



Da villain a self-made man L'evoluzione della figura del criminale nei gialli svedesi

di Catia De Marco

La produzione giallistica svedese, emersa negli ultimi anni come una delle realtà più attive e feconde del panorama mondiale, è tutt'altro che un fenomeno nuovo o isolato. Fin dai suoi esordi nella seconda metà dell'Ottocento, il giallo svedese e scandinavo ha seguito, infatti, a grandi linee il modello anglosassone, per distinguersene soltanto, e anche allora solo parzialmente, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, quando nasce e si consolida la tradizione del "poliziesco sociale"; tradizione, questa, talmente radicata che ancora a cinquant'anni di distanza è riconoscibile nelle opere di scrittori contemporanei come Henning Mankell, Leif G. Persson o Stieg Larsson. Certo la società svedese non è più la stessa degli anni Sessanta: l'allora potentissimo partito socialdemocratico è più spesso all'opposizione che al governo, il sistema dello stato sociale è stato fortemente depotenziato, se non smantellato, e da società etnicamente omogenea la Svezia si è trasformata in un crogiolo di lingue e culture diverse, fomentando così la reazione della destra xenofoba.



È inevitabile quindi che anche il giallo, il genere che secondo molti critici meglio riesce a rappresentare la società che lo produce¹, racconti crimini diversi, con protagonisti – positivi e negativi – diversi.

Questo articolo intende dunque delineare l'evoluzione della figura del protagonista negativo nel corso dei circa centoventi anni di storia del giallo svedese, dal *villain* straniero dei romanzi degli esordi, all'uomo comune reso assassino dalle carenze della società protagonista dei polizieschi sociali degli anni Sessanta, all'eroe negativo dalle qualità quasi sovrumane che prende la giustizia nelle proprie mani à la Lisbeth Salander, fino ai rappresentanti di un crimine fine a sé stesso dei romanzi più recenti.

IL GIALLO COME SPECCHIO DELLA SOCIETÀ

Secondo numerosi critici², la caratteristica principale della letteratura gialla è di dar forma letteraria ai timori della società che la produce, fornendoci in questo modo una rappresentazione della società stessa: "Major examples of crime fiction not only create an idea (or a hope, or a dream) about controlling crime, but both realise and validate a whole view of the world" (Knight 1980: 2). La parola chiave in questa citazione è "controlling": i crimini e la loro rappresentazione letteraria sono antichi come l'uomo, tanto che alcuni arrivano a identificare nella Bibbia o nei miti edipici gli antesignani del genere (Scaggs 2005: 8-11). La letteratura gialla propriamente detta nasce però con il tentativo di rispondere al bisogno di sicurezza di un sempre più vasto pubblico di lettori borghesi, offrendo loro "la rassicurazione finale sulla forza vittoriosa del bene" (Petronio 1985, p. 29).

Non è certo un caso, infatti, che la nascita ufficiale del giallo venga identificata di consuetudine con *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe del 1841, in coincidenza con l'avvento della seconda rivoluzione industriale, il conseguente imborghesimento della società e una sconfinata fiducia nella scienza e nel progresso. Se nei secoli precedenti, per tutto il Sei- e Settecento, la simpatia dei lettori/ascoltatori era per gli eroi-canaglia delle ballate popolari o dei romanzi picareschi, mitizzati e trasformati in "rebels against what was widely perceived to be an unjust social order" (Porter 1981: 13) – qualcosa di simile al concetto di "bandito sociale" coniato da Hobsbawm nel suo *I banditi* (1971) – per le nuove classi medie che si affermano a metà dell'Ottocento il

¹ Si veda ad esempio Giovanni Petronio (1985: 64): "Il crimine insomma diventa in questi libri «gialli» [...] un tema emblematico per la comprensione del mondo di oggi [...]. Il delitto dunque metafora a dire la condizione dell'uomo nel mondo di oggi, e l'indagine intorno al delitto metafora a dire il viaggio dell'uomo in questo mondo di tenebra".

