵. Questo, infatti, è l'elemento più caratteristico della sua poetica, la centralità delle ambientazioni dell'estremo Nord, con il loro portato immaginifico, utilizzate come sfondo su cui far risaltare le devianze della mente umana. In sostanza, per citare una metafora impiegata da Thomas Przybilka e da altri, il rosso del sangue spicca di più sul bianco della neve¹⁷⁶. Nei romanzi della Larsson gli elementi naturali diventano quasi rappresentazioni antropomorfizzate, agendo come personaggi attivi, oltre a contribuire alla definizione di atmosfere d'effetto¹⁷⁷.

Inoltre è interessante notare che l'autrice si prodiga per la rivalutazione di Kiruna e dei suoi dintorni agli occhi del resto della Svezia. Se a molti autori svedesi viene attribuito il merito di illustrare le caratteristiche nazionali, nel caso della Larsson l'interesse è focalizzato sulle specificità regionali della Svezia settentrionale. In un'intervista rilasciata nel 2012 a un'emittente televisiva finlandese l'autrice sostiene: “It's a political statement to write from the North”¹⁷⁸. Poiché in Svezia la grande maggioranza dei giornalisti appartiene alla borghesia della capitale e non conosce davvero le regioni settentrionali del paese, i media finiscono per dare di queste ultime un'immagine distorta, imputando loro un atteggiamento di passivo sfruttamento dello stato sociale¹⁷⁹. Invece l'area di Kiruna ha un tasso di disoccupazione bassissimo, grazie alla compagnia mineraria LKAB che dà lavoro a migliaia di persone. Nella medesima intervista la Larsson sostiene che, con la scelta di ambientare i suoi romanzi in queste zone, desidera farle conoscere per quelle che sono davvero al resto del paese e in particolare agli abitanti di Stoccolma.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Cfr. HENSON 2011, p. 5.

¹⁷⁶ PRZYBILKA 2010.

¹⁷⁷ Cfr. cap. 7.

¹⁷⁸ KULMALA 2012. “Scrivere dal nord è un'affermazione politica”. Anche se l'autrice vive a Mariefred, cittadina non distante dalla capitale, permane in lei il senso di appartenenza al Norrland.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Anche il desiderio di rendere giustizia al Norrland può essere considerato una manifestazione di impegno sociale: mentre tanti autori contemporanei con i loro romanzi gialli mostrano il *welfare state* nazionale che si sgretola, Åsa Larsson fa conoscere i pregi di una realtà regionale poco nota, vittima di pregiudizi ma con diversi punti di forza.

L'autrice inoltre dà un certo rilievo alla cultura specifica della Svezia settentrionale, che conosce bene, nel discorso sul femminile. In un'altra intervista del 2012 afferma, a proposito delle donne del Nord:

Kvinnorna tar mycket plats och har ett högt tonfall. De skämtar hårdare, har en tuffare humor. Det gör att jag trampar i klaveret här nere emellanåt. Jag är tryggare med tonen uppe i norr. [...] Kiruna är ungt, har bara funnits i 112 år. Man levde ett hårt nybyggarliv, det var inga veka fröknar som flyttade dit, utom möjligtvis en och annan skolfröken. Det var kvinnor som klarade att tvätta gruvtvätt i vintervakar. De var starka och tog plats, det har gått i arv.¹⁸⁰

Le donne si fanno notare e parlano a voce alta. Scherzano in maniera più grossolana, hanno un senso dell'umorismo più tosto. Questo fa sì che ogni tanto quaggiù io faccia qualche *gaffe*. Su nel nord mi sento più a mio agio. [...] Kiruna è una città giovane, esiste solo da 112 anni. Si viveva una dura vita da pionieri, quelle che vi si trasferivano non erano fragili signorine, a parte forse qualche maestra. Si trattava di donne in grado di lavare i panni dei minatori nei buchi nel ghiaccio. Erano forti, si facevano notare e questo è stato tramandato in eredità.

Queste donne pionieri, forti e decise, sono ben rappresentate in *Till offer åt Moloch*, che è anche un romanzo etnografico e un omaggio alla fondazione di Kiruna, alla sua storia e ai suoi primi abitanti. Tuttavia anche gli altri volumi della serie offrono una ricca galleria di donne contemporanee energiche e impavide, accanto alle quali la protagonista Rebecka spicca per la sua diversità: non è una del luogo, gli anni passati a Stoccolma l'hanno resa ancora più estranea a una comunità nella quale, ad ogni modo, non si era mai integrata davvero.

Come nel caso dell'eroina di Liza Marklund, nel corso della serie della Larsson si assiste allo sviluppo esistenziale e psicologico della protagonista, che inizialmente è un avvocato di successo a Stoccolma. Tornata nella natia Kiruna per aiutare un'amica in difficoltà, vi si trasferisce in seguito a un evento traumatico, poi soffre di problemi mentali che la costringono in una clinica psichiatrica, affronta un percorso riabilitativo e

¹⁸⁰ In NILSSON 2012.

infine assume la carica di procuratore a Kiruna. La focalizzazione è molto spesso interna, di modo che il lettore riesce a seguire il percorso evolutivo della protagonista da vicino, oltre a indicare quanto questo aspetto sia centrale per l'autrice. Tuttavia l'approfondimento psicologico non è riservato solo alla protagonista ma riguarda anche altri personaggi, in particolar modo l'ispettrice di polizia Anna-Maria Mella, l'altra figura che la Larsson crea per l'indagine del femminile. Sotto questo aspetto l'autrice si differenzia dalla Marklund, che riserva l'approfondimento psicologico quasi esclusivamente ad Annika.

Un ulteriore aspetto importante per il quale la Larsson si distingue dagli altri due autori è il fatto che la sua protagonista, dal romanzo *Svart stig* (2006) in poi, diventa procuratore distrettuale a Kiruna e, in quanto tale, rappresentante della giustizia istituzionale. Tuttavia Rebecka, facendosi coinvolgere in casi non di sua competenza e intervenendo in indagini che le sono state espressamente precluse dai superiori, si allinea ugualmente a Lisbeth e Annika nel suo esercizio della “giustizia privata”. Certo è che, ricoprendo un ruolo pubblico, la sua posizione morale è più complessa rispetto a quello delle altre due eroine.

Åsa Larsson non ha scritto altri testi oltre alla serie che vede come protagonista Rebecka Martinsson.

Opere di Åsa Larsson:

Solstorm, 2003 (*Tempesta solare*, trad. it. di Katia De Marco, 2005).

Det blod som spillts, 2004 (*Il sangue versato*, trad. it. di Katia De Marco, 2010).

Svart stig, 2006 (*Sentiero nero*, trad. it. di Katia De Marco, 2009).

Till dess din vrede upphör, 2008 (*Finché sarà passata la tua ira*, trad. it. di Katia De Marco, 2010).

Till offer åt Molok, 2012 (*Sacrificio a Moloch*, trad. it. di Katia De Marco, 2012).

Capitolo 4

Le protagoniste dei romanzi

4.1.1 Annika e Rebecka: detective amatoriali e assassine

Il solo fatto che Rebecka Martinsson e Annika Bengtzon, protagoniste rispettivamente dei thriller psicologici¹⁸¹ di Åsa Larsson e, rispettivamente, Liza Marklund, siano due detective, è veicolo di un messaggio sociale. Se agli albori del genere la creazione di detective di sesso femminile viola confini culturali convenzionali, che vedono la donna agire nella sfera domestica, privata, chiusa, mentre l'uomo si muove nella sfera pubblica, in una determinata misura questo discorso è ancora valido: “The author who creates a female amateur detective, then, is violating traditional gender boundaries, implicitly challenging the dichotomous vision basic to the oppression of women”¹⁸².

Inoltre condividono un'importante caratteristica: sono due assassine. Le loro creatrici desiderano dare un certo rilievo a questo fatto, perché fanno loro commettere gli omicidi nel primo romanzo della serie. Per quanto riguarda la Larsson si tratta del primo volume in senso stretto, *Solstorm*, mentre nel caso della Marklund di *Studio sex*, il primo della fabula ma non dell'intreccio e della pubblicazione. Le autrici vogliono far capire chiaramente al lettore chi sta per incontrare: due protagoniste che fanno costantemente i conti con il gesto che hanno commesso e con le sue conseguenze psicologiche e sociali. Si tratta però di due donne “normali”, con un lavoro e relazioni sentimentali e sociali più o meno funzionanti. Lisbeth Salander invece, la protagonista di Stieg Larsson, che è asociale, hacker e un po' punk, non uccide nessuno nel corso della trilogia.

¹⁸¹ Cfr. cap. 3.

¹⁸² REDDY 1988, p. 19. “L'autore che crea detective amatoriali donne, dunque, sta violando i confini tradizionali dei generi sessuali, sfidando implicitamente la visione dicotomica che sta alla base dell'oppressione delle donne”.

La caratterizzazione della protagonista di una serie come assassina non è un'innovazione introdotta dalle due autrici svedesi. Infatti nelle primissime righe del romanzo giallo d'esordio dell'americana Sue Grafton (1940), *A is for alibi* (*A come alibi*, 1982) la protagonista si presenta così:

My name is Kinsey Millhone. I'm a private investigator, licensed by the state of California. I'm thirty-two years old, twice-divorced, no kids. The day before yesterday I killed someone and the fact weighs heavily on my mind.¹⁸³

Mi chiamo Kinsey Millhone e faccio l'investigatrice privata, con regolare licenza dello stato della California. Ho trentadue anni, due divorzi alle spalle e niente figli. L'altro ieri ho ucciso un uomo e questo mi pesa tremendamente sulla coscienza.¹⁸⁴

È bene ricordare che il nome della Grafton occupa un posto centrale nel fenomeno della nascita del giallo *hard boiled* al femminile, insieme a quelli di Sara Paretsky, Marcia Muller, Linda Barnes, Liza Cody. Queste autrici modificano l'orientamento prettamente maschile dell'*hard boiled* americano degli anni Trenta e Quaranta:

Their writing, in other words, uses an established popular formula in order to investigate not just a particular crime but the more general offenses in which the patriarchal power structure of contemporary society itself is potentially incriminated.¹⁸⁵

La loro scrittura, in altre parole, utilizza una formula popolare collaudata al fine di indagare non tanto un crimine in particolare, quanto più in generale i reati per i quali la società contemporanea in sé, con la sua struttura di potere patriarcale, è potenzialmente incriminata.

Tanto la Larsson quanto la Marklund sono influenzate dalla letteratura americana – sia per loro interesse personale, come si evince da interviste e biografie, sia per l'influenza del mondo anglosassone sul clima culturale e letterario scandinavo – e l'impronta *hard boiled* dei loro romanzi è facilmente riconoscibile, in particolare nella seconda scrittrice.

Se dunque si vuole mettere in discussione la predominanza maschile nel contesto della letteratura gialla, nessun gesto è più emblematico che fare delle donne, archetipicamente portatrici di vita, delle portatrici di morte. Questa degenerazione

¹⁸³ GRAFTON 1993, p. 7.

¹⁸⁴ GRAFTON 1998, p. 8.

¹⁸⁵ WALTON & JONES 1999, p. 4.

pessimista del ruolo femminile, inoltre, trova la sua collocazione nel contesto degli immaginari distopici. Infatti nella distopia femminista la funzione biologica della donna viene problematizzata, ponendo spesso la questione di cosa rimanga del suo ruolo sociale una volta che è stata spogliata della “missione” riproduttiva.

Ad ogni modo può essere interessante interrogarsi su quale sostrato culturale abbia favorito il nascere e prosperare della figura della venditrice. Il femminile che si vendica sul maschile, annientandolo, non è comune nella mentalità mediterranea e cattolica ma, pur non essendolo nemmeno nel contesto nordico e luterano, pare che in quest'ultimo abbia trovato recentemente un terreno fertile in cui mettere radici. Le donne dei gialli nordici contemporanei non uccidono quasi mai altre donne, uccidono gli uomini¹⁸⁶. Che si tratti di un'antica eco culturale o del modernissimo tradimento di certe promesse di parità, rimane peculiare la presenza di tante Erinni scandinave nella letteratura gialla.

Tuttavia si può dire che sia Rebecka sia Annika uccidono per autodifesa, oltre che per vendetta: le loro vittime sono uomini con cui hanno avuto una relazione affettiva e da cui sono state maltrattate. La prevaricazione, la violenza fisica e psicologica, l'esercizio del potere dell'uomo sulla donna nell'ambito della relazione di coppia sono temi cruciali per Liza Marklund che è sicuramente, tra le due scrittrici, quella che con i suoi testi promuove maggiormente istanze femministe e che quindi fa della scrittura uno strumento politico.

Rebecka, a dire la verità, in *Solstorm* non uccide una sola persona ma tre. Si tratta di Thomas Söderberg, Vesa Larsson e Curt Bäckström, un trio di cui il primo costituisce la mente e gli altri due le braccia. Tuttavia è proprio Thomas Söderberg ad aver programmato la morte di Rebecka e a tal fine ha portato con sé degli aiutanti, per non sporcarsi le mani con il sangue di lei. È lui il vero nemico della protagonista, non da ultimo perché l'ha sedotta e messa incinta quando lei aveva solo diciassette anni, come il lettore viene a sapere dalle numerose analesi che l'autrice utilizza per raccontare il passato di Rebecka, cioè la sua vita a Kiruna prima di trasferirsi a Stoccolma. Si scopre così che il pastore Thomas Söderberg ha molto fascino e un grande ascendente sui ragazzi della Chiesa Missionaria, in particolare sulla giovane Rebecka, che gli apre il suo cuore traboccante di dubbi e bisogni emotivi e spirituali. Thomas approfitta della

¹⁸⁶ Ci sono eccezioni, naturalmente (come la killer soprannominata “kattungen” in *Nobels testamente* di Liza Marklund, che uccide Caroline von Behring o, della stessa autrice, Beate Ekesjö che in *Sprängaren* uccide Christina Furhage) ma in questa sede l'attenzione è rivolta alle tendenze generali.

sua posizione per sedurla, salvo poi addossarle completamente la colpa dell'accaduto, esponendola all'esecrazione e al biasimo della comunità. Lui è uomo, occupa una posizione eminente all'interno della società, mentre Rebecka è solo una ragazzina e in quanto tale non può che uscire sconfitta da questa lotta impari: dopo aver abortito fugge infatti a Stoccolma tagliando i ponti con la propria città natale.

Alla luce di questi avvenimenti Rebecka, uccidendo Thomas, non si limita a eliminare un'imminente minaccia alla sua sopravvivenza, dato che lui vuole ucciderla, ma esorcizza anche, una volta per tutte, il più grosso demone del suo passato. Tuttavia, da quel momento in poi, la consapevolezza di aver ucciso e il pensiero di morte in sé non l'abbandoneranno mai più, portandola, nelle ultime pagine di *Det blod som spillts*, a cadere vittima di una vera e propria psicosi, con conseguente ricovero in una struttura psichiatrica.

In realtà c'è un altro demone di cui Rebecka non è in grado di liberarsi, quello del feto che ha abortito e che si ripresenta frequentemente nella sua mente in macabri sogni notturni. Rebecka era convinta che si sarebbe trattato di una bambina, che avrebbe chiamato Johanna. La protagonista, dunque, è una duplice omicida ed è una anche una "bad mother", who takes life instead of giving it, who destroys instead of nurturing¹⁸⁷.

Il tema dell'aborto è centrale nel dibattito femminista poiché rappresenta il gesto per eccellenza con cui la donna sottrae al patriarcato il potere di perpetuare se stesso. Attraverso l'aborto la donna afferma il proprio potere decisionale sulla funzione principale che le viene riconosciuta dalla società maschile. Non a caso, infatti, in diverse distopie femministe alle donne viene attribuito valore sociale solo in funzione della loro capacità riproduttiva, meglio ancora se essa è in grado di generare figli maschi. Sarah Ljungquist rileva che nella distopia *Kallockain* di Karin Boye la moglie del protagonista, Linda, racconta al marito che durante la gravidanza nutriva il grande desiderio di dare allo Stato un figlio maschio e, in questo modo, acquisire lei stessa valore come essere umano¹⁸⁸. Nella società distopica della Boye la presenza di donne che procreano appare quasi come un male necessario, di cui gli uomini farebbero volentieri a meno, come afferma ancora una volta Linda, quando ipotizza che un giorno ci si accorgerà che le donne sono superflue e allora si conserveranno i loro ovuli e si

¹⁸⁷ REDDY 1988, p. 28. "Cattiva madre", che toglie la vita invece di darla, che distrugge invece di accudire".

¹⁸⁸ LJUNGQUIST 2001, p. 276.

getterà il resto nella fogna¹⁸⁹. Allo stesso modo l'americana Katherine Burdekin, nel suo *Swastika night* (1937, *La notte della svastica*), che inscena una rappresentazione distopica piuttosto diffusa che vede Hitler vincitore della seconda guerra mondiale, mostra una popolazione femminile che vive in gabbie, ridotta a “macchina per la procreazione”. In una distopia femminista di quasi cinquant'anni dopo, *A handmaid's tale* di Margareth Atwood (1985, *Il racconto dell'ancella*), le donne sono state private persino dell'identità: portano il nome del loro “proprietario” preceduto dalla preposizione *of*. Dunque la distopia femminista, osservata in prospettiva diacronica, sembra mostrare la graduale sottrazione di tutti i diritti umani della donna: prima quello ad avere un valore come essere umano, poi quello alla procreazione libera – e all'aborto, eventualmente – poi persino quello all'identità.

Il tema dell'aborto, imprescindibile per la coscienza di qualunque donna, non può mancare neanche nei romanzi femministi di Liza Marklund. In *Paradiset* Annika scopre di essere incinta di Thomas, un funzionario pubblico incontrato nel corso di un'indagine giornalistica, che però la prega di lasciarlo in pace dopo quella che per l'uomo è stata solo l'avventura di una notte. Annika, che apprende la notizia della gravidanza come “ett skäl att leva”¹⁹⁰, quando Thomas la rifiuta decide di abortire: nel suo atteggiamento autodistruttivo, frutto della violenza subita dal precedente fidanzato e di una famiglia disfunzionale, la negazione della vita che sta nascendo dentro di lei simboleggia la negazione della vita *in toto*. Infatti, nella medesima circostanza, si trova anche a un passo dal suicidio. All'ultimo però cambia idea, tanto sull'aborto che sul suicidio – negando così, *in toto*, la morte – di modo che non dovrà vedersela con il fantasma di un figlio mai nato che invece perseguita Rebecka Martinsson.

Tra le pagine di *Paradiset*, in cui sboccia la relazione amorosa tra Annika e Thomas, la Marklund si serve inoltre di un oggetto che è un simbolo centrale del dibattito femminista, il reggiseno. Fin dal loro primo incontro Thomas viene colpito dal seno prospero di Annika, mentre viene ribadito in più occasioni che la sua legittima consorte, Eleonor, fa uso di reggiseni dalle dure coppe imbottite¹⁹¹. Quando poi Annika e Thomas si trovano per la prima volta in intimità, lui resta pressoché stregato una volta

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 277.

¹⁹⁰ MARKLUND 2006a, p. 317. “Una ragione per vivere”.

¹⁹¹ “Behåbröst med inlägg”. MARKLUND 2006a, p. 207. “Coppe imbottite”.

che la ragazza si sfilava la maglia, rivelando che sotto non porta nulla (“ingen behå”¹⁹²). Di conseguenza poche ore dopo, una volta ritornato sotto al tetto coniugale, si divincola dall'abbraccio della moglie: “Han undvek hennes blick, sköt henne ifrån sig, ville inte känna hennes kropp, hennes hårda behåkupor under morgonrocken”¹⁹³. La menzione dell'abbigliamento intimo di Eleonor e dell'assenza di quello di Annika, che potrebbe apparire un dettaglio accessorio, simboleggia in realtà il passaggio di Thomas dal mondo ricco, colto e agiato ma anche conformista, convenzionale e rigido della prima al mondo un po' anarchico, libero e spontaneo della seconda. L'autrice avrebbe potuto servirsi di qualunque oggetto simbolico ma ne ha scelto uno squisitamente femminista.

In *Studio Sex* il lettore incontra il fidanzato di Annika, Sven, che la sottopone a violenza fisica e psicologica, cercando di plagarla e sottometerla. Tutto questo però si capisce soltanto nelle ultimissime pagine del romanzo. Infatti le sopraffazioni di Sven vengono raccontate in prima persona dalla vittima attraverso le pagine di un diario che si interviene alla narrazione e che parrebbero le confessioni di Josefin Liljeberg, la ragazza sulla cui morte Annika sta scrivendo. Anche Josefin è in balia di un compagno violento, prevaricatore e possessivo, Joachim. L'autrice lascia che il lettore creda di leggere il diario di Josefin per accrescere l'effetto sorpresa quando scopre che, invece, la voce narrante è quella della protagonista. Rendendo sovrapponibili i destini di Annika e Josefin l'autrice inasprisce il tono della sua denuncia, mostrando come due ragazze con vite e storie differenti in fin dei conti diventino vittime dello stesso tipo di violenza.

A proposito della forma narrativa del diario, Francesco Muzzioli sottolinea che essa è tipicamente distopica, poiché non prevede altro lettore di chi scrive – almeno nei suoi intenti – e rappresenta, pertanto, un tipo di scrittura involuta, adatta a descrivere la catastrofe¹⁹⁴. A sostegno di questa affermazione si può rilevare che la Marklund si serve del diario esclusivamente in *Studio sex*, per narrare le violenze che Sven infligge ad Annika, e in *Du gamla, du fria*, per raccontare la prigionia del marito di Annika, Thomas, rapito da un gruppo di fondamentalisti islamici che lo sottopongono a ogni tipo di violenza fisica e psicologica. Pertanto, in entrambi i romanzi, la forma del diario,

¹⁹² MARKLUND 2006a, p. 237. “Niente reggiseno”.

¹⁹³ MARKLUND 2006a, p. 279. “Distolse lo sguardo, l'allontanò da sé, non voleva sentire il suo corpo, le coppe dure del reggiseno sotto la vestaglia”.

¹⁹⁴ MUZZIOLI 2007, p. 25.

scritto nel primo caso e orale nel secondo, rappresenta davvero la narrazione della catastrofe esistenziale di due personaggi.

In *Studio sex* Annika si mostra molto informata sulle dinamiche vittima-carnefice che si instaurano tra gli uomini possessivi e le loro vittime, sostenendo di aver letto parecchio materiale a riguardo. Con Patricia, amica di Josefin, giustifica così le proprie approfondite conoscenze: “Det finns fackböcker om kvinnomisshandel. [...] Kvällstidningarna skriver artikelserier om våldet”¹⁹⁵. In realtà si tratta di esperienza in prima persona, vissuta sulla sua pelle.

L'autrice inserisce nella narrazione alcuni dettagli, alcune battute apparentemente innocenti che invece hanno lo scopo di sovrapporre ulteriormente le figure di Annika e Josefin e, pertanto, depistare il lettore. In un'occasione, ad esempio, Patricia nota che Annika ha una giacca chiara, estiva, identica a quella che indossava Josefin, acquistata addirittura nello stesso negozio¹⁹⁶. Patricia, a un certo punto della storia, si trova senza alloggio e così Annika la ospita a casa sua. Una sera Annika, quando rientra a casa molto tardi, trova Patricia in grande apprensione per il suo ritardo. Annika, allora, cerca di tranquillizzarla così: “Jag är inte Josefin. [...] Du behöver inte vara ängslig för min skull”¹⁹⁷. Inoltre, Josefin decede per strangolamento e Sven, quando è davvero esasperato, stringe le mani attorno al collo di Annika fino quasi a toglierle il respiro. L'altra violenza che sia Annika che Josefin subiscono dai propri compagni è quella sessuale, che ha fare più con l'esercizio di potere che con il desiderio sessuale.

Annika, dunque, è la vittima di cui scrive la Marklund, mentre Josefin è la vittima di cui scrive la protagonista del romanzo, come in un gioco di scatole cinesi. Anche i colleghi di Annika si accorgono che lei si appassiona al caso di Josefin in maniera quasi maniacale, morbosa: nessuno, nemmeno il lettore, può indovinare che le motivazioni che la spingono a indagare sono di tipo autobiografico, che vi è una forma di identificazione. Tra le vicende delle due ragazze, però, vi è una differenza essenziale, vale a dire l'epilogo: Josefin rimane una vittima, mentre Annika, da vittima, si trasforma in vendicatrice. Uccide infatti per legittima difesa, non desidera fare del male a Sven ma solo impedirgli di fare altro male a lei.

¹⁹⁵ MARKLUND 2002a, p. 355. “Esistono dei saggi sui maltrattamenti alle donne. [...] I giornali del pomeriggio pubblicano dei servizi in proposito”. MARKLUND 2002b, p. 308.

¹⁹⁶ MARKLUND 2002a, p. 258.

¹⁹⁷ MARKLUND 2002a, p. 311. “Io non sono Josefin. [...] Non devi stare in ansia per me”. MARKLUND 2002b, p. 271.

In questa sorta di riscossa si esprime ancora una volta l'ideologia femminista dell'autrice: non sono molte le protagoniste di romanzi gialli che, uccidendo il proprio compagno una volta amato, spezzano il legame malato tra amore e sottomissione, tra dedizione e possesso.

Se invece si prendono in considerazione figure femminili della letteratura gialla che uccidono uomini con cui non hanno legami sentimentali, gli esempi non mancano. Un recente romanzo della scrittrice danese Gretelise Holm (1946-) si concentra proprio su questo argomento. Si tratta di *Møgkællinger* (2010, *Bastarde*), in cui si legge di una giustiziera mascherata che minaccia di castrare un uomo per ogni donna che verrà uccisa o violentata di cui leggerà sui giornali. La traduttrice e giornalista Marilia Piccone apre alla possibilità di definire questo romanzo “thriller femminista”, poiché lo scopo della vendicatrice mascherata è quello di far sentire ogni uomo insicuro, come insicura si sente ogni donna nella nostra moderna società. Anche gli uomini devono cominciare ad avere paura a fare jogging nel parco alla mattina presto, a dimenticare la porta aperta, a invitare a casa una sconosciuta¹⁹⁸. Ciò a cui l'autrice si appella è l'empatia delle lettrici, che possono rispecchiarsi e provare un senso di vendicativa liberazione. D'altronde il meccanismo dell'identificazione nel pubblico femminile è molto forte:

Women's crime fiction tells women readers a story about their own lives. It presents the fictional possibility of controlling events and issues that affect our lives and of bringing a measure of understanding to them.¹⁹⁹

Il giallo al femminile racconta alle lettrici una storia sulle loro stesse vite. Offre la possibilità letteraria di controllare i problemi che riguardano le nostre vite e di trovare un modo per comprenderli.

Si noti che l'interesse della Holm per la situazione femminile non è limitato al romanzo *Møgkællinger*. Risale infatti al 2008 il saggio intitolato *Hvorfor er feminister så snerpede?*, pubblicato in occasione del centenario del diritto di voto alle donne in Danimarca, che ripercorre le conquiste femministe nella storia danese e solleva le questioni ancora irrisolte legate alla parità, come la discrepanza dei salari e delle mansioni sui posti di lavoro.

¹⁹⁸ PICCONE 2012.

¹⁹⁹ WALTON & JONES 1999, p. 4.

Piccone intitola la sua recensione *Bastarde. Quando le donne odiano gli uomini*, citando il primo romanzo dell'ormai imprescindibile trilogia *Millennium*. Questo confronto è interessante anche per un altro motivo, infatti *Män som hatar kvinnor* presenta un episodio di vendetta femminile che precede di diversi anni la Holm.

Anche il *best seller* Henning Mankell ha trattato il tema della vendicatrice solitaria nel suo romanzo *Den femte kvinnan* (1996, *La quinta donna*), che denuncia proprio il malessere di una società femminile stufa degli abusi a cui è continuamente sottoposta. Si tratta di un romanzo che si concentra sulle delicate dinamiche tra uomini e donne, tuttavia si può anche definire a buon diritto un testo femminista. D'altro canto Mankell è un autore dal dichiarato impegno sociale su molteplici fronti, dunque non stupisce la sua attenzione anche al tema della condizione femminile.

È necessario sottolineare che la rappresentazione del riscatto femminile offerta da questi romanzi è profondamente pessimista, dal momento che sembra proporre la violenza e l'omicidio come forme alternative di emancipazione²⁰⁰. In questo modo, le donne utilizzano gli stessi strumenti, da loro subiti ed esecrati, di cui si serve il patriarcato per opprimerle. È un esito amaro della battaglia femminista, poiché la parità pare essere stata raggiunta sul piano peggiore, quello che invece si sarebbe auspicato venisse abbandonato anche dagli uomini. Stefano Ciccone riflette proprio sulla violenza – che, portata alle sue estreme conseguenze, sfocia nell'omicidio – come strumento assai rischioso con cui le donne possono uscire dalla loro posizione subalterna:

Rompere il senso comune, che attribuisce agli uomini forza e capacità di agire e alle donne debolezza e passività, che chiede loro di essere “buone e brave”, ha una grande potenza liberatoria. Tuttavia porta con sé delle insidie. Il rischio [...] è quello di buttare – con l'acqua sporca della rappresentazione delle donne come soggetti deboli – il bambino della critica alle forme dominanti del conflitto.²⁰¹

Il rischio, divenuto pienamente concreto tra le pagine di questi romanzi, è che, trovando solo delle armi spuntate nella resistenza e nella lotta pacifica, le donne si siano trovate costrette ad adottare lo strumento tradizionalmente maschile dell'offesa. Questo esito negativo della battaglia femminista e delle politiche della parità costituisce un elemento

²⁰⁰ Gian Giacomo Migone, docente di storia del Nord America e lettore “amatoriale” di gialli svedesi, parla di “un'ambiguità nella forma di emancipazione femminile su cui persino Stieg Larsson avrebbe dovuto riflettere”. MIGONE 2010.

²⁰¹ CICCONE 2013, p. 15.

compiutamente distopico di tali narrazioni, poiché mostra una degenerazione nella violenza. Nascosto tra le righe pare esservi una sorta di avvertimento da parte degli autori.

4.1.2 Il topos della “detective pazza”

Proprio Gretelise Holm fornisce un interessante spunto di riflessione su quello che Lisa Dresner definisce “insistent trope of madness”²⁰², vale a dire il frequente fenomeno letterario (e cinematografico) per cui le donne detective presentano una certa instabilità mentale. La protagonista di *Paranoia* della Holm, Karin Sommer, ha già sofferto in precedenza di depressione e, nelle pagine di questo romanzo, viene perseguitata da un uomo che la spinge gradualmente nella spirale della paranoia, riuscendo a farle credere che le minacce siano solo frutto della sua fantasia. Karin finisce per essere osservata con crescente sospetto dalle persone che le stanno attorno, fino a che lei stessa comincia a dubitare della propria salute mentale. In realtà è colui che la perseguita a minare le sue certezze, facendo in modo che per Karin la realtà si confonda con l'incubo.

Diverso è invece il caso di Annika, per la quale la paranoia scaturisce dal profondo dell'anima. In *Sprängaren* la protagonista viene rapita da una serial killer pazza, Beata Ekesjö, che le lega una carica esplosiva sulla schiena e la obbliga a scrivere, sotto dettatura, le sue confessioni. Questa terrificante esperienza lascia una cicatrice indelebile nel cervello di Annika, che comincia a sentire le “voci degli angeli”. Dapprima i cori si limitano ad accompagnarla durante il sonno e Annika li trova gradevoli e rassicuranti ma poi, piano piano, s'insinuano anche nella sua vita diurna, nei momenti in cui è sola, spaventata o sotto pressione. Le voci angeliche recitano testi soavi e senza senso come: “Hår som regn [...] ljusgestalt och sommarvind, ingen fara körsbärslind...”²⁰³ o “Solskenslilja, sockerblomster, vedermödans diamanter, oohhh

²⁰² DRESNER 2007, p. 153.

²⁰³ MARKLUND 2003, p. 17. “Come pioggia i capelli [...] di luce figura e di vento bisbiglio, niente paura, ciliegio o anche tiglio”. MARKLUND 2010a, p. 25.

ooohhhh, älskansvärda...²⁰⁴. Annika trova queste canzoni bellissime e terrificanti allo stesso tempo. Sembra che si tratti di comuni attacchi di panico se non fosse che, anche quando stanno in silenzio, gli angeli sono una presenza percettibile e ingombrante nella sua vita quotidiana: quando va tutto bene viene ribadito di continuo che “gli angeli tacciono”.

La protagonista, per zittirli, spesso grida “silenzio!” oppure “tacete!” battendosi con violenza una mano sulla fronte o sulla nuca e, naturalmente, questo comportamento la fa apparire un po' svitata agli occhi altrui. Ad esempio in *Den röda vargen* sta parlando con il testimone chiave di un omicidio, Linus Gustavsson, un ragazzino di Luleå, quando d'improvviso gli angeli si mettono a cantare: “[...] änglarna började plötsligt sjunga *sommarvinter ödslig längtan*. Truten på er! skrek hon. - Är du lite knäpp? sa pojken²⁰⁵. Questa è la percezione che il lettore ha del disturbo grazie alla focalizzazione interna alla sua mente, ma è possibile osservare anche le manifestazioni esteriori di questo disagio psichico attraverso gli occhi degli altri personaggi.

Sempre in *Den röda vargen* il lettore si trova immerso nelle riflessioni di Thomas, il marito di Annika:

När Annika börjat jobba igen hände det allt oftare att hon gled undan för honom, blev o gripbar och främmande. Hon kunde stanna mitt i ett samtal och titta mot taket med öppen mun och skräckslagna ögon. När han frågade vad som stod på stirrade hon på honom som om hon inte sett honom förr. Det gav honom gåshud.²⁰⁶

Da quando Annika aveva ricominciato a lavorare, era capitato sempre più spesso che lo evitasse, diventando inafferrabile ed estraniata. A volte si bloccava a metà di una conversazione e fissava il soffitto con la bocca aperta e gli occhi impauriti. Quando le chiedeva cosa stesse succedendo, lei lo guardava come se non l'avesse mai visto prima. Gli faceva venire la pelle d'oca.²⁰⁷

Tuttavia gli angeli non impediscono ad Annika di continuare a condurre una vita normale, continua ad occuparsi del lavoro e della famiglia. Personalmente ritengo che i

²⁰⁴ MARKLUND 2003, p. 43. “Giglio di sole, fiori di miele, diamanti di dolore, ooohhh ooohhhh, amabili...”. MARKLUND 2010a, p. 57.

²⁰⁵ MARKLUND 2003, p. 52. “[...] d'un tratto gli angeli cominciarono a cantare. *Estate e inverno, nostalgia sconsolata*. «Tacete una buona volta!» urlò. «Ma cos'è, un po' matta?»”, MARKLUND 2010a, p.

²⁰⁶ MARKLUND 2003, p. 67.

²⁰⁷ MARKLUND 2010a, p. 85.

fatti narrati in *Studio sex* – la violenza che Annika subisce per anni da Sven e il fatto che alla fine lo uccida – giustificerebbero ulteriormente la sua labilità mentale ma nei romanzi questi eventi sono menzionati assai di rado. Il fatto che Annika abbia ucciso un uomo viene ricordato sporadicamente solo dai suoi detrattori, come prova del fatto che non può essere considerata una persona “normale”. Non vi è però uno speciale approfondimento riguardo alle conseguenze di anni di abusi fisici e psicologici sulla mente della protagonista, viene detto solamente che affronta un percorso di psicoterapia per elaborare l'accaduto.

Ben più grave è l'esperienza di Rebecka Martinsson, la protagonista della serie di Åsa Larsson, che alla fine di *Solstorm* ha ucciso tre persone: questo fatto, deformato nella maniera inquietante dei sogni, si ripresenta spesso di notte. Durante il giorno, infatti, Rebecka cerca di escluderlo dalla sua mente, attuando una rimozione, così come cerca di non pensare alla bambina che ha abortito tanti anni prima. Tali sono le condizioni mentali in cui si trova quando, alla fine di *Det blod som spillts*, si trova davanti al cadavere martoriato dai proiettili del ragazzino dolce, affettuoso e ritardato che era diventato suo amico, Nalle. Rebecka non regge a quella vista e cerca di uccidersi a sua volta, andando a gettarsi in un fiume, ma i poliziotti presenti la bloccano. Tuttavia la donna è in preda a una crisi psicotica acuta, si dimena e non riesce a smettere di urlare: “Rebecka Martinsson skriker. Hon skriker som en vettlös. Hon kan inte sluta”²⁰⁸. Il numero di morti che abita la sua vita è diventato superiore a quanto lei possa sopportare: questa condizione viene spiegata con un'immagine suggestiva da Christine Jackson, che, in un discorso introduttivo sulle moderne detective, scrive: “The protagonists of these books, like the sirens, are ringed with corpses”²⁰⁹. La Jackson, nella sua analisi, utilizza ampiamente la figura mitica della sirena: la detective diventa tale nel rapporto con il lettore, per il quale canta storie avvincenti, che si dipanano sempre a partire dallo stesso nucleo tematico: la morte²¹⁰.

Nel volume successivo della serie, *Svart stig* il lettore apprende, direttamente dalla cartella clinica di Rebecka, che si trova all'ospedale psichiatrico St. Göran di Stoccolma, dove è stata sottoposta a elettroshock e a una pesante terapia farmacologica. La diagnosi

²⁰⁸ LARSSON 2004. “Rebecka Martinsson grida. Grida come una pazza. Non riesce a smettere”, LARSSON 2010a, p. 396.

²⁰⁹ JACKSON 2002, p. 3. “Le protagoniste di questi libri, come le sirene, sono circondate da cadaveri”.

²¹⁰ *Ivi*, p. 3.

passa da “psicosi non specificata” al momento del ricovero a “depressione con tendenze suicide” dopo circa due settimane. Dopo un ulteriore mese Rebecka viene dimessa, ma deve intraprendere un percorso di psicoterapia presso il consultorio di Kiruna. È dunque evidente che la sua situazione è più grave di quella di Annika, perché, per un certo periodo, non è più in grado di condurre un'esistenza normale. Anche lei, inoltre, deve fare i conti con l'opinione della gente, che imputa qualunque suo errore o mancanza al fatto che è stata in manicomio e che, quindi, deve essere ancora un po' pazza. Rebecka, in realtà, ha trovato un suo equilibrio, come il lettore scopre in *Till offer åt Molok*: ha iniziato a fumare e, in generale, a godersi un po' di più la vita, assumendo un atteggiamento ancor meno conciliante di prima nei confronti dell'umanità. Ma è sicuramente più serena che all'inizio della serie.

Annika e Rebecka sono due donne dure, spigolose tanto nel carattere che nel corpo – sono entrambe magrissime – assai poco diplomatiche e concilianti nei rapporti con il prossimo. Ma per nessuna delle due è una scelta, quanto piuttosto una necessità dettata da un'esperienza esistenziale difficile: hanno avuto madri distanti, anaffettive e padri poco presenti, tutte e due hanno trovato un punto di riferimento in una nonna, che le ha lasciate prematuramente. La mancanza degli affetti familiari, con il bagaglio di sicurezza e fiducia che dovrebbero portare con sé, segna dolorosamente le due protagoniste, che si chiudono in una scorza dura per resistere ai colpi della vita.

Se poi si prende in considerazione, insieme a loro, anche Lisbeth Salander, salta subito all'occhio l'incapacità – e il mancato desiderio – delle tre protagoniste di integrarsi nella società, di aderire ai modelli richiesti, molto spesso anche solo di esercitare un po' di diplomazia. E questo è particolarmente interessante in riferimento a un'affermazione di Muzzioli, quando mette in luce che la distopia “si serve, di solito, di una figura di *outsider* (ribelle o sopravvissuto che sia) che entra in contraddizione con il mondo distopico e in tal modo ne porta alla luce l'aspetto aberrante”²¹¹. Le tre protagoniste sono, ognuna a modo proprio, *outsider*, poiché non sono in sintonia con il mondo in cui vivono. Gli autori vogliono mostrarle al lettore come apparentemente “diverse”, facendo così emergere che, in realtà, è il mondo stesso a essere “diverso”. Diverso da quel mondo paritario e giusto auspicato dall'utopia dello stato sociale.

²¹¹ MUZZIOLI 2007, p. 23.

Tuttavia la labilità mentale di Rebecka e Annika può anche essere ricondotta a una convenzione del genere. Infatti nel poliziesco di stampo americano, soprattutto nella sua espressione cinematografica, che sicuramente sia la Marklund che la Larsson conoscono, “the act of female detection [...] is entwined with intimations of madness”²¹². Sebastiano Triulzi, in un'intervista ad alcune gialliste sul quotidiano *Repubblica*, menziona questo fenomeno, citando la reporter Camille dell'americana Gillian Flynn, affetta da un disturbo di automutilazione e Vera, della francese Virginie Brac²¹³.