² Oltre al già citato Petronio, si vedano per esempio Knight (1980), Porter (1981), Mandel (1989), Nestingen (2008).



ribelle sociale si trasforma in ladro e assassino. Secondo Mandel,

la natura del romanzo poliziesco originario ha quindi a che fare sia con le funzioni della letteratura popolare sia con le forze più profonde che operano sotto la superficie della società borghese. La riduzione del crimine, se non di tutti i problemi dell'uomo, a misteri che possano essere risolti è un simbolo della tendenza ideologica e del comportamento tipico del capitalismo. (Mandel 2013: 47)

GLI ESORDI SVEDESI: UNA FORMULA RASSICURANTE

Sebbene, come affermato nel paragrafo precedente, la paternità del primo racconto poliziesco sia generalmente attribuita a Edgar Allan Poe, in Svezia assistiamo a una curiosa anticipazione. Il primo giallo svedese risale infatti al 1838, tre anni prima del racconto di Poe, con *Skällnora Qvarn* ("Il mulino di Skällnora") dell'ecclettico Carl Lonas Love Almquist, una "succosa storia ambientata nella campagna dell'Uppland, con ingredienti come avvelenamenti, menzogne, tentati omicidi e morti per annegamento – il tutto completato da un investigatore privato, il narratore in prima persona senza nome, che funge anche da [...] *deus ex machina* salvando la protagonista femminile da una morte certa sotto la sega circolare azionata dal mulino" (Olaisen 2003: 8). Quello di Almquist rimane tuttavia un esempio isolato, e per assistere allo sviluppo un vero e proprio filone giallo in Svezia bisogna aspettare la fine del secolo, con uno sfasamento temporale di qualche decennio rispetto ai paesi anglosassoni che si protrarrà a lungo anche nel Novecento. Ad aprire la tradizione gialla svedese propriamente detta è *Stockholms-detectiven* (1893) di Prins Pierre (pseudonimo del giornalista Fredrik Lindholm). Curiosamente proprio questo primo romanzo, ispirato a eventi reali e caratterizzato da un marcato interesse sociale che anticipa sviluppi di molto posteriori, appare più indipendente dagli esempi anglosassoni rispetto alla produzione immediatamente successiva. Nei primi decenni del nuovo secolo la cosiddetta "prima generazione" di giallisti svedesi, attiva fino agli anni Trenta del Novecento, produce invece classici *whodunit* chiaramente ispirati ai modelli di Poe e Conan Doyle, le cui opere in traduzione venivano nello stesso periodo diffusamente lette e apprezzate. Il riferimento alla fonte straniera è confermato anche dal frequente ricorso allo pseudonimo, generalmente inglese, da parte degli svedesissimi autori. L'unica caratteristica peculiare dei gialli svedesi di questo periodo era la presenza di un *villain* di origini straniere, spesso mediterranee o sudamericane, espressione dell'idea che il male non appartenesse all'ordinata società svedese e che, una volta rimosso l'elemento estraneo di disturbo, la pace e l'ordine sarebbero stati ristabiliti (Bergman 2014: 15). *Blå spåret* ("La traccia azzurra") di Jul Regis (1916), per esempio, pur



svolgendosi in gran parte tra Stoccolma e il suo arcipelago, ruota attorno a un gruppo di sudamericani (la banda Ribeira) che tenta di recuperare alcuni documenti collegati alla rivoluzione in "Costazuela". Alla fine del romanzo, l'intrigo è sventato e i congiurati sopravvissuti si imbarcano nuovamente per il loro paese, per il sollievo degli svedesi coinvolti.

UNA LUNGA ETÀ DELL'ORO

La tradizione britannica del giallo a enigma (in svedese *pusseldeckare*, giallo "a puzzle") continua a dominare la scena svedese molto più a lungo che nel resto del mondo. La rivoluzione *hard boiled* che a partire dagli anni Venti e Trenta ha profondamente rinnovato la scena del *crime novel* anglosassone passa infatti quasi inosservata in Svezia, uscita indenne se non rafforzata dalla prima guerra mondiale: con l'uscita delle frange più estreme, nel 1917, il partito socialdemocratico getta le basi per il successo elettorale del 1932. Si tratta quindi di una società profondamente diversa da quella americana, passata quasi istantaneamente da una fase di boom economico e demografico senza precedenti alla grande depressione seguita al crollo del 1929; "a world gone wrong", come lo descrive Chandler nell'introduzione alla raccolta dei suoi racconti uscita nel 1950:

a world in which, long before the atom bomb, civilization had created the machinery for its own destruction, and was learning to use it with all the moronic delight of a gangster trying out his first machine gun. The law was something to be manipulated for profit and power. The streets were dark with something more than night. (Chandler 1950: viii)