Lisa Dresner sottolinea che, fino agli anni Novanta, nei romanzi gialli anglo-americani la detective è una figura incompetente, irrazionale, goffa e visionaria²¹⁴. Quando viceversa si dimostra professionalmente capace, è del tutto priva di femminilità: la detective “is [not] allowed to blend the two roles successfully to stand as a fully integrated, successful character”²¹⁵. Il giallo scandinavo contemporaneo, però, supera questa convenzione, introducendo donne detective di grandi capacità, che mettono a frutto in maniera efficace la propria intuizione femminile, il proprio “sesto senso”. I due ruoli da conciliare, a questo punto, diventano quello di madre-moglie e di lavoratrice e le difficoltà non sono certo minori. Tuttavia la predisposizione alla paranoia e allo squilibrio psichico sono elementi che vengono conservati in numerosi casi perché, sovrapponendo le protagoniste agli oggetti delle loro indagini, esse diventano più complesse, interessanti, tridimensionali. Annika e Rebecka infatti sono assassine e squilibrate come i loro indagati: rispetto alla formula classica del giallo si tratta di una grossa innovazione, che reinventa i ruoli tradizionali della relazione tra lettore e protagonista.

È interessante notare che non sembrano esserci, nel vasto corpus della letteratura gialla contemporanea, detective di sesso maschile con problemi psichici. Gli investigatori scandinavi hanno sovente problemi con l'alcool: nei momenti difficili tirano fuori la bottiglia ma mai gli psicofarmaci. Il detective disilluso, che annega i propri dispiaceri – di solito familiari – in un bicchiere di whisky, è una figura squisitamente *hard boiled*, carica di connotazioni proprie del discorso sul maschile. A

²¹² DRESNER 2007, p. 2. “L'atto dell'investigazione femminile è associato ai segni della pazzia”.

²¹³ TRIULZI 2010.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ KLEIN 1995, p. 35. “Non le è permesso coniugare con successo i due ruoli in modo da essere un personaggio completamente integrato, di successo”.

questo proposito Emma Tornborg nota che la nostalgia che caratterizza tanti detective è imprescindibilmente legata al loro sesso: essi rimpiangono un'epoca – di fatto mai esistita – più umana, più solidale, non brutale e cinica come quella in cui vivono al momento della narrazione²¹⁶. Tuttavia la Tornborg pone una domanda essenziale: ma chi stava davvero meglio prima? Certo non le donne, gli omosessuali o gli immigrati che, dalle politiche attuali, ancorché non infallibili, non traggono che giovamento. Dunque la nostalgia per una dimensione perduta è propria del detective maschio, bianco, eterosessuale²¹⁷ e, per le medesime ragioni naturalmente, non può caratterizzare le eroine di sesso femminile.

Nel loro desiderio di rinnovare dall'interno la tradizione *hard boiled*, molte scrittrici femministe hanno scelto di differenziare le proprie protagoniste nella maniera il più possibile antitetica rispetto all'eroe “duro e puro” all'americana. Dunque, in contrapposizione con il maschio sentimentalmente ermetico, cinico e alcolizzato, si trovano anti-eroine labili, instabili, che si affidano senza riserve all'intuito.

Scrive Per Svensson a proposito della protagonista di Liza Marklund:

Annika Bengtzon är en udda svensk deckarhjärte. Hon är inte skild, hon dricker inte för mycket whisky och lyssnar inte på Puccini. Inte heller är hon melankolisk. Hon tycks inte plågas av känslan att något, till exempel Sverige, gått förlorat.²¹⁸

Annika Bengtzon è una eroina di gialli svedesi strana. Non è separata, non beve troppo whisky e non ascolta Puccini. Non è neanche malinconica. Non sembra essere tormentata dall'idea che qualcosa, per esempio la Svezia, sia andato perduto.

²¹⁶ TORNBERG 2010, p. 11.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ SVENSSON 1999, p. 167.

4.2.1 Lisbeth e la possibilità di un approccio genetico

Lisbeth Salander, protagonista – insieme a Mikael Blomkvist – della trilogia *Millennium*, è vittima di un complotto che coinvolge eminenti personalità politiche e militari e questa sproporzione tra oppressore e oppresso è, come si è visto, un elemento proprio della distopia in senso stretto. Tuttavia, come si vedrà più avanti, la trilogia presenta anche diversi tratti propri che la differenziano da questo sottogenere letterario.

Lisbeth è figlia di Alexander Zalachenko, disertore dell'ex Unione Sovietica assoldato dal governo come informatore presso la Säpo, i servizi segreti svedesi. La ragazza, solo dodicenne, cerca di eliminare il padre dandogli fuoco, così da impedirgli di continuare a maltrattare sua madre, ma questo gesto attira l'attenzione dei protettori di Zalachenko, che rinchiudono la ragazzina in una clinica psichiatrica. L'infanzia e l'adolescenza di Lisbeth sono segnate dal fatto di essere considerata “incapace di intendere e di volere” e dunque sottoposta all'autorità di un tutore, Holger Palmgren. Dunque anche lei, come le protagoniste della Marklund e della Larsson, viene considerata pazza dal resto del mondo. Sebbene Stieg Larsson precisi per il lettore che Lisbeth è affetta dalla sindrome di Asperger, una forma di autismo, la delinea poi però come una persona dotata di risorse emotive e intellettuali tali da permetterle di raggiungere tutti gli obiettivi che si prefigge, compreso quello di ottenere giustizia nel confronto impari con lo stato svedese²¹⁹. Da questo punto di vista Annika e Rebecka, che non soffrono di alcuna forma conclamata di autismo, sono assai più fallimentari. Lisbeth è un'eroina innovativa e rivoluzionaria sotto molti aspetti: Larsson ribalta anche il cliché della detective pazza e paranoica, menzionato più sopra, creando una protagonista dall'aspetto e dai comportamenti antisociali ma, in realtà, dalla mente perfettamente lucida e ben funzionante. Questo è uno dei numerosi esempi della libertà con cui Larsson gioca con gli stereotipi e le norme del genere giallo. Il critico letterario svedese Magnus Persson si esprime così al riguardo: “Särskilt förtjust har jag varit i hans respektlösa lekfullhet. Vissa drag i deckargenren blåses upp och överdrivs intill parodins gräns”²²⁰. Inoltre, il

²¹⁹ L'unico obiettivo che non riesce a raggiungere è ottenere l'amore esclusivo di Mikael, alla fine del primo volume della serie. Ma l'amore prescinde dai meccanismi che regolano gli altri ambiti dell'esistenza umana.

²²⁰ PERSSON 2007. “Ho particolarmente apprezzato la sua giocosa mancanza di rispetto. Alcune caratteristiche tipiche del genere giallo vengono smantellate e ingigantite fino al confine con la parodia”.

lato brillante ed efficiente di Lisbeth la rende assai più eroica di Annika e Rebecka e, grazie a questa caratteristica della protagonista, la trilogia si salva dall'essere una distopia pessimista: la presenza di un'eroina che riesce ad avere la meglio sul nemico lascia intravedere uno spiraglio di ottimismo.

Quando il tutore di Lisbeth, un uomo giusto e comprensivo, ha un ictus, gliene viene assegnato uno nuovo, l'avvocato Nils Bjurman, laido e sadico. Dopo aver subito per un certo periodo le sopraffazioni dell'uomo, Lisbeth architetta la vendetta: una sera si reca a casa sua con una telecamera nascosta nello zaino e con questa filma le violenze bestiali a cui lui la sottopone. Una volta guarita dalle lesioni che ha riportato, torna da Bjurman con una pistola elettrica, la sua arma preferita, e il video, così da poter ricattare a vita il suo aguzzino. Inoltre, dopo avergli inflitto una minima parte del dolore che lui le aveva fatto provare, gli lascia un monito piuttosto particolare sulla pelle, un tatuaggio a imperitura memoria della sua vendetta.

È particolarmente interessante il fatto che questa vendetta, che può essere anche considerata come una rivincita, ancorché letteraria, dell'intero genere femminile, sia stata ideata e raccontata da un uomo. Lo scrittore francese Patrick Raynal enfatizza la centralità di questo tema affermando che “Millennium racconta proprio la vendetta di una donna”²²¹.

Kurdo Baksi, amico di Stieg Larsson, nel 2010 ne scrive la biografia, mettendo in luce il coinvolgimento dello scrittore nella causa per la parità femminile. Baksi ricorda di aver sentito l'amico Larsson pronunciare queste parole:

Det råder globalt kvinnoförtryck. Fattiga och rika män lemlästar, mördar, misshandlar, omskär kvinnor varje dag runt om på jorden. Det kan handla om Sydafrika, Saudiarabien, Norge, Mexiko, Tibet eller Iran. Men saken är den att det inte finns ett mjukt eller ett hårt kvinnoförtryck. Män vill äga kvinnor, män vill kontrollera kvinnor. Män hatar kvinnor. Kvinnoförtryck har inte med religion eller etnicitet att göra.²²²

Vige un'oppressione globale delle donne. Uomini poveri e ricchi mutilano, ammazzano, maltrattano, infibulano donne ogni giorno in giro per il mondo. Può trattarsi del Sudafrica, dell'Arabia Saudita, della Norvegia, del Messico, del Tibet o dell'Iran. Ma il punto è che non esiste un'oppressione femminile morbida o dura. Gli uomini vogliono avere il possesso delle donne, vogliono controllare le donne, gli uomini hanno paura delle donne. Gli uomini odiano le

²²¹ RAYNAL 2009, p. 49.

²²² BAKSI 2010a, p. 114.

donne. L'oppressione femminile non ha nulla a che vedere con la religione o le etnie.²²³

Stieg Larsson era noto come esperto dei movimenti di estrema destra e neonazisti, che erano il suo principale campo d'interesse e di ricerca. Tuttavia, se si tengono a mente queste sue affermazioni, non stupisce che, nel momento in cui decide di scrivere dei romanzi e non un saggio o un articolo, concentri la propria attenzione su un tema che gli sta molto a cuore.

Baksi racconta che tre destini femminili, al centro di altrettanti episodi di cronaca nera svedese, segnano irrimediabilmente la mente dell'amico Larsson e che questi fatti si ritrovano nella sua produzione letteraria e ne sono, molto probabilmente, un potente motore²²⁴.

Il primo, in ordine cronologico, consiste nello stupro di una ragazza di nome Lisbeth nel 1969. Tre amici di Larsson abusano di lei e il futuro scrittore, allora solo un ragazzino insicuro, tenendosi in disparte sente le sue grida ma non ha il coraggio di intervenire. Anni dopo tenterà di chiedere perdono alla ragazza, che glielo negherà²²⁵. Allo scrittore non resterà che ristabilire metaforicamente gli equilibri dando il nome di Lisbeth alla sua protagonista e facendole infliggere una vendetta esemplare al suo stupratore.

Il secondo caso di cronaca che segna profondamente Larsson ha luogo nel 2001 ed è l'omicidio di Fadime Sahindal per mano del padre. La ragazza, proveniente da una famiglia curda emigrata in Svezia, vorrebbe fare scelte di vita che il padre non approva, dunque questi la assassina. Tale fatto spinge Larsson a ragionare sulla limitazione della libertà personale delle donne nella nostra società, individui impossibilitati a decidere del

²²³ BAKSI 2010b, p. 104. Può essere interessante rilevare che Åsa Larsson fa pronunciare al suo personaggio Mildred Nilsson un discorso pressoché identico: "Män slår kvinnor. [...] Män nedvärderar kvinnor, dominerar dem, trakasserar dem, dödar dem. Eller skär av deras könsorgan, tar livet av dem som nyfödda, tvingar dem att gå gömda bakom slöja, låser in dem, våldtar dem, hindrar dem från att utbildas sig, ger dem mindre lön och mindre möjlighet att få makt", LARSSON 2004, p. 160. "Gli uomini picchiano le donne. [...] Gli uomini discriminano le donne, le dominano, le molestano, le uccidono. Le privano degli organi genitali, le uccidono appena nate, le costringono dietro a un velo, le chiudono in casa, le violentano, impediscono loro di studiare, danno loro uno stipendio inferiore e minori possibilità di fare carriera", LARSSON 2010a, p. 158.

²²⁴ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1299216/Stieg-Larsson-wrote-novel-The-Girl-Dragon-Tattoo-fuelled-brutal-rape.html> (ultimo accesso 30/01/2013).

²²⁵ BAKSI 2010a, p. 120.

proprio destino²²⁶. Dalla riflessione sul contesto culturale di provenienza di Fadime Sahindal nasce inoltre un saggio pubblicato nel 2004, *Debatten om hedersmord* (*Dibattito sul delitto d'onore*).

Il terzo caso riguarda la modella ventiduenne Melissa Nordell. Baksi racconta che ogni volta che veniva menzionato questo episodio gli occhi di Larsson diventavano immancabilmente lucidi. La ragazza viene assassinata nell'ottobre del 2001 dal compagno, più grande di lei di 15 anni, che non accetta la decisione di Melissa di rompere il loro legame²²⁷. L'uomo, prima di strangolarla, la violenta e la tortura con una pistola elettrica, l'arma che Lisbeth Salander predilige e che usa contro Nils Bjurman: è come se Larsson volesse pareggiare i conti con la realtà attraverso la letteratura, materia invece completamente plasmabile.

Grazie alle testimonianze di Baksi e della sua compagna, Eva Gabrielsson, è dunque possibile servirsi dell'approccio genetico come strumento per meglio analizzare i testi di Larsson e comprendere quanto di autobiografico vi sia al loro interno.

Se si adotta questo punto di vista salta subito all'occhio che l'oggetto dell'immedesimazione di Larsson non è, come ci si potrebbe aspettare, Mikael Blomkvist, maschio e giornalista, bensì Lisbeth Salander, donna e hacker, che guadagna un ruolo sempre più centrale nel corso della trilogia. Le edizioni anglofone addirittura rendono Lisbeth la protagonista indiscussa dei tre romanzi già a partire dai titoli (*The girl with the dragon tattoo*, *The girl who played with fire*, *The girl who kicked the hornet's nest*).

Lisbeth può essere senz'altro definita un'eroina, talvolta dotata di tratti assolutamente romanzeschi in termini di coraggio, intelligenza e forza. Se Blomkvist finisce in galera, Lisbeth riesce a restare nascosta mentre la polizia di mezzo mondo la cerca, si vendica su tutti coloro che le hanno fatto un torto, non si piega mai alle convenzioni sociali. Come si è già messo in luce in precedenza, il fatto che Lisbeth sia una vera e propria eroina costituisce uno degli elementi grazie ai quali la trilogia si discosta dalla distopia letteraria in senso stretto, poiché il pessimismo radicale che soggiace alle narrazioni distopiche in senso stretto non contempla l'esistenza degli eroi.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

Mikael Blomkvist, invece, è un personaggio più reale, nonostante l'autore proietti su di lui alcuni suoi desideri insoddisfatti: Kalle ha successo con le donne, così come riesce ad aver successo con il suo giornale, *Millennium*. Viceversa Stieg Larsson ha moltissimi problemi economici – dovuti anche alla sua incapacità di gestire il denaro – e fatica a far restare a galla la sua rivista *Expo*. Anzi, afferma proprio di aver cominciato a scrivere thriller per guadagnare i soldi necessari a tenere in piedi il suo progetto editoriale, quello che gli sta davvero a cuore²²⁸.

Un'altra considerazione interessante riguarda il fatto che Lisbeth, nel corso di tutta la trilogia, non uccide nessuno. Anche lo scrittore americano Dan Burstein analizza proprio questo aspetto in un paragrafo intitolato “Lisbeth's moral compass doesn't point to murder” del saggio *The tattooed girl* (2011). Le insospettabili Annika Bengtson, giornalista, e Rebecka Martinsson, avvocato fiscalista, tolgono la vita a più di una persona, ancorché per autodifesa, mentre la hacker asociale e autistica Lisbeth Salander non si sporca mai le mani di sangue. Si vendica diverse volte perché, come ogni eroina che si rispetti, è assetata di giustizia, ma riesce sempre a fare in modo che le vittime vadano incontro alla morte per mano di qualcun altro. Questo può avvenire grazie al suo genio, che le consente di creare magistralmente le circostanze necessarie. Inoltre, in questo modo, Larsson gioca con il lettore mostrandogli che, nel credere Lisbeth capace di uccidere, ha condiviso gli stessi pregiudizi dei benpensanti della narrazione. Nonostante i piercing e i tatuaggi, i vestiti strappati e il giubbotto di pelle borchiate, i modi scostanti e sgarbati, Lisbeth non è un'assassina, anzi, evita in tutti i modi di arrivare a uccidere. L'unica persona che desidererebbe davvero far fuori è suo padre ma Larsson non le consente di sporcarsi le mani nemmeno stavolta e la preserva “innocente”: Zalachenko viene eliminato proprio da coloro che lo proteggevano, cioè da un ex membro della Polizia Segreta.

Åsa Larsson, Liza Marklund e Stieg Larsson attuano uno stratagemma simile. Le prime due mostrano protagoniste fragili, femminili, ben inserite nella società, che mai il lettore si aspetterebbe di scoprire assassine, mentre l'ultimo tratteggia un'eroina violenta e antisociale che, per contro, non ammazza nessuno. Tuttavia in tutti e tre i casi l'accento è posto su quanto possa essere ingannevole l'apparenza delle persone e il loro ruolo sociale.

²²⁸ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1299216/Stieg-Larsson-wrote-novel-The-Girl-Dragon-Tattoo-fuelled-brutal-rape.html> (ultimo accesso 30/01/2013).

È interessante collocare il personaggio di Lisbeth Salander nel contesto della “distopia sociale” che mette in scena l’oppressione dell’individuo da parte della società e si sviluppa principalmente come distopia del controllo²²⁹. I regimi totalitari descritti dalle distopie letterarie classiche si prefiggono la limitazione estrema della libertà personale del singolo, in quanto unico mezzo per costringerlo ad aderire perfettamente all’ideologia che promuovono. Ma è lampante che gli apparati statali raffigurati da *Millennium* sono disgregati, indeboliti, privi del consenso e della fiducia della popolazione, provati dalla corruzione, dalla disillusione e dalle divisioni interne alla stessa classe politica. La frammentazione e la fragilità, tuttavia, non avvicinano in alcun modo governanti e governati. Anzi, non di rado, chi è abituato a esercitare il potere e se ne sente depredata, sferra i suoi ultimi colpi di coda con aumentata violenza.

In questo contesto Lisbeth Salander diviene la rappresentante *par excellence* del singolo stritolato dai meccanismi del potere, essendo vittima dell’acanzimento di agenti dei servizi segreti e di pubblici ufficiali che, in un passato non troppo lontano, hanno basato il loro potere sulla certezza di poter controllare, non visti, le sorti dei cittadini dell’intero paese. Così per anni l’esistenza di Lisbeth è pilotata, a sua insaputa, da personaggi una volta potenti, presentati abilmente da Larsson nel loro umano e patetico invecchiamento, fino a che la trama tessuta alle sue spalle non comincia a smagliarsi. Si tratta di un potere allo stremo, grottesco nel suo tentativo di restare aggrappato ai propri privilegi, fondamentalmente incapace di perseguire i propri scopi, tanto da soccombere, nell’epilogo della trilogia, e da veder trionfare la protagonista. La distopia del controllo non si è potuta compiere, il singolo ha vinto sulla società.

A proposito della protagonista deve essere fatta un’annotazione. Vita Fortunati, nella sua riflessione sulla distopia orwelliana, menziona il modello, innanzitutto carcerario ma poi anche sociale, del *Panopticon*, ideato da Jeremy Bentham (1748-1832)²³⁰. Esso prevede che un singolo controllore riesca, grazie a una struttura accentrata e totalmente trasparente, a sorvegliare contemporaneamente, ventiquattr’ore su ventiquattro, tutti i detenuti di un penitenziario. Probabilmente questo progetto è stato d’ispirazione a Orwell per l’invenzione del suo Big Brother, “un’interiorizzazione dell’essere controllati che toglie ogni impulso a commettere un qualsiasi reato”²³¹. La Cafuri mette in relazione

²²⁹ CAFURI 2012, p. 36. Cfr. cap. 2.

²³⁰ FORTUNATI 1993, pp. 49-52.

²³¹ CAFURI 2012, p. 41.

questo modello con le distopie del controllo e della sorveglianza, in cui all'individuo non viene lasciato alcun margine di autonomia, di segretezza.

Ora, ciò che salta all'occhio nella narrazione a dominante distopica della trilogia è la capacità di Lisbeth di controllare tutto e tutti, o quasi, grazie alle sue doti di hacker. La protagonista, tramite il suo computer, è padrona incontrastata dell'intero mondo della realtà virtuale: in diverse occasioni il lettore la trova rintanata in casa, che pilota gli avvenimenti esterni con le sue conoscenze informatiche, come una regista invisibile. Così, entrando in possesso di informazioni sui suoi aguzzini, Lisbeth riesce gradualmente a renderli inoffensivi. Michel Foucault, in *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), fa del *Panopticon* il dispositivo che per eccellenza dimostra il connubio possibile tra sapere riguardo agli altri e potere sugli altri²³². Nel mondo attuale la realtà virtuale diviene una sorta di *Panopticon*, poiché è la dimensione nella quale tutti possono vedere gli altri, e dagli altri essere visti: si tratta di una dinamica forse più democratica rispetto a quella dell'originario progetto carcerario, ma non per questo priva di rischi.

4.2.2 Padri che odiano le figlie: incesto e parricidio

In *Män som hatar kvinnor* Stieg Larsson mette in scena un tipo particolare di violenza che l'uomo può esercitare sulla donna: l'incesto. Harriet Vanger viene stuprata sistematicamente prima dal padre Gottfried, che lei a un certo punto uccide, e poi dal fratello Martin che, avendo assistito al parricidio, la ricatta.

Nonostante l'incesto sia tra i tabù più forti presso tutte le culture umane, è proprio in occidente che esso ha assunto i connotati di gravissimo crimine sociale e morale. L'antropologo francese Maurice Godelier sintetizza la relazione che intercorre tra l'atto dell'incesto (concretizzato sempre e solo come violenza del padre sulla figlia e mai della

²³² Cfr. *ivi*, pp. 41-42

madre sul figlio) e il parricidio, seguendo il filo del ragionamento di Sigmund Freud espresso in *Totem und tabu* (*Totem e tabù*, 1913):

In un primo tempo, è descritta l'orda umana primitiva, in seno alla quale un padre, circondato da femmine, figlie e figli, gode del monopolio sessuale assoluto sulle proprie femmine e sulle proprie figlie. Tale monopolio si basa sulla pratica della violenza o sulla minaccia della forza e contro questa violenza, reale o virtuale, si scontra il desiderio dei figli per madre e sorelle. Ci troviamo, dunque, di fronte a uno stato sociale dove la forza detta legge e assicura a un maschio umano l'accesso esclusivo a tutte le femmine che lo circondano. In un secondo tempo, si assiste al complotto dei figli frustrati che decidono di ribellarsi contro la legge del padre e di condannarlo a morte. Essi passano all'azione e uccidono il padre.²³³

Una tale interpretazione prevede che solamente gli attori maschi agiscano e che le donne ricoprano il tradizionale ruolo passivo di vittime inermi. Nella poetica di Larsson, che desidera programmaticamente sovvertire questo squilibrio delle parti, non sono più i figli frustrati che decidono di ribellarsi, bensì le figlie. Se i figli agiscono inserendosi in un conflitto di potere, spinti dal desiderio di prendere parte al possesso attivo delle "loro" donne, le figlie rivendicano semplicemente il diritto alla propria libertà, nella sua forma più elementare, vale a dire non subire violenza.

È molto interessante che il nucleo centrale del romanzo, a partire dal quale si dipana tutta la vicenda, sia un archetipo fondante della cultura occidentale "rivisitato": non più Edipo che uccide il padre per poter amare la madre ma una figlia che uccide il padre incestuoso per essere finalmente libera. Questo messaggio è forse più forte e rinnovatore di molte altre istanze esplicitamente femministe presenti nella trilogia.

Liza Marklund sceglie di affrontare la stessa tematica, anche se essa rimane sullo sfondo della narrazione. Nel romanzo *Nobels testamente* ha una grande importanza la poco nota attività letteraria dello scienziato svedese Alfred Nobel. L'opera da cui trae ispirazione la Marklund è la pièce teatrale intitolata *Nemesis*, che racconta la storia vera di Beatrice Cenci. La ragazza, nata a Roma nel 1577, viene violentata fin da piccola dal padre Francesco. Dopo alcuni anni Beatrice si allea con la matrigna e uno dei fratelli per assoldare un sicario che lo uccida. L'omicidio va a buon fine ma i tre vengono scoperti e, nonostante la folla invochi la grazia per la bella Beatrice, papa Clemente VIII le fa tagliare pubblicamente la gola e confisca i beni della famiglia Cenci. Il titolo della

²³³ GODELIER 1996.

tragedia è assai significativo, dal momento che Nemese è la divinità che nel pantheon greco ristabilisce gli equilibri incrinati. Non si tratta di vendetta, dunque, alla quale sono preposte le Erinni, ma di giustizia. Uccidere il proprio padre è perfettamente legittimo, se c'è un buon motivo per farlo. E la violenza sessuale subita lo è senz'altro.

A queste due figlie, Harriet e Beatrice, stuprate dai propri padri, se ne aggiunge una terza, Lisbeth: Alexander Zalachenko non la violenta, però la odia, al punto da desiderare di ucciderla. Anche in questo caso, però, Larsson si rivela un innovatore, dal momento che è Lisbeth la prima a tentare di assassinare il padre, quando ha solo dodici anni. Inoltre, non lo fa per mettere fine a una violenza che colpisce lei in prima persona bensì sua madre.

4.3.1 L'identificazione tra autore ed eroe

Il critico letterario norvegese Ola Hegdal analizza la relazione che intercorre tra lo scrittore di gialli e il suo eroe in un saggio intitolato *Forfattarens sterkare storebror*²³⁴, ispirato a un precedente saggio del 1978 sullo stesso argomento del giallista americano *hard boiled* Ross Macdonald, *The writer as a detective hero*.

È interessante notare come Larsson smentisca uno degli assunti di base di Hegdal, cioè che le scrittrici creano detective donne e gli scrittori detective uomini al fine di favorire il meccanismo dell'identificazione. Naturalmente vi sono diverse trasgressioni di questa convenzione ma, generalmente, in un solo senso, con detective uomini creati da scrittrici, come Hercule Poirot di Agatha Christie o Peter Wimsey di Dorothy Sayers, per esempio. Larsson si distingue in quanto primo uomo a servirsi di una protagonista donna, con la quale per di più si immedesima autobiograficamente. Baksi sottolinea che Larsson condivide con Lisbeth una profonda sfiducia nelle autorità e il desiderio di far passare il più possibile sotto silenzio la propria infanzia, un periodo buio. Per quanto invece riguarda dettagli più quotidiani, Lisbeth mangia male, beve troppo caffè e fuma

²³⁴ HEGDAL 1995, pp. 38-46.

moltissimo e, dalla biografia di Larsson, si viene a sapere che questi beveva fino a venti tazze di caffè al giorno e fumava in media due o tre pacchetti di sigarette. Inoltre Lisbeth rappresenta, in un certo senso, la controfigura di Larsson come ricercatore: è molto più veloce, è dotata di un'intelligenza logico-razionale fuori dalla norma, è eccezionalmente sveglia ed efficiente. Insomma, è la versione letteraria, quindi perfezionata e quasi perfetta, di un *researcher* reale²³⁵.

Si trova conferma di queste affermazioni quando Hegdal considera il detective “forfattarens lett idealiserte alter ego, ein sterkere og flinkare storebror”²³⁶ e Lisbeth, dato il suo ruolo nel primo volume della trilogia e in quanto *researcher*, può essere senz'altro considerata tale. In considerazione del sesso e della corporatura della ragazza, è forse però più opportuno parlare di “una sorellina minore più forte e più sveglia”.

Kirby Carmichael, a proposito del terzo volume della trilogia, scrive: “Larsson weaves several themes throughout his novels, many of them involving 'the little guy' – individuals rendered powerless when confronted by larger, oppressive forces”²³⁷. Proprio per questo motivo Lisbeth, emblema dell'oppressione, è rappresentata come minuta nel fisico, per meglio incarnare lo squilibrio tra le dimensioni dei due antagonisti. Ed è particolarmente interessante notare come la letteratura gialla *hard boiled* degli anni d'oro, di cui Larsson è la naturale evoluzione, ruoti attorno alla figura del “tough guy”, il detective duro e tosto, incarnazione di un discorso sulla mascolinità²³⁸. Larsson stravolge questo cliché fondante della tradizione precedente, introducendo una ragazza in un universo maschile e sostituendo “the tough guy” con “the little guy”, molto più vicino anche alla percezione che l'autore aveva di sé all'interno della società.

L'identificazione tra autore ed eroe è talmente frequente nel contesto del romanzo giallo che può essere annoverata tra le convenzioni più sfruttate del genere,

²³⁵ *Ivi*, p. 124.

²³⁶ *Ivi*, p. 38. “L'alter ego leggermente idealizzato dello scrittore, un fratello maggiore più forte e più sveglia”.

²³⁷ “Larsson nei suoi romanzi intreccia numerose tematiche, molte delle quali coinvolgono 'il piccolo uomo' - individui che escono impotenti dal confronto con forze più grandi e opprimenti”, in <http://www.hyperink.com/Quicklet-On-Stieg-Larssons-The-Girl-Who-Kicked-The-Hornets-Nestbook> “Larsson nei suoi romanzi intreccia numerose tematiche, molte delle quali coinvolgono 'il piccolo uomo' - individui che escono impotenti dal confronto con forze più grandi e opprimenti”, in <http://www.hyperink.com/Quicklet-On-Stieg-Larssons-The-Girl-Who-Kicked-The-Hornets-Nestbook>

²³⁸ WALTON & JONES 1999, p. 7.

specialmente in riferimento al romanzo *hard boiled* delle origini e al romanzo contemporaneo, profondamente legato a tale scuola.

Hegdal approfondisce ulteriormente le modalità con cui si struttura la relazione scrittore-lettore-eroe, mettendo in rilievo che il primo scrive, il secondo legge ma il terzo agisce. Pertanto la contrapposizione fra i tre attori si articola su due poli, quello della teoria e della pratica. Nell'ambito del romanzo *hard boiled* l'eroe incarna i classici valori virili, è un *action man*, in breve rappresenta tutto ciò che invece il binomio scrittore-lettore, di norma, non è. Secondo Hegdal, da questa antitesi sorge una delle questioni fondamentali del genere: in che modo far assurgere l'eroe sempre pronto all'azione allo status di ideale, senza per questo sminuire la coppia scrittore-lettore?²³⁹ Lisbeth Salander o Annika Bengtzon non hanno certo bisogno di leggere gialli per provare emozioni forti e vivere coerentemente con i propri principi più alti, non hanno bisogno, in sintesi, di evadere dalla realtà. Dunque il rapporto tra eroe e lettore è caratterizzato da una sorta di ironia, che va tutta a scapito del secondo²⁴⁰.

Hegdal ritiene che, per far funzionare il racconto, sia necessario che lo scrittore e il suo eroe in qualche modo si concilino e questo può avvenire attraverso due vie: o lo scrittore diventa eroe o l'eroe diventa scrittore.

Nel primo caso lo scrittore può decidere di scrivere in prima persona, una strategia molto diffusa nel romanzo *hard boiled* classico ma che in quello contemporaneo è stata quasi completamente abbandonata²⁴¹. Nei primi anni Ottanta questo strumento narrativo è ancora in auge, infatti, come si è visto più sopra²⁴², Sue Grafton utilizza il racconto in prima persona nel suo romanzo d'esordio e rimane fedele a questa scelta fino ai nostri giorni (l'ultimo volume della serie è uscito nel 2011). Un nome molto conosciuto che si avvale di questa tecnica, per quanto riguarda invece la Scandinavia, è quello del danese Dan Turèll, il cui primo romanzo esce nel 1981 (*Mord i mørket, Assassinio di lunedì*). Poi gradualmente, nei decenni a cavallo tra i due secoli, gli scrittori di gialli che decidono di scrivere in prima persona, con la voce del proprio detective, diventano sempre più rari.

²³⁹ HEGDAL 1995, p. 42.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ HEGDAL 1997, p. 35.

²⁴² Cfr. par. 4.1.1.

L'autore, inoltre, può anche scegliere di mettere la propria immagine sulle copertine dei romanzi, favorendo così la sovrapposizione scrittore-eroe nell'immaginario del lettore. Un esempio che ben illustra questo meccanismo è quello di Liza Marklund, il cui volto figura sulle copertine di tutte le prime edizioni dei suoi romanzi.

The associations the reader may have about the author, Liza Marklund, inform the reader's image of fictional character, Annika Bengtzon, and vice versa. Marklund and her protagonist come from similar backgrounds in tabloid journalism, and they are both stubborn, brave women in an environment dominated by men.²⁴³

Le idee che il lettore può avere sull'autrice, Liza Marklund, plasmano l'immagine che il lettore stesso si crea del personaggio letterario, Annika Bengtzon, e vice versa. La Marklund e la sua protagonista provengono dallo stesso passato nel giornalismo tabloid e sono due donne testarde e coraggiose in un ambiente dominato dagli uomini.

Del secondo caso, quello in cui l'eroe diventa scrittore, vi sono numerosi esempi. Per i testi che ho scelto di considerare si possono citare proprio le figure di Annika Bengtzon e Mikael Blomkvist, coprotagonista della trilogia di Larsson. Ho già menzionato il gioco di scatole cinesi creato dalla Marklund in *Studio sex* quando scrive della violenza subita da Annika, la quale a sua volta scrive della violenza subita da Josefin²⁴⁴.

Per Annika scrivere è quasi un bisogno vitale, infatti il lettore, in *Paradiset*, la trova irrequieta e sofferente in quanto la redazione del *Kvällspressen* l'ha declassata da giornalista a correttrice di bozze. Per questa protagonista letteraria il processo di scrittura non è mai controverso né difficile, cosa che raramente capita nella realtà, tuttavia ancora una volta si intuisce come il background sia proprio l'autentica vita professionale della Marklund.

Mikael Blomkvist promuove un giornalismo d'inchiesta, come il suo creatore, Stieg Larsson, che proietta su di lui molta della sua esperienza reale. Nel secondo volume della trilogia, *Flickan som lekte med elden*, Mikael sta per dare alle stampe un articolo esplosivo: il giornalista *free lance* Dag Svensson, in collaborazione con la sua compagna Mia Bergman, ha svolto un'inchiesta scottante sul traffico di prostitute dall'est Europa. Si ripresenta, pertanto, il già menzionato gioco di scatole cinesi:

²⁴³ KÄRRHOLM 2011, p. 134.

²⁴⁴ Cfr. par. 4.3.1

Larsson, giornalista che denuncia la violenza sulle donne, crea la figura fittizia di un giornalista che, a sua volta, scrive di violenza sulle donne.

Inoltre Åsa Larsson sottolinea come, nell'ambito della letteratura di massa, la simbiosi scrittore-eroe sia economica e razionale, poiché risparmia a chi scrive una buona dose di ricerche finalizzate alla creazione di un protagonista credibile:

It is so much hard work writing your first novel [...]. There are so many things you are doing for the first time. I needed to make something easier, so by making her a tax lawyer at least I didn't have to do any research to understand what she did professionally.²⁴⁵

È un lavoro davvero duro scrivere il primo romanzo [...]. Ci sono moltissime cose che ti trovi a fare per la prima volta. Avevo bisogno di semplificarmi il lavoro, quindi rendendola un avvocato fiscalista, per lo meno, non ho dovuto fare ricerche per comprendere di cosa si occupava a livello professionale.

Naturalmente la scrittrice, laureata in giurisprudenza fiscale, si riferisce alla sua protagonista, Rebecka Martinsson, che come lei ha lasciato la natale Kiruna per la capitale, continuando però a provare nostalgia e a considerarla “casa”²⁴⁶. Grazie alle interviste e ai materiali extra si possono rintracciare numerosi fatti autobiografici che l'autrice ha trasferito nella narrazione, come l'importanza delle chiese libere e delle congregazioni religiose di impronta laestadiana nel Norrland. La Larsson è nipote di un pastore laestadiano e lei stessa, come la sua protagonista, era credente e religiosamente attiva durante la prima giovinezza, anche se è diventata scettica e razionale da adulta²⁴⁷.

4.3.2 Un esempio di ricezione “genderizzata”: Liza Marklund e Henning Mankell

La studiosa tedesca Christine Frisch, che si concentra sulla diversa ricezione riservata a Henning Mankell e Liza Marklund in Germania attraverso l'analisi di fonti

²⁴⁵ <http://www.couriermail.com.au/entertainment-old/books-old/asa-larsson-feels-affinity-for-scandinavian-crime-author-stieg-larsson/story-e6freqkx-1226165109112> (ultimo accesso 28/01/2013).

²⁴⁶ LARSSON 2003, p. 354.

²⁴⁷ Informazioni contenute in “extra material”, LARSSON 2004.

giornalistiche cartacee ed elettroniche, mostra come l'identificazione tra eroe e autore vada a scapito di quest'ultimo quando si parla di scrittrici:

Reception texts tend to treat Marklund as a private person, frequently referring to her private life and offering bits of information from her past. In contrast, Mankell is profiled by references to his public role as a cultural professional.²⁴⁸

I testi riguardanti la ricezione tendono a trattare la Marklund come una privata cittadina, facendo spesso riferimento alla sua vita personale e offrendo stralci di informazioni sul suo passato. Per contro, Mankell viene definito attraverso rimandi al suo ruolo pubblico di professionista della cultura.

Se, nel caso di Mankell, la critica tiene chiaramente distinto l'uomo dallo scrittore, nel caso della Marklund l'autrice viene sovrapposta alla sua protagonista, enfatizzando proprio i tratti autobiografici dei testi, la cui virtù principale pare essere la credibilità, la verosimiglianza. Infatti la sua attività letteraria viene considerata privata, un modo per raccontare le sue esperienze esistenziali in maniera non mediata e priva di modulazione letteraria: il suo coinvolgimento le impedirebbe di prendere le distanze dal prodotto artistico. Al contrario, la massima virtù dei romanzi di Mankell pare essere quella di aver travalicato i confini del romanzo giallo per portare avanti una critica sociale e un discorso sull'essere umano, narrati con distacco e controllo autoriale, in relazione tanto al lavoro nel suo insieme che al suo protagonista. In sintesi, Mankell è considerato uno scrittore abile e impegnato, mentre la Marklund una giornalista o, tutt'al più, un'autrice "al femminile"²⁴⁹. D'altronde, il meccanismo dell'identificazione è largamente sfruttato – ad esempio dalle riviste femminili – per fini economici. La grande problematica irrisolta di come conciliare lavoro e famiglia è un'esca piuttosto sicura per attirare le lettrici. Scrive la Frisch: "Marklund shows that it is possible to combine the roles of career woman and mother. With this, she serves as an icon for an optimistic, yet illusionary vision of womanhood"²⁵⁰.

Nonostante la studiosa si riferisca alla realtà tedesca in particolare, le sue conclusioni vengono confermate anche da uno spoglio di giornali e riviste italiani²⁵¹: nelle interviste

²⁴⁸ FRISCH 2004, p. 216.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 217.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 218. "La Marklund mostra che è possibile conciliare i ruoli di donna in carriera e madre. Così, funge da icona per una visione ottimista, ma illusoria, della femminilità".

²⁵¹ Si vedano ad esempio CORRADO 2010, IASONI 2010, PICCONE 2009.

alla Marklund è quasi imprescindibile almeno una domanda su come sia riuscita a conciliare lavoro e famiglia e su quanto di ciò che scrive sia autobiografico, domande che molto di rado, per non dire mai, vengono poste a Henning Mankell. Infatti la Frisch sottolinea che, quando è quest'ultimo che viene intervistato, i temi trattati sono di solito sociali e politici, come l'immigrazione, l'ingresso nell'Unione Europea, il razzismo, ma spesso anche questioni sulla funzione della letteratura²⁵².

²⁵² Si vedano ad esempio CORNWELL, CONNOLLY 2010, MASTRANTONIO 2011.

Capitolo 5

Il giallo femminista e il giallo al femminile

Per affrontare il tema del giallo femminista si rende innanzitutto necessario un chiarimento terminologico. Per circoscrivere il concetto di giallo femminista mi avvalgo della definizione di Maureen Reddy:

I am using *feminism* to mean a way of looking at the world that places women's experiences at the center. It sees women as capable of intelligence, moral reasoning, and independent action, while also giving attention to the multivarious social, legal, and psychological limitations placed on women by the patriarchal societies in which most live.²⁵³

Uso il termine *femminismo* nel senso di un modo di osservare il mondo che colloca al centro le esperienze delle donne. Esso considera le donne capaci di intelligenza, di ragionamento morale e di azione indipendente e, al contempo, presta attenzione alle molteplici limitazioni sociali, legali e psicologiche imposte alle donne dalle società patriarcali nelle quali la maggior parte di loro vive.