Un mondo del genere non può che produrre una letteratura, anche gialla, profondamente diversa da quella che rappresentava l'ottimismo e la fiducia nella scienza e nel progresso della seconda rivoluzione industriale. I romanzi di Chandler

realised a thorough theory and practice of the alienated individual defending himself against the threats of the external world, betrayal and death being the ultimate actions against his free consciousness. His individualism is informed and self-defending, not fearful and hero-demanding like Doyle's and Poe's, nor class-coherent like Christie's. (Knight 1980: 163)



I rappresentanti di questo idealismo “informato e difensivo”, i detective dai modi spicci e dalla battuta facile di Hammet e Chandler, rappresentano una “terza posizione” tra quelle della polizia e dei criminali:

Like the social bandit of broadsheet and ballad, therefore, the private investigator in the popular literature of the twenties and thirties reflects a phenomenon of social protest. In this respect he has something in common with figures like Bonnie and Clyde, [... who] appeared to be folk heroes [...] because the target of their banditry were those financial institutions and individuals from whom dirt farmers had to borrow money. (Porter 1981: 180)

Niente di tutto ciò può esistere in una società fondamentalmente solida e in crescita come la Svezia tra le due guerre, con una mentalità moderata e culturalmente incompatibile con l'indole aggressiva e irriverente degli eroi di Hammet e Chandler (Ferrari 2012: 377). Gli autori della cosiddetta “seconda generazione” di giallisti, in particolare Stieg Trenter e Maria Lang, continuano a produrre *whodunit* classici fino agli anni Sessanta inoltrati. L'influenza dei nuovi autori americani si esaurisce in un'ambientazione più realistica, spesso cittadina, e nell'abbandono dell'alta società in favore della vita quotidiana e di personaggi delle classi medie, ma la visione del mondo resta tuttavia simile a quella che aveva prodotto i capolavori inglesi del giallo classico più conservatore.

Il rappresentante più tipico di questo filone è rappresentato da Stieg Trenter, autore di ventisei romanzi polizieschi, attivo fino alla morte prematura nel 1966. Al centro dei suoi libri c'è sempre la città di Stoccolma, vera coprotagonista accanto al fotografo Harry Friberg e all'ispettore di polizia Vesper Johnson. In *Sturemordet* (traducibile piuttosto liberamente con “Omicidio allo Sturebadet”) del 1962, per esempio, l'azione ruota tutta alla splendida piscina liberty di Sturebadet. Per quanto riguarda la figura del criminale, mentre il background degli omicidi porta qualche segno del tempo che passa (l'assassinato gestiva un'attività illecita di film pornografici), i colpevoli sono ancora legati al modello della generazione precedente di giallisti: sebbene svedese, la moglie assassina si sceglie come complice un franco-algerino e finirà per fuggire nell'Africa nera.

La seconda “maestra” del giallo classico svedese è Maria Lang, autrice di quarantadue gialli tra il 1949 e gli anni Ottanta. Anche lei porta avanti la tradizione del giallo a enigma, leggermente modernizzato da una maggior attenzione per le motivazioni psicologiche del delitto, sempre comunque commesso da uno o più “devianti”, individui dominati da insane passioni o marchiati da abusi del passato.

Gradualmente però anche la tradizione gialla classica inizia ad evolvere, pur mantenendo intatto il proprio potere di rassicurazione. Nella Svezia degli anni Cinquanta e Sessanta lo stato sociale è all'apice del suo sviluppo e vive come una minaccia tutto ciò che va contro il proprio modello sano e razionale (Tornborg 2010:



6): pulsioni individuali, devianze psicologiche e/o sociali, mode giovanili prendono quindi il posto dello straniero come rappresentanti del minaccioso “altro da sè”. Il graduale passaggio da un focus sull’individuo a quello sulla società è rappresentato dai gialli di Hans-Krister Rönblom, che prepara il terreno per la critica di matrice marxista-socialista della coppia Sjöwall-Wahlöö (Ferrari 2012: 377).

Ad ogni modo, come già alle sue origini, il giallo continua a mirare alla conservazione sociale: attraverso di esso l’opinione pubblica è invitata a partecipare alla difesa dell’ordine grazie al “grande detective chiamato Uomo della Strada” (Kärrholm 2005: 69)³, un concetto diventato di uso comune proprio in quegli anni. La funzione rassicurante del giallo è confermata anche dalla comparsa di alcune serie di gialli per ragazzi — la più celebre delle quali a opera di Astrid Lindgren con Kalle Blomkvist come protagonista —, uno dei tanti modi in cui società mirava a educare ogni individuo a essere un buon cittadino” (*ibid.*: 67).

GLI ANNI SESSANTA: LE PRIME CREPE

È a metà degli anni Sessanta che il giallo svedese abbandona finalmente il modello anglosassone per assumere caratteristiche più personali. In un periodo di prepotente politicizzazione della letteratura a tutti i livelli, la coppia Sjöwall e Wahlöö, con i suoi dieci romanzi riuniti sotto il titolo comune di “Romanzo di un crimine”, inaugura quello che a tutt’oggi, con rare eccezioni, può essere considerato il modello dominante del giallo svedese: il “poliziesco sociale”, consapevolmente scelto come strumento per comunicare al maggior numero possibile di lettori una critica politica e sociale della realtà svedese. La coppia di giallisti non si limita ad attaccare il modello imperialista americano, in quel periodo al centro delle critiche per la guerra del Vietnam, ma si concentra soprattutto sulle magagne interne della società svedese, come l’eccessiva burocratizzazione e spersonalizzazione del sistema e gli interessi capitalistici che emergevano sempre più chiaramente dietro alle nobili dichiarazioni di intenti della socialdemocrazia. Ancora nel 2009, May Sjöwall ha dichiarato in un’intervista all’*Observer*:

We realized that people read crime and through the stories we could show the reader that under the official image of welfare-state Sweden there was another layer of poverty, criminality and brutality. We wanted to show where Sweden was heading: towards a capitalistic, cold and inhuman society, where the rich got richer, the poor got poorer. (France 2009)

³ Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono mie.



L'aumento della criminalità è visto come un segno della crisi dello stato sociale svedese (Bergman 2014: 37) e gli assassini sono "uomini assolutamente comuni, soltanto più sfortunati ed emarginati di altri", come affermano Sjöwall e Wahlöö nel romanzo del 1965 che inaugura la serie, *Roseanna*. In realtà tra gli anni Sessanta e Settanta l'economia svedese prosperava e il paese viveva una fase di grande benessere materiale; secondo alcuni critici come Nestingen e Tapper, è proprio la visione politica della coppia di scrittori, vicina ai movimenti marxisti-leninisti, a permettere loro di vedere fin da subito le prime crepe di un sistema che dietro la maschera della socialdemocrazia nascondeva in realtà interessi e modelli capitalistici (Nestinghen-Arvas 2011: 3), sottolineando le similitudini, piuttosto delle differenze, tra Svezia e Stati Uniti in campo politico, economico, militare, sociale (Tapper 2011: 132).

Nell'ultimo dei libri della serie di Sjöwall e Wahlöö, *Terroristi*, del 1975, il disastro sembra ormai alle porte: quella svedese è descritta come "una società dove mai nulla sembrava migliorare" (Sjöwall e Wahlöö 2011: 326), in preda a una violenza che "è caduta come una valanga su tutto il mondo occidentale nel corso degli ultimi dieci anni. Questa valanga non può essere fermata o controllata da singoli individui. Non fa che ingrossarsi. Non è colpa tua" (*ibid.*: 560). A riprova dell'ubiquità del crimine e della violenza, nel romanzo si intrecciano tre vicende criminose diverse: l'omicidio di un regista pornografico e imprenditore del vizio, commesso dal padre di delle ragazze che aveva sfruttato; una strana rapina commessa da una ragazza madre, che poi finirà per uccidere il primo ministro, quasi un'inquietante premonizione di cosa accadrà dieci anni più tardi; e la vicenda principale, l'attentato terroristico progettato contro un potente senatore americano in visita a Stoccolma. Dei tre criminali identificati dal romanzo, solo la banda di terroristi internazionali che progetta attentati viene percepita e descritta come veramente colpevole. Sia il padre che uccide il produttore che la giovane donna che rapina una banca e uccide il primo ministro vengono invece dipinti come vittime della società. Ecco, per esempio, come viene descritta la seconda in diversi passi del libro:

Rebecka Lind non ha avuto molto aiuto e molte gioie dalla società, disse. - Né la scuola né i suoi genitori o la vecchia generazione in generale le hanno dato appoggio o l'hanno incoraggiata. (Sjöwall e Wahlöö 2011: 90)

Lei non si interessa di politica, se non nel senso che trova la società incomprensibile e ritiene che i suoi leader debbano essere dei criminali o dei pazzi. (Sjöwall e Wahlöö 2011: 81)

Nemmeno una volta la società, o la filosofia che l'ha forgiata, ha aiutato Rebecka o mostrato comprensione per lei. [...] Infatti alla base del gesto di Rebecka c'è la politica, benché lei non appartenga ad alcun gruppo. [...] Ciò che questa giovane donna ha fatto ieri è un atto politico, anche se inconscio. Vorrei



affermare che Rebecka Lind comprende il marcio di questa società corrotta meglio di migliaia di altri giovani. Siccome è priva di contatti politici e a malapena ha un'idea di cosa sia un sistema di governo basato su un'economia mista, la sua chiarezza di visione è perfino maggiore. (Sjöwall e Wahlöö 2011: 473)

Ad ogni modo, colpevoli o vittime, tutti pagano per i delitti commessi, segno che per quanto degradato possa essere il tessuto sociale, i valori morali rappresentati nel giallo sono ancora ben solidi.

Con il senno di poi, la critica allo stato sociale svedese che i due scrittori hanno iniziato a lanciare dieci anni prima si è quindi rivelata premonitrice: non a caso nel 1976 i socialdemocratici guidati da Olof Palme perdono il potere dopo quarant'anni di dominio incontrastato, aprendo la strada a una profonda revisione, secondo alcuni a un vero e proprio smantellamento, del sistema di welfare un tempo più avanzato al mondo.

IL PAESE DEL CREPUSCOLO

“Lo sbirro nel paese del crepuscolo” (in originale, *Snuten i skymningslandet*) è l'eloquente titolo di un saggio che Michael Tapper ha dedicato alla produzione di gialli svedese, sia su carta che in pellicola, dal 1965 al 2010. La tesi di fondo è che la letteratura gialla svedese abbia contribuito forse più di qualunque altro progetto letterario a trasformare a tempo di record l'immagine della Svezia da utopia a distopia (Tapper 2011: 18).

L'ipotesi sembra confermata dal fatto che ancora oggi molti degli autori di maggior successo della cosiddetta “ondata scandinava”, da Henning Mankell a Leif G. Persson fino a Stieg Larsson, sono rimasti solidamente all'interno della tradizione di denuncia inaugurata da Sjöwall e Wahlöö, trasmettendo però anche il senso di gelo e di smarrimento di chi è rimasto fedele ai propri ideali di sinistra in un decennio (gli anni Ottanta) di “quotazioni di borsa, consumismo, fissazione per la forma fisica e narcisismo edonistico” (Tapper 2011: 267).