5.1 Il fenomeno delle “crime queen”

Il mero fatto che esista l'espressione “crime queen” per definire un gruppo di autrici indica che, per valutare i loro testi, si rendono necessari parametri diversi da quelli impiegati per valutare i testi dei loro colleghi uomini. Più di una voce ha infatti fatto

²⁵³ REDDY 1988, p. 9.

notare che non esiste l'espressione corrispondente "crime king"²⁵⁴. Dunque questa definizione porta con sé necessariamente una riflessione di genere, alla quale si va ad aggiungere la questione commerciale, poiché una "crime queen", per essere tale, deve vendere molte copie e avere un forte successo di pubblico e di critica.

Ogni paese nordico può vantare le proprie regine. Alcuni nomi di spicco sono Karin Fossum (1954-) e Kim Småge (1945-) in Norvegia, Leena Lehtolainen (1964-) in Finlandia, Gretelise Holm (1946-) e Sara Blædel (1964-) in Danimarca, Liza Marklund (1962-), Camilla Läckberg (1974-), Karin Alvtegen (1965-) in Svezia, Yrsa Sigurðardóttir (1963-) e Þórunn Valdimarsdóttir (1954-) in Islanda²⁵⁵.

Il mondo della letteratura gialla è, storicamente, un dominio maschile. Agatha Christie, regina della *golden age* anglosassone, rappresenta un'eccezione, che influenza in maniera decisiva i paesi scandinavi, ma pur sempre un'eccezione²⁵⁶. È in Svezia che si afferma l'autrice che segue maggiormente le sue orme, Maria Lang (1914-1991), pseudonimo di Dagmar Lange, protagonista femminile del primo periodo di fioritura del giallo nordico, grossomodo il ventennio 1945-1965. La Lang è la prima autrice svedese a cui viene attribuito il titolo di "crime queen", nonché la prima a insidiare seriamente il primato di nomi quali Vic Suneson, Hans-Krister Rönblom e Stieg Trenter in termini di copie vendute. Quando la studiosa Sara Kärrholm si riferisce a lei con il termine "crime queen" intende sottolineare l'originalità e la qualità della sua scrittura, nonché i tratti comuni con le regine anglosassoni Agatha Christie e Dorothy Sawers²⁵⁷.

Tuttavia il canone vigente in Svezia negli anni Cinquanta del Novecento è quello fissato dai gialli del "re" Stieg Trenter ed è squisitamente maschile. Åke Runnquist, che nel 1981 ne pubblica la biografia (*En bok om Stieg Trenter*), illustra il motivo del suo scarso apprezzamento da parte del pubblico femminile: le dame appartenenti al Bokklubben Svalan (un importante club del libro) ritenevano che i suoi romanzi avessero "alltför lite kvinnliga inslag och alltför mycket 'kis-snack', pojkar emellan"²⁵⁸. In effetti la soluzione dei suoi casi è quasi invariabilmente merito di uomini, pertanto l'aria che si respira nel corso delle indagini è sempre piuttosto "virile". Certo,

²⁵⁴ Ad esempio Camilla Läckberg nel 2005 nel suo blog, Karin Wahlberg e Liza Marklund in diverse interviste (cfr. KÄRRHOLM 2009, p. 468).

²⁵⁵ <http://scandinavianbooks.com/crime-fiction/icelandic-writer.html>.

²⁵⁶ POVLSEN 2011, p. 90.

²⁵⁷ KÄRRHOLM 2011, p. 132.

²⁵⁸ RUNNQUIST 1981, p. 37. "Troppo pochi contributi femminili e troppi discorsi 'da veri uomini'".

compaiono personaggi femminili tra le sue pagine, ma si tratta di donne avvenenti senza ruoli determinanti per lo svolgimento della trama²⁵⁹.

La critica, femminista e non solo, è unanime nel considerare il paradigma fondante del genere giallo come fondamentalmente maschile²⁶⁰. Pertanto la Lang, con la mera scelta di servirsi di questo specifico genere, va, in una certa misura, contro le regole. Tuttavia la letteratura “di genere” consente per sua stessa natura una libertà di movimento limitata, perché si basa proprio sul rispetto di alcune norme condivise, pertanto l'autrice si trova in una posizione contraddittoria, illustrata chiaramente da Sara Kärrholm:

In Sweden the norm for the whodunnit in the 1950s was largely defined by the way Stieg Trenter wrote crime novels, and by a discourse focusing on the importance of male bonding. Lang's writing in the genre was a way of questioning that masculine norm, from a somewhat paradoxical position, since her writing was also confined by it in many ways.²⁶¹

Nella Svezia degli anni Cinquanta le regole del giallo erano in larga misura definite dalla maniera in cui scriveva Stieg Trenter e da un discorso focalizzato sul legame tra uomini. La Lang, trattando questo genere, metteva in discussione tali regole maschili da una posizione in qualche modo paradossale, perché la sua scrittura ne veniva anche limitata sotto molti aspetti.

Gli autori che scrivono letteratura di genere – a prescindere dal loro sesso e dai discorsi sul maschile-femminile – si trovano tutti a fare i conti con le medesime norme condivise, che possono scegliere se rispettare o trasgredire. Walton e Jones fanno una considerazione interessante riguardo a questa relazione:

Popular formula fiction is by its nature a kind of writing in which the writer's individual creative process must be seen in relation to the collectivity of authors who work, in effect, collaboratively to generate and modify the parameters and possibilities of the genre.²⁶²

La letteratura popolare di genere costituisce per sua natura un tipo di scrittura nella quale il processo creativo individuale dello scrittore deve essere

²⁵⁹ KÄRRHOLM 2005, p. 96

²⁶⁰ Cfr. WALTON & JONES 1999 e MUNT 1994. Nonostante questi saggi siano ormai datati, continuano ad essere i principali testi di riferimento per una lettura femminista della letteratura gialla.

²⁶¹ KÄRRHOLM 2011, p. 132.

²⁶² WALTON & JONES 1999, p. 5.

considerato in relazione alla collettività degli autori che, di fatto, collaborano nel generare e modificare i parametri e le possibilità del genere stesso.

La collaborazione di cui parlano le studiose, per quanto naturalmente non “volontaria”, è un elemento cruciale nell'analisi sia diacronica sia sincronica di un genere. Un esempio lampante può essere quello della trilogia di Stieg Larsson, che ha segnato un punto di svolta della letteratura gialla contemporanea in Scandinavia, con la conseguenza che chiunque scriva gialli oggi in quei paesi non può prescindere da essa, che sia per negarla, emularla o eleggerla a fonte d'ispirazione.

5.2 *La rappresentazione dell'omosessualità femminile: alcuni esempi*

Se dunque in Svezia Maria Lang promuove in maniera pionieristica il femminile e il femminismo con i suoi romanzi e nei suoi romanzi, le prime regine del giallo esordiscono negli altri paesi nordici a partire dai primi anni Novanta. Un nome importante è quello della norvegese Anne Holt (1958-), molto popolare tra i suoi connazionali sia per l'impegno politico e sociale che per i suoi romanzi, il primo dei quali viene pubblicato nel 1993: *Blind gudinne (La dea cieca)*. La scrittura della Holt è caratterizzata da una profonda critica sociale che si focalizza su temi, affrontati anche da altre autrici, quali la condizione dei bambini e la violenza sulle donne. Ci sono anche alcune aree tematiche che invece la contraddistinguono: l'identità omosessuale, il sostegno alle politiche per l'immigrazione e l'atteggiamento filoamericano dei suoi personaggi²⁶³. L'autrice, lei stessa omosessuale, introduce nella scena letteraria una detective lesbica, Hanne Wilhelmsen.

Nell'Occidente moderno l'omosessualità femminile è sempre stata tabù, in misura ancora maggiore rispetto a quella maschile, tuttavia non è la prima volta che essa figura tra le pagine dei gialli scandinavi: un esempio assai rappresentativo è quello del

²⁶³ REES 2011, p. 101.

personaggio di Viveka in *Mördaren ljuger inte ensam* (1949, *L'assassino non mente da solo*), della succitata Maria Lang.

Nel 1944 in Svezia viene abolito il reato di omosessualità, quantomeno formalmente, tuttavia tale orientamento continua a essere stigmatizzato sia dalla società che dalle istituzioni. Viene infatti equiparato a una malattia contagiosa e messo in stretta relazione con una certa attitudine al crimine. Gli omosessuali, dunque, sono più portati a delinquere, opinione confermata dal personaggio di Viveka, che in effetti è un'assassina²⁶⁴. La Lang è una scrittrice piuttosto anticonformista per la sua epoca ma è figlia delle concezioni e della mentalità vigenti. Tuttavia la figura di Viveka è interessante in quanto conferma il fatto che il romanzo giallo incarna la mentalità e le tendenze dell'immaginario della propria contemporaneità.

Negli anni Quaranta e Cinquanta nel mondo occidentale si fa finta che l'omosessualità femminile non esista, viceversa è piuttosto acceso il dibattito su quella maschile. In ultima analisi, però, il nucleo del problema rimane quello dell'amore tra persone dello stesso sesso. L'omosessuale, come già detto, è considerato potenzialmente contagioso e criminale e, come se non bastasse, attenterebbe alle fondamenta di una delle istituzioni cruciali della società, la famiglia. Il clima culturale del maccarthismo gli attribuisce anche una pericolosa attitudine al comunismo, e con quest'ultimo attributo l'omosessuale viene a incarnare davvero tutte le paure dell'uomo occidentale nell'epoca della guerra fredda²⁶⁵. Per questo motivo la sessualità di Viveka è completamente negativa, poiché non può essere in alcun modo canalizzata, trasformata in impulso "sano". È la rappresentazione dell'irrazionale e dell'inconscio fuori controllo e perciò rappresenta una minaccia per la società²⁶⁶.

Nel 1978 la scrittrice canadese Eve Zaremba pubblica il primo giallo della letteratura occidentale ad avere come protagonista una detective omosessuale (*A reason to kill, Una ragione per uccidere*)²⁶⁷. Questo fatto segna un importante punto di svolta nella storia letteraria, sia femminista che non, e inaugura una vera e propria corrente, quantomeno in America. La sua influenza, tuttavia, si fa sentire anche in Europa: la

²⁶⁴ Cfr. KÄRRHOLM 2005, in particolare il capitolo 3, "Den inre fienden – Maria Lang och den avvikande sexualiteten", pp. 149-176.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 176.

²⁶⁶ KÄRRHOLM 2004, p. 101.

²⁶⁷ WALTON & JONES 1999, p. 21.

detective Hanne Wilhelmsen, frutto della penna di Anne Holt, è la testimonianza letteraria di come in cinquant'anni sia cambiato l'atteggiamento della società scandinava verso l'omosessualità. Innanzitutto Hanne è la protagonista della serie, non una comparsa in uno dei romanzi, ed è la prima volta che una lesbica riveste tale ruolo nella letteratura nordica. Inoltre, nei primi tre romanzi, mentre lei teme che sul posto di lavoro si venga a sapere che vive con un'altra donna, i suoi colleghi la apprezzano per la sua professionalità e abilità e sono abbastanza disinteressati alla sua sfera privata: il suo orientamento sessuale in realtà è influente ai fini della sua integrazione sociale. Questo elemento è fortemente autobiografico, poiché l'autrice, molto riservata, in numerose interviste ha posto l'accento sulla natura assolutamente privata delle scelte sentimentali e sessuali dell'individuo²⁶⁸.

Hanne agisce in un contesto lavorativo, quello delle forze di polizia, a prevalenza maschile, dove però vigono una quasi totale mancanza di tensione sessuale e un'apertura mentale tale da disarmarla: Hanne viene accettata senza riserve dai colleghi²⁶⁹. Nel corso della serie, infatti, diviene sempre più chiaro che il carattere chiuso e la diffidenza che la caratterizzano non sono connessi tanto con la sua identità sessuale quanto piuttosto con un'infanzia infelice, una famiglia anaffettiva e la profonda mancanza di autostima che, probabilmente, ne è diretta conseguenza.

Le sue due compagne di vita, invece, incarnano tipi di donne molto diversi. Cecilie Vibe rappresenta in maniera abbastanza stereotipica la donna scandinava moderna, bella, bionda e di successo. Hanne sta con lei da quando ha diciannove anni fino alla sua morte, che avviene in *Død joker* (2000, *Il ricatto*). Cecilie vive la propria identità sessuale senza conflitti e ha alle spalle una famiglia che le dà supporto e calore. Dopo la sua morte, in un romanzo successivo, Hanne incontra Nefis, una professoressa di matematica turca, anche lei bella e professionalmente apprezzata.

Nefis e Cecilie sono due lesbiche socialmente inserite, belle, realizzate, apprezzate e con una fitta rete di amicizie. Hanne invece, con il suo carattere introverso e le sue insicurezze, assomiglia maggiormente al detective nordico contemporaneo, come Kurt Wallander di Henning Mankell (Svezia) o Varg Veum di Gunnar Staalesen (Norvegia), personaggi malinconici, disillusi e, fondamentalmente, pessimisti.

²⁶⁸ Cfr. l'intervista rilasciata durante il talk show "Skavlan" del 2/10/2012 (<http://www.svtplay.se/video/350603/del-6-av-12>, ultimo accesso 28/10/2013).

²⁶⁹ REES 2011, p. 103.

In questo contesto può essere interessante menzionare brevemente anche la bisessualità di Lisbeth Salander. Nel secondo volume della trilogia infatti entra in scena la sua amica Miriam Wu, con cui lei ha talvolta anche rapporti fisici. La questione può essere osservata da diversi punti di vista.

I media, che proprio in *Flickan som lekte med elden* si accaniscono contro Lisbeth in quanto presunta assassina, sfruttano questo dettaglio per fare di lei una figura deviante, perversa, attribuendole addirittura coinvolgimenti con il satanismo. Così come nel processo finale che chiude la trilogia, in cui Lisbeth ottiene finalmente giustizia, Larsson la fa comportare e vestire da ragazza disturbata, anche in questo caso l'autore gioca con gli stereotipi che, nella mente dei benpensanti, fanno di lei un *outsider*. Non solo ha un look fastidioso e aggressivo, non solo è chiusa, brusca e inquietante nel suo modo di relazionarsi con gli altri, ma va anche a letto con un'altra donna. Tutte queste caratteristiche rappresentano la negazione di ciò che viene comunemente inteso come femminile, nonché del desiderio di compiacere il genere maschile. Per questi motivi Lisbeth risulta particolarmente sgradita proprio agli uomini, perché si rifiuta di rivestire il ruolo di oggetto del desiderio.

Il fatto che Lisbeth vada a letto con Miriam può anche essere considerato come l'espressione della delusione per la sua relazione con Mikael. Nelle ultime pagine di *Män som hatar kvinnor*, Lisbeth ammette con se stessa di provare dei sentimenti per lui e, dopo lunga riflessione, decide di andare a dirglielo. Lungo la strada, però, s'imbatte proprio in Mikael, in atteggiamenti affettuosi e confidenziali con Erika Berger. Lisbeth rimane impietrita, fa dietrofront e torna a casa. Il romanzo si chiude così, con il suo dolore, che rimane sospeso ad aleggiare sugli sviluppi futuri della vicenda.

Nonostante il termine “innamoramento” non venga assolutamente menzionato in questo frangente, esso descriverebbe molto da vicino quello che prova Lisbeth.

Hon hade aldrig tidigare i sitt liv känt en sådan längtan. Hon ville att Mikael Blomkvist skulle ringa på hennes dörr och... vad då? Lyfta henne från golvet, upp i sina armar? Passionert dra in henne i sovrummet och slita av henne kläderna? Nej, egentligen ville hon bara ha hans sällskap. Hon ville höra honom säga att han tyckte om henne för den hon var. Att hon var speciell i hans värld och i hans liv. Hon ville att han skulle ge henne en gest av kärlek, inte bara av vänskap och kamratskap.²⁷⁰

²⁷⁰ LARSSON 2005, p. 566.

Mai in vita sua aveva provato una nostalgia così grande. Voleva che Mikael Blomkvist suonasse alla sua porta e... e cosa? La sollevasse da terra, stringendola fra le braccia? Per poi trascinarla in camera da letto e strapparle di dosso tutti i vestiti? No, in realtà desiderava solo la sua compagnia. Voleva sentirgli dire che lei gli piaceva per quella che era. Che era qualcosa di speciale nel suo mondo e nella sua vita. Voleva che le regalasse un gesto d'amore, non solo d'amicizia e cameratismo.²⁷¹

Dunque stavolta Lisbeth prova un sentimento molto umano e lo ammette esplicitamente ma paga caro il suo cedimento. Per questo motivo, nel secondo volume della trilogia il lettore ritrova Lisbeth amareggiata e disillusa nei confronti di Mikael e dell'amore – infatti il termine “kär”, innamorata, viene utilizzato ma tra virgolette – e, pertanto, provvista di un guscio ancor più duro di prima.

Esiste poi un altro punto in comune tra Hanne Wilhelmsen e Lisbeth Salander, il fatto che guidino una moto. Questa caratteristica si rifà a uno stereotipo abbastanza diffuso sulle lesbiche, poiché spesso la moto è considerata un simbolo fallico²⁷² e, in questo contesto, enfatizza la carica maschile dei personaggi: “their driving is used to signify some deeper transgressive element in their nature”²⁷³. Larsson, in particolar modo, gioca con i ruoli sessuali tradizionali quando mette a sedere Mikael dietro a Lisbeth, come passeggero: questo è il posto del viaggiatore passivo, tradizionalmente femminile²⁷⁴. La Holt invece ingentilisce la scelta del mezzo di trasporto di Hanne, colorando di rosa confetto la sua Harley Davidson. Tuttavia, ciò che fanno tanto la Holt quanto Larsson è fondere nelle loro eroine caratteristiche sia maschili che femminili per renderle individui a tutto tondo. Come scrive la Rees: “Hanne Wilhelmsen [...] is portrayed as neither butch nor femme, but instead a complete person with both masculine and feminine traits and a complex identity”²⁷⁵. Lo stesso può dirsi di Lisbeth.

Ma le donne che amano altre donne possono anche essere le vittime degli omicidi su cui indagano i detective. Nelle pagine di Liza Marklund e di Åsa Larsson si trovano due esempi interessanti. Nel caso della prima, nel romanzo *Sprängaren* compare la figura di Christina Furhage, che viene fatta saltare in aria all'inizio del romanzo. Il lettore impara

²⁷¹ LARSSON 2007b, p. 674.

²⁷² DRESNER 2007, p. 41

²⁷³ *Ivi*, p. 66. “La loro guida serve a simboleggiare qualche tratto più profondo e trasgressivo della loro natura”.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ REES 2011, p. 109. “Hanne Wilhelmsen [...] non è rappresentata né come un maschiaccio né come una *femme fatale* ma, piuttosto, come una persona completa, con caratteristiche sia maschili che femminili e un'identità complessa”.

a conoscerla attraverso la ricostruzione che Annika prova a fare della sua vita e della sua personalità per comprendere chi può averla assassinata. Emerge così che Christina, responsabile del Comitato Olimpico, era una donna di mezz'età avvenente, autoritaria e di successo, che aveva una relazione con la sua stretta collaboratrice Helena Starke, lesbica dichiarata e militante. L'impressione complessiva che il lettore ricava alla fine del romanzo della figura dell'assassinata Christina è tutt'altro che positiva. La donna aveva abbandonato il figlio Olof, di soli cinque anni, facendosi viva solo quando era sorta la possibilità che il bambino ereditasse una grossa cifra. Sul lavoro aveva manovrato collaboratori e sottoposti per perseguire i suoi scopi, servendosi senza esitazioni anche di ricatti e intimidazioni. Ma soprattutto si era vergognata profondamente della sua relazione con Helena, arrivando a minacciarla, se avesse lasciato trapelare qualcosa. In questo caso, dunque, si è in presenza di un'omosessualità vissuta in maniera problematica e in parte negata, diretta conseguenza di una più generale incapacità emotiva. Christina, in una sorta di diario intervallato alla narrazione, afferma: “Den kvinna jag funnit och kommit att älska kanske verkligen kan göra allting annorlunda. Men längst inne vet jag att det inte är så. Kärleken är så banal”²⁷⁶.

Un'altra coppia femminile matura, ma ben più affiatata, si trova in *Det blod som spillts* di Åsa Larsson. L'autrice stessa racconta che, quando era adolescente, sua madre aveva intrapreso una relazione omosessuale e lei, all'epoca profondamente credente, temeva che per questo la sua anima sarebbe bruciata all'inferno²⁷⁷. Nel corso degli anni, però, la Larsson ha cambiato atteggiamento verso l'omosessualità femminile, poiché Mildred Nilsson, la pastora lesbica di *Det blod som spillts*, è una specie di martire femminista, una paladina delle idee di giustizia, parità e rispetto che promuove nella piccola comunità di Jukkasjärvi: è un personaggio carismatico e completamente positivo, nonostante anche lei abbia paura di portare allo scoperto la relazione che sta vivendo. Il suo rapporto sentimentale con Lisa Stöckel, la portavoce della congregazione di studi biblici Magdalena, è appassionato, profondo e carico di erotismo. Ad esempio, tre mesi dopo che Mildred è morta Lisa ripensa a una volta in cui era rimasta a guardarla mentre dormiva, facendo scorrere un dito lungo la sua spina dorsale. Poi Mildred si era svegliata e le due si erano messe a parlare, passandosi una

²⁷⁶ MARKLUND 1998, p. 75. “La donna che ho trovato e imparato ad amare, forse, può davvero cambiare tutto. Ma, dentro di me, so che non è così. L'amore è un evento banale”, MARKLUND 2001, p. 57.

²⁷⁷ Cfr. i ringraziamenti dell'autrice in LARSSON 2004.

sigaretta, in una sintonia e una complicità assolute: “Mildred vänder sig på rygg. Hon tar över cigaretten från Lisa. Lisa ritar tecken på hennes mage”²⁷⁸. Anche in *Till offer åt Molok* due amanti, Elina e Hjalmar, coronano la pace dopo l'amplesso fumando insieme un sigaro: “Han har tänt en cigarr som hon lånar nu och blossar på”²⁷⁹. Probabilmente la Larsson considera questo atto di condivisione dopo l'amore una manifestazione di profonda vicinanza tra due persone.

Tuttavia, nella coppia formata da Lisa e Mildred, è proprio quest'ultima a insistere affinché il loro legame resti nascosto, ben conscia del fatto che, se diventasse di pubblico dominio, intaccherebbe la sua credibilità, mettendo fine alle attività che può promuovere in qualità di pastora. Per questo motivo Lisa si sente messa in secondo piano, le pare che Mildred non si faccia scrupoli a sacrificare la loro relazione per il bene della parrocchia. Ma d'altronde la comunità a cui appartengono è conservatrice, i ruoli sessuali sono ancora ben distinti e, nel complesso, si respira un certo maschilismo. Mildred è mal vista per le sue idee femministe, se dichiarasse apertamente che ha una relazione con Lisa, gli uomini del villaggio avrebbero la conferma del fatto che è proprio una “bitter manshatare”²⁸⁰.

Gli esempi che ho portato di coppie omosessuali nella Marklund e nella Larsson mostrano che la società svedese, ancorché aperta ed emancipata, non è sempre pronta ad accogliere senza problemi la relazione amorosa tra due donne: Mildred e Christina sanno che, se uscissero allo scoperto, la loro carriera e posizione sociale ne risentirebbero. In entrambi i casi si tratta di donne di mezz'età che mettono le ragioni del cuore in secondo piano rispetto al lavoro – anche se per Mildred si tratta piuttosto di una vocazione, di una missione – un comportamento spesso ritenuto tipicamente maschile. Inoltre Christina è una cattiva madre, dal momento che abbandona il primo figlio e a detta di Lena figlia nata dalle sue seconde nozze, è egoista e calcolatrice. Mildred invece di figli non ne ha proprio, come le fa notare poco delicatamente Lisa in un'occasione. Ma lei ribatte che i suoi parrocchiani sono i suoi figli. Queste due figure

²⁷⁸ LARSSON 2004, p. 264. “Mildred si volta sulla schiena e le prende la sigaretta dalle dita. Lisa le disegna figure sul ventre”, LARSSON 2010a, p. 261.

²⁷⁹ LARSSON 2012a, p. 230. Nella traduzione il sigaro diventa una sigaretta: “Si è acceso una sigaretta, Elina se la fa passare e tira una boccata”. LARSSON 2012b, p. 226.

²⁸⁰ LARSSON 2004, p. 304. Non è possibile una traduzione letterale di questa espressione poiché l'italiano non ha il corrispettivo maschile del termine “misogino”. Il significato è “un'arrabbiata 'odiatrice' degli uomini”. Nella traduzione italiana del romanzo Mildred dice: “Sarebbe la dimostrazione definitiva che odio gli uomini”. LARSSON 2010a, p. 300.

sono molto distanti dalle omosessuali avvenenti, dichiarate e desiderose di maternità scaturite dalla penna della Holt. Sono donne dure e forti, pregi che, agli occhi dei loro detrattori, vengono interpretati come difetti che si traducono in comportamenti fastidiosi e irritanti, meritevoli di essere puniti. L'omosessualità di Christina e Mildred non è la causa diretta della loro morte ma rappresenta un elemento importante, che va a sommarsi a tutte le caratteristiche caratteriali che le rendono donne “diverse” e scomode. Ancora una volta la figura dell'*outsider* ha la funzione di mettere in evidenza lo sfondo su cui si muove²⁸¹: è evidente che il problema non risiede nel personaggio “diverso” ma nel mondo che non è in grado di integrarlo. Ciò indica che, persino in paesi aperti ed evoluti, l'omosessualità è ancora circondata da un alone di sospetto e curiosità morbosa. Mildred e Christina muoiono a causa delle proprie convinzioni riguardo alla vita e agli altri esseri umani – sebbene le motivazioni nei due casi siano alquanto diverse – vengono uccise perché troppo lontane dal modo in cui la società vorrebbe che fossero i propri membri di sesso femminile: docili, materne, eterosessuali. In questo mancato raggiungimento degli obiettivi di parità, uguaglianza e tolleranza promessi dal *folkhem*, si intravede un ulteriore elemento distopico di queste narrazioni, che mostrano un universo ostile in cui il diverso è ancora profondamente temuto ed emarginato. Se poi il diverso è di sesso femminile, il suo *status* si fa ancora più critico.

5.3 La costruzione di una regina: il caso di Liza Marklund

Si è visto che quando la critica utilizzava l'appellativo “crime queen” per definire Maria Lang desiderava sottolineare il suo talento e la sua unicità. Attualmente, invece, questa definizione ha assunto connotati differenti:

Begreppet har alltså förlorat funktionen att signalera utvaldhet, men har istället tillförts nå-gonting annat, som kan sägas höra ihop med den glamorösa utstyrseln och posandet på fo-tografiet. Det handlar om synen på kvinnligt

²⁸¹ Cfr. cap. 4

deckarförfattande som något luxuöst och mass-medialt, och som en offentlig verksamhet snarare än något som var och en bedriver ensam på sin kammare.²⁸²

Il concetto non ha più la funzione di segnalare un'unicità ma ha assunto un'altra connotazione, che ha che vedere con un'aura *glamour* e il posare nei servizi fotografici. Il punto è la visione della scrittura femminile di gialli come qualcosa di lussuoso e mediatico, come un'attività pubblica piuttosto che esercitata nella solitudine della propria stanza.

In questo contesto si deve considerare l'ascesa – o forse la costruzione – del “personaggio” di Liza Marklund. Nel 1997 la rivista svedese di *crime fiction* *Jury* decide di dedicare l'intera annata all'argomento “le donne e la letteratura gialla” e di organizzare un concorso letterario sul medesimo tema in collaborazione con la casa editrice Ordfront²⁸³. Un ulteriore stimolo è costituito dal confronto con le gialliste della vicina Norvegia, attive già dall'inizio del decennio: salvo qualche rara eccezione il loro approccio al genere è caratterizzato da un'ideologia più o meno esplicitamente femminista. Il premio, istituito *ad hoc* in quella occasione, porta il nome di una giallista svedese dimenticata attiva negli anni Cinquanta, Helena Poloni (1903-1968).

Gli editori di *Jury* sono alla ricerca di una nuova regina svedese del giallo, il cui orientamento ideologico sia, preferibilmente, proprio femminista. La Marklund vince il premio nel 1998 con il romanzo *Sprängaren*, del quale nel giro di un anno vende più di 200.000 copie. Il suo “varumärke”²⁸⁴ (“marchio di fabbrica”) viene costruito a tavolino, dagli organizzatori del concorso prima e da lei stessa poi, al fine di colmare quella che è sentita come una lacuna nel panorama letterario contemporaneo. Il concetto stesso di “marchio di fabbrica” inserisce l'attività letteraria del giallista in un contesto economico e commerciale, dove essa può trovare la sua collocazione in quanto “letteratura di massa”. La creazione del marchio distintivo dell'autrice avviene attraverso una serie di rappresentazioni, in forma sia di immagini che di testi, che vanno a integrare, e talvolta a correggere, la sua attività letteraria. Scrive al riguardo Sara Kärrholm: “Det vanliga epitetet 'deckardrottning' vittnar om att framgången står i relation till en offentlig och medialiserad version av författarskapen, där den kvinnliga erfarenheten spelar en betydande roll”²⁸⁵.

²⁸² KÄRRHOLM 2009, p. 468.

²⁸³ KÄRRHOLM 2011, p. 133.

²⁸⁴ KÄRRHOLM 2009, nel titolo.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 467. “Il comune appellativo “crime queen” testimonia che il [suo] successo ha a che fare con una versione dell'autorialità pubblica e legata ai media, nella quale l'esperienza femminile gioca un ruolo

Dunque il vissuto femminile, con un fortissimo accento posto sul genere sessuale, ha un ruolo di primo piano. A questo la Marklund può sommare una lunga esperienza giornalistica, messa abilmente a frutto nel plasmare in maniera credibile la sua protagonista, Annika, che presenta diversi tratti caratteriali in comune con la sua creatrice, come l'intraprendenza, la cocciutaggine e la preferenza per ambiti tradizionalmente maschili²⁸⁶. Proprio come la giuria del Premio Poloni desiderava, i romanzi della Marklund servono programmaticamente la causa femminista. In un'intervista l'autrice dichiara di divertirsi a dotare Annika di caratteristiche comunemente non concesse alle donne:

Hon bryter normer. Hon får vara människa, trots att hon är kvinna. Jag har utrustat henne med ett brett spectrum av karaktäsegenskaper, sådana som kvinnor vanligtvis inte får ha. Egentligen är hon en sorts besvärjelse. Om jag fortsätter att skriva om henne tillräckligt länge så kanske kvinnor kan få bete sig lite mer så här...²⁸⁷

Trasgredisce le regole. Può essere un essere umano, nonostante sia donna. L'ho dotata di un'ampia gamma di tratti caratteriali del tipo che di solito alle donne non è permesso avere. In effetti, è come una sorta di scongiuro. Se continuo a scrivere di lei abbastanza a lungo forse poi alle donne sarà concesso comportarsi in maniera un po' più simile a lei...

La Marklund espone la propria ideologia in numerosi articoli e in alcune interviste, tuttavia per una sintesi organica si possono leggere i saggi *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra* (2005) titolo ispirato a una famosa frase dell'ex segretario di stato americano Madeleine Albright) e *Härifrån till jämställdheten* (1998), entrambi scritti a quattro mani con Lotta Snickare. Inoltre si può vedere la serie-documentario *Lite stryk får dom tåla* trasmessa nell'autunno del 2004 da TV4²⁸⁸.

Tra i romanzi, invece, quelli che hanno come tema fondamentale l'esercizio del potere maschile sulla donna sono *Gömda (Nascosti, 1995)* e *Asyl (Asilo, 2004)*²⁸⁹, romanzi documentari sulla persecuzione sistematica che una donna, Maria Eriksson, subisce da parte dell'ex fidanzato di origini libanesi. Nonostante nel 2008 la giornalista del

significativo”.

²⁸⁶ KÄRRHOLM 2011, p. 134.

²⁸⁷ Dichiarazione di Liza Marklund in *ivi*, p. 135.

²⁸⁸ KÄRRHOLM 2009, p. 478.

²⁸⁹ Inediti in Italia.

quotidiano *Dagens Nyheter* Monica Antonsson²⁹⁰ abbia aperto un dibattito, tuttora vivo, sull'attendibilità dei fatti raccontati, questi romanzi sono interessanti proprio in quanto tali, in quanto *fiction*, perché presentano una forte critica della società svedese, denunciando l'impotenza delle autorità di fronte al compito di difendere un cittadino. O forse sarebbe più corretto dire “una cittadina”, perché l'attenzione dell'autrice si concentra sulla posizione della vittima anche in quanto donna.

Molto interessante, a questo proposito, è l'apertura del capitolo 12 di *Män som hatar kvinnor* di Stieg Larsson: “Om Lisbeth Salander hade varit en vanlig medborgare skulle hon med största sannolikhet ha ringt polisen och anmält våltäkten i samma ögonblick som hon lämnade advokat Bjurmans kontor.”²⁹¹. Le prime parole della frase (“Om Lisbeth Salander hade varit en vanlig medborgare”) sottolineano il fatto che la ragazza è stata privata di alcuni diritti civili fondamentali. Pur essendo maggiorenne, non può gestire il suo patrimonio economico, è soggetta alla tutela di un avvocato, è stata giudicata incapace di intendere e di volere e, pertanto, non gode più di alcuna credibilità presso le autorità. Tutte queste misure sono prive di un reale fondamento, Lisbeth è vittima di una congiura di cui lo stato svedese è il principale regista: “Salander lacks her full citizen rights”²⁹². In questo caso, dunque, l'istituzione che dovrebbe garantire diritti e tutela ai suoi membri non è solo impotente di fronte al crimine ma, addirittura, connivente: “Justice is not delivered by the state and 'the Lord helps them that helps themselves”²⁹³. La distopia del controllo sociale sembra perfettamente compiuta. Tuttavia, nei volumi successivi della trilogia, Larsson mostra che invece il nemico è un gigante dai piedi d'argilla, vale a dire che gli apparati dello Stato svedese hanno perso la loro forza e unità: Lisbeth, l'eroina diversa e disturbante, potrà infine trionfare.

²⁹⁰ La Antonsson ha raccolto i risultati delle sue ricerche in un libro, *Mia: sanningen bakom Gömda* (2008, *Mia: la verità dietro a 'Nascosti'*). Il nome Mia è il vezzeggiativo di Maria.

²⁹¹ LARSSON 2005a, p. 225. “Se Lisbeth Salander fosse stata un comune cittadino, con ogni probabilità avrebbe telefonato alla polizia denunciando la violenza nell'attimo stesso in cui lasciò lo studio dell'avvocato Bjurman”, LARSSON 2007b, p. 273

²⁹² GATES, p. 196. “Salander è priva dei suoi pieni diritti civili”.

²⁹³ NESTINGEN 2011, p. 180. “La giustizia non è più amministrata dallo stato e 'il cielo aiuta quelli che s'aiutano”.

5.4 Stieg Larsson come autore femminista

Se Liza Marklund si concentra programmaticamente sul tema della posizione delle donne nella società e Åsa Larsson scrive romanzi “al femminile” con sporadici inserti femministi, Stieg Larsson è senz'altro, fra i tre, l'autore più femminista: lo dichiara esplicitamente il titolo del suo romanzo d'esordio, *Män som hatar kvinnor*. L'interesse di questi tre autori per la causa femminista è direttamente proporzionale all'impegno sociale che esprimono attraverso la loro letteratura: abbastanza sfumato in Åsa Larsson, che privilegia altre tematiche, assai presente in Liza Marklund e preponderante in Stieg Larsson.

Di quest'ultimo si occupa Francesca Pasini, critica d'arte e letteratura, in un'interessante recensione del 2009²⁹⁴. Quello che Larsson mette in scena, ritiene la studiosa, è la crisi del patriarcato, lo sgretolarsi di modelli consolidati che non vengono rimpiazzati da nulla di altrettanto solido. Anche la democrazia svedese, pur ben allenata, ha diversi punti deboli e Larsson decide di raccontarli a partire proprio dalla crisi della relazione tradizionale fra uomo e donna. Quello che, secondo la Pasini, rende la sua storia particolarmente innovativa è:

[...] proprio la tessitura intrecciata dei personaggi maschili e femminili, indissolubilmente legati alla trasformazione dei rapporti sentimentali, professionali, politici che in quest'ultimo trentennio hanno fatto uscire le donne dalle case e dal pensiero unico dell'amore come destino e dramma delle loro esistenze. Tutto questo ha prodotto la crisi del patriarcato, ma non ancora un suo reale cambiamento.²⁹⁵

Tuttavia Larsson mostra come questo cambiamento nella relazione tra i sessi stia, di fatto, avvenendo. Mikael ha un rapporto “fraterno” con le donne della sua vita²⁹⁶: con Erika, condivisa senza troppe sofferenze con il legittimo consorte, con la sorella, con Lisbeth, che lui sceglie di accettare, e anche amare, nonostante tutti i suoi segreti. Mikael decide di rispettare il fatto che Lisbeth voglia tenergli nascoste delle parti di sé, cioè sceglie di non esercitare alcun controllo su di lei. In quest'analisi, tuttavia, bisogna

²⁹⁴ PASINI 2009.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 47.

²⁹⁶ La definizione è della Pasini stessa e mira a sottolineare la dimensione paritaria e rispettosa in cui si dipanano le relazioni tra Mikael e le donne che frequenta.

tener conto anche di alcuni fattori di ordine culturale: infatti può darsi che il lettore svedese abbia maggiore consuetudine di quello italiano con personaggi maschili come Mikael, in grado di rispettare, comprendere e ascoltare le donne. Ad ogni modo anche il critico letterario Hans Skei – che è norvegese e dunque ha un *background* culturale affine a quella di Larsson – ritiene che il suo protagonista sia in possesso di doti eccessivamente positive per essere realistico, tra le quali annovera anche le sue eccezionali “*kvinnebekjentskaper*”²⁹⁷.

Ci sono altre due figure maschili che si relazionano con Lisbeth in modo da rappresentare quella che Pasini definisce “la fine dell'autoritarismo paterno”²⁹⁸. Il primo è l'ex poliziotto Dragan Armanskij, che assume Lisbeth nella sua agenzia di sistemi di sicurezza e riesce a volerle bene senza chiedere nulla in cambio, nonostante ai suoi occhi questa strana ed esile ragazza rimanga fino alla fine un enigma. Pasini scrive che Armanskij “accetta [...] l'enigma di un sentimento tra uomo e donna che non sia solo quello del legame amoroso”²⁹⁹. La seconda figura maschile positiva è quella di Holger Palmgren, il primo tutore di Lisbeth, che davvero la tutela e la protegge, provando per lei “un affetto paterno che esce dallo stereotipo del padre padrone da lei drammaticamente subito”³⁰⁰.

Il personaggio di Lisbeth diventa il perno su cui si articolano tre nuove relazioni fra i sessi, quella sentimentale con Mikael, quella paterna con Palmgren, quella umana e fraterna con Armanskij. Tuttavia, a fare da contrappeso, ci sono nella sua vita tre uomini che incarnano il lato deteriore di tale relazione: suo padre, che non ha con lei alcun legame affettivo e addirittura ne desidera la morte, il fratellastro Ronald Niedermann, che parimenti cerca di farla fuori per ordine del padre, e Nils Bjurman, il suo secondo tutore, che la sottopone a quella che è la sopraffazione per antonomasia dell'uomo sulla donna, lo stupro.

Dunque gli uomini odiano ancora le donne, forse le odiano addirittura più di prima perché sono uscite dal buio, ma qualcosa può cambiare e sta cambiando. La critica letteraria Anna Maria Crispino è dell'avviso che Larsson abbia il merito di mostrare nuovi modelli di comportamento e di relazione tra i sessi, lanciando così un messaggio

²⁹⁷ SKEI 2008, p. 133. “Conoscenze sulle donne”.

²⁹⁸ Pasini 2009, p. 48.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

positivo, se non già ottimista, riguardo alla possibilità di una svolta reale, laddove le politiche di emancipazione hanno fallito³⁰¹. Tuttavia è possibile anche una chiave di lettura opposta: l'opera di Larsson potrebbe anche rivelare che determinati traguardi, ormai dati per raggiunti quantomeno in Svezia, in realtà non lo sono davvero.

Larsson, infatti, mette in luce anche gli aspetti ancora oscuri delle dinamiche di relazione tra i sessi, traducendo in letteratura una situazione reale. Un rapporto di Amnesty International del 2010 sulla violenza sessuale in Svezia conferma che “se il paese ha raggiunto un livello impressionante di uguaglianza tra i sessi nei campi cosiddetti pubblici, come il lavoro, l'educazione e la partecipazione politica, questi progressi sembrano arrestarsi sulla porta di casa”³⁰².

³⁰¹ CRISPINO 2011, p. 49.

³⁰² TILIACOS 2005.

Capitolo 6

Le relazioni familiari

Nella distopia in senso stretto il ruolo della famiglia diviene inesistente, perché lo stato vi si sostituisce, strutturando la società in relazioni verticali di potere (Stato-cittadino) piuttosto che orizzontali (tra amici, parenti, coppie)³⁰³. Nel giallo scandinavo contemporaneo, invece, la famiglia rimane un luogo metaforico di importanza cruciale e dunque il genere, da questo punto di vista, si discosta dalla distopia. Tuttavia mantiene, sullo sfondo, lo spettro dello stato sociale come potenziale accentratore di tutte le istanze educative, etiche e morali, quale sarebbe potuto diventare in una realizzazione – anti-utopica – dell'utopia del *folkhem* perfetto. In altre parole, il fallimento di tale modello è un elemento costantemente percettibile, tanto da costituire un polo dialettico *in absentia*.

6.1.1 Il topos letterario delle problematiche familiari

Nella realtà, quando ha luogo un omicidio, la cerchia familiare è spesso tra i primi contesti nei quali gli inquirenti vanno a cercare il possibile assassino, in particolare se la vittima è una donna, poiché la famiglia è sempre stata e continua a essere lo scenario privilegiato delle maggiori tensioni emotive e affettive. Nella letteratura gialla in generale, quello della sofferenza nell'ambito familiare è un vero e proprio *topos* e si

³⁰³ Paola Gatti parla, a proposito della distopia contemporanea, di “riduzione o abolizione del ruolo della famiglia”. GATTI 1999.

incontra, in misura variabile, in numerosissimi testi. Ciò avviene anche perché, come si è visto, questo genere letterario privilegia l'osservazione della società, di cui la famiglia rappresenta un elemento costitutivo fondamentale.

Ritengo che le difficoltà nel contesto familiare possano essere di due tipi: quelle “fisiologiche”, che scaturiscono dalla inevitabile complessità delle interazioni, dalle complicazioni che sorgono quando sono coinvolti gli affetti, e quelle “patologiche”, che portano a gesti quali l'incesto, l'abbandono dei figli, l'omicidio.

Anche se si prendono in considerazione solamente i detective delle serie, non vittime e carnefici, gli esempi sono innumerevoli: Martin Beck, il detective della coppia Sjöwall-Walhöö, ha un matrimonio in crisi; Kurt Wallander, il detective dello svedese Henning Mankell, è sposato con Mona, da cui però si separa con grande sofferenza, per poi impiegare anni a recuperare il rapporto con la figlia Linda; Varg Veum, il detective del norvegese Gunnar Staalesen, ha a sua volta alle spalle un matrimonio finito male e un figlio; Erlendur Sveinsson, il detective dell'islandese Arnaldur Indriðason, è separato e ha un figlio alcolizzato che non incontra quasi mai e una figlia tossicodipendente; Erik Maria Bark, l'“ipnotista” di Lars Kepler, perde nel corso del romanzo la moglie Simone, che intraprende una relazione con un altro, e rischia di perdere anche il figlio Benjamin, che viene rapito.

Questi sono solo alcuni esempi dei moltissimi detective alle prese con una situazione familiare problematica: che ciò sia funzionale all'identificazione del lettore (che ritrova tra le pagine problemi reali, diffusi e quotidiani) o conferisca piuttosto spessore psicologico al personaggio, resta il fatto che è raro trovare un detective con una vita familiare felice. Tale affermazione viene confermata anche dalla biografia degli investigatori dei romanzi qui considerati: Mikael Bolmkvist è separato e ha una figlia che non vede mai (anche se non sembra soffrirne particolarmente); Lisbeth ha una madre debole e, per padre, un criminale violento che tenta di ucciderla aiutato dal fratellastro di Lisbeth stessa; Annika ha un fidanzato violento prima e un compagno fedifrago poi, oltre a una madre insensibile e un padre alcolizzato; Rebecka, in età ormai adulta, soffre ancora per essere stata abbandonata dalla madre quand'era bambina.

Se poi si considerano i personaggi coinvolti nelle vicende criminose su cui tali detective indagano, il background familiare problematico diventa praticamente un

cliché, a confermare come l'ambiente familiare sia fondamentale per uno sviluppo sano e armonioso dell'essere umano.

Tuttavia esistono esempi di detective dalla felice vita familiare, quali Erik Winter, il commissario di polizia dello svedese Åke Edwardson, che trova la sua oasi di pace dal crimine di Göteborg a casa, con la moglie Angela e i figli. La coppia *profiler*-commissario di polizia Inger-Johanne Vik e Ingvar Stubø, scaturiti dalla penna di Anne Holt, costituisce un'altra famiglia abbastanza serena, descritta con grande realismo anche nelle difficoltà legate al fatto di avere una figlia con un ritardo mentale. Anna-Maria Mella, commissario di polizia di Åsa Larsson, è sposata e madre appagata di quattro figli. Il commissario Conny Sjöberg, della svedese Carin Gerhardsen, è profondamente legato alla moglie Åsa e ai cinque figli, tre naturali e due adottivi, da cui si stacca a malincuore ogni volta che riceve una chiamata fuori orario dalla Centrale.

Tuttavia, da un confronto meramente quantitativo, emerge senza ombra di dubbio che sono più numerosi i protagonisti di serie gialle con problemi familiari anche se, in riferimento alla distinzione operata all'inizio del paragrafo, si tratta sempre di problematiche “fisiologiche”, almeno per quanto riguarda i detective di professione, quali poliziotti o investigatori privati: non ho rintracciato alcun caso in cui questi ultimi usino violenza o uccidano qualcuno della propria cerchia familiare. D'altronde una tale scelta sarebbe controproducente per l'autore, che metterebbe in cattiva luce il proprio protagonista, anziché renderlo accattivante per il lettore, favorendo così il meccanismo dell'identificazione. Si può obiettare che Annika ammazza il fidanzato – Sven non è tecnicamente un “familiare” ma appartiene pur sempre alla sfera degli affetti – e Lisbeth cerca a più riprese di eliminare il proprio padre. Anzitutto, però, bisogna rilevare che entrambe agiscono in nome di quella che si potrebbe definire autodifesa preventiva, vale a dire uccidono prima di essere uccise. Inoltre, nessuna delle due abusa di un ruolo istituzionale e in questo modo l'autore non viene meno alla promessa implicita di creare un eroe verso il quale il lettore possa provare empatia.

6.1.2 Relazioni familiari patologiche: alcuni esempi

Un buon esempio di relazione familiare patologica è quella tra fratelli incestuosi³⁰⁴. Il caso più eclatante si trova nel *best seller Postcard killers* (2010, *Cartoline di morte*) scritto a quattro mani dall'americano James Patterson insieme a Liza Marklund. La trama si dipana attorno ad alcune cartoline spedite a redazioni giornalistiche da località turistiche europee, cartoline che preannunciano cruenti omicidi. Dietro ai delitti ci sono Malcolm e Sylvia Rudolph, una giovane coppia di fratelli americani colti e avvenenti, che hanno deciso di dedicare la loro vita a una peculiare concezione dell'arte fondando la "Society of limitless art". Alla fine del romanzo il lettore apprende che i due erano stati allontanati dall'accademia d'arte che frequentavano, la UCLA, proprio per aver avuto un rapporto sessuale in pubblico. Si tratta dunque di due fratelli incestuosi che, oltre a violare uno dei massimi tabù della società occidentale, si trasformano in assassini. Ma le coppie di turisti che uccidono non sono le loro prime vittime: nel giardino della villa di famiglia viene riesumato il cadavere di Sandra Shulman, una fidanzata di Malcolm di cui Sylvia era molto gelosa. Inoltre i loro genitori e l'amministratore del loro patrimonio muoiono in circostanza mai chiarite, dietro alle quali probabilmente si celano sempre i due fratelli.

Un'altra coppia incestuosa, che però agisce in privato e con un minor grado di accordo delle due parti, è quella costituita da Inna e Diddi Watrang in *Svart stig* di Åsa Larsson. È soprattutto il fratello a provare desiderio sessuale nei confronti della sorella, la quale, però, per un po' sta al gioco, salvo poi stufarsi e pregare Diddi di smetterla una volta che la loro situazione economica ed esistenziale comincia a farsi critica. I due abusano di alcol e cocaina ed è soprattutto sotto l'effetto di queste sostanze che si lasciano andare a gesti erotici più o meno espliciti. L'attrazione morbosa di Diddi verso la sorella raggiunge la perversione quando si trova a desiderarla dopo che lei ha appena avuto un rapporto sessuale con un altro uomo. Da notare è anche il fatto che Diddi è sposato e ha un bambino piccolo, il che rende le sue inclinazioni ancora più esecrabili.

Per quanto riguarda le relazioni familiari patologiche si può fare una riflessione sugli equilibri della famiglia Zalachenko, a cui appartiene Lisbeth Salander di Stieg Larsson. In questo contesto familiare, decisamente disfunzionale, è molto netta la

³⁰⁴ Mi riferisco a rapporti in cui entrambi i fratelli sono consenzienti, non a casi come quello di Harriet e Martin Vanger in *Män som hatar kvinnor* di Stieg Larsson, in cui il fratello abusa della sorella.

contrapposizione tra i membri maschili, che ricoprono il ruolo di carnefici, e quelli femminili, che ricoprono quello di vittime. Al primo schieramento appartengono Alexander Zalachenko stesso, che è all'origine di tutti i mali della famiglia, e il figlio Ronald Niedermann, fratellastro di Lisbeth. Dall'altra parte si trovano la madre di Lisbeth, Agneta, spaventata e fragile, e le due figlie, Lisbeth stessa e Camilla, praticamente invisibili agli occhi paterni. Una volta cresciuta, però, Lisbeth riesce decisamente a farsi notare dal padre, che cerca il sostegno del figlio per cercare di ucciderla. Anche nelle relazioni familiari, dunque, Larsson sceglie di far recitare agli uomini la parte dei cattivi. Tuttavia, se si pensa a un altro contesto familiare patologico di Larsson, la famiglia Vanger di *Män som hatar kvinnor*, si trovano anche personaggi femminili fortemente negativi. Tuttavia, spesso, la più grave colpa delle donne è la passività, l'omertà, l'inerzia, tutte mancanze che rispecchiano il ruolo subalterno a cui il genere femminile è stato a lungo relegato.

6.2.1 La maternità

L'osservazione della figura della madre nella letteratura fornisce una grande quantità di informazioni sulla cultura e la società che ha prodotto tale letteratura. In generale, ciò su cui può essere interessante concentrare l'attenzione è “the relational aspect of the concept *mother*”³⁰⁵, che spiana la strada a numerose considerazioni sulla figura materna in relazione alla prole stessa ma anche al partner, alla struttura sociale e al momento storico in cui si colloca.

Il femminismo ha messo fortemente in discussione lo statuto del ruolo materno, additandolo come il contesto in cui la donna da individuo si riduce a funzione³⁰⁶. In questa prospettiva, si può affermare senza ombra di dubbio che né Liza Marklund né Åsa Larsson aderiscono al pensiero femminista per quanto concerne la maternità, di cui danno sempre una valutazione positiva e mai sminuente. Alla donna che genera

³⁰⁵ TUTTLE-HANSEN 1997, p. 4. “L'aspetto relazionale del concetto di *madre*”.

³⁰⁶ Si vedano, ad esempio, DI QUINZIO 1999 e KINSER 2010.

conferiscono sempre una sorta di privilegio, che poi, magari, la donna stessa non è in grado di gestire e mettere a frutto al meglio. Ma per le due autrici l'essere madre è un fatto invariabilmente positivo. Annika, che è inquieta a livello esistenziale, sperimenta momenti di serenità, di pace, di appagamento, addirittura di vera e propria beatitudine (“salighet”³⁰⁷), esclusivamente nella relazione con i figli Kalle ed Ellen. L'autrice descrive così il suo stato d'animo in un pomeriggio, mentre torna a casa dall'asilo dove ha appena prelevato i bambini: “Hon gick utan att riktigt vidröra marken, svävande i total närvaro av barn och sommarvärme”³⁰⁸.

La Larsson invece mostra al lettore l'ispettore di polizia Anna-Maria Mella, che ha ben quattro figli e un rapporto speciale e profondo con ognuno di loro. Non di rado, mentre è al lavoro, sogna di poter tornare a casa per stare con i figli e in particolare, una volta rientrata in servizio dal quarto congedo per maternità, in *Det blod som spillts*, pensa con nostalgia al profumo del suo bambino, al contatto con la sua pelle morbida, al *feeling* unico che c'è tra una madre e il suo neonato.

Anche se può apparire paradossale, la maternità, in quanto insieme di rappresentazioni mentali, culturali e sociali, ha un potere tale da funzionare anche in assenza di figli, come nel caso dell'aborto, dove il figlio stesso, perso per disgrazia o eliminato per scelta, permane come un'entità carica di significato. Questo è il caso di Rebecka, nella cui mente è costantemente presente la figlia mai nata, Johanna. Nella figura di Anna-Maria la Larsson concentra tutta la positività dell'essere madre, cosicché questo personaggio funge da contrappeso alla madre mancata rappresentata dalla protagonista. In un'intervista l'autrice dichiara che con Anna-Maria e Rebecka ha voluto creare proprio una coppia di personaggi complementari³⁰⁹. Ritengo che ciò sia valido anche nel discorso sulla maternità, un concetto nel quale coesistono istanze che possono essere considerate del tutto divergenti oppure, per l'appunto, complementari: “Motherhood offers women a site of both power and oppression, self-esteem and self-sacrifice, reverence and debasement”³¹⁰.

³⁰⁷ MARKLUND 2002c, p. 385.

³⁰⁸ *Ibidem*. “Camminava senza sfiorare il terreno, sospesa in quella presenza totale dei figli e del caldo estivo”, MARKLUND 2004, p. 329.

³⁰⁹ <http://senzaunadestinazione.blogspot.it/2009/10/asa-larsson-il-giallo-svedese-i-preti-e.html>, (ultimo accesso 30/04/2013).

³¹⁰ TUTTLE-HANSEN 1997, p. 3. “La maternità offre alle donne un luogo di potere e di oppressione, di autostima e di auto-immolazione, di onore e di svilimento”.

Esistono poi casi di madri che abbandonano la propria prole, senza per questo, tuttavia, poter smettere di essere madri³¹¹. Nel paragrafo successivo porterò alcuni esempi di questo caso.

Vi sono poi esempi di donne che restano vittime di stupro ma decidono ugualmente di tenere il frutto della violenza, riuscendo ad amarlo sopra ogni cosa. Nel romanzo islandese *Mýrin* (2000, *Sotto la città*) di Arnaldur Indriðason, si trovano ben due madri di questo tipo, Kolbrún e Katrín, violentate negli anni Sessanta dallo stesso uomo. Per la prima la figlia diventa una ragione di vita, tanto che, quando la bimba muore a soli quattro anni per una misteriosa malattia genetica, Kolbrún si suicida, incapace di vivere senza di lei. Allo stesso modo Katrín, che quando viene violentata è sposata e ha già due figli, finisce per amare Einar, il frutto della violenza, più degli altri. Questi due casi testimoniano che la maternità come punto di fusione di istinto, vocazione e desiderio può essere più forte di un trauma, di un atto di sopraffazione subito. Tuttavia, anche nella storia di Katrín vi è un epilogo tragico: il suo amato Einar si suicida, sparandosi sulla tomba della sorellina, la figlia di Kolbrún, come dimostrazione che la violenza, comunque, lascia una traccia indelebile, che prima o poi ritorna visibile.

6.2.2 Nonne buone e cattive madri

Nonostante tra le pagine dei diciotto romanzi presi in considerazione figurino madri anche soddisfatte e amorevoli, ritengo interessante prendere in considerazione alcuni esempi di “cattive madri”, in particolar modo quelle delle due protagoniste della Marklund e della Larsson. Infatti, anche in questo ambito tematico, si riscontra un punto comune importante tra Annika e Rebecka, che non possono contare sull'affetto incondizionato della propria madre. Se poi si pensa al fatto che diventano entrambe

³¹¹ Elaine Tuttle-Hansen dedica un intero volume proprio al tema delle madri letterarie senza figli (madri surrogate, madri che hanno perso i figli, li hanno abbandonati o dati in adozione, donne che vorrebbero dei figli ma non riescono ad averne e così via), dal titolo *Mother without child: contemporary fiction and the crisis of motherhood* (1997).

assassine, si può sviluppare una riflessione sulla relazione tra carenze affettive nell'infanzia e labilità psicologica nell'età adulta.

Le due protagoniste, tuttavia, trovano il centro di gravità della loro infanzia nella figura della nonna, materna per la prima e paterna per la seconda. Una volta morte, poi, le nonne continuano a rappresentare un riferimento esistenziale essenziale per le nipoti ormai adulte. Nei romanzi della Larsson, dov'è presente l'elemento sovrannaturale, la nonna di Rebecka veglia su di lei proprio come un angelo custode. In *Till dess din vrede upphör* Wilma, una ragazza assassinata, si muove tra i vivi ma può anche vedere gli altri spiriti di persone decedute; quando va a fare visita a Rebecka dice: “Hennes farmor står där i kammaren. [...] Farmodern ger mig en fast blick. Här får man inte komma och gå hur som helst och stöka till det. Åklagaren har en stark beskyddarinna”³¹². Nei testi della Marklund, dove la dimensione sovrannaturale è assente, l'importanza che la nonna Sofia Katarina riveste per Annika è espressa attraverso i frequentissimi pensieri di affetto e nostalgia che la protagonista le dedica anche a distanza di anni. In *Den röda vargen* Annika afferma: “Det är sju år sedan. Jag tänker på henne varenda dag”³¹³.

La nonna di Rebecka Martinsson si chiama Thiresia e il lettore ha modo di conoscere l'origine di questo personaggio attraverso le dichiarazioni dell'autrice. Si tratta infatti di una trasposizione letteraria piuttosto fedele della nonna paterna della Larsson, Thiresia Larsson. In un'intervista l'autrice afferma che, pur amando i propri genitori, colei che significava più di tutti quando era bambina era proprio la nonna, austera e instancabile lavoratrice³¹⁴. Allo stesso modo Rebecka Martinsson non evoca mai un ricordo dell'infanzia in cui non sia presente la nonna, figura vivida e tradizionale. Si tratta di una donna che fuma sigarette rollate a mano, che parla con le mucche e le chiama per nome a una a una, che ricama, tesse e rammenda, cucina sulla vecchia stufa a legna e affumica il pesce su un piccolo fuoco in giardino. È indissolubilmente legata a una dimensione temporale ormai estinta, a una Svezia contadina ormai scomparsa. Rebecka si sforza di conservare con cura questa atmosfera quando va ad abitare nella casa di eternit grigio

³¹² LARSSON 2008b, p. 38. “In camera c'è anche sua nonna. [...] Mi lancia un'occhiata ferma. Qui non si può andare e venire come si vuole. Il procuratore ha una protettrice potente”, LARSSON 2010b, pp. 35-36.

³¹³ MARKLUND 2003, p. 164. “Sono passati sette anni e ci penso ancora ogni giorno”, MARKLUND 2010a, p. 201.

³¹⁴ NILSSON 2012.

della nonna, evitando di rimodernarla, serbando con cura arredi e oggetti di cui solo lei sa scorgere, oltre l'aspetto spartano e obsoleto, il valore simbolico e affettivo.

Hon gillade att hålla det städat. Hålla huset kvar i farmors tid. Hon sov i alkoven i den fernissade utdragssoffan. På golvet låg trasmattor som hennes farmor hade vävt. Brickor hängde i broderade brickband. Slagbordet och stolarna var blåmålade och blanknötta överallt där händer vilat, där fötter tagit stöd. I stringhyllan trängdes Læstadius postilla med psalmboken och trettio år gamla nummer av Hemmets Journal, Allers och Land. I linneskåpen låg tunnslitna manglade lakan.³¹⁵

Le piaceva mettere in ordine, tenere la casa come ai tempi della nonna. Dormiva nell'alcova, nel divano letto dalla struttura in legno. Per terra c'erano i pezzotti intessuti da sua nonna. Alle pareti erano appesi dei vassoi fissati a nastri ricamati. Il tavolo a ribalta e le sedie erano dipinte di azzurro, lucide dall'uso nei punti in cui si posavano le mani e si appoggiavano i piedi. Sulla mensola i sermoni di Laestadius coabitavano fianco a fianco con il libro dei salmi e trent'anni di vecchi numeri di «Hemmets Journal», «Allers» e «Land». Nell'armadio erano impilate lenzuola lise dai molti lavaggi.³¹⁶

Una volta morta la nonna, il migliore amico che Rebecka serba a Kurravaara è il vicino di casa Sivving, un anziano vedovo che continua a incarnare la solidità e le vecchie tradizioni di cui la protagonista è assetata. Sivving è coetaneo della nonna di Rebecka e, essendo sempre vissuto a Kurravaara, costituisce una miniera inesauribile di aneddoti e storie sulla vita della comunità, oltre a occuparsi di Rebecka stessa quasi fosse ancora una bambina. Quando Rebecka è in compagnia di Sivving rivive i momenti lieti della sua infanzia, per questo l'uomo rappresenta un elemento fortemente positivo nella narrazione.

Proprio come la casa della nonna di Rebecka a Kurravaara, la casa della nonna di Annika a Lyckebo è un luogo semplice, rustico, accogliente e carico di significati affettivi:

Mormoderns kök var hennes sinnebild för frid och värme. Järnspisen med den vitrappade spiskåpan, korkmattan, vaxduken, ängsblommorna i fönstren; det var här hon lärt sig leva utan varmvatten.³¹⁷

La cucina della nonna era per lei l'immagine della pace e del calore. La stufa di ghisa con la sua cappa intonacata di bianco, il linoleum, la tovaglia di tela

³¹⁵ LARSSON 2012a, p. 20.

³¹⁶ LARSSON 2012b, p. 20.

³¹⁷ MARKLUND 2002a, p. 157.

cerata, i fiori di campo alle finestre; era lì che aveva imparato a vivere senza l'acqua calda in casa.³¹⁸

Anche in questo caso è presente un vicino di casa anziano e cordiale, Gammel Gustav, che vive una vita semplice nella sua casetta nel bosco. Nelle abitazioni di entrambe le nonne il cuore della casa, il locale più connotato simbolicamente, è la cucina, una “warm, womblike kitchen”³¹⁹, per utilizzare un'espressione della studiosa femminista Maureen T. Reddy. La cucina è anche lo scenario della maggior parte dei ricordi d'infanzia di Annika e Rebecka. Nei testi di entrambe le autrici la dimensione idilliaca della vita con le nonne implica sempre la lontananza dalla città: l'ambiente privilegiato per questa relazione è la campagna, la vita semplice e spartana a contatto con la natura.

Nel caso tanto di Annika che di Rebecka salta all'occhio che vi è una forte polarizzazione positiva su una generazione anziana, di un'età non specificata ma in ogni caso precedente a quella dei genitori delle protagoniste. Poiché la Marklund e la Larsson sono pressoché coetanee – la prima è nata nel 1962, la seconda nel 1966 – può darsi che si tratti anche in questo caso di un tratto autobiografico, della trasposizione letteraria di un vissuto positivo delle due autrici nel contatto con la generazione dei nonni e forse, per converso, di uno negativo con quella dei genitori.

Infatti al blocco dei simboli positivi connessi con le nonne e la campagna – il calore, le tradizioni, la semplicità della vita rurale – si contrappongono quelli negativi legati proprio ai genitori delle protagoniste. Maureen Reddy si concentra sui rapporti armoniosi tra donne adulte in alcuni romanzi gialli statunitensi, sottolineando come questi possano costituire “an appealing alternative to immersion in the patriarchal world or to merger with the mother, serving as a model of adult womanhood that includes love, self esteem, independence, and meaningful, creative work”³²⁰. Questo modello può essere applicato anche a Sofia Katarina e Thiresia che, con il loro amore incondizionato, riescono a colmare buona parte del vuoto affettivo lasciato nell'anima delle nipoti dai genitori. Tuttavia non possono impedire ai traumi subiti di agire sulla loro storia personale.

³¹⁸ MARKLUND 2002b, p. 140.

³¹⁹ REDDY 1988, p. 38. “La cucina calda, simile a un grembo”.

³²⁰ REDDY 1988, p. 29. “un'alternativa allettante all'immersione nel mondo patriarcale o alla fusione con la madre, fungendo da modello di una femminilità adulta che comprende amore, autostima, indipendenza, lavoro creativo e di valore”.

La madre di Annika è ancora viva nel corso della serie, mentre di suo padre si viene a sapere in un'analessi che, una volta perso il lavoro, è diventato alcolizzato e una notte è morto assiderato, completamente ubriaco. La madre Barbro, invece, è una donna ignorante che incarna la mentalità ristretta e provinciale dalla quale Annika è fuggita quando ha scelto di lasciare Katrineholm. Il sogno di Barbro è comprare una grande villa con molte stanze, nonostante lavori come cassiera al supermercato Konsum: per molti svedesi una simile abitazione costituisce un desiderabile *status symbol*. Assolutamente indesiderabile, per contro, le sembra la carriera giornalistica di sua figlia, che considera, senza comprenderla, come un'idealista infantile con aspirazioni pseudointellettuali. Salvo quando gli articoli di Annika finiscono in prima pagina, allora anche lei può concedersi di essere orgogliosa perché “De kommer fram och gratulerar mig i kassan”³²¹.

Durante i momenti di tensione che seguono la morte della nonna, Barbro perde il controllo e fa emergere una volta per tutte la terribile verità che Annika aveva sempre intuito sotto la superficie della vita familiare:

Du har alltid förstört för alla andra. [...] Du är en olycksfågeln, det är något fel på dig, du har bara skapat elände omkring dig sedan du föddes. [...] Vi skulle ha varit en lycklig familj [...] om det inte varit för dig.³²²

Hai sempre creato problemi a tutti. [...] Sei un uccello del malaugurio, in te c'è qualcosa di sbagliato. Da quando sei nata hai sempre creato guai attorno a te. [...] Saremmo stati una famiglia felice, se non fosse stato per causa tua.

Queste parole sono la spiegazione alla sensazione di inadeguatezza che Annika ha sempre provato fin dall'infanzia, alla sensazione di non riuscire mai a fare la cosa giusta, di essere sempre d'impiccio, in sintesi: di non essere accettata e amata. Le sue manchevolezze risultano ancora più esecrabili, agli occhi materni, nel paragone con la sorella Birgitta, che invece si è sempre saputa conformare alle aspettative altrui e ora è sposata, ha dei figli e un lavoro sicuro. Alla luce di una tale situazione nel nucleo familiare più ristretto, diventa comprensibile perché per Annika la nonna sia diventata un punto di riferimento e di sostegno irrinunciabile. Quando Sofia Katarina muore, però, deve imparare a vivere senza la sua compagnia e il suo sostegno. Tuttavia il ricordo

³²¹ MARKLUND 2002a, p. 149. “Vengono a farmi le congratulazioni alla cassa”, MARKLUND 2002b, p. 133.

³²² MARKLUND 2006, p. 294.

della nonna rimane sempre nella mente di Annika, diventando quasi una presenza protettrice e benevola che l'accompagna.

Tra le pagine della Marklund si trova un altro esempio, ancora più drammatico, di “cattiva madre”. Si tratta di Christina Furhage, la portavoce del Comitato Olimpico che un bombarolo fa saltare in aria all'inizio di *Sprängaren*. Nella sfera pubblica la donna è stimata e rispettata, addirittura presa a modello, è ritenuta da tutti avvenente, intelligente, capace, decisamente una donna di successo. Ma nella sua vita privata si celano molti segreti. Ad esempio il fatto di essere omosessuale, di trattare il proprio legittimo consorte come un idiota e di avere una figlia piromane, Lena. La ragazza odia profondamente la madre, che descrive come priva di qualunque scrupolo morale, arrivista, fredda, calcolatrice e del tutto indifferente alla figlia. Lena racconta di essere nata per errore, perché a Christina era stato detto che dopo un aborto mal eseguito non avrebbe più potuto avere figli e così la donna non aveva adottato metodi contraccettivi. Quando poi, alla soglia dei quarant'anni, aveva scoperto di essere incinta, era stata sul punto di abortire di nuovo ma, per una volta, il marito le aveva tenuto testa, impedendoglielo. Tuttavia Lena racconta ad Annika che la madre era riuscita a farle sentire per tutta la vita quanto fosse indesiderata: “Mitt första minne är att mamma knuffade bort mig så att jag ramlade och slog mig”³²³. E, per questo motivo, Lena ha sviluppato una patologia psichiatrica, una fascinazione morbosa per il fuoco, che ama e teme a un tempo, questo la porta ad appiccare incendi più o meno gravi quasi in stato di *trance*.

Forse ancora più significativa è la condotta tenuta da Christina nei confronti del primo figlio, Olof, nato dal matrimonio in giovane età con un vecchio e ricchissimo dirigente d'azienda. Una volta che l'uomo aveva scaricato sia lei che il figlioletto, Christina si era trasferita a Malmö per cercare fortuna, lasciando Olof, all'epoca di soli cinque anni, presso un'anziana coppia di Tungelsta. I due, Gustav ed Elna, avevano cresciuto Olof amandolo sopra ogni cosa ma Christina, che non aveva mai più incontrato il figlio, non aveva concesso loro di adottarlo formalmente. Anni dopo Olof aveva scoperto il motivo: suo padre non aveva avuto altri figli e quindi Christina aveva aspettato solo la morte di Carl per impossessarsi dell'enorme patrimonio che lui aveva accumulato e che avrebbe

³²³ MARKLUND 1998, p. 269. “Il mio primo ricordo di lei è quando mi diede una spinta facendomi cadere”. MARKLUND 2001, p. 208.

sicuramente intestato al suo unico erede, Olof appunto. Una volta che aveva messo le mani sui soldi li aveva sperperati tutti, di modo che Olof, raggiunta la maggiore età, si era ritrovato con una manciata di corone.

Annika viene a sapere tutto questo da Olof stesso, che le parla con grande serenità della sua difficile storia personale. Anche Christina era stata a sua volta mandata a vivere da alcuni parenti al nord, perché c'era la guerra e sua madre non aveva la possibilità di mantenerla. Tuttavia la madre era riuscita a far sentire la sua presenza e il suo affetto alla figlia, andando spesso a trovarla, contrariamente a quanto Christina aveva fatto con lui. Olof, invece, è diventato un ottimo padre. Quando Annika gli domanda come abbia fatto, le risponde così: “Jag tog faktiskt tjuren vid hornen och gick i terapi. Jag ville bryta den onda cirkeln av dålig föräldraskap i vår familj”³²⁴.

Il messaggio veicolato dalle parole dell'uomo è importante, suggerisce che davvero il circolo vizioso del male familiare può essere interrotto, cosa che spesso non sembra possibile nei romanzi gialli, dove molti personaggi che hanno subito traumi familiari sono portati a infliggerli a loro volta. D'altronde Annika stessa è la dimostrazione che esiste una possibilità di riscatto: è diventata un'ottima madre, pur non avendone avuta una; forse ha appreso l'amore incondizionato e l'attitudine all'accudimento dalla nonna.

Assai più cupa è la presentazione della maternità nei romanzi di Åsa Larsson, dove figurano numerose madri incapaci, che arrivano addirittura ad abbandonare i propri figli.

Il caso più eclatante è quello della madre della protagonista. Il lettore la conosce tramite i ricordi di Rebecka stessa, inizialmente sono solo dei brevi flashback, per poi diventare, nel corso della serie, memorie articolate e dettagliate. L'evoluzione psicologica ed esistenziale della protagonista la porta infatti a concedersi di ripensare a eventi dolorosi dell'infanzia, ad affrontarli con una nuova forza, che nei primi romanzi non ha ancora. Non viene mai detto esplicitamente, ma s'intuisce che la madre di Rebecka aveva disturbi psicologici e anche Rebecka ne soffre, anche se nel suo caso l'eziologia è chiaramente esogena. Una volta, confrontandosi con i problemi della madre, si dice queste parole, che suonano come uno scongiuro: “Jag har inte blivit tokig.

³²⁴ MARKLUND 1998, p. 312. “Ho preso il toro per le corna e sono andato in analisi. Volevo spezzare il circolo vizioso che induceva i membri della mia famiglia a essere pessimi genitori”, MARKLUND 2001, p. 240.

[...] Jag är inte som du”³²⁵. In realtà è proprio come lei. Quando Rebecka è bambina le donne del paese la considerano “stackarn med den tokiga morsan”³²⁶. Ma sua madre è anche molto bella e curata e la figlia è affascinata dai cappotti eleganti con il colletto di pelliccia che indossa, dagli stivali col tacco alto che fanno alzare gli occhi al cielo alle donne del paese, dai capelli ben acconciati e profumati. Tuttavia, una volta cresciuta, Rebecka si rende conto che gli stivali erano da due soldi, le unghie spezzate e mangiucchiate sotto allo smalto, che la mano tremava nel portarsi la sigaretta alle labbra. Non solo, una volta diventata adulta, si rende conto anche del fatto che quella bella regina era irritabile e nervosa, che con lei c'era sempre il rischio di fare un passo falso:

Det är som ett kärlekstöt i bröstet. Hon blir sju år gammal och sträcker ut sin hand efter sin mamma. Hon är så fin i kappa. Och ansiktet också. Någon gång när hon var ännu yngre har hon sagt: 'Du är som en Barbie, mamma'. Och mamma skrattade och kramade om henne. Rebecka passade på och drog in alla de där goda lukterna på nära håll. Mammans hår luktade på ett gott sätt. Pudret i ansiktet på ett annat. Och parfymen i halsgropen. Rebecka sa så där på senare tillfällen också: 'Du ser ut som en Barbie', bara för att mamma hade blivit så nöjd. Men hon blev aldrig lika nöjd igen. Det var som att det bara fungerade första gången. 'Sluta nu', sa modern till sist.³²⁷

È come una fitta amorosa al petto. Ha di nuovo sette anni e allunga una mano verso la mamma. È così bella con quel cappotto. Quando era più piccola una volta le aveva detto: 'Sei come una Barbie, mamma'. E la mamma aveva riso e l'aveva abbracciata. Rebecka aveva aspirato tutti i suoi buoni odori. I capelli della mamma avevano un buon profumo. La cipria sul viso un altro. E l'acqua di colonia nell'incavo del collo. Rebecka lo disse anche altre volte: 'Sei come una Barbie', solo perché le aveva fatto così piacere. Ma non ottenne più lo stesso risultato. Come se funzionasse una volta sola. 'Piantala', aveva finito per dirle sua madre.³²⁸

Da queste righe emerge quanto Rebecka fosse ansiosa di compiacere la mamma per averne l'amore: questo però è il contrario di ciò che dovrebbe essere l'amore di un genitore verso il proprio figlio, cioè amore incondizionato. Rebecka, avendo scoperto che con una frase riesce a ottenere una risata e un abbraccio dalla mamma, continua a ripeterla, nella speranza di ricevere di nuovo quelle attenzioni che, evidentemente, costituiscono un evento raro. Allo stesso modo, il fatto che, durante l'abbraccio, “ne

³²⁵ LARSSON 2004, p. 126. “Non sono diventata pazza. [...] Non sono come te”, LARSSON 2010a, p. 124.

³²⁶ LARSSON 2006b, p. 10. “Povera bambina con la madre pazza”, LARSSON 2009b, p. 12.

³²⁷ LARSSON 2004, p. 126.

³²⁸ LARSSON 2010a, p. 124.

approfitti³²⁹ per aspirare i buoni profumi della mamma, fa sospettare che anche la vicinanza fisica tra le due non appartenga alla quotidianità. La madre di Rebecka è una buona sintesi degli aspetti luminosi e oscuri che Jung riconosce in ogni genitrice, è “ciò che divora, seduce, intossica”³³⁰.

Nelle pagine di *Svart stig* il lettore viene messo a conoscenza di tutta la storia della madre di Rebecka: dopo la morte del marito, da cui era separata, ha portato la figlia con sé a Kiruna, strappandola alla casa dell'amata nonna paterna e al suo affetto. In città, però, non è riuscita a occuparsi di lei, lasciandola spesso sola e mandandola in giro sporca e puzzolente di pipì, in assenza dei soldi necessari per pagare l'elettricità con cui far funzionare la lavatrice. Poi aveva conosciuto un uomo e si era trasferita con lui a Åland, lasciando “temporaneamente” Rebecka con la nonna. In realtà si era stabilita in pianta stabile, si era sposata e aveva avuto un altro bambino con lui. Non era più tornata a fare visita a Rebecka, le aveva solo mandato delle cartoline, in nessuna delle quali aveva menzionato il fatto di sentire la sua mancanza. Poi, quando Rebecka aveva dodici anni, era stata investita da un camion. Tuttavia, l'autista aveva raccontato che gli si era parata davanti all'improvviso e si era fermata in mezzo alla strada, guardandolo dritto negli occhi: anche se nella nativa Kurravaara non viene detto ad alta voce, è chiaro a tutti che si è trattato di suicidio.

Nonostante la mancanza di attenzioni e l'abbandono, Rebecka ama sua madre e, nell'adolescenza, sogna di salvarla afferrandola per il polso un attimo prima che il camion la travolga. La donna lascia in eredità alla protagonista un grande trauma, quello di non essere stata amata dalla persona che l'aveva messa al mondo, oltre all'instabilità psichica. In *Det blod som spillts* s'incontra un'altra madre che ha abbandonato la famiglia, la mamma di Nalle, il ragazzino ritardato che fa amicizia con Rebecka. Eva è la moglie di Lars-Gunnar Vinsa, padre di Nalle e, come si scopre alla fine del romanzo, assassino di ben due persone. La ragazza si trova in vacanza a Poikkijärvi quando incontra il futuro marito, che ha almeno vent'anni più di lei. I due s'innamorano e dopo un anno nasce Nalle. Tuttavia la donna ha difficoltà ad adattarsi alla nuova vita in un piccolo centro dal clima ostile, dove non conosce nessuno, dove vige una mentalità assai provinciale. Mimmi, la nipote di Lars-Gunnar, ritiene che queste circostanze siano sufficienti a scatenare la follia nella mente di una giovane mamma sola e spaventata:

³²⁹ Il verbo svedese “passa på” (“approfittare”) manca nella traduzione italiana.

³³⁰ JUNG 1995, p. 31.

Det kan inte ha varit lätt. [...] Komma från en stor stad och flytta hit till byn. Dra barnvagnen fram och tillbaka efter byvägen under mammaledigheten och bara tanterna att prata med. Att hon inte blev tokig. Fast det var ju det hon blev förstås.³³¹

Non doveva essere stato facile. [...] Venire da una grande città e trasferirsi in paese. Spingere la carrozzina avanti e indietro con le vecchiette locali come unica compagnia. Come aveva fatto a non impazzire. Anche se in realtà era proprio quello che era successo.³³²

Infatti a tre anni Nalle si ammala di meningite e, due anni dopo, Eva scappa, facendo ritorno nella nativa Norrköping, incapace di sopportare la propria esistenza. La pazzia a cui si riferisce Mimmi consiste nell'aver abbandonato il proprio bambino: in questo modo l'autrice esprime in maniera esplicita una valutazione morale molto forte.

Anche Mimmi, tuttavia, è la vittima inconsapevole di una madre dotata di scarso senso materno, Lisa Stöckel. La grossa differenza rispetto ai due casi precedenti è che Lisa è ben cosciente dei propri limiti, è in grado di non raccontarsi menzogne, e così riesce a diventare una madre accettabile e a non infliggere alla figlia alcun trauma. Anche se, quando Mimmi era piccola:

Den sovande Mimmi gjorde henne sjuk av längtan och samvetskval. Den vakna Mimmi med sina små händer som sökte sig över hennes ansikte och i hennes ärmor på jakt efter hud och närhet gav henne krypningar.³³³

Mimmi che dormiva la faceva struggere d'affetto e rimorsi di coscienza. Mimmi sveglia con le manine sul suo viso in cerca di pelle e di contatto le faceva venire la pelle d'oca.³³⁴

Una madre davvero disastrosa, che tuttavia continua a procreare, scaturisce ancora una volta dalla penna della Larsson. Si tratta della madre di Mauri ed Ester Kallis, protagonisti di *Svart stig*. Mauri è il primo dei quattro figli che la donna mette al mondo, senza essere assolutamente in grado di occuparsene, e dovrà fare tutta la vita i conti con la sua infanzia spezzata. Infatti, dopo essersi preso cura delle sorelline più piccole, trascurate dalla madre, e aver imparato a cavarsela da solo, Mauri viene dato in adozione a una famiglia che lo accoglie solo per ricevere soldi dai servizi sociali, e

³³¹ LARSSON 2004, p. 142.