Negli anni Ottanta e Novanta la socialdemocrazia cede bruscamente il posto a un modello neoliberista che lascia i cittadini spaesati, in balia di forze che non controllano, e questa sensazione si riflette anche nella narrativa di genere:

Whereas the structural analysis of society in [Sjöwall e Wahlöö's] Beck stories of the 1960s and 1970s was clear-cut and categorical, opacity and ambivalence were at the heart of Mankell's narratives. [...] The middle-aged Wallander can be regarded as a symbolic personification of the welfare state, supplanted by a new social order. [...] Simply put, the overall theme of the Wallander narratives is that



the country is no longer the safe and just welfare society it was once thought to be. (Brodén 2011: 105)

Secondo Brodén, la critica sociale inaugurata dalla coppia di scrittori, considerata radicale per gli standard degli anni Sessanta, è diventata una caratteristica comune e generalizzata del giallo svedese (2011: 104), sia cartaceo che in pellicola. L'obiettivo di questa critica però si sposta dall'insufficienza della socialdemocrazia, "contagiata" dal capitalismo americano, a "un apparato statale corrotto e burocratico" (Tapper 2011: 258), come esemplificato dai romanzi del criminologo Leif G. Persson, autore tra le altre cose di un'efficace trilogia sul delitto Palme. Fin dal suo esordio *Grisfesten*, del 1978 (traducibile approssimativamente con "Il banchetto dei porci", non pubblicato in Italia), Persson condanna violentemente la corruzione politica e morale che si nasconde nel cuore stesso dello stato svedese. Il romanzo è chiaramente ispirato a una vicenda reale di cui fu protagonista lo stesso Persson, all'epoca consulente del ministero della Giustizia, poi licenziato con l'accusa di essere stato l'informatore alla base dello scandalo Gejer. Nella realtà così come nel libro, i vertici della polizia, per ordine del primo ministro Palme, insabbiarono un caso di prostituzione in cui erano coinvolti il ministro della Giustizia ed altri importanti uomini politici del paese. Il libro si chiude con la sconfitta degli eroi idealistici che volevano far trionfare la verità (due onesti poliziotti che torneranno in molti dei successivi romanzi di Persson), testimoniando così il nuovo clima di disillusione.

UNA NUOVA FASE MORALE?

Il senso di smarrimento e di confusione che emerge dai gialli svedesi degli anni Ottanta e Novanta si riflette anche in una crescente ambiguità morale: il protagonista dei romanzi di Mankell deve affrontare

the hard reality that human and social darkness have become inescapable features of contemporary Swedish society; or, to put it another way, the theme is him having to face violent crime as an inherent social ambivalence. (Brodén 2011: 105-106).

Se nei romanzi gialli degli esordi il criminale era l'elemento di disturbo, l'alienato o lo straniero venuto a infrangere l'equilibrio sociale e morale dell'ordinata società svedese; se nei polizieschi sociali degli anni Sessanta il colpevole era allo stesso tempo la vittima di una società incapace di garantire giustizia e protezione ai suoi cittadini, ora i ruoli si fanno più sfumati. L'esempio più classico, almeno all'interno della narrativa gialla svedese, è la vittima che si fa giustiziere, infrangendo così non solo le leggi, ma anche un imperativo morale universalmente riconosciuto ("non uccidere"), in



nome di un sistema di valori personali. In genere in questo tipo di narrativa ci troviamo di fronte a un criminale sfuggito alla giustizia ordinaria, punito dalla vittima delle sue ingiustizie o da un suo rappresentante. Ne *Il ritorno del maestro di danza* di Henning Mankell, per esempio, a essere ucciso è un ex-criminale nazista; ne *L'uomo che morì come un salmone* di Mikael Niemi è un vecchio pedofilo. In entrambi i casi il loro assassino resterà impunito, con la benedizione silenziosa della comunità, se non addirittura della polizia:

Ma Stefan sperava che fosse riuscito a tornare a Buenos Aires. Per fumare le sue sigarette francesi in santa pace. Aveva pagato il suo debito con la giustizia, per il reato che aveva commesso, molto tempo prima. (Mankell 2007: 469)

«Hai intenzione di dirglielo?» sussurrò la donna.

«Che hai ucciso il bastardo?»