³³² LARSSON 2010a, p. 140.

³³³ LARSSON 2004, p. 262.

³³⁴ LARSSON 2010a, p. 259.

anche quella sarà una triste scuola di vita. Ester Kallis, invece, nasce mentre la madre è ricoverata in una clinica psichiatrica e viene data in adozione immediatamente dopo la nascita. In questo modo si salva, anche perché la famiglia adottiva, di cultura sami, e in particolar modo la madre, sa offrirle un'infanzia serena. La madre biologica non è in grado di dare ai propri figli altro oltre alla vita.

Ester è in possesso di poteri sovranaturali, tra cui la capacità di leggere il passato e il futuro delle persone toccandole. E così, la prima volta che incontra Mauri e i due si sfiorano, riesce a vedere un'immagine orribile dell'infanzia del fratello: il piccolo, di soli due o tre anni, che si aggrappa alla schiena nuda e sudata dell'uomo sdraiato sopra sua madre, cercando disperatamente di attirare l'attenzione di quest'ultima. In quel momento Ester decide di farsi carico del fratello, metaforicamente e anche letteralmente: alla fine del romanzo se lo caricherà sulle spalle ferito e, correndo a perdifiato nella notte, riuscirà a salvargli la vita a costo della propria.

Mauri è il risultato degli effetti della privazione affettiva, soprattutto da parte della madre: diventa un adulto violento, calcolatore, senza scrupoli morali né etici, pronto a togliere di mezzo chiunque si frapponga tra lui e i suoi piani. Inoltre, è del tutto disinteressato ai suoi due figli. Per questo il sacrificio di Ester, che si allena diversi anni per prepararsi a portare il suo peso e a correre nel bosco di notte, è particolarmente struggente. Con il proprio affetto vuole risarcire il fratellastro per tutto l'amore familiare che non ha mai sperimentato, e che lei invece ha avuto la fortuna di ricevere. Ai suoi occhi Mauri rimane sempre il bambino violato della visione, e di tale bambino decide di farsi carico.

Anche nel già citato *Mamma, pappa, barn* di Carin Gerhardsen si trovano due sorelle, Elise e Jennifer, che vivono sole con la madre alcolizzata. La loro casa è sempre piena di ubriacconi che bevono, fumano e schiamazzano. Nonostante la madre posseda sufficiente lucidità per dar da mangiare alle figlie e sincerarsi che vadano a scuola, le sue cure materne si esauriscono qui. Questo contesto di provenienza degradata segnerà il destino delle due ragazze: Elise rischierà di finire investita da un pedofilo al quale si è venduta, salvo ripensarci all'ultimo momento, mentre Jennifer verrà strangolata dal medesimo pedofilo nella toilette di un traghetto, scambiata per la sorella. È interessante rilevare che il romanzo si apre con la narrazione in prima persona del pedofilo stesso, Sören Andersson, che, a dieci anni di età, subisce abusi dal proprio padre. Ciò su cui

l'autrice vuole focalizzare l'attenzione è il male che i genitori possono infliggere ai propri figli, volontariamente o attraverso la mancanza di cure, protezione, attenzioni.

Naturalmente, tra le pagine di questi e di tanti altri romanzi gialli, vi sono anche innumerevoli casi di madri felici, di figli amati, di famiglie unite. Tuttavia è utile prendere in considerazione i casi critici perché la crisi della maternità, che per la donna è uno dei ruoli fondamentali dal punto di vista sia privato che pubblico, può fungere da spia di una crisi sociale diffusa e capillare, che non risparmia nessun ambito della vita dell'individuo. Il male di vivere che travolge e fagocita le “cattive madri” di cui ho parlato prende di volta in volta la forma dell'alcolismo, dell'alienazione, dell'indifferenza, della promiscuità sessuale, ma ruota sempre attorno a un disturbo dell'attaccamento verso la propria prole, processo, quest'ultimo, cui la natura dovrebbe provvedere automaticamente. Ma forse la crisi della società è in grado di sabotare anche i meccanismi psicologici più rodati dell'essere umano.

6.3 La violenza domestica

La linea di confine, fisica ma anche simbolica, della soglia domestica è un concetto centrale per la comprensione non solo del fenomeno sociale vero e proprio della violenza domestica ma anche di quello letterario, suo riflesso più o meno mediato. Per millenni lo spazio di pertinenza della donna è stato quello chiuso e privato della casa, luogo che l'ha a un tempo protetta e imprigionata: Sally Munt parla infatti di “women's domestic imprisonment”³³⁵. I muri, eretti dagli uomini per difendere le donne dalle minacce esterne, hanno precluso al genere femminile la sfera pubblica dell'esistenza per moltissimo tempo. Così, una volta che la donna ha potuto cominciare ad avventurarsi su questo terreno sconosciuto, si è trattato di negoziare nuove relazioni e nuovi rapporti con l'altro. Ma, nel chiuso delle mura domestiche, hanno continuato a vigere le stesse regole, troppo radicate e consolidate nei secoli per poter essere invalidate e sovvertite in

³³⁵ MUNT 1994, p. 22.

tempi brevi: se all'esterno della propria dimora l'uomo ha sempre dovuto battersi per il potere, nell'ambito domestico si è abituato a darlo per scontato, acquisito e dovuto. Il giallista norvegese Jo Nesbø afferma in un'intervista: “Nel privato le cose non cambiano così in fretta, non bastano le leggi. Molti maschi in crisi di ruolo covano la rabbia”³³⁶. Così talvolta, quando le donne rivendicano l'autonomia sentimentale – il caso più frequente nella cronaca è quello di una donna che lascia il proprio uomo il quale, non accettando questa decisione, la uccide – possono nascere i conflitti e la violenza. Anna Maria Crispino ritiene che gli snodi più problematici della nostra società siano l'integrazione e l'emancipazione. Entrambi generano rabbia, violenza, sentimenti ingestibili e, mentre nella prima s'inscena il conflitto razziale, nella seconda si assiste al conflitto di genere³³⁷.

Ma i maltrattamenti possono anche essere immotivati, pura manifestazione di un'indole violenta e possessiva. Questo è il caso di Zalachenko, che picchia la madre di Lisbeth perché la sua stessa natura è prevaricatrice e irrispettosa dell'altro, a prescindere dal genere sessuale. Stieg Larsson mostra una grande sensibilità quando sceglie come evento determinante di tutta la storia di vita di Lisbeth il fatto che abbia cercato di difendere la propria madre dai maltrattamenti del padre.

Sally Munt scrive: “The family itself is the seat of violence, a theme threading throughout feminist crime fiction”³³⁸. Questa affermazione viene confermata dalla grande quantità di romanzi gialli – femministi e non – in cui la vittima e il carnefice appartengono allo stesso nucleo familiare. Per quanto riguarda gli autori considerati, gli esempi abbondano. Nella trilogia di Stieg Larsson si può trovare un caso eclatante di violenza familiare in ognuno dei tre volumi. In *Män som hatar kvinnor* Gottfried Vanger violenta i figli Harriet e Martin, quest'ultimo raccoglie la sua eredità stuprando la sorella e diventando un sadico serial killer. La madre Isabella, come in effetti spesso accade anche nella realtà, finge di non vedere: è omertosa e connivente. In *Flickan som lekte med elden* emerge la triste infanzia di Lisbeth, segnata dalla violenza del padre tutta riversata sulla madre Agneta. Zalachenko, infatti, ignora le figlie Lisbeth e Camilla per sopraffare fisicamente e psicologicamente Agneta. In *Luftslottet som sprängdes*

³³⁶ ZANUTTINI 2011, p. 30.

³³⁷ Anna Maria Crispino in una relazione tenuta al convegno della Società Italiana delle Letterate svoltosi a Frascati (Roma) nel giugno del 2011.

³³⁸ MUNT 1994, p. 80. “È proprio la famiglia lo scenario della violenza, un tema che percorre tutta la letteratura gialla femminista”.

l'uomo invece manifesta un nuovo interesse verso la figlia e cerca di ucciderla. Essendo in condizioni fisiche precarie si fa aiutare dal fratellastro di Lisbeth, Ronald Niedermann. La protagonista si trova dunque a doversi difendere dal proprio padre e dal proprio fratellastro, così come Harriet Vanger.

Per quanto riguarda Liza Marklund, ho già parlato del fatto che la sua protagonista subisce ripetute violenze fisiche e psicologiche da parte del fidanzato³³⁹. Nonostante i due non vivano insieme, per cui la dicitura di violenza domestica potrebbe sembrare inappropriata, in realtà le violenze vengono sempre esercitate nel chiuso delle mura di casa, il regno in cui il maschio può ancora tentare di godere indisturbato dello *ius vitae necisque*. Naturalmente un'apparente serenità di coppia deve essere salvaguardata, per cui dall'esterno Sven sembra un compagno presente e premuroso, anzi Annika viene accusata di averlo abbandonato a Katrineholm per rincorrere la carriera nella capitale. Proprio la madre di Annika, con cui lei ha un rapporto pessimo, parlando di Sven le dice: “Det finns de som tycker att du topprider honom. Bara flyttar upp till Stockholm sådär, utan att fråga honom”³⁴⁰. In questa frase s'intravede la convinzione maschilista che le donne debbano chiedere il permesso agli uomini per potersi allontanare da casa. Quando Annika comunica a Sven la sua decisione di lasciarlo per trasferirsi a Stoccolma in pianta stabile, l'uomo comincia a dare in escandescenze e Annika piano piano arretra in direzione della porta, passaggio fisico e metaforico per la libertà e, in questo caso, la sopravvivenza. Tuttavia Annika uccide Sven in un bosco, all'aperto, nel mondo, e credo non si tratti di una scelta casuale: la protagonista esercita un atto di violenza per difendere, legittimamente, se stessa, oltre che per vendicare una piccola creatura innocente, il suo gattino. Si tratta di un gesto involontariamente mortale, che non deve essere nascosto, poiché è fondamentalmente giusto: ripristina un equilibrio spezzato, una giustizia, contrariamente alle sopraffazioni sistematiche di Sven tra le mura di casa. La dimensione in cui va a collocarsi la violenza di Annika è quella pubblica, dal momento che finisce sui giornali e tutti possono leggerne, mentre quella di Sven rimane celata per anni tra le pagine del diario della fidanzata.

³³⁹ Cfr. cap. 3.

³⁴⁰ MARKLUND 2002a, p. 386. “Alcuni pensano che tu lo tiranneggi. Ti trasferisci a Stoccolma, così, senza nemmeno chiedergli il permesso”, MARKLUND 2002b, p. 333. La traduzione italiana è forse ipersemantica quando traduce “fråga” con “chiedere il permesso”, anziché semplicemente “chiedere”.

Il fatto che Annika, ragazza emancipata e colta, subisca per anni in silenzio le sopraffazioni del partner, imprime sulla sua pelle un marchio che porta per tutta la serie, anche quando diventa una giornalista affermata e una madre di famiglia benestante. Il trauma che ha subito, infatti, accresce la sua sensibilità verso i casi di cronaca nei quali le donne vengono uccise, violate, segregate, plagate. La protagonista tenta di mettere in evidenza questi avvenimenti sulle pagine del giornale per cui scrive, cercando di portarli all'attenzione dei colleghi e dei lettori, ma si scontra spesso con un generico disinteresse, perché le violenze sulle donne sono talmente frequenti che non fanno più notizia. Dal punto di vista narrativo ciò che Annika ha subito la avvicina alle vittime dei casi di cui si occupa, rendendo la sua figura vulnerabile e, per questo, più interessante per il lettore.

Tra le pagine di Åsa Larsson, che raccontano la realtà periferica della Svezia settentrionale, si incontrano diversi esempi di mentalità antiquata, in cui la divisione dei ruoli sessuali è molto netta e stereotipata, naturalmente a tutto vantaggio del genere maschile. Tuttavia nel suo ultimo romanzo, *Till offer åt Molok*, si trova una situazione eccezionale in cui i ruoli sono capovolti: una moglie picchia il proprio marito. Jenny, moglie di Jocke Häggroth e madre di due bambini, si mostra subito alla polizia di Kiruna come la donna violenta e aggressiva che è. Tuttavia solo quando Anna-Maria Mella interroga Mange Utsi, collega di Jocke, emerge il fatto che la moglie lo maltratta sistematicamente: “Han pratade inte om det. Vi pratade aldrig om det. Ibland när han hade blåtira, då kunde han garva och säga att hon var för jävlig med stekpannan”³⁴¹. In questo stesso interrogatorio Mange racconta che Jocke non aveva il coraggio di lasciarla perché lei aveva minacciato di ucciderlo se l'avesse fatto: “Han sa att han aldrig skulle lämna Jenny även om han ville det. För barnen och [...] för att hon skulle döda honom”³⁴². Esattamente come Sven, il fidanzato di Annika Bengtzon, la quale nel suo diario annota: “Han säger att han dödar mig om jag går”³⁴³. Jocke teme a tal punto la moglie e ciò che potrebbe succedere se lei venisse a sapere che l'ha tradita, che finisce

³⁴¹ LARSSON 2012a, p. 287. “Non ne parlava. Non ne abbiamo mai parlato. A volte quando aveva qualche livido si metteva a sghignazzare e diceva che ci era andata giù pesante con la padella per friggere”, LARSSON 2012b, p. 280.

³⁴² LARSSON 2012a, p. 288. “Diceva che non avrebbe mai potuto lasciare Jenny anche se avesse voluto. Per i bambini e [...] perché lei l'avrebbe ucciso”, LARSSON 2012b, p. 281.

³⁴³ MARKLUND 2002a, p. 391. “Lui dice che se me ne vado mi uccide”, MARKLUND 2002b, p. 336.

per suicidarsi. Jenny esercita violenza verbale, psicologica e fisica sul marito e si capisce che anche i figli sono profondamente segnati dal suo temperamento.

Ad una prima lettura questo ribaltamento di ruoli può far sorridere, evocando lo stereotipo della virago. In realtà il personaggio di Jenny Häggroth può essere interpretato come la testimonianza delle pericolose derive di un femminismo estremo, laddove la parità diventa l'adozione dei comportamenti deteriori dell'altro sesso, la ricerca esasperata dell'uguaglianza tra sessi a scapito dell'uguaglianza tra esseri umani. Infatti, se è vero che nelle pagine di cronaca i protagonisti degli episodi di violenza familiare e abbandono dei figli sono prevalentemente maschili, diversi studi meno noti dimostrano che le donne non sono affatto esenti da tali comportamenti³⁴⁴. Esiste però una profonda discriminazione nelle modalità con cui la società si fa carico degli uomini che hanno subito violenza, reputandoli, ancorché non esplicitamente, inadeguati a rivestire il ruolo di vittime:

När män stämplas som offer uppvisar de inte traditionella maskulina drag så som självständighet, styrka och kontroll. Om en man stämplas som misshandlad är det detsamma som att han stämplas som kvinna, vilket eliminerar alla former av maskulinitet som en man försöker uppvisa.³⁴⁵

Quando gli uomini vengono bollati come vittime non manifestano più caratteristiche tradizionalmente maschili quali l'indipendenza, la forza e il controllo. Definire un uomo come vittima di maltrattamenti equivale a definirlo come donna, il che elimina qualsivoglia forma di virilità che egli tenti di mostrare.

Pertanto l'uomo, nella realtà, quando chiede aiuto alle istituzioni, è sovente ridicolizzato e incoraggiato a non abbandonare la partner responsabile delle violenze, mentre ciò che ha subito viene minimizzato e relativizzato, di modo da far emergere una sua probabile corresponsabilità: vale a dire l'opposto del trattamento riservato alle donne che si trovano nelle medesime circostanze³⁴⁶. Allora può darsi che la Larsson abbia scelto ancora una volta di utilizzare le pagine di un suo romanzo per mettere il lettore a conoscenza di un argomento di un certo rilievo sociale, anche se poco conosciuto.

Dunque, tra le pagine dei romanzi si trovano uomini che picchiano le proprie donne e, in numero minore, donne che picchiano i propri uomini. Naturalmente, però, oltre alla

³⁴⁴ Si vedano, ad esempio, DACKEMO 2012 e GRAHAM-KEVAN 2011.

³⁴⁵ DACKEMO 2012, p. 6.

³⁴⁶ GRAHAM-KEVAN 2011.

violenza tra coniugi esiste anche la violenza tra genitori e figli. Un esempio particolarmente drammatico si trova in *Mamma, pappa, barn*. Il titolo stesso esplicita che il romanzo si concentra sulle relazioni familiari, mostrando diversi casi problematici, tra cui quello di Göran e Joakim Andersson, padre e figlio. Joakim viene picchiato selvaggiamente dal padre, che lo tiene in pugno ricattandolo e infliggendogli violenza fisica e psicologica. Tuttavia l'uomo non è nuovo a questi comportamenti. La moglie Kerstin, che il lettore trova immobilizzata a letto da un'obesità patologica, aveva ricevuto lo stesso trattamento quando era giovane e bella. Poi, una volta scoperto che i chili in più riuscivano a tenere a distanza il marito, Kerstin si era buttata senza riserve sul cibo:

Kerstin hade varit vacker en gång. Modeintresserad och mån om sitt utseende. Hon hade arbetat i en av de fina butikerna på NK:s herravdelning. Göran kunde inte tåla att hon tillbringade dagarna där, omgiven av män. Därför blev det aldrig av att hon gick tillbaka till jobbet efter mammaledigheten. Han hade älskat att äga henne, att visa upp henne. Men när någon tittade för länge hade han slagit henne. [...] När Joakim hade kommit hade hon haft svårt att göra sig av med alla kilon hon hade lagt på sig under graviditeten. Göran klandrade henne, ville att hon skulle vara vacker, perfekt. Han slutade inte att slå henne, men det blev mer sällan. [...] I takt med att hon växte krympte Göran, som människa och man. Han började skämmas för henne, förbjöd henne att visa sig. Till slut äcklade hon honom, han ville inte se henne alls, inte ta i henne. Inte ens slå henne.³⁴⁷

Una volta Kerstin era bella. Vestiva alla moda e teneva al proprio aspetto. Lavorava in un elegante negozio di abiti maschili nel grande magazzino NK. Göran non tollerava che passasse le sue giornate lì, in mezzo agli uomini, e per questo motivo non era più tornata a lavorare dopo la maternità. Lui voleva possederla, esibirla. Ma se lo sguardo di qualcuno indugiava troppo a lungo su di lei la picchiava. [...] Dopo la nascita di Joakim aveva avuto difficoltà a smaltire tutti i chili che aveva preso durante la gravidanza. Göran la criticava in continuazione, voleva che fosse bella, perfetta. Non aveva smesso di picchiarla ma lo faceva sempre più di rado [...] E a mano a mano che lei si espandeva Göran rimpiccioliva, come essere umano e come uomo. Aveva cominciato a vergognarsi di lei, a proibirle di farsi vedere in giro. Alla fine aveva provato nei suoi confronti solo disgusto, non voleva né vederla né sfiorarla. E nemmeno picchiarla.³⁴⁸

³⁴⁷ GERHARDSEN 2009, p. 303.

³⁴⁸ GERHARDSEN 2012, pp. 264-265.

In queste righe vengono menzionate diverse problematiche che si manifestano di frequente nei rapporti di coppia, come il desiderio di possesso e controllo, la gelosia, la reificazione del partner, la violenza fisica. Göran Andersson, però, una volta perso l'interesse per la moglie, esercita lo stesso tipo di controllo su Joakim, che obbliga a occuparsi della madre infondendogli sensi di colpa e impedendogli di condurre la normale esistenza di un ragazzo della sua età.

Due ulteriori esempi di padri che tengono in pugno i propri figli si trovano in *Paganinikontraktet* (2010, *L'esecutore*), il secondo romanzo dell'acclamato Lars Kepler, pseudonimo dietro al quale si nascondono Alexander e Alexandra Ahndoril. Nel primo caso si tratta di Raphael Guidi, un potente criminale senza scrupoli di origini italiane, vedovo di una violinista di successo. L'uomo è ossessionato dalla memoria della moglie, pertanto colleziona violini che siano stati suonati da Paganini stesso e obbliga il figlio Peter, efebico, timido e impacciato, a studiare lo strumento, nonostante non vi sia portato, e a seguire le sue orme criminali. S'intuisce chiaramente che Peter ha un'esistenza completamente plasmata dal padre, in cui la sua volontà non ha alcun peso. Raphael non manca di usare con lui l'intimidazione: applica in famiglia le stesse strategie di cui si avvale nei suoi affari criminali. Nello stesso romanzo si trova anche il magnate dell'industria Stiernlood che stabilisce, prima ancora della nascita della figlia Greta, che questa debba diventare violinista. Stiernlood sottopone la figlia a una tale pressione psicologica che la ragazza, dopo aver fallito in un concorso importante, arriva addirittura a togliersi la vita.

Capitolo 7

L'animale come “altro” non umano

Nella distopia del controllo sociale si assiste all'esercizio di un potere capillare e soffocante da parte dell'autorità sul singolo cittadino. Si tratta, pertanto, di rapporti gerarchici tra gli esseri umani, nei quali agiscono meccanismi di possesso e di reificazione dell'altro, ridotto a strumento grazie al quale il sistema rafforza e perpetua se stesso.

In questo capitolo si mostrerà come nei romanzi considerati gli animali fungano da operatori simbolici, riproponendo non di rado le dinamiche oppressore-oppresso, con gli attori mutati in uomo e animale. Sono presenti, naturalmente, anche esempi di rapporti affettuosi pienamente positivi tra uomo e animale.

Gli animali, in quanto rappresentanti dell'Altro non umano, consentono di analizzare il modo in cui i personaggi si relazionano anche con l'Altro umano. L'ipotesi di lavoro, in sostanza, è che l'attitudine che gli uomini dimostrano verso gli animali racconti molto anche del loro modo di relazionarsi con i propri simili. Inoltre, nel contesto della narrazione distopica un'analisi di questo tipo mette in luce delle dinamiche di interazione degenerata, pericolose derive dell'*homo homini lupus*.

Inoltre un dato interessante è costituito dal fatto che la relazione tra uomo e animale è genderizzata, il che significa che uomini e donne non si avvicinano allo stesso modo al mondo animale: sembra che le donne, a causa di fattori tanto sociali quanto biologici, siano più sensibili ed empatiche verso gli animali e alcuni uomini sfruttano questa caratteristica femminile trasformandola in un punto di vulnerabilità.

Nel mondo nordico, in cui il rapporto fra uomo e natura riveste un ruolo centrale, la relazione con il mondo animale può dunque divenire un fertile terreno d'indagine. Se si pensa agli albori della cultura nordica ci si imbatte in un pantheon ricchissimo dal punto di vista zoologico, ad indicare che l'animale – sia esso mistico o diabolico,

addomesticato o antagonista – è sempre stato una presenza imprescindibile nella vita umana.

Gli antropologi infatti pensano all'animale come a un “operatore simbolico”, cioè uno strumento attraverso il quale l'essere umano rappresenta e ordina se stesso rispetto all'Altro. L'etnologa Annamaria Rivera, basandosi su numerosi studi di antrozoologia³⁴⁹, ritiene che “la familiarizzazione degli animali e il rapporto affettivo con loro, fino alla simbiosi e al *maternage*, si configurano come un universale antropologico”³⁵⁰. Nella società occidentale contemporanea l'animale d'affezione “svolge una funzione simbolica che ha a che fare con la costruzione e il rafforzamento dell'identità, tanto individuale quanto collettiva”³⁵¹.

Analizzare la maniera in cui gli autori considerati si servono degli animali per inscenare dinamiche di potere – ma talvolta anche di rispetto – si rivela utile per rintracciare ulteriori tratti “quasi distopici” delle loro narrazioni.

7.1 La triste sorte felina nei romanzi di Liza Marklund

Per quanto riguarda i testi presi in esame, è interessante menzionare la relazione che Annika Bengtzon intrattiene con il gatto Whiskas, che non vive con lei ma con l'amata nonna materna. Whiskas incarna il lato luminoso della vita che Annika si è lasciata alle spalle quando si è trasferita a Stoccolma per fare la giornalista, cioè Lyckebo (che si potrebbe tradurre come “nido felice”), il piccolo podere di campagna dove in certi periodi dell'anno risiede la nonna. Il padre di Annika è morto ibernato in un fosso dopo essersi ubriacato, la madre è una donna ottusa con cui la ragazza ha un pessimo rapporto, così come con la sorella Birgitta, quindi è proprio nella nonna che Annika trova tutto il calore familiare di cui ha bisogno³⁵². Inoltre a Lyckebo, una piccola

³⁴⁹ Si tratta di una disciplina promossa dalla scuola di Hubert Montagner negli anni Ottanta in Francia.

³⁵⁰ RIVERA 2000, p. 53.

³⁵¹ *Ivi*, p. 64.

³⁵² Cfr. cap. 6, par. 2.1.

frazione della sua natia Katrineholm, può condurre la stessa esistenza dell'infanzia, a contatto con la natura, facendo il bagno nel lago, raccogliendo nel bosco i funghi per la cena e sedendo in veranda al tramonto sorseggiando una tazza di caffè. La serenità veicolata dai luoghi si completa con l'esperienza squisitamente sensoriale delle coccole al suo gattino, con la cui pelliccia Annika gioca in continuazione, accarezzandola e affondandoci il naso.

Il calore familiare, la quiete dell'ambiente rurale e il legame speciale con Whiskas riescono a donare una temporanea felicità alla protagonista, la cui indole naturale tende invece all'ansia, all'autoaccusa e al nichilismo. Durante una visita a Lyckebo infatti:

Katten rullade ihop sig i hennes knä och somnade. Hon blundade, lät fingrarna leka med djurets lena päls, andades djupt och fylldes av en intensiv lyckokänsla. Det är så här det ska vara att leva, tänkte hon.³⁵³

Il gatto si raggomitò sulle sue ginocchia e si addormentò. Annika chiuse gli occhi, giocherellò con le dita in mezzo al pelo morbido del micio, ispirò profondamente e si sentì colmare da un'intensa felicità. “È così che deve essere la vita”.³⁵⁴

Questa dimensione idilliaca è in stridente contrasto con la vita cittadina che Annika conduce a Stoccolma, dove regnano la frenesia del lavoro, il traffico e il grigiore urbano, oltre all'aridità e all'instabilità degli affetti: in *Studio Sex* e *Paradiset* sono numerosi i momenti in cui la protagonista patisce una grande solitudine. Lyckebo invece rappresenta il rifugio sicuro, per lo meno fino a quando il suo fidanzato Sven la aspetta armato nel bosco e, visibilmente alterato dall'alcool, la minaccia di morte: l'utopia – il non-luogo dove si realizza la perfezione, la felicità – si trasforma in distopia – il luogo della catastrofe. Questi fatti, come già visto, sono narrati nelle ultime pagine di *Studio Sex*, subito dopo che Annika ha comunicato a Sven la sua decisione di trasferirsi definitivamente a Stoccolma per lavorare alla redazione del giornale *Kvällspressen*. Il fidanzato si arma di un coltello da caccia e comincia a inseguirla, però Annika, essendo un'amante del jogging, riesce a tenerlo a distanza per un po'. Purtroppo il suo fedele amico Whiskas, credendo che si tratti di una gita nel bosco, si mette a correre al suo fianco, andando inconsapevolmente incontro alla morte: Sven infatti lo squarta sotto lo sguardo attonito di Annika.

³⁵³ MARKLUND 2002a, pp. 392-393.

³⁵⁴ MARKLUND 2002b, p. 337.

L'assassinio di Whiskas è la concretizzazione del desiderio di Sven di smantellare l'unica nicchia calda e sicura della vita della sua ex compagna. Ed è proprio quello che la protagonista non può permettergli, tanto che, in quel frangente, trova il coraggio per reagire dopo anni di vessazioni e sottomissione, colpendolo con un tubo di ferro che lo spedisce dritto in fondo a un altoforno in disuso.

La violenza sugli animali e, in particolare, il suo impiego come mezzo per ferire i loro proprietari – o, per meglio dire, le loro proprietarie – è un tema che figura in diversi testi della letteratura gialla del Nord e che trova riscontro nella realtà, come dimostrano studi ed evidenze statistiche.

L'accademico americano Hal Herzog, docente di psicologia alla Western Carolina University, è uno tra i maggiori esperti viventi della relazione tra l'uomo e gli animali. Egli definisce l'impiego della violenza sugli animali come mezzo di offesa nei conflitti umani “il lato oscuro del legame”³⁵⁵, portando dati relativi all'incidenza del fenomeno. In particolare emerge che tra partner l'abuso sugli animali è molto comune e che sono gli uomini i principali responsabili delle violenze, in misura nettamente maggiore rispetto alle donne (che comunque sono presenti nella casistica). Gli uomini maltrattano e uccidono gli animali delle partner con lo scopo di intimidirle o ferirle molto più di quanto le donne facciano con gli uomini. Herzog riporta anche i risultati di uno studio dello psicologo Frank Ascione, *Battered women's reports of their partners' and their children's cruelty to animals* (1998):

Oltre il 70 per cento delle donne maltrattate da lui studiate riferiva che il partner aveva abusato, minacciato di abusare o ucciso un animale da compagnia.³⁵⁶

Da questi dati statistici emerge un *background* chiaro che spesso è rispecchiato nella letteratura. Un esempio analogo al caso di Annika e Whiskas si trova in *Det blod som spillts* di Åsa Larsson. Una donna di nome Anki, dopo moltissimi litigi e incomprensioni, decide di lasciare il marito Magnus. L'uomo però non la prende bene e le fa trovare appeso alla maniglia della porta di casa una borsa contenente la sua gatta Skrållan con i cinque cuccioli, tutti decapitati.

³⁵⁵ HERZOG 2010, p. 204.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 205.

Si ritrovano esattamente le stesse modalità di azione nel già citato romanzo *Paranoia* di Gretelise Holm. La protagonista, Karin Sommer, un giorno trova appeso alla maniglia della porta di casa una borsa, che scopre contenere il suo micio ridotto in pezzi. Si tratta però di un avvertimento da parte di una persona che non conosce un pluriomicida infastidito dalle indagini che Karin sta conducendo privatamente. In questo caso l'uccisione dell'animale da compagnia non è da ricondursi a conflitti familiari o sentimentali ma è un gesto intimidatorio, tra l'altro assai efficace, dal momento che la protagonista, già malata di depressione, dopo questo avvenimento comincia a cadere nella paranoia preannunciata dal titolo.

La stessa sorte spetta in *Män som hatar kvinnor* di Stieg Larsson a un gatto che Mikael Blomkvist incontra mentre è sull'isola di Hedestad per indagare sulla scomparsa di Harriet Vanger. L'animale, dalla pelliccia rossiccia, comincia a gironzolare attorno alla casetta di Mikael, fino a diventare per quest'ultimo una gradevole compagnia. Una mattina, però, Lisbeth esce per andare a comprare il latte e trova sul sellino della moto la testa del gatto, mentre il corpo giace, martoriato e carbonizzato, qualche metro più in là.

Per quanto riguarda Liza Marklund, tra le pagine di *Nobels testamente* riappare la razza felina, stavolta in qualità di vittima della vivisezione con scopi scientifici. *Nobels testamente* è un testo assai interessante. Parallelamente alle vicende professionali e familiari di Annika, si propone di presentare al lettore l'uomo Alfred Nobel, e più nello specifico il poeta mancato, andando oltre la figura dell'inventore e dello scienziato che tutti conoscono. Oltre a ciò il romanzo racconta le lotte di potere che hanno luogo nell'ambiente accademico e scientifico, laddove sono in gioco enormi interessi economici e di prestigio. La studiosa femminista Maureen T. Reddy sottolinea come tale ambiente sia uno scenario assai frequente del giallo, descritto in termini prevalentemente negativi dagli scrittori mentre:

Women novelists and their female protagonists generally view the academy less negatively, seeing it as potentially better than most institutions while also remaining aware of the ways in which it falls short of its ideals.³⁵⁷

Le scrittrici di romanzi e le loro protagoniste generalmente hanno un'opinione meno negativa del mondo accademico, perché lo considerano potenzialmente

³⁵⁷ REDDY 1988, p. 42.

migliore di molte altre istituzioni, pur restando ben conscie dei punti in cui viene meno ai propri ideali.

In questo contesto scientifico si incontra Bernhard Thorell, sadico e assetato di fama, che aspira nientemeno che al premio Nobel per la medicina ed è disposto a tutto pur di ottenerlo. Thorell, prima di diventare vicedirettore di una grande azienda farmaceutica statunitense, è stato dottorando presso i laboratori di sperimentazione del Karolinska, l'istituto ospedaliero di ricerca più importante di Stoccolma.

Annika entra in contatto con questo ambiente attraverso Ebba Romanova, una donna che abita vicino alla villa principesca acquistata da Annika stessa con i soldi di cui è entrata in possesso alla fine di *Den röda vargen*. Ebba ha donato 15 milioni di corone al Karolinska, con la clausola di poter guidare personalmente un progetto di ricerca sulla degenerazione dei neurotrasmettitori nel morbo di Alzheimer. Annika ed Ebba diventano buone vicine di casa e così, dal momento che Annika sta conducendo delle ricerche sull'omicidio di Cristina von Behring, portavoce del comitato Nobel del Karolinska, Ebba si offre di mostrarle i laboratori in cui lavora. Lì Annika incontra Bernard Thorell e Birgitta Larsén, la migliore amica della defunta Caroline, che le parla, tra l'altro, degli animali che impiegano nelle sperimentazioni.

Innanzitutto è interessante notare che la scienziata li chiama “mina gullisar”³⁵⁸ (“i miei tesorini”³⁵⁹), una scelta lessicale peculiare dal momento che si tratta di animali destinati a morire proprio per mano sua e dei suoi colleghi. Oltretutto Birgitta racconta ad Annika di aver proposto ai suoi topi diversi oggetti per vedere con quali si divertivano di più, non tanto con scopi scientifici quanto per il loro benessere. Anche in questo caso si tratta di attenzioni sconcertanti, considerato che a quegli stessi topolini a breve verrà spezzato il collo. Annika domanda se nel laboratorio non tengano anche cani, gatti o scimmie ma Birgitta le spiega che negli anni Ottanta è stata rivista la legislazione relativa agli animali da laboratorio e da allora si servono unicamente di piccoli mammiferi come ratti, topi e conigli³⁶⁰.

Queste parole rimandano a una delle riflessioni più complesse in materia, attorno a ciò che Herzog chiama lo “status filogenetico” degli animali. In parole povere, si tratta di

³⁵⁸ MARKLUND 2006b, p. 285.

³⁵⁹ MARKLUND 2009, p. 334.

³⁶⁰ MARKLUND 2006b, pp. 286-287.

capire perché sembri eticamente ammissibile uccidere per fini scientifici certi animali ma non altri. A quanto pare l'uomo trova particolarmente problematico servirsi di animali simili a lui, delle scimmie antropomorfe ad esempio, che però, al contempo, sono anche quelli geneticamente più vicini alla specie umana e quindi più utili. Per dirla con Herzog “spesso più l'utilizzo di una specie è giustificato sotto l'aspetto scientifico, meno lo è sotto l'aspetto morale”³⁶¹.

Questa aporia è ben rappresentata dalla figura di Birgitta Larsén, la cui mente è capace tanto della freddezza scientifica necessaria per condurre gli esperimenti quanto della tenerezza che la spinge a chiamare i topi da laboratorio “i miei tesorini”. La donna dimostra così di non possedere un'etica di vita assoluta ma relativa, adattabile alle singole situazioni. Annika intuisce che Birgitta sa molto più di quanto voglia dire riguardo alla morte dell'amica Caroline von Behring, pertanto il suo status morale rimane dubbio quasi fino alla fine del romanzo: semplificando si può dire che non è chiaro se appartenga ai “buoni” o ai “cattivi”. L'atteggiamento che la donna dimostra verso la specie animale esemplifica il suo approccio utilitaristico agli altri esseri viventi. Bisogna infatti ricordare che, nel mondo scientifico rappresentato nel romanzo, la sete di potere è uno dei motori principali delle azioni dei personaggi.

Il vero “cattivo” della storia è il già menzionato Bernard Thorell che, nella sua scalata al successo, si macchia di sabotaggi degli esperimenti altrui, di attribuzioni indebite di titoli scientifici e di sperimentazioni sadiche su animali “proibiti”. Durante la sua prima visita nei laboratori un assistente spiega ad Annika che tutti gli animali vengono narcotizzati prima di essere sottoposti a vivisezione. Nel caso debbano essere uccisi vengono messi in una sorta di camera a gas, per una narcosi ancora più efficace³⁶². Thorell però trae un sadico piacere dal condurre esperimenti su animali vigili. Caroline von Behring scopre questa sua debolezza e tale conoscenza sarà una delle cause della sua morte. Un giorno infatti, mentre il laboratorio è chiuso, la donna vede Thorell che disseziona una gatta non narcotizzata: nei suoi occhi c'è un'espressione estatica. Ciò che colpisce la donna, oltre al trattamento disumano riservato all'animale, è il godimento con il quale opera Thorell: “Han njöt utan like”³⁶³. La scena è resa ancora più

³⁶¹ HERZOG 2010, p. 305.

³⁶² MARKLUND 2006a, pp. 287-288.

³⁶³ *Ivi*, p. 406. MARKLUND 2009, p. 471. “Bernard se ne stava seduto sorridente, estasiato, con gli organi sessuali interni dell'animale tra le mani”.

terrificante dal fatto che la gatta è incinta e che Thorell estrae gli embrioni dal suo corpo a mani nude: “Bernard satt leende förhäxad med dess inre könsorgan i handen”³⁶⁴.

Bernard Thorell, personaggio negativo per la sua sete inestinguibile di successo, in questo passaggio viene connotato con i tratti patologici del sadismo. Se nel dibattito riguardo alla moralità del condurre esperimenti su animali per migliorare le condizioni umane si possono occupare posizioni diverse ma ugualmente valide, nel caso del trarre piacere dalla sofferenza animale la conclusione a cui si giunge può essere una sola. Disumano è anche chi infligge dolore gratuito a un essere non umano.

Quando Annika viene a conoscenza di questi fatti, leggendo il diario di Caroline, la assale la nausea. Non è in alcun modo menzionata la morte del suo gatto, avvenuta ormai molti anni prima, ma la scelta dell'animale torturato non credo sia casuale. C'è un ulteriore dettaglio che suggerisce il fatto che il tema felino è stato scelto volontariamente: la persona assoldata per uccidere Caroline von Behring ha un soprannome che evoca tenerezza, Kattungén (Gattina), che stona decisamente con il suo essere una killer spietata e senza scrupoli.

Un'ultima considerazione interessante può essere fatta riguardo a un oggetto presente nel laboratorio del Karolinska, lo strumento stereotassico, sul quale gli animali vengono immobilizzati tramite cinghie quando devono essere operati. La sua descrizione ricorda quella del lettino dell'ospedale psichiatrico sul quale Lisbeth Salander giace, legata, nelle pagine d'apertura di *Flickan som lekte med elden*. Bloccate, impossibilitate nei movimenti e nell'espressione della propria volontà, gatta e bambina sono in balia dei loro sadici aguzzini, un dottorando in medicina e uno psichiatra – due uomini di scienza, dunque – che godono patologicamente della sofferenza altrui. Non è casuale che le vittime siano entrambe femmine e i prevaricatori maschi. Costoro attuano ciò che Carol J. Adams, forse la principale ecofemminista dei nostri giorni, definisce “the annihilation of will”³⁶⁵ (l'annichilimento della volontà), necessario nel processo di reificazione dell'oggetto della prevaricazione stessa. La Adams ha analizzato in profondità proprio il rapporto simbolico tra la violazione del corpo animale e quello femminile, sottolineando come in entrambi i casi sia presente una componente erotica³⁶⁶. Per quanto riguarda il dottor Teleborian, l'aguzzino di Lisbeth, l'eccitazione

³⁶⁴ MARKLUND 2006a, p. 406. MARKLUND 2009, p. 47. “Godeva”.

³⁶⁵ ADAMS 2002, p. 58.

³⁶⁶ Cfr. *ivi*, cap. 2, “The rape of animals, the butchering of women”, pp. 50-73.

sessuale che prova nell'esercitare il suo potere sulla ragazzina viene esplicitamente menzionata: “Hon kunde känna hans upphetsning i dunklet trots att han inte låtsades om den eller visade den. Han hade säkert erektion”³⁶⁷.

Tra le pagine della Marklund, della Larsson e, come ho brevemente menzionato, della Holm, si trovano dunque gatti squartati, smembrati e dissezionati, reificati fino a divenire meri strumenti, oggetti di offesa o di analisi scientifica. A perpetrare le violenze sono sempre uomini, tanto che viene spontaneo domandarsi se le modalità con cui i due sessi si avvicinano al genere animale siano differenti.

Herzog si interroga anche su questo punto³⁶⁸. Dai suoi studi emerge che uomini e donne amano in ugual misura avere accanto un animale da compagnia ma che le donne sono in netta maggioranza per quanto concerne l'attivismo animalista e l'impegno concreto per la difesa dei diritti degli animali. La già menzionata Adams spiega questo dato attraverso la teoria della “connessione dei domini”, vale a dire con il fatto che le donne, come gli animali, sono vittime dello sfruttamento maschile e quindi riescono a identificarsi con gli animali più di quanto facciano gli uomini³⁶⁹. Annalisa Zabonati, ugualmente, afferma che “il paradigma androcentrico sottomette donne, nonumani, migranti, classi subalterne”³⁷⁰. Dello stesso avviso è Annamaria Rivera, quando scrive:

La negazione dell'altro (uomo, donna, animale) dell'individualità e della singolarità istituisce una certa analogia fra il razzismo, il sessismo e quella forma di specismo che si è affermata con la logica industriale e con la conseguente riduzione dell'animale a merce e prodotto di consumo.³⁷¹

Studiosi di altri orientamenti, come Brian Luke, sostengono invece che sia la cultura occidentale a instillare nei maschi, fin dalla nascita, l'indifferenza verso le sofferenze degli animali, nonché la convinzione che il prendersi cura di un altro essere vivente sia un'attività di competenza precipuamente femminile³⁷².

³⁶⁷ LARSSON 2006, p. 8. LARSSON 2008a, p. 10. “Lei poteva sentire la sua eccitazione nella penombra benché lui non ne facesse mostra in alcun modo. Di sicuro aveva un'erezione.”

³⁶⁸ Cfr. HERZOG 2010, cap. 5, “«Reginetta del ballo uccide il suo primo cervo nel giorno del sedicesimo compleanno». Differenze di genere nelle relazioni fra umani e animali”, pp. 193-220.

³⁶⁹ ADAMS 2002.

³⁷⁰ ZABONATI 2012, p. 174.

³⁷¹ RIVERA 2000, pp. 41-42.

³⁷² LUKE 2007.

Ora, è dimostrato che alcuni ormoni sono responsabili della maggior sensibilità femminile alla “tenerezza” suscitata dai cuccioli e dagli animali in generale³⁷³. Inoltre, da sondaggi condotti su vasta scala risulta che le donne sono contrarie all'impiego degli animali negli esperimenti scientifici molto più di quanto lo siano gli uomini³⁷⁴. In particolare Herzog porta i risultati di interviste che ha effettuato personalmente con alcuni studenti di veterinaria riguardo a questioni quali l'eutanasia di animali sani. Mentre le donne hanno manifestato disagio morale riguardo a questa pratica, che pure svolgono, i colleghi maschi sono sembrati sostanzialmente indifferenti al fatto di uccidere³⁷⁵.

Ritengo interessanti tutti questi dati perché dimostrano che esistono differenze nel modo in cui uomini e donne vivono la relazione con l'Altro non umano. Poiché è ragionevole pensare che le scrittrici che ho preso in considerazione non siano esperte di antrozoologia, ne consegue che, evidentemente, certi schemi comportamentali sono radicati e introiettati nella cultura occidentale, così che confluiscono senza soluzione di continuità nella produzione letteraria della cultura stessa. Tali schemi, dunque, nascondono un forte potenziale gnoseologico e, nel caso specifico, forniscono un'ulteriore chiave di lettura critica dei testi.

7.2.1 *I cani di Åsa Larsson*

Se nei romanzi di Liza Marklund l'animale più ricorrente è il gatto, Åsa Larsson predilige la razza canina, in forma sia addomesticata (il cane da compagnia) che selvatica (il lupo). Questi animali svolgono sempre una funzione simbolica, traslando nel mondo della natura situazioni e caratteristiche proprie dei personaggi umani. O, per

³⁷³ HERZOG 2010, p. 199.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 201.

³⁷⁵ *Ibidem*.

meglio dire, delle “personagge” – termine proposto dalla SIL, la Società Italiana delle Letterate³⁷⁶ – dal momento che la sovrapposizione è sempre tra un animale e una donna.

In *Solstorm* si incontra il primo esempio di questo meccanismo. La protagonista, l'avvocato Rebecka Martinsson, viene contattata dall'amica d'infanzia Sanna, accusata dell'omicidio del fratello. Sanna è una donna che vive in un mondo tutto suo, tanto che, nonostante il fratello Viktor sia morto solo da poche ore, la ragazza sembra serena e gioca nella neve con il cane Tjapp. Rebecka la osserva e considera:

Det var något med Sanna som gjorde att hon hade sådan hand med djur. De var lika, på något sätt, hon och hunden. Den där lilla tiken som blivit misshandlad och vanvårdad i flera år. Vart hade alla de sorgerna tagit vägen? De hade runnit av henne och ersatts av lycka över att doppa nosen i nyfallen snö eller skälla ut en förskrämd ekorre i en tall. Och Sanna. Hon hade nyss hittat sin bror ihjälskuren i kyrkan. Och här stod hon i snön och lekte med hunden.³⁷⁷

Sanna ci sapeva fare con gli animali. In un certo senso si assomigliavano, lei e Tjapp. La cagnetta che era stata maltrattata e trascurata per anni. Dov'erano andate a finire tutte le sue sofferenze? Erano scivolte via, sostituite dalla gioia di tuffare il naso nella neve fresca o di abbaiare a uno scoiattolo spaventato su un pino. E Sanna. Aveva appena trovato suo fratello accoltellato in chiesa. Ed eccola qui che giocava con il cane.³⁷⁸

In questo caso la similitudine tra cane ed essere umano consiste nella capacità di superare gli eventi traumatici, anche se nel caso di Sanna appare un po' inquietante la velocità con cui riesce a lasciarsi scivolare addosso il dolore per la morte di un familiare. Tuttavia la donna, parlando con Rebecka, le confessa di non essere triste, perché in fondo Viktor è solo andato in un altro luogo dal quale, tra l'altro, continua a parlarle.

Sanna viene rappresentata davvero come una creatura naturale, integrata nel cerchio della vita, quello di cui la nascita e la morte costituiscono due estremi che si risolvono l'uno nell'altro. La sua indifferenza è la stessa espressa dalla natura personificata in *Det blod som spillts*. Quando Mildred, la pastora che è stata barbaramente assassinata, viene

³⁷⁶ <http://www.societadelleletterate.it/personagge/> (ultimo accesso 21/03/2013).

³⁷⁷ LARSSON 2003, p. 134.

³⁷⁸ LARSSON 2005b, p. 119.

sepolta, è primavera e la natura sboccia e fiorisce nel cimitero, attorno alla sua tomba: “Naturens sätt att säga: jag bryr mig inte, jag stannar aldrig, jord skall du åter varda”³⁷⁹.

Attraverso gli occhi di Rebecka il lettore può notare che anche nell'aspetto Sanna pare una ninfa dei boschi: indossa un soprabito di pelle di pecora lungo fino al ginocchio e un berretto, sempre di pelle di pecora, sulla cascata di riccioli biondi³⁸⁰.

Purtroppo la succitata capacità di dimenticare il dolore, che per Sanna è benefica e rasserenante, per Tjapp costituisce una condanna a morte. Quando la sua padrona viene arrestata è Rebecka a prendersi cura dell'animale, al quale piano piano si affeziona. Un giorno, non vedendolo tornare dalle sue scorribande nei boschi, telefona preoccupata al vicino di casa e amico Sivving, il quale la rassicura, dicendole che sicuramente Tjapp se la sta spassando nella natura. L'animale, invece, si trova immobilizzato nel bagagliaio dell'auto di Curt Bäckström, che in seguito si scopre essere anche l'assassino di Viktor Strandgård. Il narratore onnisciente s'interroga su come sia possibile che Tjapp, maltrattata dai precedenti proprietari, sia corsa dritta tra le braccia del suo rapitore, senza provare la minima diffidenza. Questa è la risposta che si dà: “För hon har förmåga att glömma. Precis som sin matte. Hon glömmet”³⁸¹. Dunque la capacità di dimenticare viene identificata come una caratteristica “naturale” e infatti viene attribuita a un animale e a un essere umano istintivo, vicino alla natura.

Questo elemento è assai interessante se si pensa alla centralità del tema della memoria nella letteratura occidentale moderna e contemporanea. La Larsson sembra voler indicare un'attitudine esistenziale alternativa, quella dell'oblio, che apparentemente risparmia all'animo molto dolore, salvo poi mostrare quanto invece possa rivelarsi pericoloso: dimenticare il male che gli è stato inflitto porta l'essere vivente a patire ancora.

Solo alla fine del romanzo la polizia fa la macabra scoperta della reale fine di Tjapp: Bäckström l'ha fatta a pezzi per bagnarsi nel suo sangue, credendo in questo modo di entrare in possesso dei sensi fini, dell'agilità e della velocità dell'animale.

³⁷⁹ LARSSON 2008, p. 198. “Il modo della natura di dire: non mi importa, io non mi fermo mai, terra eri e terra tornerai”, LARSSON 2010a, p. 196.

³⁸⁰ LARSSON 2003, p. 134.

³⁸¹ LARSSON 2003, p. 229. “Perché ha la capacità di dimenticare. Proprio come la sua padrona. Dimentica.”, LARSSON 2005b, p. 204.

L'antropologia mostra come il fatto di bagnarsi con il sangue degli animali per scopi propiziatori e rituali sia un'usanza diffusa tra le popolazioni tribali e antiche. Il sangue è il fluido corporeo che più di tutti simboleggia al contempo la vita e la morte ed è anche immediatamente fruibile dopo l'uccisione, al contrario della carne che deve essere cotta o della pelle che deve essere conciata. L'uomo, fin dall'antichità, ha attuato ciò che Frazer chiama deicidio: riconoscendo all'animale delle caratteristiche di cui l'essere umano è privo, tenta di entrarne in possesso bagnandosi con la sua linfa vitale, il sangue per l'appunto³⁸². Si trova un'eco di questo rituale anche nella letteratura norrena, in un noto episodio della leggenda nibelungico-volsungica, quando Sigfrido si bagna nel sangue del drago Fafnir, diventando invulnerabile.

Ecco come viene descritta l'esperienza mistica di Bäckström:

När han sjunker ner i det röda vattnet känner han genast hur hans kropp genomströmmas av hundens egenskaper. Benen blir kvicka och snabba. Det rycker rastlöst i dem där han ligger. Han skulle kunna kliva upp och sätta världsrekord på hundra meter.³⁸³

Quando si immerge nell'acqua rossastra si sente subito pervadere dalle proprietà del cane. Le gambe gli diventano agili e veloci. Sono percorse da spasmi. Potrebbe uscire e battere il record del mondo sui cento metri.³⁸⁴

Curt è malato di mente. A diciannove anni ha assassinato il suo patrigno ed è stato rinchiuso nel manicomio criminale. Una volta uscito ha deciso di non prendere più gli psicofarmaci prescritti, che ha sostituito con una fede religiosa morbosa e distorta, ritiene infatti di essere stato scelto da dio per compiere grandi imprese. Inoltre il lettore viene a sapere che Curt è innamorato di Sanna e che, nel corso degli anni, ha fatto fuori diversi animali appartenenti a lei e alle sue figlie, un coniglio, un gatto e due porcellini d'India. Attraverso il loro assassinio si è avvicinato a lei e, mentre beve l'acqua mischiata al sangue di Tjapp, si sente addirittura pervadere dalla presenza di dio.

Questi dettagli sono sufficienti per comprendere che Curt è completamente pazzo: il suo atteggiamento nei confronti degli animali è un ulteriore strumento per raccontare la sua follia. Quando li uccide l'uomo non è mosso dalla crudeltà ma, poiché riconosce in

³⁸² Cfr. FRAZER 2011, pp. 561-609.

³⁸³ LARSSON 2003, p. 270.

³⁸⁴ LARSSON 2005b, p. 239.

loro delle caratteristiche di cui è privo, cerca di entrarne in possesso togliendo agli animali la vita. Questa concezione risuona di echi sciamanici, d'altronde la cultura della Svezia settentrionale risente dell'influenza delle concezioni religiose e culturali dei Sami, come esemplifica il romanzo *Svart stig*, nel quale la protagonista viene adottata da una famiglia sami che vive dell'allevamento delle renne.

Come già detto, Rebecka piano piano si affeziona al cane, anche se non è suo, e vive con ansia la sua sparizione. La donna infatti è già stata vittima di un'intimidazione – un biglietto di minacce sul parabrezza dell'auto – e intuisce che la scomparsa di Tjapp in qualche modo è collegata a questo episodio.

Nel romanzo Rebecka non si trova mai davanti al cadavere del suo piccolo amico, mentre nella versione cinematografica lo rinviene insanguinato in un mucchio di neve vicino a casa e si affretta a seppellirlo perché le bambine non lo vedano³⁸⁵. Naturalmente nella scrittura e nella regia vigono regole diverse, dunque vengono impiegati strumenti diversi. Ciò che nel testo letterario è espresso con parole attentamente pesate sarebbe stato eccessivo se reso dall'immediatezza delle immagini: è sufficiente mostrare il corpo senza vita dell'animale, una volta vivace e affettuoso, per rendere l'enormità del crimine. Questa modifica è legittima perché rimanda a una dinamica nota ed efficace di cui ho parlato più sopra, cioè l'uso della violenza sugli animali per ferire le loro proprietarie.

Si viene a sapere che nella vita di Rebecka, prima di Tjapp, c'è stato Jussi³⁸⁶, il cane della sua amata nonna paterna, un animale straordinariamente intelligente, che ha proprio lo stesso sguardo di Tjapp.

Nella narrazione, però, accanto a quest'ultimo cane compare un altro personaggio canino, Bella, una femmina di proprietà di Sivving Fjällborg, l'anziano amico e vicino di casa di Rebecka. Nonostante Bella faccia la sua apparizione già tra le pagine di *Solstorm*, è in *Det blod som spillts* che assume un ruolo di rilievo.

In questo romanzo Rebecka è diventata amica di un ragazzo ritardato, Nalle, il quale ha un grande amore per gli animali. In realtà si chiama Björn (Orso), un nome piuttosto

³⁸⁵ La pellicola *Solstorm* è uscita nelle sale nel 2007, per la regia di Leof Lindblom.

³⁸⁶ Dalla terza di copertina di *Till dess din vrede upphör* si apprende che il primo “hundkärlek” (“amore canino”) della Larsson è stato proprio un cane di nome Jussi. Inoltre, in un'intervista del 2009, la scrittrice afferma di “amare i cani incondizionatamente” (<http://senzaunadestinazione.blogspot.it/2009/10/asa-larsson-il-giallo-svedese-i-preti-e.html>, ultimo accesso 07/03/2013). Questo può spiegare perché uccidere un cane sia ai suoi occhi un gesto particolarmente odioso.

diffuso in Svezia, che tuttavia rimanda non casualmente alla sfera animale. Nalle, che significa “orsacchiotto, orsetto di pezza” è il modo in cui la comunità l'ha affettuosamente soprannominato a causa dell'eterna infanzia in cui vive la sua mente. Ancora una volta, dunque, è una persona semplice ad essere in comunione con la natura e le sue creature, poiché nel rapporto con loro può prescindere dalle sovrastrutture culturali che caratterizzano le relazioni tra gli esseri umani.

A questo proposito può essere interessante menzionare anche il romanzo *noir* *Den enögde kaninen* (2010, *La casa segreta in fondo al bosco*) di Christoffer Carlsson. Il titolo originale sottolinea la centralità del coniglio con un occhio solo, l'animale domestico di un bimbo ritardato, Kasper. I due costituiscono una coppia strana e inquietante, che ben si integra nell'atmosfera torbida e morbosa del romanzo. Kasper, nonostante sia disturbato, sembra riuscire a vedere ciò che è celato alle persone “normali” ma attribuisce questa capacità a Lukas, il suo coniglio, il cui unico occhio diventa il simbolo mistico del saper guardare oltre la cortina del visibile. Nonostante le loro bizzarre caratteristiche, bambino e animale sono profondamente e teneramente legati. Per questo motivo risulta straziante la scena finale del romanzo in cui Kasper viene colpito a morte per errore da un proiettile vagante: quando lo ritrovano, sul suo petto è accovacciato Lukas, che versa copiose lacrime dal suo singolo occhio. Se al bambino era stata attribuita una sensibilità animale, basata più sul sentire che sul pensare, l'animale in questo caso è in grado di provare dolore emotivo e di esprimerlo in maniera umana.

Allo stesso modo, il Nalle della Larsson ha una grande facilità nell'instaurare un rapporto di fiducia e intesa con gli animali. Un giorno Rebecka lo porta a casa di Sivving, dove Bella ha da poco partorito quattro cuccioli. Naturalmente il ragazzo rimane incantato e si avvicina a loro senza spaventarli, stabilendo subito un canale di comunicazione preferenziale. Anche Bella non ha bisogno di mettersi sulla difensiva, perché avverte che Nalle non costituisce un pericolo per i suoi piccoli³⁸⁷.

Il delitto attorno a cui ruota *Det blod som spillts* è, come già detto, l'uccisione di Mildred. Le pagine di apertura del romanzo sono narrate in prima persona dal suo assassino e lo stato d'animo alterato che lo porta a compiere l'omicidio è espresso

³⁸⁷ LARSSON 2004, pp. 237-238.

attraverso una metafora canina³⁸⁸. La voce narrante racconta di aver avuto un cane di nome Traja durante l'infanzia, un cane irrequieto, che aveva sempre bisogno di correre e di muoversi. In quel momento, che precede l'omicidio, il narratore si sente allo stesso modo, inquieto, pronto a scattare, a correre, ad agire. Gradualmente l'animale familiare dell'infanzia, con cui si identifica, assume i contorni di una bestia pericolosa che vuole inghiottirlo e così, per sfuggirle, per placarla, deve andare a uccidere Mildred: “Hunden far ut som en vanvettig mot allt i sin väg”³⁸⁹. Il narratore è posseduto da un cane mostruoso e pieno di rabbia: con questa metafora l'autrice illustra il modo in cui la parte irrazionale e distruttiva prende il sopravvento sulla mente di un uomo solitamente pacato e ragionevole.

L'assassino di Mildred è infatti il rispettabile ex poliziotto Lars-Gunnar Vinsa, che altri non è se non il padre di Nalle. L'uomo, traumatizzato dall'abbandono della moglie e dal fatto di avere un figlio ritardato di cui deve occuparsi da solo, fatica a tenere a bada la bestia furiosa che si dibatte dentro di lui. Talvolta, infatti, questa riesce a spezzare la catena, come un Fenrir nel giorno del ragnarök, e ad uscire: la sua ultima scorribanda vede Lars-Gunnar sparare prima a Nalle e poi a se stesso. Dunque ai due ragazzi ritardati amanti degli animali, Kasper e Nalle, tocca la stessa sorte: venire uccisi da un proiettile, come capita agli animali cacciati.

La vista del corpo senza vita di Nalle scatena in Rebecka una crisi psicotica. Solo poche ore prima, infatti, il ragazzo l'aveva pregata di seguirlo nello scantinato di casa sua per farle vedere com'era riuscito ad addomesticare un topolino.

In questa situazione Rebecka prova un'enorme tenerezza, immaginando con quanta pazienza Nalle si deve essere guadagnato la fiducia della bestiolina. Rebecka, che ha grossi problemi a relazionarsi con gli esseri umani, per la prima volta dopo molto tempo si sente vicina a un'altra persona: “Han kändes som det närmaste hon kommit en annan människa på evigheter”³⁹⁰. Il topolino funge qui da catalizzatore emotivo, è una presenza che, concentrando in sé molte emozioni positive – tenerezza, dedizione, fiducia – accelera il processo di “scongelo” dei sentimenti di Rebecka.

³⁸⁸ *Ivi*, pp. 7-9.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 9. “Il cane si getta come un folle su tutto ciò che trova sulla sua strada”, LARSSON 2010a, p. 9.

³⁹⁰ LARSSON 2004, p. 376. “Quel ragazzo ritardato era la persona a cui si era avvicinata di più da un'eternità”, LARSSON 2010a, p. 369.

Poco dopo aver sperimentato questa vicinanza emotiva, la protagonista si trova davanti al corpo senza vita del suo amico, in una contrapposizione dolorosa e stridente, che viene resa anche attraverso la sfera sensoriale del suono. Quando Rebecka e Nalle sono in cantina il ragazzo chiama a sé il topolino picchiando piano con l'unghia sul pavimento di legno e, una volta arrivato l'animale, l'unico suono che riempie la stanza è quello dei suoi denti che sgranocchiano il biscotto che il ragazzo gli porge. Nalle parla ma il topo non si spaventa perché conosce la sua voce. L'atmosfera, resa attraverso questi suoni delicati, è rarefatta. Poco dopo invece, una volta che Lars-Gunnar avrà rinchiuso Rebecka in una botola sotto la cucina, questa potrà solo sentire il fragore violento e assordante degli spari: due più lontani, all'esterno dell'abitazione, che uccidono Nalle, e uno vicino, quello con cui Lars-Gunnar si suicida a pochi passi da lei.

Lars-Gunnar ha anche una cugina di nome Lisa Stöckel, una donna che abita sola con i suoi amati cani e che ha avuto una relazione amorosa con Mildred. Quando questa viene uccisa Lisa cerca di tenere duro, di tirare avanti senza di lei, ma a un certo punto si accorge di non farcela. Allora decide di suicidarsi ma, prima di privarsi della vita del corpo, sceglie di uccidersi emotivamente, di sopprimere tutti i suoi sentimenti positivi. Per farlo, si serve dei suoi cani, che simboleggiano l'amore incondizionato, la dedizione, la fiducia, la sicurezza, il calore. Tutte cose di cui Lisa, nella sua corsa nichilista incontro alla morte, si vuole privare. Così, prima decapita le galline del suo pollaio e ne getta i corpi nella spazzatura³⁹¹, sottolineando in questo modo la totale assenza di sacralità del suo gesto (non si tratta di un'uccisione "rituale"), e poi porta i cani dal veterinario per farli sopprimere³⁹². Anche in questo caso dice alla veterinaria di smaltire come desidera i corpi. La sua inflessibile volontà masochista di autodistruzione si piega solo per qualche minuto, quando finalmente riesce a lasciar uscire il pianto e la disperazione, quando si sdraia tra i corpi senza vita dei suoi amici fedeli e li bacia, li accarezza, li annusa. Ma presto riacquista il controllo e si allontana dalla clinica veterinaria, per finire i suoi giorni in un impatto frontale contro un tir sulla strada che porta in Norvegia.

³⁹¹ LARSSON 2004, p. 306.

³⁹² *Ivi*, pp. 370-374.

7.2.2 I lupi o, per meglio dire, le lupe di Åsa Larsson

Det blod som spillts alterna alle indagini attorno all'omicidio di Mildred il “diario” di una lupa di nome Gula Ben (Zampe Gialle). Inizialmente si tratta solo della descrizione realistica, e piena di amore per la natura, delle abitudini e dei comportamenti di una lupa solitaria. Mano a mano che la narrazione avanza, però, Zampe Gialle si unisce a un branco e allora si palesa uno stretto legame tra l'animale e la defunta Mildred.

Anche in questo romanzo la sovrapposizione animale-essere umano avviene esclusivamente nella sfera femminile, in cui il maschio esiste solo in veste di polo dialettico negativo. Si vanno delineando due schieramenti ben distinti. Da un lato c'è la fondazione per la protezione di Zampe Gialle, promossa da Mildred e sostenuta dalle donne di Magdalena, un'associazione tutta femminile. Dall'altro lato c'è la squadra di caccia, capitanata da Lars-Gunnar Vinsa, che desidera sciogliere la fondazione dopo la morte di Mildred e magari anche abbattere la lupa, che costituisce una minaccia per gli allevatori della zona.

La distinzione tra questi due blocchi è netta e, forse, un poco stereotipata, poiché il femminile viene associato alla vita, alla spiritualità, alla “natura”, mentre il maschile rimanda in maniera esclusiva alla morte e alla “cultura” (sotto forma di attività con cui l'uomo doma il mondo animale per scopi utilitaristici, come la caccia e l'allevamento).

Tuttavia è interessante il modo in cui l'autrice tematizza questa contrapposizione all'interno del romanzo. Mildred ha fondato “Magdalena”, un gruppo di studi biblici per sole donne che, col tempo, comincia a dedicarsi anche ad attività di sostegno alle donne in difficoltà. Fondano un branco, insomma, in cui ognuna ha un ruolo definito che serve il bene della collettività. Sono molto unite anche dopo la morte di Mildred, nonostante lei fosse la leader indiscussa.

Viceversa la squadra di caccia, ovviamente costituita soltanto da uomini, è percorsa da diversi dissapori e rivalità interne. Molti dei membri odiano apertamente Mildred, non solo per il suo attivismo animalista, ma anche perché è una femminista convinta, che inculca strane idee nelle teste delle loro mogli: “För mig är Jesus den som tillåter kvinnor att börja tänka, bryta upp om de måste, vara som en varghona”³⁹³, afferma Mildred.

³⁹³ LARSSON 2004, p. 265. “Ma per me Gesù è colui che permette alle donne di pensare, di partire se è

Si delinea dunque una contrapposizione molto netta tra i due schieramenti e proprio da questo antagonismo nascono i presupposti per l'omicidio di Mildred. La sorte di Zampe Gialle, invece, è più felice. Il suo istinto la porta a comprendere quando è il momento di sottomettersi o di battere in ritirata, e così sopravvive a molte stagioni sia in solitaria che come membro di un branco. Ma non solo, l'epilogo del romanzo la vede incontrare un grosso esemplare di maschio nero con cui comincia a giocare come una matta, stanca e felice. Mildred non ha voluto cedere mai e ha trovato la morte; Zampe Gialle, mossa dal solo istinto, ha avuto salva la vita e il suo futuro pare promettente: le strategie attuate dalla "natura" sono risultate vincenti, quelle attuate dalla "cultura" no.

È Mildred stessa a esplicitare tutti i punti in comune tra la donna e la lupa, anche se lei dimentica di metterne in pratica alcuni, specialmente la cautela:

Det är något med vargar och kvinnor. Vi liknar varandra. Jag ser på den här varghonan och påminns om vad vi är skapade till. Vargar är otroligt tåliga. Tänk att de lever i polartrakter i femtiogradig köld och i öknen i femtiogradig hetta. De är revirmedvetna, sätter sina gränser benhårt. Och de strövar långt och fritt. De hjälps åt flokken, är lojala, älskar sina valpar över allt annat. De är som vi. [...] De vågar stanna när det krävs [...], de vågar lämna när det krävs, de vågar bråka och bita ifrån om det behövs. Och de är... levande. Och lyckliga.³⁹⁴

C'è qualcosa in comune tra i lupi e le donne. Ci assomigliamo. Quando guardo questa lupa mi ricordo per cosa siamo state create. I lupi sono incredibilmente resistenti. Vivono a cinquanta sotto zero nelle aree polari così come a cinquanta gradi nei deserti. Sono territoriali, sono inflessibili nel proteggere i loro confini. Aiutano il branco, sono leali, amano i loro cuccioli sopra ogni altra cosa. Sono come noi. [...] Hanno il coraggio di fermarsi quando è necessario [...], e hanno il coraggio di partire quando è necessario, o di battersi se ce n'è bisogno. Sono...vivi. E felici.³⁹⁵

Di solito nei romanzi della Larsson la tematica femminista non è preponderante ma nella figura di Mildred la scrittrice concentra senz'altro molte delle sue idee al riguardo. La pastora promuove l'emancipazione dall'oppressione maschile, è un'ecofemminista che si preoccupa delle sorti degli animali selvatici ed è anche lesbica.

necessario, come una lupa". LARSSON 2010a, p. 262

³⁹⁴ LARSSON 2004, p. 264.

³⁹⁵ LARSSON 2010a, p. 261.

Ancora una volta, tra le pagine di un romanzo giallo, figura l'associazione tra le donne e il mondo della natura, anche nella forma della difesa dei diritti degli animali, che i dati statistici dimostrano essere una preoccupazione prevalentemente femminile³⁹⁶.

7.3 Gattofilia e cinofilia

Nonostante tra le pagine di questi romanzi vi siano diversi animali, salta all'occhio la frequenza con cui compaiono il cane e il gatto, gli animali domestici più diffusi in Occidente.

È interessante notare come, secondo diversi studiosi, la propensione per l'uno o per l'altro non sia casuale. François Héran, ad esempio, “vede nella cinofilia e nella gattofilia degli indicatori di identità sociali divergenti”³⁹⁷. Per lui il gatto, con la sua fama – per altro non del tutto motivata – di indocilità e indipendenza incarna i valori esistenziali degli artisti e degli intellettuali, che nel felino contemplan la propria conquistata autonomia. Héran sostiene infatti che il gatto, per secoli associato al diavolo, al male, alla stregoneria, vede rivalutato il suo status nel momento in cui in Europa l'intellettuale si affranca dalla figura del mecenate.

L'adorazione del gatto da parte dell'intellettuale è la celebrazione del mito della propria conquistata indipendenza, un'adorazione che passa proprio attraverso la valorizzazione della parte maledetta dell'animale: il patto col diavolo, il mistero, le abitudini notturne, il carattere solitario...³⁹⁸

In riferimento ai personaggi che ho preso in considerazione, questo paradigma può essere applicato al caso di Annika Bengtzon della Marklund, che in quanto giornalista è comunque un'umanista, per di più dal carattere solitario e tormentato. Viceversa è difficile far tornare i conti se si analizza Sven-Erik Stålnacke, poliziotto e gattofilo

³⁹⁶ HERZOG 2010, pp. 202-204.

³⁹⁷ Héran, *Chats contre chiens. Éléments statistiques pour une histoire sociale des intellectuels* (1989), cit. in RIVERA 2000, p. 64.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 65.

convinto della Larsson. Héran annovera tra i cinofili per vocazione proprio i poliziotti³⁹⁹, quindi già su questo punto Sven-Erik non rientra nel suo ragionamento. Inoltre, pur essendo un uomo, egli è molto sensibile alla tematica animalista, tanto che un giorno s'indigna profondamente nel vedere un tizio che fa correre a una velocità eccessiva il suo cane: pensa subito che si tratti senz'altro di un cacciatore, che vuole rimettere in forma il suo cane in vista della stagione venatoria e che poi lo terrà rinchiuso da qualche parte per tutto il resto del tempo. Addirittura si commuove pensando ai polpastrelli ulcerati dell'animale⁴⁰⁰.

Sven-Erik, come già detto, è teneramente legato al suo gatto tigrato Manne, con cui ha un rapporto incentrato sulla fisicità, tanto che lo tiene a dormire nel proprio letto, così come per Annika è fondamentale annusare e accarezzare Whiskas. Quando, in *Det blod som spillts*, Manne sparisce, Sven-Erik entra in una crisi nera. In questo frangente ha luogo un'accesa conversazione tra di lui, la centralinista Sonja e il collega Tommy Rantakyrö, il quale sostiene che i gatti siano opportunisti e approfittatori, che si struscino per marcare il territorio e si acciambellino in braccio alle persone solo per sfruttare il loro calore corporeo. Il fatto che i tre interlocutori appartengano a due schieramenti nettamente contrapposti è piuttosto chiaro:

«[...] Du betyder inte mer för katten än en elektrisk värmedyna.» «Men du är hundmänniska», bet Sonja av. «Du kan inte uttala dig om katter överhuvudtaget.» Till Sven-Erik sa hon: «Jag är också kattmänniska.»⁴⁰¹

«[...] Per un gatto non sei altro che una coperta elettrica.» «Ma tu sei un amante dei cani» si intromise Sonja. «Non puoi parlare dei gatti.» Poi aggiunse rivolta a Sven-Erik: «Anch'io preferisco i gatti.»⁴⁰²

Il dettaglio della gattofilia (e della più generale zoofilia) di Sven-Erik non è fine a se stesso ma, ancora una volta, è un indicatore della sua attitudine verso l'Altro. Nel corso della narrazione emerge infatti che è un poliziotto comprensivo ed empatico, dotato di grande tatto e pazienza. La collega Anna-Maria Mella, istintiva e poco diplomatica, cerca sempre di far condurre a lui gli interrogatori.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ LARSSON 2004, p. 47.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 322.

⁴⁰² LARSSON 2010a, p. 316.

Alla stazione di polizia di Kiruna c'è anche un altro amante degli animali, l'addetto all'unità cinofila Krister Eriksson. L'uomo, che ha il volto orribilmente sfigurato da un incendio, proprio per questo motivo non riesce a rapportarsi serenamente con gli altri esseri umani, che lo considerano un mostro. Krister ha però un *feeling* unico con i cani, che ama profondamente, oltre ad averli eletti a suoi colleghi di lavoro privilegiati.

Rebecka, con i suoi molti problemi relazionali, ancora una volta si trova bene in compagnia di un essere umano, Krister, che come lei non riesce a integrarsi perfettamente nella società. Inizialmente il loro legame si basa solo sulla condivisione della passione per i cani ma, proprio grazie a questa passione, scoprono di stare bene insieme. In *Till offer åt Molok* i due sembrano una coppia alle prese con una numerosa prole, si prendono cura a turno dei reciproci cani e li portano in giro in branco, il che contribuisce ad avvicinarli sempre di più.

In questo testo i cani fungono più che mai da “operatori simbolici”: Tintin, Snorvalpen e Vera esistono e agiscono nel romanzo ognuno con la sua specifica funzione. Particolarmente interessante è l'ultima citata, Vera, la cagna di Hjörleifur Arnarson, un testimone scomodo assassinato in *Till dess din vrede upphör*. Alla fine del romanzo Krister decide di adottarla ma l'animale è schivo, selvatico e impossibile da addestrare, abituato com'è a scorrazzare libero per i boschi. In *Till offer åt Molok*, però, Vera si rivela giocherellona, mansueta e obbediente con Marcus, un bambino scampato allo sterminio della sua intera stirpe. Il cane instaura un rapporto di fiducia e complicità con un essere umano traumatizzato e bisognoso d'affetto. Per questo risulta ancora più drammatica la scelta di Rebecka che, alla fine del romanzo, si trova costretta a uccidere Vera: l'assassina della famiglia di Marcus sta inseguendo in un bosco Rebecka, Marcus e la cagna, la quale lascia delle impronte nelle chiazze di neve che invece gli altri due evitano accuratamente. La protagonista, per salvare se stessa e il bambino, sacrifica un animale che ama e che ha saputo dimostrare fedeltà e dedizione verso chi ne aveva davvero bisogno.

Rebecka, che, come già visto, nel primo romanzo della serie ha assassinato tre persone, non riesce a conciliarsi con il fatto di aver ucciso Vera, ancorché per necessità. Allora va a cercare conforto presso Krister, che ritiene l'unico in grado di comprenderla, e in quel frangente si concretizza il sentimento che c'è tra i due.

Capitolo 8

L'ambiente naturale e l'ambiente urbano

8.1 La natura di Åsa Larsson e la città di Liza Marklund

Ciò che colpisce immediatamente nei romanzi di Åsa Larsson è il ruolo centrale rivestito dalla natura. Fulvio Ferrari sottolinea quanto questo elemento sia rilevante nelle opere scandinave, in particolare per il lettore italiano, che vive la relazione con il mondo naturale in maniera molto diversa rispetto all'uomo nordico. Nella prefazione della raccolta poetica *Camminando nell'erica fiorita* lo studioso afferma: “Quello che subito può colpire il lettore italiano è la forza del legame con la natura. Con una natura che, a differenza della nostra, non ha del tutto perso la sua autonomia dall'uomo, una natura non ancora soggiogata, ancora capace di vincere e incantare”⁴⁰³. Questa affermazione si riferisce ai testi poetici ma può essere proficuamente applicata anche alla narrativa, come d'altronde ritiene anche Siri Nergaard⁴⁰⁴.

Se si restringe ulteriormente il campo geografico d'indagine, si può rilevare che la natura riveste di frequente un ruolo centrale nella produzione degli scrittori del Norrbotten, a cui appartiene Åsa Larsson, nata a Uppsala ma cresciuta a Kiruna. Attraverso la protagonista, che si è trasferita giovanissima da Kiruna a Stoccolma, l'autrice inscena costantemente la dialettica tra città e natura, tra centro e periferia, in senso sia letterale che metaforico.

Nel primo romanzo della serie, *Solstorm*, comincia a delinearsi la contrapposizione tra questi due poli: Rebecka parte in fretta e furia da Stoccolma per tornare nella città natia ad aiutare l'amica d'infanzia Sanna e così viene repentinamente catapultata in una realtà che le risulta al contempo esotica e familiare. Il contrasto fra i due ambienti in cui si

⁴⁰³ FERRARI 1989, p. 7.

⁴⁰⁴ NERGAARD 2004, p. 71.

muove viene costruito attraverso una serie di dettagli: gli abiti cittadini che indossa, inadatti al clima di Kiruna, l'abitudine di chiudere a chiave la macchina e la porta di casa che Rebecka porta con sé dalla capitale, il suo taglio di capelli alla moda in contrasto con la cascata di riccioli selvaggi dell'amica Sanna.

Proprio quest'ultima incarna tutto ciò che Rebecka non è o non è più. Sanna è una creatura istintiva, mistica e visionaria, profondamente credente in dio, mentre Rebecka, pragmatico avvocato fiscalista, ha perduto la fede dopo essere stata sedotta e ferita dal pastore Thomas Söderberg. Sanna è madre di due bambine, mentre Rebecka è una madre mancata, dato che ha deciso di abortire.

Sanna è la prima a rinvenire il cadavere del fratello e per questo diventa anche la prima dei sospettati: quando le chiedono cosa faccia nel cuore della notte sul luogo del delitto risponde che è stato proprio Viktor ad avvertirla in sogno di quello che è successo, così è andata a vedere. Questa è solo una delle tante volte in cui Sanna ha visioni, sia dormendo che da sveglia. Inoltre è in grado di comunicare con le persone lontane, con i morti e con gli animali. Rebecka, che la conosce fin dall'adolescenza, lo sa: "Hon har alltid sett mer än vi andra"⁴⁰⁵, afferma. D'altronde anche Viktor stesso aveva avuto un'esperienza di ritorno dalla morte e, dopo quell'avvenimento, era diventato una figura carismatica all'interno della comunità religiosa, grazie al suo canale privilegiato di comunicazione con dio.

Nel corso della narrazione, e dell'intera serie, il lettore si accorge che diversi personaggi insospettabili di Kiruna sembrano avere visioni e contatti con l'aldilà: Anna-Maria Mella fa sogni premonitori, il vedovo di Mildred Nilsson parla con la moglie morta, osservandola e percepandone il profumo (*Det blod som spillts*), l'anziana Anni conversa con la nipote affogata Wilma (*Till dess din vrede upphör*), Rebecka stessa sogna Wilma – che non ha mai conosciuto – e sente la natura che la chiama a sé con voce umana (*Det blod som spillts*).

Dunque il sovrannaturale aleggia sopra Kiruna e i suoi dintorni con un'eco primitiva, quella della connessione mistica tra gli esseri umani, la natura e lo scorrere ciclico del tempo. Scrive Maxine Clarke, nella sua recensione di *Till dess din vrede upphör*:

There is always a miasma of the supernatural surrounding Rebecka and the other characters and settings in these novels; sometimes this takes the form of

⁴⁰⁵ LARSSON 2003, p. 113. "Sanna ha sempre visto più cose di tutti noi", LARSSON 2005b, p. 100.

religious experience (*Sun storm/The savage altar*⁴⁰⁶); sometimes of the "spiritualism" of animals (the wolf in *The blood spilt*) or people (the Sami girl in *The black path*); and here, in *Until thy wrath*, it is a dead person who observes events until she can rest, as well as a hefty dose of biblical reverence and passion.⁴⁰⁷

Un alone sovranaturale circonda sempre Rebecka, gli altri personaggi e i luoghi di questi romanzi; talvolta esso prende la forma dell'esperienza religiosa (*Solstorm*); talvolta dello "spiritualismo" degli animali (il lupo in *Det blod som spillts*) o delle persone (la ragazza sami di *Svart stig*); e qui, in *Till dess din vrede upphör*, si tratta di una persona morta che osserva gli eventi finché non trova pace, così come di una dose massiccia di rispetto e passione biblica.

Tutto ciò che è collegato con il Norrland e Kiruna si intreccia con il passato di Rebecka, con il mistero, con il lato oscuro e inquietante dei crimini che si trova a risolvere e con il suo stesso buio interiore. L'area geografica circoscritta in cui si svolgono i romanzi ha una forte carica simbolica, che l'autrice continua a sfruttare nel corso di tutta la serie.

Per contrasto, i personaggi della vita stoccolnese di Rebecka, il capo e innamorato Måns e la collega Maria Taube, sono figure con i piedi ben piantati nella concreta e pragmatica modernità. Måns, in particolare, da capo diventa il suo fidanzato, eppure alla relazione tra i due l'autrice non dedica mai molto spazio, come se l'uomo fungesse soprattutto da polo dialettico urbano nell'esistenza della protagonista. Infatti ad ogni sua apparizione, per lo più telefonica, si ripropone prepotentemente a Rebecka la possibilità di una vita nella capitale, con un lavoro prestigioso e ben retribuito, frequentazioni esclusive, un appartamento di lusso, abiti e scarpe firmati. Scrive in proposito Maxine Clarke:

The novels are as much about Rebecka's inner tension between the successful urban professional life (epitomised by her colleague, and later lover, Måns) and where her heart lies, in the remote and wild villages of the north where the old people cling to a vanishing way of life (epitomised by her old neighbour Sivving), as they are about mysteries.⁴⁰⁸

I romanzi riguardano la tensione interiore di Rebecka tra il successo professionale della sua vita urbana (simboleggiata dal collega, e poi amante, Måns) e i luoghi del suo cuore, i villaggi remoti e selvaggi del nord, dove gli anziani restano aggrappati a uno stile di vita in via di estinzione (simboleggiato dal vecchio vicino di casa, Sivving) tanto quanto riguardano i delitti.

⁴⁰⁶ Le edizioni anglofone hanno modificato il titolo del romanzo dalla prima alla seconda edizione.

⁴⁰⁷ CLARKE 2011.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

Rebecka vive la sistemazione nella casa della nonna paterna a Kurravaara come una soluzione provvisoria, quantomeno fino a *Till offer åt Molok*. Scegliere se andare a Stoccolma o restare nel grande nord non significa scegliere meramente “dove” abitare ma soprattutto “come”: restando, Rebecka decide di convivere con il suo scomodo passato, con la mentalità del luogo, con gli usi e la cultura locale, con una se stessa assassina, pazza e non integrata nella società, poiché tutti sanno quello che ha fatto. Ma anche con una se stessa libera da molti condizionamenti e più autentica. Trasferendosi, invece, rinnegherebbe tutto questo per andare incontro a una vita nuova (dei suoi anni a Stoccolma il lettore sa pochissimo), accanto a un uomo affascinante e di successo, in un contesto moderno, dinamico, anonimo nell'accezione più rassicurante del termine. Eppure Rebecka ha un legame fortissimo con la sua terra natale e, com'è prevedibile, rimane “provvisoriamente” nel nord per tutta la serie.

Kiruna e i suoi dintorni vengono tratteggiati in maniera molto vivida, lasciando intendere che l'autrice descrive zone con cui ha grande familiarità e un certo legame affettivo. La Larsson, inoltre, utilizza i fenomeni atmosferici come strumenti funzionali alla creazione di atmosfere particolari nella narrazione. Nella scena d'apertura di *Solstorm*, ad esempio, l'aurora boreale viene quasi personificata, tanto da dialogare con il moribondo Viktor, che con gli occhi dell'anima la vede in cielo come una grande balena solitaria che canta nell'oceano. La trasposizione filmica del romanzo (2007, per la regia di Leof Lindblom) mostra suggestivamente con le immagini questa dialettica verticale: Viktor, sdraiato a terra in fin di vita, ha lo sguardo fisso rivolto verso il cielo mentre l'aurora osserva dall'alto il bel volto del ragazzo. L'aurora boreale in questo caso diviene la manifestazione visibile di una dimensione ultraterrena o forse solo il simbolo dell'incedere, ciclico e impassibile anche davanti alla morte, della natura.

Nei giorni seguenti, quando vengono condotte le indagini sull'omicidio, l'aurora non accenna a spegnersi, è straordinariamente durevole, variopinta e dinamica. Tutta la narrazione è come pervasa dalla sua carica elettromagnetica, è caratterizzata da un'atmosfera elettrica, irrequieta, febbrile. L'ispettrice di polizia Anna-Maria Mella dice al collega Sven-Erik: “Det är helt otroligt [...]. Det har varit norrsken hela tiden den här vintern. Har du varit med om något liknande?”⁴⁰⁹. Inoltre nevicava copiosamente e,

⁴⁰⁹ LARSSON 2003, p. 62. “È incredibile [...]. Quest'inverno c'è stata l'aurora boreale tutto il tempo. Hai mai visto niente del genere?”, LARSSON 2005b, p. 55.

quando smette di nevicare, comincia a soffiare un vento fortissimo. Tali fenomeni contribuiscono a rendere incalzante, mai statica l'atmosfera della narrazione.

Tuttavia s'intuisce chiaramente che questi elementi, oltre a rendere più vivido e interessante l'ambiente in cui si svolge l'azione, rispecchiano il profondo amore dell'autrice per la natura della sua terra. La Larsson lascia che sia la voce dei suoi personaggi a esprimere tale legame:

Fast han [Sven-Erik Stålnacke] hade passerat femtio blev han fortfarande lika betagen av årstidernas växlingar. Höstens höga kalla fjällluft som kom rinnande ner genom dalgångarna från högfjället. Solens återkomst om vårvintern. Det första droppandet från taken. Och islossningen. Man blev nästan värre med åren. Skulle behöva ta en veckas semester bara för att sitta och glo på naturen.⁴¹⁰

Anche se [Sven-Erik Stålnacke] aveva superato i cinquanta restava sempre incantato dai cambi di stagione. La fredda aria di montagna che spazzava le vallate in autunno, il ritorno del sole alla fine dell'inverno, i primi sgocciolii dai tetti. E il disgelo dei fiumi. Anzi, con gli anni era quasi peggiorato. Avrebbe dovuto prendersi una settimana di vacanza solo per ammirare la natura.⁴¹¹

Anche la collega Anna-Maria Mella, in un momento di stanchezza e nostalgia della famiglia e del suo bimbo nato da poco, viene rinfrancata dalla bellezza del paesaggio che ha di fronte: “Solen i det vitgula höstgräset. Ekorren fortfarande igång i trädkronan på andra sidan vägen. Leenden rann tillbaka i henne”⁴¹².

La natura del Norrland, dunque, sa stregare i suoi abitanti, ma deve anche riuscire a riconquistare Rebecka, che nelle pagine di *Solstorm*, invece, ha molta fretta di tornare a Stoccolma. La Larsson stessa afferma che “Rebecka [...] affronta una crisi esistenziale a partire dal suo rapporto con i luoghi a cui appartiene”⁴¹³, sottolineando così l'importanza di quelli che non sono solo gli scenari in cui avviene l'azione ma veri e propri motori immobili dei destini dei personaggi.

Il lettore può seguire l'andamento della crisi di Rebecka osservando la sua relazione con la natura. All'inizio di *Det blod som spillts* comincia a sentire il richiamo dei boschi: “Kom och lägg dig, viskade skogen. Lägg ned ditt huvud och se hur vinden vagggar

⁴¹⁰ LARSSON 2004, p. 41.

⁴¹¹ LARSSON 2010a, p. 39.

⁴¹² LARSSON 2004, p. 105. “Vide il sole sull'erba ingiallita. Sentì lo scoiattolo ancora in movimento sull'albero sull'altro lato della strada. Le tornò il sorriso”, LARSSON 2010a, p. 103.

⁴¹³ “Åsa Larsson: il giallo, i preti e i cani”, in <http://senzaunadestinazione.blogspot.it/2009/10/asa-larsson-il-giallo-svedese-i-preti-e.html> (ultimo accesso 30/04/2013).

trädskronorna hit och dit”⁴¹⁴. Bo Lundin, giornalista del *Sydsvenskan*, afferma che la Larsson “skriver sakligt sensuellt om skogslockelse”⁴¹⁵ e in effetti la frase citata sembra sussurrata dalla voce carezzevole di un amante, tra le cui braccia Rebecka si abbandona poco più avanti:

Rebecka lade sig på marken. Tallarna böjde ihop sina huvuden och viskade lugnande. Sommarens sista myggorna och knott sjöng en illande kör och sökte sig mot de delar av henne som de kom åt. Det kunde hon bjuda på.⁴¹⁶

Gli abeti chinarono la testa e bisbigliarono parole rassicuranti. Le ultime zanzare dell'estate intonarono un coro squillante e si gettarono su tutte le parti del suo corpo che potevano raggiungere. Che si servissero pure.⁴¹⁷

Sdraiandosi sul terreno e “offrendosi” agli insetti, Rebecka si riconcilia simbolicamente con la sua terra, che le mostra benevolenza, accogliendola. Da questo momento in poi la prospettiva di ritornare a Stoccolma nella sua mente diviene sempre più remota. All'inizio di *Svart stig*, infatti, la protagonista considera ormai le foreste del Norrland “casa”. Siede sul treno diretto a nord e, osservando il paesaggio che scorre fuori dal finestrino, pensa:

Höstsol och en massa hus. I allihop lever människor sina liv. De tar sig fram på något vis. Efter Bastuträsk är det snö. Och sedan äntligen: skog, skog, skog. Jag är på väg hemåt.⁴¹⁸

Il sole autunnale e un sacco di case in cui la gente vive la sua vita. Va avanti, in qualche modo. Dopo Bastuträsk inizia la neve. E poi finalmente: boschi, boschi e ancora boschi. Sto tornando a casa.⁴¹⁹

La natura della Larsson non solo parla con voce rassicurante a chi la sa ascoltare ma è anche permeata dei tratti magici della tradizione e del folklore locale. In *Det blod som spillts*, la sacrestana Pia Svonni fuma una sigaretta mattutina prima di andare in chiesa,

⁴¹⁴ LARSSON 2004, p. 66. “Vieni a sdraiarti, le sussurrava il bosco. Appoggia la testa e guarda il vento che scuote le cime degli alberi”, LARSSON 2010a, p. 64.

⁴¹⁵ LUNDIN 2005. “Scrivo in maniera oggettivamente sensuale del richiamo dei boschi”.

⁴¹⁶ LARSSON 2004, p. 72.

⁴¹⁷ LARSSON 2010a, pp. 69-70.

⁴¹⁸ LARSSON 2006b, p. 11.

⁴¹⁹ LARSSON 2009b, p. 13.

dove non sa che troverà la pastora Mildred brutalmente impiccata. L'aria è frizzante, sta per avvicinarsi *midsommar*:

Skogsvittrorna knyter på sig nya skor av mjukaste björknäver. Det är rena prinsesstävlingen. De glömmet sig och dansar och svansar på ängarna fast kanske någon bil passerar. Nöter ut skorna medan småbyket står gömda mellan träden och ser på med stora ögon.⁴²⁰

Le fate dei boschi s'infilano ai piedi scarpette nuove di tenera corteccia di betulla. È un vero e proprio concorso di bellezza. Danzano e sfilano sui prati dimentiche di se stesse, anche se potrebbe passare qualche macchina. Consumano le scarpette sotto gli occhi spalancati del piccolo popolo nascosto tra gli alberi.⁴²¹

L'atmosfera fiabesca di queste righe stride con quella macabra che si respira solo qualche pagina dopo, quando Pia Svonni trova Mildred impiccata alla loggia dell'organo, il sangue che sgocciola sulla passatoia che conduce all'altare. In questo momento la natura viene invece rappresentata nella sua impassibilità, nel suo incedere implacabile e indifferente alle sorti umane. Così, mentre le fatine danzano vezzose tra l'erba, il cadavere di una donna "scomoda" penzola sanguinante nel suo stesso tempio. A proposito del contrasto che può crearsi tra atmosfera e avvenimenti, scrive Henson:

Landscape is commonly used to create mood, often in conjunction with the season. But the reader can also readily recognize the ironic reversal of such correspondences: despair may be intensified if the character's misery is out of key with the happy season. These automatic correspondences between landscape and plot or mood constitute the pathetic fallacy.⁴²²

Il paesaggio è di norma utilizzato per creare l'atmosfera, spesso insieme alle stagioni. Ma il lettore può anche riscontrare il risvolto ironico di tali corrispondenze: la disperazione può essere intensificata se la disgrazia del personaggio stride con la stagione gaia. Queste corrispondenze automatiche tra paesaggio e trama o atmosfera costituiscono la fallacia patetica.

Ma la natura può anche fungere da cortina che cela dietro di sé gli eventi del passato, come in *Till dess din vrede upphör*. La trama di questo romanzo ruota attorno a un aeroplano tedesco che, durante la seconda guerra mondiale, precipita nel piccolo lago montano di Vittangi. Simon e Wilma, una coppia di fidanzati dei nostri giorni, decide di tentare un'immersione alla ricerca del relitto. Il lago è congelato, quindi i due scavano

⁴²⁰ LARSSON 2004, p. 10.

⁴²¹ LARSSON 2010a, p. 10.

⁴²² HENSON 2011, p. 5

un foro nel ghiaccio attraverso il quale si calano nell'acqua, dalla quale però non usciranno mai più, poiché qualcuno poserà un'asse sull'apertura, lasciandoli affogare nell'acqua gelida. Dietro a questo duplice omicidio si nasconde una storia di collaborazionismo con i nazisti di stanza nel porto di Luleå. Kerttu Autio, sorella della nonna di Wilma, aveva flirtato e passato informazioni al capo della sicurezza delle SS, William Schörner. L'aveva anche aiutato a stanare tre prigionieri danesi scappati in Svezia, che Schörner aveva ucciso sotto i suoi occhi. L'uomo aveva annotato tutte le informazioni che gli passava Kerttu su un quadernetto, che aveva poi imbarcato, insieme a una fornitura di viveri, sull'aereo precipitato nel laghetto di Vittangi. Nonostante questi fatti risalgano al 1943 la vecchia Kerttu è ancora terrorizzata all'idea che possano venire scoperti e quindi incarica i figli, Hjalmar e Tore, di mettere fine alle indagini di Wilma e Simon. Il Vittangijärvi, dunque, dopo aver custodito per sessant'anni i suoi segreti, diventa la tomba di ghiaccio di due ragazzi innocenti. Il contrasto è reso più aspro dalla descrizione idilliaca del luogo fatta da Wilma, una volta morta:

Isen var som en tjock, svart glasskiva över vattnet. Infrusna luftbubblor löpte i den som trasiga pärlshalsband. Sprickorna såg ut som veckat silkespapper. Frosten hade nypt varje grässtrå, varje tunn gren tills de blivit spröda och krispigt vita. Lingonris och låga enbuskar var vintrigt dovgröna. Dvärgbjörken och blåbärsriset hade kramats till blod och violett. Och allt hade frostens vita hinna. En aura av is.⁴²³

Il ghiaccio sull'acqua era uno spesso strato di vetro nero in cui le bolle d'aria intrappolate formavano collane di perle spezzate. In alcuni punti sembrava una carta argentata pieghettata. La morsa del gelo aveva stretto ogni filo d'erba, ogni ramo sottile fino a renderlo friabile, di un bianco croccante. I bassi arbusti di ginepro erano di un verde spento, invernale, le betulle nane e i cespugli di mirtillo erano diventati violetti e sanguigni. E su tutto la pellicola bianca del gelo, come un'aura di ghiaccio.⁴²⁴

Ovviamente, però, la Svezia settentrionale non è soltanto idillio naturalistico: se cambia l'occhio che la osserva e la descrive, anche il lettore ne ricava un'impressione molto diversa. Liza Marklund, ad esempio, dell'estremo nord sceglie di sfruttare gli insediamenti urbani, le periferie cadenti, le basi militari, gli stabilimenti minerari:

⁴²³ LARSSON 2008b, p. 9.

⁴²⁴ LARSSON 2010b, p. 9.

ambienti che amplificano l'inquietudine suscitata dalle vicende e dagli omicidi su cui indaga Annika Bengtzon, luoghi che possono nascondere segreti e pericoli. La Marklund, dunque, attua una strategia opposta alla Larsson, la quale utilizza luoghi naturali incantevoli e pacifici per acuire il contrasto con la crudezza dei fatti raccontati.

In *Den röda vargen* Annika si reca a Luleå per indagare sul decesso sospetto di un collega giornalista. Qui si trova immersa nelle temperature estreme dell'inverno nordico, in un'atmosfera spettrale e industriale, tra viadotti e binari che s'intersecano in enormi scali ferroviari, convogli infiniti che trasportano il minerale ferroso, ciminiere e giganteschi altiforni.

Det enorma vidundret rakt ovanför henne var masugn två, en morrande, dånande jätte i vars inälvor malm blev till stål. Längre bak låg valsverk, stålverk, koksverk, kraftverk. Över hela organismen vilade en susande, sugande ljud som steg och föll, brusade och sjöng. Vilket ställe, tänkte hon, vilket skådespel.⁴²⁵

Il portentoso edificio che si innalzava davanti a lei era l'altoforno due, un gigante ringhioso e frastornante nelle cui viscere il minerale ferroso diventava ghisa. Più in là si trovavano il laminatoio, l'acciaieria, la cokeria, le centrali elettriche. L'intero organismo era avvolto da un rumore pulsante simile a un risucchio che saliva e scendeva, gorgogliava e cantava. Che posto, pensò. Che spettacolo.⁴²⁶

In questo romanzo la protagonista riscontra diverse similitudini tra Luleå e la nativa Katrineholm, che detesta apertamente. In *Paradiset* afferma addirittura: "Jag skulle hellre dö än att bo i den här stan"⁴²⁷. Di conseguenza anche Luleå assume una connotazione negativa e viene tratteggiata come provinciale e squallida.

Annika, d'altronde, è una vera e propria "stoccolnese", che gode del senso di sicurezza trasmesso dall'anonimato della città, molto diversa dalla cittadina di Katrineholm dove tutti sanno chi è, cosa ha fatto e da quale famiglia proviene. Preferisce spostarsi con i mezzi pubblici piuttosto che con la macchina e, fino alla nascita della seconda figlia, vive in un appartamento senza bagno né acqua calda, pur di abitare a Kungsholmen, in pieno centro cittadino.

Bisogna sottolineare che Liza Marklund non include nella narrazione descrizioni di Stoccolma, che il lettore conosce solo attraverso i sensi di Annika, in brevi indicazioni

⁴²⁵ MARKLUND 2003, p. 45.

⁴²⁶ MARKLUND 2010a, p. 59.

⁴²⁷ MARKLUND 2006a, p. 289. "Preferirei morire piuttosto che abitare in questa città".

di ciò che nota camminando per strada, di qualche odore particolare o del clima. L'attenzione è tutta rivolta all'azione e gli scenari vengono descritti solo se sono funzionali ad essa, come quando Annika si sposta, all'interno o al di fuori di Stoccolma, per qualche indagine. Allora i luoghi assumono un'importanza diversa, in quanto possibili indizi di cui tener conto.

Annika, cittadina d'adozione convinta, è però ben conscia del fatto che Stoccolma non rappresenta tutta la Svezia. Infatti, mentre sta raggiungendo Luleå in auto, si ferma a mangiare in una stazione di servizio:

Hon tog in stekoset och de målade glasfiberväggarna, benjaminfikusen av plast i hörnet, flipperspelet med Star Wars Episode I, de kantstötta möblerna i lackträ och krom. Det här är Sverige, tänkte hon. Stockholms innerstad är ett naturreservat. Vi har ingen aning om vad som händer ute i den riktiga vildmarken.⁴²⁸

Circondato dall'odore di fritto, osservando le pareti di fibra di vetro, il ficus benamina di plastica nell'angolo, il flipper con Star Wars Episode I, i mobili sbreccati in legno laccato e acciaio. La Svezia è questa, pensò. Il centro di Stoccolma è una riserva naturale. Non abbiamo idea di quello che succede negli angoli sperduti e selvaggi di questo paese.⁴²⁹

Gli "angoli sperduti e selvaggi" sono proprio quelli di cui invece si occupa Åsa Larsson, che non descrive solo una natura grandiosa ma anche piccole case di lamiera con tetto di eternit e staccionate cadenti. Si tratta della Svezia periferica, lontana anni luce dallo sfarzo della capitale, dove gli uomini si impiegano ancora principalmente come trasportatori di legname, come manovratori di grossi mezzi scavatori, come minatori presso la LKAB. Ad esempio, in *Solstorm*, Rebecka vuole parlare con Patrik Mattson, che lavora presso una fungaia in uno dei livelli della miniera ormai inutilizzabili per l'estrazione. L'uomo la invita a scendere con lui nelle viscere della terra:

Rebecka såg på gruvgången framför sig. Ett svart hål ner i underjorden. [...] Patrik Mattson parkerade bilen utanför en underjordisk verkstad. Det fanns ingen dörr, bara en stor öppning i bergväggen. Därinne såg Rebecka män i overaller och hjälmar. De hade verktyg i händerna. Enorma monster till

⁴²⁸ MARKLUND 2003, p. 45.

⁴²⁹ MARKLUND 2010a, p. 58.

bormaskiner från Atlas Copco stod uppgradade för reparation. [...] Svart urberg reste sig på bägge sidor av dem. Här och var rann vatten ur berget och färgade stenväggen grön.⁴³⁰

Rebecka osservò l'ingresso della miniera di fronte a sé. Un buco nero verso il sottosuolo. [...] Patrik Mattsson parcheggiò di fronte a un'officina sotterranea. Non c'era porta, solo un'apertura nella parete rocciosa. All'interno Rebecka vide alcuni uomini in tuta da lavoro e casco, con gli attrezzi in mano. Enormi trivellatrici della Atlas Copco erano allineate in attesa di riparazione. [...] Da entrambi i lati si ergevano pareti di roccia nera. Qua e là sgorgava dell'acqua che le tingeva di verde.⁴³¹

In questa descrizione, come in quella fatta dalla Marklund dello stabilimento minerario di Luleå, il manufatto umano diviene un “organismo”, un “mostro” (termine sparito nella traduzione italiana), un “gigante” che rumoreggia e gorgoglia. La montagna stessa, benché perforata e sfruttata dall'uomo, mantiene le sue caratteristiche archetipiche ctonie di grande bocca scura che inghiotte, stillante umidità⁴³². La Larsson enfatizza i tratti inquietanti del luogo per aumentare la *suspense* del racconto: Rebecka ha ricevuto dei messaggi minatori con minacce di morte di cui Patrik potrebbe essere il mittente. Dunque, accettando di scendere con lui nelle viscere della terra, forse la protagonista sta andando incontro alla morte.

8.2 Lo spazio fisico e virtuale di Lisbeth Salander

Completamente diversa è l'ambientazione dei romanzi di Stieg Larsson. Nonostante nel corso della trilogia l'azione si sposti da Stoccolma all'Australia, dalla Svezia meridionale all'isola caraibica di Grenada, sicuramente lo spazio più interessante per quest'analisi è quello della capitale svedese. Infatti Stieg Larsson, se raccoglie l'eredità della scuola *hard boiled* americana per la crudezza dei temi affrontati e per la critica

⁴³⁰ LARSSON 2003, pp. 214-215.

⁴³¹ LARSSON 2005b, pp. 190-191.

⁴³² Sull'archetipo della grotta si vedano Carl Gustav Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, (1934-54) e Mircea Eliade, *Naissances mystique* (1959).

sociale che promuove, s'ispira a tale corrente letteraria d'oltreoceano anche per la centralità dell'ambiente urbano.

La psicogeografia è una disciplina di recente sviluppo, “a means of exploring the behavioural impact of urban place”⁴³³, che può essere proficuamente impiegata per collocare il personaggio di Lisbeth Salander nell'economia dei testi. Infatti Lisbeth è una creatura squisitamente cittadina, nonostante la città le risulti ostile. Questo, quantomeno, nel primo romanzo della trilogia, nel quale la ragazza viene rappresentata come l'*outsider* prototipica, con l'aspetto, i modi e le abitudini di chi vuole a tutti i costi trasgredire le convenzioni. Già all'inizio del secondo volume invece, essendo entrata in possesso di una grossa somma di denaro, può muoversi a suo piacimento in giro per il mondo, modificare il suo aspetto – la sua identità, addirittura – e sentirsi tutelata dal patrimonio che ha in banca.

Ma prima di questa evoluzione, all'inizio della trilogia, Lisbeth è un'asociale di scarsi mezzi e in questa veste il lettore la incontra e la conosce, mentre divide la sua esistenza tra l'attività di *hacker* e il lavoro da *researcher* alla Milton Security, dove risulta decisamente fuori luogo per i modi scostanti e l'abbigliamento punk: “knappast någon människa kunde framstå som mer malplacerad på ett prestigefyllt säkerhetsföretag än hon”⁴³⁴. Più avanti viene spiegato il perché: “hon såg ut som om hon just vaknat dagen efter en veckolång orgie med ett gäng hårdrockare”⁴³⁵. Le strade cittadine, viceversa, offrono a Lisbeth un habitat in cui può sentirsi al suo posto, confusa nella massa indistinta di persone che la ignora, la ingloba, la rende invisibile. La città, con il suo immenso campionario di esseri umani di ogni sorta, è il luogo d'elezione degli *outsider*. G. K. Chesterton, a proposito di Londra all'inizio del Ventesimo secolo, afferma che “while Nature is a chaos of unconscious forces, a city is a chaos of conscious ones”⁴³⁶ e ciò può essere applicato anche alla Stoccolma di Stieg Larsson. In questo “caos”, infatti, Lisbeth può trovare una dimensione di tranquillità, in cui perdersi in mezzo alla gente e da essa non essere notata.

⁴³³ COVERLEY 2006, p. 10. “Un mezzo per esplorare l'impatto dello spazio urbano sui comportamenti”.

⁴³⁴ LARSSON 2005a, p. 38. “In una prestigiosa società di sicurezza difficilmente qualcuno sarebbe potuto sembrare più fuori posto di quella ragazza”, LARSSON 2007b, p. 47.

⁴³⁵ LARSSON 2005A, p. 40. “Sembrava sempre che si fosse appena svegliata dopo un'orgia durata una settimana in compagnia di un gruppo hard rock”, LARSSON 2007b, p. 50.

⁴³⁶ <http://www.chesterton.org/discover-chesterton/selected-works/the-detective/a-defence-of-detective-stories/> (ultimo accesso 04/11/2013). “Mentre la Natura è un caos di forze inconse, la città è un caos di forze consee”.

Lisbeth, per girare la città, prende la metropolitana o, sporadicamente, guida la moto, ma il suo mezzo di trasporto primario sono le gambe. L'atto di camminare non è scevro di implicazioni ideologiche, come sottolinea Coverley:

This act of walking is an urban affair and, in cities that are increasingly hostile to the pedestrian, it inevitably becomes an act of subversion. [...] The act of walking becomes bound up with psychogeography's characteristic political opposition to authority, a radicalism.⁴³⁷

Questo atto del camminare diventa una questione urbana e, in città sempre più ostili ai pedoni, diventa inevitabilmente un atto sovversivo. [...] L'atto di camminare si ricollega all'opposizione politica all'autorità che caratterizza la psicogeografia, una forma di radicalismo.

Dunque anche il modo in cui Lisbeth vive Stoccolma denuncia la sua attitudine di totale sfiducia e di rivolta verso le autorità, di qualunque natura esse siano. Camminare, inoltre, offre ampio materiale al suo spiccato spirito d'osservazione e alla sua portentosa memoria fotografica. E Coverley afferma: “the figure of the solitary stroller who both records and comes to symbolize the emergence of the modern city has a name – the *flâneur*”⁴³⁸. Lisbeth, che percorre le strade urbane notando, memorizzando, registrando, può essere considerata a buon diritto un *flâneur* contemporaneo.

Se nelle strade di Stoccolma Lisbeth è un'*outsider*, c'è uno spazio in cui invece è regina incontrastata, quello virtuale del web. L'attività di *hacker* è un'ulteriore conferma del suo desiderio di andare contro l'autorità, di non aderire a modelli prestabiliti, bensì di servirsi dei nuovi strumenti informatici per scopi che spesso sconfinano nell'illegalità. Anche in questo campo, ha un atteggiamento radicale. Possiede abilità informatiche eccezionali, grazie alle quali riesce a gestire la sua intera esistenza – e talvolta anche quella di altri – da un semplice terminale. È in grado di introdursi nei computer altrui, di leggerne dischi fissi e corrispondenze, di intercettare password e codici. Ha grande familiarità con archivi e *database*, che impara a conoscere nel corso delle ricerche per la Milton Security. Nello spazio virtuale esiste sotto un'altra identità, Wasp, stimata e rispettata dai colleghi *hacker*, si muove liberamente in lungo e in largo, spaziando tra siti di ogni tipo, pubblici, privati, criptati. Se il mondo reale non è il suo habitat ideale, quello della rete lo è. E questo, nelle intenzioni del suo creatore, la rende

⁴³⁷ COVERLEY 2006, p. 12.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 19. “La figura del passeggiatore solitario che registra l'emergere della moderna città e ne diventa il simbolo ha un nome – *flâneur*”.

ancora più contemporanea, se non futuristica: la comunicazione, per l'essere umano di domani, avverrà principalmente in maniera mediata, attraverso cellulari, computer e altri strumenti tecnologici. In questa prospettiva, il fatto che Lisbeth soffra di una sindrome autistica che compromette il corretto sviluppo dell'interazione sociale e della comunicazione non verbale diventa meno penalizzante.

Il critico letterario Magnus Persson afferma che tutto il tessuto narrativo della trilogia è impregnato della logica contemporanea dei media:

Kommunikationen i Larssons fiktiva universum är hela tiden iögonenfallande medierad och indirekt. Man mejlar, chattar, programmerar, scannar, buggar, fotograferar, ordbehandlar och pratar i mobiltelefoner. Om kommunikation någon gång sker med rösten, ansikte mot ansikte, kan vi vara säkra på att dialogen snart avbryts av någon av de allestädes närvarande medieteknologierna.⁴³⁹

Nell'universo fittizio di Larsson salta all'occhio che la comunicazione è sempre mediata e indiretta. I personaggi mandano mail, chattano, fanno scansioni, intercettazioni e fotografie, scrivono testi al computer, parlano al cellulare. Se qualche volta la comunicazione avviene a voce, faccia a faccia, possiamo stare certi che presto il dialogo sarà interrotto da uno degli onnipresenti media digitali.

Se questo fenomeno è spinto alle estreme conseguenze nei romanzi di Larsson, esso viene rispecchiato anche da altri autori, in misura minore e, in effetti, più realistica. Anche Annika Bengtzon, per esempio, fa largo uso di database informatici – Gulasidorna.se, Dafa Spar, Infotorg – per trovare informazioni su qualcuno; quando scrive i suoi articoli da casa o da qualche altro luogo che non sia la redazione, li immette in una cartella condivisa soprannominata *burken* (“il barattolo”).

Nel romanzo dello scrittore finlandese di lingua svedese Leo Löthman intitolato *Big M@m@* (1999) è il crimine a servirsi dei mezzi tecnologici, nella veste di una *stalker* psicopatica. La scelta grafica del titolo mette in luce che il vecchio Big Brother di orwelliana memoria si è evoluto e ora si serve dei moderni strumenti informatici. Grazie a questi ultimi, infatti, Monica Malmgren riesce ad assumere il pieno controllo sulla vita del suo vicino di casa, il padre di famiglia alcolizzato Anders Erikson. La donna si procura sofisticate strumentazioni di sorveglianza, come microfoni e telecamere, per spiarlo. Inoltre riesce a stabilire un contatto con lui fondando un'associazione virtuale per gli alcolisti delle Åland e, in questo contesto, assume proprio l'identità di “big

⁴³⁹ PERSSON 2007.

m@m@”, confermando ancora una volta come il web si presti all'assunzione di identità alternative. Come in ogni romanzo criminale che si rispetti, il lettore segue la persecuzione di Monica ai danni di Anders fino al drammatico epilogo che vede la distruzione di un'intera famiglia. Sulla quarta di copertina l'autore stesso mette in luce, con evidente e amara ironia, che il suo romanzo si occupa di “den moderna teknologiens obegränsade möjligheter till grannhjälp”⁴⁴⁰.

Con questi ultimi esempi ho cercato di mettere in luce come lo spazio virtuale sia diventato a tutti gli effetti uno degli scenari del giallo. La comunicazione informatica – scambio di mail, chat, ecc. – può essere velocissima ma si presta anche alla finzione e all'uso di maschere, come gli *alias*, gli *user id*, le identità multiple e alternative. Grazie a internet si può intervenire attivamente su realtà distanti migliaia di chilometri senza spostarsi da casa. In questo modo l'essere umano può muoversi in uno spazio non tradizionale, in cui cambia anche il modo in cui rappresenta se stesso. Lo scrittore di gialli può servirsi di questi strumenti per tessere in maniera nuova la trama narrativa.

8.3 *Il realismo nell'approccio distopico ai luoghi*

Nei romanzi di Åsa Larsson gli ambienti sono descritti in modo molto fedele alla realtà e vengono rimaneggiati in misura pressoché nulla. Anche Liza Marklund, nel suo tratteggiare brevemente Stoccolma con rapide pennellate, riproduce la reale geografia della città con nomi di strade, piazze, fermate di autobus e tram.

Stieg Larsson caratterizza Stoccolma in modo da creare un'atmosfera di disagio e insicurezza, descrivendo comunque la città reale. Questo rispecchia una tendenza comune alla maggior parte dei gialli contemporanei, che si attengono fedelmente a luoghi che esistono davvero, dando indicazioni precise per accrescere l'impressione di realismo che ne ricava il lettore⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ In SKEI 2008, p. 105. “Le illimitate possibilità di impiego delle moderne tecnologie nei rapporti di buon vicinato”.

⁴⁴¹ Un'eccezione interessante è rappresentata dalla serie di polizieschi di Håkan Nesser sul commissario

A questo proposito, bisogna ricordare che il principale elemento di differenziazione tra distopia e utopia consiste nel fatto che la prima mantiene le radici saldamente affondate nella realtà. Modificare i luoghi, scollarli dalla realtà creando una distanza, una frattura, spinge le narrazioni nella direzione della fantascienza. Etimologicamente, la parola “distopia” comprende il termine “luogo”, l'elemento che deve necessariamente restare aderente alla realtà, che non può essere modificato, pena lo sconfinamento in un'altra categoria letteraria.

Quindi, per quanto concerne i luoghi della narrazione, si può constatare che i tre autori considerati scelgono di restare aderenti alla realtà, per mantenere una base realistica e credibile sulla quale poi far avvenire crimini e delitti terrificanti. Questo innesca un forte meccanismo emotivo nel lettore, che prova inizialmente un senso di familiarità nel leggere di luoghi noti, salvo poi vedere quella familiarità minacciata e smantellata dagli accadimenti drammatici che, su tali sfondi, s'inscenano.

van Veeteren, ambientati in una cittadina immaginaria dal nome evocativo, Maardam, che richiama la parola incubo.

Conclusioni

Prendendo in considerazione tre serie di opere rappresentative del fenomeno del giallo nordico contemporaneo, cercando di metterle in relazione con il mondo reale in cui esse sono state concepite e create dai loro autori, la chiave di lettura distopica si rivela uno strumento adeguato. Essa consente di tenere perennemente aperto un canale di comunicazione tra la realtà e l'opera letteraria. Infatti la distopia, per sua natura, mantiene le radici saldamente affondate nel mondo in cui vive l'autore, per poi camuffarlo, deformarlo, metaforizzarlo attraverso la creazione artistica. In questo modo, scorgendo costantemente la dimensione extra-letteraria dietro la cortina dell'invenzione letteraria, si può sia stabilire il peso del contesto socio-culturale dell'autore sui testi, sia mettere a confronto la società rappresentata con quella reale, per identificare i punti di contatto e le discrepanze, e interrogarsi sullo scopo di queste ultime.

I mondi letterari di Stieg Larsson, Liza Marklund e Åsa Larsson sono infatti versioni fortemente deformate della reale Svezia degli ultimi dieci-quindici anni. Il paese sta attraversando un periodo di intenso cambiamento, con tutte le problematiche inevitabilmente implicate, tuttavia la rappresentazione fornita dai tre autori è sicuramente più catastrofica di quanto sia la realtà. A questo punto può sorgere naturale interrogarsi sullo scopo di tale rappresentazione peggiorativa. La risposta si trova nell'attenzione degli autori ai problemi della società e dell'individuo nel contesto sociale: esasperando le caratteristiche negative delle proprie coordinate spazio-temporali, essi portano all'attenzione del pubblico fenomeni di cui forse esso non è del tutto cosciente, oltre a stimolare la riflessione e il dibattito sulle problematiche più note, quali l'immigrazione e l'integrazione, le politiche per l'uguaglianza tra i sessi e le pari opportunità, la prostituzione e la pedofilia, il proliferare dei movimenti di estrema destra.

Caricare le tinte e inasprire i toni è un espediente con il quale i giallisti riescono ad attirare con forza l'attenzione del lettore. Non è certo un'innovazione propria del genere giallo, come dimostra il successo duraturo della letteratura fantascientifica, che fin dalle sue origini ha adottato il filtro distopico come strumento narrativo d'elezione. Gli

immaginari catastrofici risultano interessanti per il pubblico perché non fanno altro che parlare della realtà con uno scarto minimo. Pertanto, senza negare che il giallo sia un prodotto letterario di massa, che non desidera eleggersi a grande opera, si può senz'altro riconoscergli il merito di restare ancorato alla realtà per analizzarla e problematizzarla, sottraendosi così all'accusa di essere letteratura del "disimpegno". Ciò, ovviamente, non esclude la possibilità dell'evasione, dello svago offerti dalla lettura di gialli ma si concilia con essa. In questo modo, rivolgendo la propria attenzione alla società e ai suoi problemi, servendosi di strategie accattivanti quali la narrazione distopica, il giallo riesce a divenire un prodotto di successo apprezzato dal pubblico.

I romanzi di Stieg Larsson e alcuni tra quelli di Liza Marklund hanno anche acceso dibattiti di natura sociologica e culturale sui media, come si apprende da quotidiani, riviste e dalla rete. Pertanto l'utilizzo di narrazioni tendenzialmente catastrofiste, in cui i mali del mondo reale vengono amplificati, può essere riconosciuto come uno strumento utile per discutere in maniera nuova temi inerenti alla società. Si può inoltre sottolineare che ciò è particolarmente rilevante nel contesto di un genere letterario di massa, che viene letto da grandi quantità di lettori di estrazione socio-culturale assai variegata.

Fin qui si sono messi in luce i vantaggi dell'approccio distopico ai testi gialli nella relazione tra testo e contesto extra-letterario. Tuttavia esso conduce a risultati interessanti specialmente nell'ambito prettamente letterario.

Innanzitutto, la chiave di lettura distopica consente di mettere meglio a fuoco e definire la figura del detective come anti-eroe della contemporaneità. In un mondo distopico, caratterizzato dal pessimismo della "teleologia negativa", non potrebbe infatti trovare spazio l'eroe assoluto, in grado di trionfare in ogni ambito dell'esistenza pubblica e privata. Tuttavia, a differenza degli "eroi stanchi" e sfiduciati che a partire dagli anni Sessanta e Settanta sono stati tratteggiati dalla coppia Sjöwall-Wahlöö, da Gunnar Staalesen, Henning Mankell, Håkan Nesser, gli anti-eroi contemporanei sono animati da un forte desiderio se non di trionfare, quantomeno di sopravvivere. Si tratta di un intento che riescono effettivamente a perseguire, ingegnandosi per scoprire in ogni ambito, sia privato sia professionale, una via che permette loro di uscire vivi dalle situazioni di minaccia e pericolo. La risoluzione del caso è il nucleo di ogni giallo, tuttavia in queste narrazioni essa costituisce spesso solo lo spunto per seguire il percorso esistenziale del detective anti-eroe sulle impervie strade della vita.

Si può dunque affermare che il detective attuale è una figura sfaccettata e tridimensionale, realistica in quanto in essa trovano spazio una moltitudine di caratteristiche, talvolta anche contraddittorie. È una figura diversa tanto da quella dall'infalibile e altezzoso Sherlock Holmes degli albori del genere quanto da quella del successivo Martin Beck, commissario di polizia protagonista dei romanzi di Sjöwall e Wahlöö, sfiduciato e amareggiato dall'umanità che incontra nel suo lavoro. Al detective del giallo contemporaneo non resta che rimboccarsi le maniche, poiché non ha doti eccezionali di nessun tipo e non parte con alcun vantaggio rispetto al colpevole con i cui atti si trova ad avere a che fare.

Proprio in relazione a questa capacità di "cavarsela", che può forse essere identificata con la qualità distintiva dell'anti-eroe, bisogna riportare in primo piano il fatto che le investigatrici dei tre autori considerati sono di sesso femminile, in accordo con una tendenza molto diffusa in tutta la letteratura gialla nordica contemporanea. La donna, negli universi distopici rappresentati, ostili e minacciosi, diviene l'emblema del diverso, dello svantaggiato, che deve ricorrere a strategie sempre nuove per riuscire a stare a galla, tanto nella vita affettiva e familiare quanto in quella pubblica. Vincere, trionfare in una dimensione eroica non è nemmeno ipotizzabile. Nella riflessione sulla posizione subalterna da cui la donna parte, si rivelano di grande attualità gli studi femministi sul giallo, che mettono in luce quanta parte della parità dichiarata non sia in realtà stata raggiunta. In romanzi gialli con protagoniste femminili la lettura distopica si articola dunque su due livelli, quello in cui la donna viene osservata in quanto individuo in un mondo che va incontro alla catastrofe e quello in cui è considerata in un mondo dove il maschile prevale e prevarica.

Questo tipo di analisi può essere condotta proficuamente su molte altre anti-eroine presenti nella scena gialla contemporanea e probabilmente emergerebbero numerosi punti di contatto con le protagoniste di Liza Marklund e Åsa Larsson, non da ultimo sul fronte dell'identificazione autrice-protagonista. La protagonista di Stieg Larsson, per contro, può essere impiegata come punto fermo e pietra di paragone con cui confrontare le altre, essendo in possesso di caratteristiche che la rendono per certi versi un *unicum*, fatto supportato dal successo che ha riscosso la sua figura letteraria. Lisbeth Salander, infatti, oltre ad essere stata creata da una penna maschile, diversamente dalla maggior parte delle altre protagoniste, riporta trionfi che la rendono quasi eroica.

Questa analisi ha privilegiato l'osservazione degli aspetti autobiografici presenti nel rapporto tra autori e protagonisti, un terreno d'indagine sul quale, ancora una volta, è utile servirsi dello strumento interpretativo distopico. Infatti, confrontando i romanzi con il materiale biografico e autobiografico sugli scrittori, è possibile mettere in luce il processo subito da fatti, luoghi e persone che, prelevati dalla realtà, si ritrovano nel testo distorti e deformati. Per esempio è questo il caso della drammatica esperienza vissuta da Stieg Larsson come testimone dello stupro di una ragazza di nome Lisbeth. Lo stupro reale diviene ancor più drammatico nella sua trasposizione letteraria, mentre la vittima assume il ruolo quasi mitologico di vendicatrice mascherata.

Si potrebbero citare esempi analoghi per Liza Marklund e Åsa Larsson – come per molti altri autori – tuttavia ci si limiterà a constatare che la scrittura in chiave distopica può costituire uno strumento di elaborazione sia per l'autore stesso sia, fatto più interessante in questo contesto, per l'intera società nella quale vengono creati e recepiti i testi. Infatti la costruzione di universi distopici, che presentano demarcazioni morali e assiologiche nette, nelle quali si delinea con chiarezza dove si concentrano tutto il male e tutta la negatività, genera quesiti di portata assoluta ed esistenziale. Questo, come si è visto, è anche uno dei punti di forza del genere giallo, incentrato per sua natura su concetti quali la colpa, la responsabilità, la legittima difesa, l'odio, la vendetta. Pertanto il punto d'intersezione principale tra le istanze del giallo e quelle della distopia si trova nella dimensione della riflessione morale. Qui tali istanze possono dialogare e divenire uno strumento letterario, adeguato all'epoca contemporanea caratterizzata dal relativismo, con cui indagare la società come contesto di espressione del singolo e di interazione tra gli individui.

Bibliografia

Letteratura primaria

Opere di Stieg Larsson:

LARSSON 2005a: Stieg Larsson, *Män som hatar kvinnor*, Stockholm, Norstedts förlag, 2005.

LARSSON 2006a: Stieg Larsson, *Flickan som lekte med elden*, Stockholm, Norstedts förlag, 2006.

LARSSON 2007a: Stieg Larsson, *Luftslottet som sprängdes*, Stockholm, Norstedts förlag, 2007.

LARSSON 2007b: Stieg Larsson, *Uomini che odiano le donne*, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, Venezia, Marsilio, 2007.

LARSSON 2008a: Stieg Larsson, *La ragazza che giocava con il fuoco*, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, Venezia, Marsilio, 2008.

LARSSON 2009a: Stieg Larsson, *La regina dei castelli di carta*, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, Venezia, Marsilio, 2009.

Opere di Åsa Larsson:

LARSSON 2003: Åsa Larsson, *Solstorm*, Stockholm, Bonniers, 2003.

LARSSON 2004: Åsa Larsson, *Det blod som spillts*, Stockholm, Bonniers, 2004.

LARSSON 2006b: Åsa Larsson, *Svart stig*, Stockholm, Bonniers, 2006.

LARSSON 2008b: Åsa Larsson, *Till dess din vrede upphör*, Stockholm, Bonniers, 2008.

LARSSON 2012a: Åsa Larsson, *Till offer åt Molok*, Stockholm, Bonniers, 2012.

LARSSON 2005b: Åsa Larsson, *Tempesta solare*, trad. it. di Katia De Marco, Venezia, Marsilio, 2005.

LARSSON 2010a: Åsa Larsson, *Il sangue versato*, trad. it. di Katia De Marco, Venezia, Marsilio, 2010.

LARSSON 2009b: Åsa Larsson, *Sentiero nero*, trad. it. di Katia De Marco, Venezia, Marsilio, 2009.

LARSSON 2010b: Åsa Larsson, *Finché sarà passata la tua ira*, trad. it. di Katia De Marco, Venezia, Marsilio, 2010.

LARSSON 2012b: Åsa Larsson, *Sacrificio a Moloch*, trad. it. di Katia De Marco, Venezia, Marsilio, 2012.

Opere di Liza Marklund:

MARKLUND 1998: Liza Marklund, *Sprängaren*, Stockholm, Piratförlag, 1998.

MARKLUND 2002a: Liza Marklund, *Studio Sex*, Stockholm, Piratförlag, 2002 (I ed.1999).

MARKLUND 2002c: Liza Marklund, *Prime time*, Stockholm, Piratförlag, 2002.

MARKLUND 2003: Liza Marklund, *Den röda vargen*, Stockholm, Piratförlag, 2003.

MARKLUND 2006: Liza Marklund, *Asyl*, Stockholm, Piratförlag, 2006 (I ed. 2004).

MARKLUND 2006a: Liza Marklund, *Paradiset*, Stockholm, Piratförlag, 2006 (I ed. 2000).

MARKLUND 2006b: Liza Marklund, *Nobels testamente*, Stockholm, Piratförlag, 2006.

MARKLUND 2007a: Liza Marklund, *Livstid*, Stockholm, Piratförlag, 2007.

MARKLUND 2007c: Liza Marklund, *Gömda*, Stockholm, Piratförlag, 2007 (I ed. 1995, ed. rivista 2000).

MARKLUND 2008a: Liza Marklund, *En plats i solen*, Stockholm, Piratförlag, 2008.

MARKLUND 2011a: Liza Marklund, *Du gamla, du fria*, Stockholm, Piratförlag, 2011.

MARKLUND 2001: Liza Marklund, *Delitto a Stoccolma*, trad. it. di Laura Cangemi, Milano, Mondadori, 2001.

MARKLUND 2002b: Liza Marklund, *Studio Sex*, trad. it. di Laura Cangemi, Milano, Mondadori, 2002.

MARKLUND 2004: Liza Marklund, *I dodici sospetti*, trad. it. di Laura Cangemi, Milano, Mondadori, 2004.

MARKLUND 2009: Liza Marklund, *Il testamento di Nobel*, trad. it. di Laura Cangemi, Venezia, Marsilio, 2009.

MARKLUND 2010a: Liza Marklund, *Il lupo rosso*, trad. it. di Laura Cangemi, Venezia, Marsilio, 2010.

MARKLUND 2010b: Liza Marklund, *Finché morte non ci separi*, trad. it. di Laura Cangemi, Venezia, Marsilio, 2010.

MARKLUND 2011b: Liza Marklund, *Freddo sud*, trad. it. di Laura Cangemi, Venezia, Marsilio, 2011.

MARKLUND 2013: Liza Marklund, *Linea di confine*, trad. it. di Laura Cangemi, Venezia, Marsilio, 2013.

Opere di altri autori:

CARLSSON 2011: Christoffer Carlsson, *Den enögde kaninen*, Stockholm, Piratförlag, 2011.

GERHARDSSEN 2009: Carin Gerhardsen, *Mamma, pappa, barn*, Stockholm, Ordfront, 2009.

GERHARDSSEN 2012: Carin Gerhardsen, *Madre, padre, figli*, trad. it. di Alessia Ferrari, Milano, BCDalai, 2012.

GRAFTON 1986: Sue Grafton, *A is for alibi*, London, Pan, 1986 (II ed., ed. originale 1982).

GRAFTON 1998: Sue Grafton, *A come alibi*, trad. it. di Elsa Pelitti, Milano, Tea, 1998.

HOLM 2004: Gretelise Holm, *Paranoia*, København, Bogklubben, 2002.

HOLM 2012: Gretelise Holm, *Bastarde*, trad. it. di Bruno Berni, Roma, Lantana, 2012.

ARNALDUR INDRIDASON 2003: Arnaldur Indriðason, *Glasbruket*, trad. sv. di Ylva Hellerud, Stockholm, Norstedts förlag, 2003 (ed. orig. Reykjavík 2000).

KEPLER 2010: Lars Kepler, *Paganikontraktet*, Stockholm, Bonniers, 2010.

MARKLUND & PATTERSON 2010: Liza Marklund & James Patterson, *Postcard killers*, New York, Little Brown & Company, 2010.

MARKLUND & SNICKARE 2005: Liza Marklund & Lotta Snickare, *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra*, Stockholm, Piratförlag, 2008 (I ed. 2005).

MARKLUND & SNICKARE 1998: Liza Marklund & Lotta Snickare, *Häriifrån till jämställdheten*, Stockholm, Kommentus förlag, 1998.

Letteratura secondaria

ADAMS 2002: Carol J. Adams, *The sexual politics of meat. A feminist-vegetarian critical theory*, New York, Continuum, 2002.

BAKSI 2010a: Kurdo Baksi, *Min vän Stieg Larsson*, Stockholm, Norstedts, 2010.

BAKSI 2010b: Kurdo Baksi, *Il mio amico Stieg Larsson*, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, Marsilio, Venezia, 2010.

BASSINI 2009: Alessandro Bassini, "Dalla Svezia non solo gialli", <http://sottoosservazione.wordpress.com/2009/08/27/atlante-letterario8/> (ultimo accesso 12/03/10).

BERGLUND 2011: Karl Berglund, "Hängsnaran som försvann: paratextuella aspekter av Karin Alvtogens genrebyte", <http://nffb.wordpress.com/seminarer/nffb4/berglund/> (ultimo accesso 19/08/2013).

BETZ 2006: Phyllis Marie Betz, *Lesbian detective fiction. Woman as author, subject and reader*, Jefferson, McFarland & Company, 2006.

BJÖRCK 2010: Ingela Björck, “Fångade av deckare”, http://www4.lu.se/o.o.i.s?id=12344&news_item=4593 (ultimo accesso 19/08/2013).

BJÖRKMAN 2010: Peter Björkman, “Besvärlig framtid för svenska deckare? Johan Wopenka om det svenska “deckarundret””, “Spänning, aktuell satir och humor – en intervju med deckarförfattaren Staffan Bruun”, “Kriminalromanens rika potential. En intervju med Torsten Petterson som hösten 2010 utkommer med sin andre deckare: *Ge mig dina ögon*”, “”Det skall vara någorlunda bra när boken slutar”. Intervju med Laura Trenter – barn-och ungdomsdeckarförfattare”, in *Horisont* 3 (2010).

BOËTHIUS 1995: Ulf Boëthius, “Populärlitteraturen – finns det?”, in Dag Hedman (red.), *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, Stockholm, Studentlitteratur, 1995.

BOJERUD 2010: Stellan Bojerud, *Nazismen i Sverige 1924-1945*, Stockholm, Sivart förlag, 2010.

BONDESON 2003: Ulla Vibeka Bondeson, *Value continuities and discontinuities in Denmark, Finland, Norway and Sweden*, New Brunswick/London, Transaction, 2003.

BOZZI 2009: Ida Bozzi, “Si consuma in Svezia una storia nota: da Kerouac a Molnair. Larsson, l'eredità contesa. Due milioni per chiudere. L'offerta dei familiari di Stieg all'ex compagna”, in *Corriere della Sera*, 03/11/2009.

BOZZI 2010: Ida Bozzi, “I gialli del detective Winter che piacevano a Larsson. Åke Edwardson: lo stile svedese di leggere la società”, in *Corriere della Sera*, 02/11/2010.

BRAIDOTTI 2005: Rosi Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995.

BRODÉN 2008: Daniel Brodén, *Folkhemmet skuggbilder*, Göteborg, Ekholm & Tegebjer förlag, 2008.

BROOKS 1992: Peter Brooks, *Reading for the plot: Design and intention in narrative*, Harvard, Harvard university press, 1992.

BURSTEIN, DE KEIJZER, HOLMBERG 2011: Dan Burstein, Arne de Keijzer, John-Henri Holmberg, *The tattooed girl. Enigma of Stieg Larsson and the secrets behind the most compelling thrillers of our time*, New York, St. Martin's press, 2011.

BØ 1995: Gudleiv Bø, "Hardkøkt feminisme? Kim Småges forfatterskap", in Alexander Elgurén & Audun Engelstad (red.), *Under lupen, essays om kriminallitteratur*, Oslo, Cappelen Akademisk forlag, 1995.

CAFURI 2012: Roberta Cafuri, "L'Arte tra distopie e utopie", www.dadarivista.com/Singoli-articoli/2012-utopia/p3.pdf (ultimo accesso 24/08/2013).

CALLTORP 2009: Sofia Calltorp, "Vi beskriva vår egen tid", <http://www.sn.se/kulturnoje/1.272http://www.sn.se/kulturnoje/1.272103?m=print103?m=print> (ultimo accesso 19/08/2013).

CAWELTI 1976: John G. Cawelti, *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*, Chicago, University of Chicago press, 1976.

CHACE 2003: Tara Chace, *In case of emergency, break glass: ontological metamorphoses in Norwegian and Finnish postmodern literature*, (tesi di dottorato), University of Washington press, 2003.

CHESTERTON 2002: Gilbert Keith Chesterton, *Come si scrive un giallo*, Palermo, Sellerio, 2002.

CICCONE 2013: Stefano Ciccone, “Violenza, dispositivo simbolico del patriarcato”, in *Leggendaria* 97/98 (2013), pp. 15-18.

CLARKE 2011: Maxine Clarke, “Until thy wrath be past”, http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Until_Thy_Wrath_Be_Past.html (ultimo accesso 14/08/2013).

CONNOLLY 2010: Kate Connolly, “Henning Mankell on Gaza flotilla attack: 'I think they went out to murder'”, <http://www.guardian.co.uk/world/2010/jun/03/gaza-flotilla-attack-henning-mankell> (ultimo accesso 19/04/13).

CORNWELL: Bob Cornwell, “The mirror of crime: Bob Cornwell talks to European best-seller Henning Mankell”, <http://www.twbooks.co.uk/crimescene/hmankellintvbc.html> (ultimo accesso 15/06/10).

CORRADO 2010: Andrea Corrado, “Tra le tenebre del Nobel”, in *Gioia* 3 (2010).

COVERLEY 2006: Merlin Coverley, *Psychogeography*, Harpenden, Pocket essentials, 2006.

CRISPINO 2011: Anna Maria Crispino, “Quel giallo che viene dal Nord”, in *Leggendaria* 87 (2011), pp. 48-49.

CROVI 2000: Luca Covi, *Delitti di carta nostra. Una storia del giallo italiano*, Bologna, Puntozero, 2000.

DACKEMO 2012: Linda Dackemo, *Kvinnors våld mot män. Hur män utsatta för intimt partnervåld har det i dagens Sverige*, (tesi di laurea), Luleå, Luleå tekniska universitet, 2012.

DAVIS 2009: James Madison Davis, “Murder in a cold peaceful place”, in *World literature today* 6 (2009), pp. 9-11.

DI QUINZIO 1999: Patrice Di Quinzio, *The impossibility of motherhood. Feminism, individualism, and the problem of mothering*, New York, Routledge, 1999.

D'ORRICO 2010: Antonio D'Orrico, "Le undici strane ragioni di un successo inatteso. Quell'intreccio di realtà parallele e fuori moda", in *Corriere della Sera*, 19/05/2010.

DOVE 1982: George N. Dove, *The police procedural*, Popular press, 1982.

DRESNER 2007: Lisa M. Dresner, *The female investigator in literature, films and popular culture*, Jefferson, McFarland & Company, 2007.

ECO 1965: Umberto Eco, "Le strutture narrative in Fleming", in Umberto Eco & Oreste Del Buono, *Il caso Bond*, Milano, Bompiani, 1965.

ELGURÉN & ENGELSTAD 1995: Alexander Elgurén & Audun Engelstad (red.), *Under lupen, essays om kriminallitteratur*, Oslo, Cappelen Akademisk forlag, 1995.

EVEN-ZOHAR 1990: Itamar Even-Zohar, "Polysystem studies", in *Poetics today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 1 (1990), pp. 1-262.

FERRARI 1989: Fulvio Ferrari, *Camminando nell'erica fiorita: poesia scandinava contemporanea*, Milano, Lanfranchi, 1989.

FERRARI 2012: Alessia Ferrari, *Il giallo scandinavo come giallo sociale. Dalle origini ottocentesche ad oggi*, ACME 1 (2012), pp. 371-386.

FORTUNATI 1993: Vita Fortunati, "Da Bentham a Orwell: un'utopia panottica del potere", in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, Bari, Dedalo, 1993.

FOSTER 2010: Jordan Foster, "The Scandinavian invasion", <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/45243-the-scandinavian-invasion.html?page=1> (ultimo accesso 14/08/2013).

FRANCE 2009: Louise France, "The queen of crime", <http://www.guardian.co.uk/books/2009/nov/22/crime-thriller-maj-sjowall-sweden> (ultimo accesso 27/03/10).

FRAZER 2011: James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, trad. it. di Nicoletta Rosati Bizzotto, Milano, Newton Compton, 2011.

FRISCH 2004: Christine Frisch, "The gendered reception of Liza Marklund and Henning Mankell in Germany (Cinderella and Sophocles as authors of modern crime fiction)", in Ebba Witt-Brattström, *The new woman, an aesthetic opening. Unlocking gender in twentieth-century texts*, Stockholm, Södertörns Högskola, 2004.

GODELIER 1996: Maurice Godelier, "Uccisione del padre o sacrificio della sessualità? Congetture sui fondamenti del legame sociale", <http://www.sciacchitano.it/Psicanalisti/Freud/Godelier%20Uccisione%20del%20padre%20corr.pdf> (ultimo accesso 05/04/13).

GRIPSRUD 1995: Jostein Gripsrud, "Kriminelt godt – og dårlig. Om genre og vurdering av kriminallitteratur, in Alexander Elgurén & Audun Engelstad (red.), *Under lupen, essays om kriminallitteratur*, Oslo, Cappelen Akademisk forlag, 1995.

FUMAGALLI 2010: Marisa Fumagalli, "Quanto costava Stieg Larsson", in *Corriere della Sera*, 19/05/2010.

GARLAND 2004: David Garland, *La cultura del controllo. Crimine e ordine sociale nel mondo contemporaneo*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

GATES 2013: Philippa Gates, "Hidden in the snow': female violence against the men who hate women in the Millennium adaptations", in Berit Åström, Katarina Gregersdotter, Tanya Horeck, *Rape in Stieg Larsson's Millennium trilogy and beyond: contemporary Scandinavian and anglophone crime fiction*, New York, Palgrave MacMillian, 2013, pp. 193-214.

GATTI 1999: Paola Gatti, "Discorso utopico e distopico", <http://mondodomani.org/mneme/apg01.htm> (ultimo accesso 04/09/2013).

GENETTE 1997: Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig. Paris 1982).

GRAHAM-KEVAN 2011: Nicola Graham-Kevan, "The invisible domestic violence – against men", <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jun/07/feminism-domestic-violence-men> (ultimo accesso 05/08/2013).

GREIDER 1999: Göran Greider, "Den konservativa larven", in Bengt Eriksson (red.), *I neonljusets skugga. Den moderna kriminalhistorien*, Lund, Boström, 1999.

HEIKKINEN 2010: Merja-Liisa Heikkinen, "Nutida finska deckare; någonting för var och en. Action, mystiska drömmar och rysk maffia – teman i nutida finska deckare", in *Horisont* 3 (2010).

HENSON 2011: Eithne Henson, *Landscape and gender in the novels of Charlotte Bronte, George Eliot and Thomas Hardy*, Farnham, Ashgate, 2011.

HERZOG 2012: Hal Herzog, *Amati, odiati, mangiati. Perché è così difficile agire bene con gli animali*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

HOLMGAARD 1984: Jørgen Holmgaard, "Krimiens historie og socialpsykologi", in Jørgen Holmgaard & Bo Tao Michaëlis (red.), *Lystmord. Studier i kriminallitteraturen fra Poe til Sjöwall/ Wahlöö*, København, Medusa, 1984.

IASONI 2010: Roberto Iasoni, "Le indagini di Annika: una donna nel cuore nero della Scandinavia. Una catena di omicidi e i cattivi fantasmi della politica", in *Corriere della Sera*, 14/07/2010.

JACKSON 2002: Christine A. Jackson, *Myth and ritual in women's detective fiction*, Jefferson, McFarland & Company, 2002.

JUGGAS 2008: Bodil Juggas, "Okänd Stieg Larsson-novell på nätet", <http://arbetarbladet.se/kultur/litteratur/1.18034-okand-stieg-larsson-novell-pa-natet> (ultimo accesso 16/10/2013).

JANSSON 1996: Bo Jansson, *Postmodernism och metafiktio n i Norden*, Uppsala, Hallgren & Fallgren, 1996.

JUNG 1995: Carl Gustav Jung, *L'archetipo della madre*, trad. it di Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

KARLSSON 2007: Birgit Karlsson, *Egenintresse eller samhällsintresse. Nazityskland och svensk skogsindustri 1933-1945*, Lund, Sekel förlag, 2007.

KINSER 2010: Amber E. Kinser, *Motherhood and feminism*, Berkeley, Seal press, 2010.

KLEIN 1995: Kathleen Gregory Klein, *The woman detective. Gender and genre*, University of Illinois press, 1995 (I ed. 1988).

KNIGHT 1980: Stephen Knight, *Form and ideology in detective fiction*, London, Macmillian, 1980.

KRUGLEY 2010: Emelie Krugley, "Liza Marklund – An unstoppable force in Swedish crime fiction", <http://www.scanmagazine.co.uk/2010/11/liza-marklund/>, (ultimo accesso 13/11/12).

KULMALA 2012: Marko Kulmala, (intervista a Åsa Larsson), <http://www.youtube.com/watch?v=h21FSUVi4Rw> (ultimo accesso 22/08/2013).

KYZER 2009: Larissa Kyzer, "Why Scandinavians *really* write the best crime novels", <http://www.thelmagazine.com/gyrobase/why-scandinavians-really-write-the-best-crime-novels/Content?oid=1203382&showFullText=true> (ultimo accesso 20/08/2013).

KÄRRHOLM 2004: Sara Kärrholm, "Pusseldeckaren och folkhemmets bortträngda mörker" in Kim Salomon, Lisbeth Larsson, Håkan Arvidsson, *Hotad idyll: berättelser om svenskt folkhem och kallt krig*, Lund, Nordic academic press, 2004.

KÄRRHOLM 2005: Sara Kärrholm, *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Stockholm, Brutus Österlings förlag Symposion, 2005.

KÄRRHOLM 2009: Sara Kärrholm, "Mediernas betydelse för skapandet av två 'deckardrottningars' varumärken", <http://www.ep.liu.se/ecp/042/037/>, (ultimo accesso 23/04/13).

KÄRRHOLM 2011: Sara Kärrholm, "Swedish queens of crime: the art of self-promotion and the notion of feminine agency. Liza Marklund and Camilla Läckberg", in Andrew Nestingen & Paula Arvas, *Scandinavian crime fiction*, Chicago, University of Chicago press, 2011.

SARA KÄRRHOLM & KERSTIN BERGMAN 2011: Sara Kärrholm & Kerstin Bergman, *Kriminal litteratur. Utveckling, genrer, perspektiver*, Lund, Studentlitteratur, 2011.

LJUNGQUIST 2001: Sarah Ljungquist, *Det litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*, Hedemora, Gidlunds, 2001.

LUNDIN 1993: Bo Lundin, *Århundradets svenska deckare*, Bromma, Jury, 1993.

LUNDIN 2005: Bo Lundin, "Åsa Larssons världar: Gud, mord och skatterätt", <http://www.sydsvenskan.se/samtidigt/asa-larssons-varldar-gud-mord-och-skatteratt/> (ultimo accesso 30/04/2013).

LUKE 2007: Brian Luke, *Brutal. Manhood and the exploitation of animals*, University of Illinois press, 2007.

LÖÖW 2004: Helene Lööw, *Nazismen i Sverige 1924-1979. Pionjärerna, partierna, propagandan*, Stockholm, Ordfront förlag, 2004.

MACIOTI 2006: Maria Immacolata Maciotti, *Giallo e dintorni*, Napoli, Liguori, 2006.

MALLIK 2008: Ira Mallik, "Skönheten och odjuret", in *Aftonposten*, 16/12/2008.

MALMGREN 2001: Carl Darryl Malmgren, *Anatomy of murder: Mystery, detective, and crime fiction*, Bowling green state university popular press, 2001.

MANFERLOTTI 1984: Stefano Manferlotti, *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984.

MARCHESE 1976: Angelo Marchese, *L'analisi letteraria*, Torino, Società editrice internazionale, 1976.

MARCHESE 1983: Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983.

MARCHESINI 2000: Roberto Marchesini, "La fabbricazione dei viventi: dall'animale-partner all'animale-macchina", in Annamaria Rivera (a cura di), *Homo sapiens e mucca pazza. Antropologia del rapporto con il mondo animale*, Bari, Dedalo, 2000.

MARKLUND 2009b: Liza Marklund, "Fakta och lögner om Gömda och Asyl", <http://www.newsmill.se/artikel/2009/01/11/fakta-och-l-gner-om-g-mda-och-asyl> (ultimo accesso 09/04/13).

MASTRANTONIO 2011: Luca Mastrantonio, “Il killer? Un Don Chisciotte malato che si crede in guerra col mondo”, http://archivistorico.corriere.it/2011/luglio/29/killer_Don_Chisciotte_malato_che_co_9_110729042.shtml (ultimo accesso 10/04/13).

MC HALE 1987: Brian Mc Hale, *Postmodernist fiction*, New York, Methuen, 1987.

MICHAËLIS: Bo Tao Michaëlis, “Baronen som gik sine egne veje”, http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE72491/baronen-som-gik-sine-egne-veje/ (ultimo accesso 27/10/11).

MICHAËLIS 1984, Bo Tao Michaëlis, “Den amerikanske detektiv fra snushane til Dashiell Hammett, Raymond Chandler og Ross MacDonald”, in Jørgen Holmgaard & Bo Tao Michaëlis (red.), *Lystmord. Studier i kriminallitteraturen fra Poe til Sjöwall/Wahlöö*, København, Medusa, 1984.

MIGONE 2010: Gian Giacomo Migone, “Il papavero è anche un fiore”, in *L'indice dei libri del mese* 10 (2010).

MIZEJEWSKI 2004: Linda Mizejewski, *Hardboiled and high heeled. The woman detective in popular culture*, New York, Routledge, 2004.

MONTANARI COMASTRI 2007: Danila Montanari Comastri, *Giallo antico*, Milano, Hobby & Work, 2007.

MUNT 1994: Sally R. Munt, *Murder by the book? Feminism and the crime novel*, London/New York, Routledge, 1994.

MUZZIOLI 2007: Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Bari, Meltemi, 2007.

NAPER 2009: Cecilie Naper, “Krim og spenning dominerer bokmarkedet. Endret seg etter bokavtalen”, <http://www.dagbladet.no/2009/03/16/kultur/litteratur/krimlitteratur/5314906/> (ultimo accesso 11/04/10).

NERGAARD 2004: Siri Nergaard, *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*, Rimini, Guaraldi, 2004.

NESTINGEN 2008: Andrew Nestingen, *Crime and fantasy in Scandinavia. Fiction, film, and social change*, København, Tusculanum, 2008.

NESTINGEN & ARVAS 2011: Andrew Nestingen & Paula Arvas, *Scandinavian crime fiction*, Chicago, University of Chicago press, 2011.

NIELSEN 2010: Jens-Emil Nielsen (red.), *Den danske krimi. Nedslag i den danske krimi gennem de sidste 50 år*, Fredriksberg, Her og nu, 2010.

NILSSON 2012: Marita Nilsson, “Åsa Larsson: mina barndoms somrar var fyllda av mormors kärlek”, <http://www.hemmetsjournal.se/Manniskor/reportage/Asa-Larsson-Mina-barndoms-somrar-var-fyllda-av-mormors-karlek> (ultimo accesso 05/06/2013).

OLIVA 2009: Marilù Oliva, “Jacopo De Michelis. Il caso Larsson”, <http://www.thrillermagazine.it/rubriche/8457/?print=1> (ultimo accesso 19/08/2013).

PALMISANO 2012: Antonio Palmisano, “Delle maniere inusuali di trattare argomenti insoliti”, www.dadarivista.com/Singoli-articoli/2012-utopia/p1.pdf (ultimo accesso 15/08/2013).

PASINI 2009: Francesca Pasini, “Non è un processo indolore”, in *Leggendaria 75* (2009), pp. 47-48.

PEPPER 2010: Andrew Pepper, "The 'Hard-boiled' genre", in Lee Horsley & Charles Rzepka, *A companion to crime fiction*, New York, John Wiley, 2010.

PERSSON 2002: Magnus Persson, *Kampen mellan högt och lågt: studier i den sena nittonhundredtals romanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Stockholm, Brutus Österlings förlag symposion, 2002.

PERSSON 2007: Magnus Persson, "Trilogin överträffar det mesta", http://www.svd.se/kultur/litteratur/trilogin-overtraffar-det-mesta_35129.svd (ultimo accesso 05/04/13).

PETERSON 2006: Marie Peterson, "Rockaren som blev deckare", <http://www.dn.se/dnbok/rockaren-som-blev-deckare-1.702188> (ultimo accesso 14/08/2013).

PETRILLI 2004: Raffaella Petrilli, *Il detective e le parole. Le strutture semantiche del «giallo»*, Troina, Città aperta, 2004.

PICCONE 2009: Marilia Piccone, "Siamo carri armati con i tacchi a spillo': Liza Marklund parla di sé e del suo personaggio Annika Bengtson", <http://www.wuz.it/intervista-libro/3939/liza-marklund.html> (ultimo accesso 10/04/13).

PICCONE 2012: Marilia Piccone, "*Bastarde* di Gretelise Holm. Quando le donne odiano gli uomini", <http://www.wuz.it/recensione-libro/7403/bastarde-gretelise-holm-violenza-donne.html> (ultimo accesso 21/01/13).

POVLSEN 2011: Karen Klitgaard Povlsen, "Gender and geography in contemporary Scandinavian television crime fiction", in Andrew Nestingen & Paula Arvas, *Scandinavian crime fiction*, Chicago, University of Chicago press, 2011.

PRZYBILKA 2010: Thomas Przybilka, "Red blood and white snow: murder in the north. A Selected Bibliography of Secondary Sources on Scandinavian Crime Fiction", <http://www.mysteryreaders.org/Issues/Przybilka.pdf> (ultimo accesso 01/04/10).

PYRHÖNEN 1994: Heta Pyrhönen, *Murder from an academic angle: An introduction to the study of the detective narrative*, New York, Camden House, 1994.

PYRHÖNEN 2010: Heta Pyrhönen, "Criticism and theory", in Lee Horsley & Charles Rzepka, *A companion to crime fiction*, New York, John Wiley, 2010.

QUEENAM 2008: Joe Queenam, "The Nordic mystery boom", <http://www.latimes.com/news/opinion/la-op-queenam25-2008may25,0,3522902.story> (ultimo accesso 15/08/2013).

RABE 2010: Annina Rabe, "Siktet inställt på Sverige", <http://www.sydsvenskan.se/kultur-nojen/siktet-installt-pa-sverige/> (ultimo accesso 19/08/2013).

RAYNAL 2009: Patrick Raynal, "I thriller venuti dal freddo", in *Internazionale* 16 (2009).

REDDY 1988: T. Maureen Reddy, *Sisters in crime: Feminism and the crime novel*, New York, The continuum, 1988.

RICH 2009: Nathaniel Rich, "Den skandinaviske krimibølge", in *Bogens verden* 4 (2009).

RIVERA 2000: Annamaria Rivera, "Una relazione ambigua. Umani e animali, fra ragione simbolica e ragione strumentale", in Annamaria Rivera (a cura di), *Homo sapiens e mucca pazza. Antropologia del rapporto con il mondo animale*, Bari, Dedalo, 2000.

RUDBECK 1993: Carl Rudbeck, *Rambo och Rimbaud. Essär om kultur*, Stockholm, Timbro, 1993.

RUNNQVIST 1982: Åke Runnquist, *En bok om Stieg Trenter*, Stockholm, Jury, 1982.

RÖNBLOM 1968: Hans-Krister Rönblom, "Endast för segervissa", in *Meningar om mord. Femton uppsatser om deckare, deckarförfattare och deckarhjältar*, Stockholm, Cavefors, 1968.

SECHER 1984: Claus Secher, *Kriminalromanen som politisk våben. Om Sjöwall og Wahlöös Roman om en forbrydelse*, in Jørgen Holmgaard & Bo Tao Michaëlis (red.), *Lystmord. Studier i kriminallitteraturen fra Poe til Sjöwall/ Wahlöö*, København, Medusa, 1984.

SKEI 2005: Hans Skei, "Nordisk kriminallitteratur", in *Nordisk tidsskrift för vetenskap, konst och industri* 81 (2005).

SKEI 2008: Hans Skei, *Blodig alvor*, Oslo, Ascheoug, 2008.

STAALSEN 1995: Gunnar Staalesen, "Kunsten å leve med en seriefigur", in Alexander Elgurén & Audun Engelstad (red.), *Under lupen, essays om kriminallitteratur*, Oslo, Cappelen Akademisk forlag, 1995.

STAALSEN 2010: Gunnar Staalesen, "Denne bok bør leses to ganger. Hva er egentlig kriminallitteratur?",

<http://www.vargveum.no/CustomModules/ViewArticles.aspx?ItemID=9&Mid=65>

(ultimo accesso 01/04/10).

STEFFENSEN 1997: Jan Steffensen, "Sammenhængen mellem den anglosaksiske og den nordiske kriminallitteratur", <http://www2.db.dk/jbs/jbs/angskan.htm> (ultimo accesso 23/03/10).

SUNDBERG 2007: Björn Sundberg, *Litteratursvetenskapens labyrint. Teori, metod och praxis*, Visby, Books on demand, 2007.

SÖDERGREN 2011: Rosemari Södergren, “Liza Marklund: *Du gamla, du fria* – verkar vara ett farväl till Annika Bengtzon”, <http://kulturbloggen.com/?p=44394> (ultimo accesso 06/08/2013).

TAPPER 2011: Michael Tapper, *Snuten i skymningslandet. Svenska polisberättelser i roman och film 1965-2010*, Lund, Nordic academic press, 2011.

TETTAMANTI 2009: Franco Tettamanti, “Carmen Giorgetti Cima, quattro anni immersa nel «Millennium». «Lavoro furiosamente come Larsson scriveva». È di Varese la traduttrice italiana dello scrittore svedese”, in *Corriere della Sera*, 29/01/2009.

TILIAÇOS 2005: Nicoletta Tiliacos, “Uomini che odiano e stuprano le donne. Il paradossale caso svedese”, ne *Il Foglio*, 25/05/2005.

TODOROV 1989: Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Theoria, Roma/Napoli, 1989 (ed. orig. Parigi 1971).

TODOROV 1990: Tzvetan Todorov, *Genres in discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (ed. orig. Parigi 1978).

TORNBORG 2010: Emma Tornborg, “Speglingar av verkligheten? – Den svenska deckaren och bilden av samhället”, in *HumaNetten* 25 (2010).

TRIULZI 2010: Sebastiano Triulzi, “Tendenza Lisbeth. L'eroina di Larsson che ha cambiato le signore in giallo”, in *La Repubblica*, 05/08/2010.

TUTTLE-HANSEN 1997: Elaine Tuttle-Hansen, *Mother without child. Contemporary fiction and the crisis of motherhood*, London/Los Angeles/Berkeley, University of California press, 1997.

WALTON & JONES 1999: Priscilla Walton & Manina Jones, *Detective agency: women rewriting the hard-boiled tradition*, Berkeley, University of California press, 1999.

WENDELIUS 1999: Lars Wendelius, *Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktio n efter 1965*, Hedemora, Gidlunds förlag, 1999.

WINN 1983: Dylis Winn (a cura di), *Anonima assassine. Guida all'altra metà del giallo*, Milano, Milano libri, 1983.

WIRFÄLT 2009: Johan Wirfält, "Jag håller mig flytande", <http://rodeo.net/johan-wirfalt/2009/11/maj-sjoewall-jag-haaller-mig-flytande> (ultimo accesso 22/03/10).

ZABONATI 2012: Annalisa Zabonati, *Ecofemminismo e questione animale. Una introduzione e una rassegna*, http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Strumenti/14_Zabonati_Rassegna.pdf (ultimo accesso 04/10/2013).

ZANUTTINI 2011: Paola Zanuttini, "Nesbø. Il delitto non paga ma io ho venduto nove milioni di libri", ne *Il venerdì di Repubblica*, 27/05/2011.

ŽIŽEK 1992: Slavoj Žižek, *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, Cambridge, MIT press, 1992, pp. 48-66.

Fonti elettroniche

"Flom av krimlitteratur på Aschehougs vårliste. Krimbøkene på Aschehougs vårliste er såpass dominerende at man kan snakke om en krimlitterær vårflom fra forlaget", in <http://www.abcnyheter.no/node/59506> (ultimo accesso 21/01/08).

www.chesterton.org (ultimo accesso 26/10/2013).

<http://www.chesterton.org/discover-chesterton/selected-works/the-detective/a-defence-of-detective-stories/> (ultimo accesso 04/11/2013).

<http://www.couriermail.com.au/entertainment-old/books-old/asa-larsson-feels-affinity-for-scandinavian-crime-author-stieg-larsson/story-e6freqkx-1226165109112> (ultimo accesso 28/01/13).

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1299216/Stieg-Larsson-wrote-novel-The-Girl-Dragon-Tattoo-fuelled-brutal-rape.html> (ultimo accesso 30/01/2013).

<http://www.deckarhuset.se/hela-intervjun-med-mari-jungstedt/> (ultimo accesso 28/08/2013).

<http://www.deckarhuset.se/hela-intervjun-med-roslund-hellstrom/> (ultimo accesso 28/08/2013).

<http://www.deckarhuset.se/hela-intervjun-med-lars-rambe/> (ultimo accesso 28/08/2013).

<http://www.deckarhuset.se/intervju-med-ulla-bolinder/> (ultimo accesso 28/08/2013).

<http://www.electrocity.it/giallonordico.htm> (ultimo accesso 22/04/11).

<http://www.hyperink.com/Quicklet-On-Stieg-Larssons-The-Girl-Who-Kicked-The-Hornets-Nestbook-b1198> (ultimo accesso 30/01/2013).

<http://www.scandinavianbooks.com/crime-fiction> (ultimo accesso 22/03/2013).

<http://www.scandinaviancrimefiction.wordpress.com> (ultimo accesso 14/10/2013).

<http://www.senzaunadestinazione.blogspot.it/2009/10/asa-larsson-il-giallo-svedese-i-preti-e.html> (ultimo accesso 30/04/2013).

“Hardkøkt krim til P ske”, in <http://www.siste.no/underholdning/article4229006.ece> (ultimo accesso 13/09/2013).

<http://www.stieglarsson.info/Liv-och-verk-biografi> (ultimo accesso 18/07/2013).

<http://www.svtplay.se/video/350603/del-6-av-12> (ultimo accesso 28/10/2013).

“Il «giallo» made in Svezia, fenomenologia di un boom”, in <http://www.terraneews.it/news/2010/05/il-%E2%80%9Cgiallo%E2%80%9D-made-svezia-fenomenologia-di-un-boom> (ultimo accesso 17/06/10).

<http://www.ur.se/Produkter/166090-En-bok-en-forfattare-Michael-Tapper-om-Snuten-i-skymningslandet> (ultimo accesso 13/10/2013).

<http://www.wuz.it/recensione-libro/7403/bastarde-gretelise-holm-violenza-donne.html> (ultimo accesso 21/01/13).