[...] La madre aspettò, ma non ottenne risposta. Esaias rimase steso in silenzio e la sentì uscire. Il fiume, pensò mentre ascoltava il mormorio distante delle rapide. Che sia il fiume a dirglielo. (Niemi 2011: 322)

Secondo Torben Grodal, questo atteggiamento corrisponde a una fase post-convenzionale della classificazione dei livelli morali proposta da Lawrence Kohlberg. Secondo questa classificazione lo sviluppo del senso morale parte da una fase pre-convenzionale, guidata esclusivamente dal timore della punizione, per arrivare agli stadi convenzionali, basati sulla percezione di norme e obbligazioni all'interno di una gerarchia sociale, prima chiusa, limitata a una *Gesellschaft*, poi universale, relativa alla *Gemeinschaft*, anche quando queste vanno contro gli interessi del singolo individuo. In una società post-moderna e globalizzata come quella attuale invece assistiamo al diffondersi di un livello di sviluppo morale post-convenzionale, in cui

the individual has the right to adhere to such universal laws [e.g. human rights, animal rights, women's rights, divine rights, etc.] even if this leads to violation of existing laws if these laws are in conflict with what the individual conceives as universal principles of justice. (Grodal 2011: 148)

Il personaggio scelto da Grodal per esemplificare questa fase di sviluppo morale è Lisbeth Salander, che si vendica sul suo violentatore e su tutta la società che l'ha trattata ingiustamente fin da quando era bambina. Perché il lettore provi empatia per lei, però, ritiene necessario fornirle prima un passato di sofferenze e ingiustizie subite, poi di caratteristiche quasi sovrumane (la maestria informatica, l'abilità nella lotta, ecc.) (*ibid.* 150).

Secondo altri studiosi come Margrethe Bruun Vaage e Murray Smith, invece, non è necessario fornire una giustificazione dei comportamenti negativi degli antieroi moderni, perché sono proprio questi ad attrarre il lettore/spettatore. Molte delle più



recenti serie televisive americane, dai *Sopranos* a *Breaking Bad*, da *Dexter* a *Hannibal*, presentano protagonisti moralmente discutibili, se non addirittura riprovevoli, per cui lo spettatore è tuttavia incoraggiato a parteggiare e provare simpatia (Vaage 2015). Alla base di questa reazione Vaage ipotizza una serie di meccanismi che vanno dal disimpegno morale (quando leggiamo un romanzo o guardiamo un film, ci basiamo più su emozioni di tipo morale che su valutazioni razionali), alla familiarità che crea un legame affettivo (elemento valido soprattutto per le serie televisive, in cui l'esposizione al personaggio è ricorrente), al fascino "alieno" del personaggio negativo, osservato con la curiosità che riserveremmo a uno squalo che caccia la sua preda, alimentato anche dal fatto che spesso questi personaggi, come *Dexter* e *Hannibal*, sono descritti come incredibilmente dotati e talentuosi. Pur non rappresentando una novità assoluta (basta pensare ai protagonisti dei romanzi di James M. Cain o Patricia Highsmith), Smith sottolinea come negli ultimi anni la letteratura, e soprattutto le serie televisive gialle, abbiano registrato una più netta virata in favore dell'eroe negativo, con l'esplicita intenzione di mettere alla prova i limiti della simpatia del lettore per un protagonista sempre più immorale:

The anti-heroic trend in contemporary television puts this vision [i.e. that of the self as a seeker of moral virtue] under severe strain, tipping over in the blackest cases to an image of moral imperfectionism. These are fictions for a morally disabused age, conscious of the reality and demands of ethics, but weary and wary of tabloid moralism, and sceptical of conventional heroism. (Smith 2014)

ANTIEROI SVEDESI

La stessa deriva è in parte osservabile anche nella letteratura gialla svedese. Sempre più spesso i protagonisti negativi dei romanzi non hanno più bisogno di giustificazioni morali: l'antieroe non è più il giustiziere che vendica antichi torti, ma un self-made man che infrange la legge per banali interessi economici. Lo vediamo per esempio in *La traiettoria della neve* (in originale *Snabba cash*, "Soldi facili") di Jens Lapidus, dove un ragazzo di campagna, che lavora di notte come tassista abusivo per permettersi di fare la bella vita a Stoccolma, decide di prendere la scorciatoia della droga, senza nemmeno l'alibi della malattia o della famiglia da mantenere del Walter White di *Breaking Bad*. Come Smith, anche Brodén, parlando del romanzo di Lapidus, collega la figura dell'eroe criminale alle tendenze in atto nella società svedese:

Snabba Cash not only portrays organized crime as an integral element in contemporary society, but the film's theme is also crime as an expression of the neo-liberal turn in Sweden during the 2000s. In the crumbling welfare state, characterized by social segregation and a 'dog eat dog' mentality, the role of the



criminal is no longer by necessity that of the desperado or social deviant. Rather, to the ruthless protagonists – enforcer Mrado, drug-dealer Jorge and yuppie-wannabe JW – criminal life is a shortcut to financial success and even a pragmatic career move. (Brodén 2011: 106)

Una posizione molto simile è espressa dalla criminologa svedese Ulla Bondesson nel suo imponente studio sul clima morale in Scandinavia. Secondo Bondesson, in una società sempre più secolarizzata e pluralistica, ci si allontana dai valori morali tradizionali per basarsi su valutazioni e decisioni individuali e individualistiche (2003: 39). Riecheggiando il disimpegno morale già citato a proposito di Vaage, sostiene che

the morals of the twentieth century can be characterized by “emotivism”, which means a lack of moral consensus, arising from the concept that “no valid justification of objective moral standard exists and hence there are no such standards”. (*ibid.*)

Il recente proliferare di protagonisti negativi nel cinema, la televisione e la letteratura gialla sembra quindi indicare qualcosa di più di un semplice ritorno al “buon bandito” delle ballate su Robin Hood o dei romanzi picareschi. Già nel 1989 Ernest Mandel faceva risalire il ritorno del romanzo poliziesco all’eroe fuorilegge a un crescente clima di scetticismo nei confronti della legge, dell’ordine e dello stato. Mentre i “nobili banditi” del romanzo picaresco erano “ribelli che difendevano una causa [...] coscienti di quello per cui si battevano: la libertà personale e l’uguaglianza dei diritti”, quelli dei nostri tempi sono

ribelli senza causa, delusi e cinici. anche quando fanno contro cosa si battono — contro torturatori delle SS, finanziari reazionari, spacciatori di droga — non hanno alcuna idea del perché lo facciano o, peggio ancora, fanno di battersi per niente. Non credono più a nulla, salvo forse alla possibilità di trovare nel breve termine una specie di nicchia di felicità personale. La loro ribellione non deriva da una speranza, ma dall’amarezza. (Mandel 2013: 204)

Tuttavia, al momento la letteratura gialla svedese sembra essersi fermata un passo indietro rispetto alla produzione americana. Malgrado la presenza di protagonisti vendicatori, spacciatori e rapinatori di banche, mancano ancora all’appello i serial killer. Resta il dubbio se questo sia dovuto a un retaggio della tradizione sociale del giallo, che intende non solo rappresentare la realtà, ma anche in qualche modo orientarla, o semplicemente al fisiologico ritardo con cui le varie tendenze della letteratura poliziesca anglosassone sono storicamente state assorbite dalla realtà svedese.

BIBLIOGRAFIA



Bergman K., 2014, *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*, Mimesis, Milano.

Bondeson U.V., 2003, *Nordic Moral Climates: Value Continuities and Discontinuities in Denmark, Finland, Norway and Sweden*, Transaction, New Brunswick/London.

Brodén D., 2011, "The Dark Ambivalences of the Welfare State: Investigating the Transformations of the Swedish Crime Film", *Northern Lights* 9, pp. 95–109.

Chandler R., 1950, *The Simple Art of Murder*, Houghton, Boston.

Ferrari A., 2012, "Il giallo scandinavo come giallo sociale. Dalle origini ottocentesche ad oggi", *ACME* n. 1, pp. 371-386.

France L., 2009, "The Queen of Crime", *The Observer*, 22 novembre.

Grodal T., 2011, "Crime Fiction and Moral Emotions: How Context Lures the Moral Attitudes of Viewers and Readers", *Northern Lights* 9, pp. 143–157.

Hobsbawm J.E., [1969] 1971, *I banditi*, Einaudi, Torino.

Knight S., 1980, *Form and Ideology in Crime Fiction*, MacMillan, London.

Kärrholm S., 2005, *Konsten att lägga pussel: deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Eslöv, Östlings bokförlag Symposion.

Lapidus J. [2006] 2009, *La traiettoria della neve* (trad. Barbara Fagnoni), Mondadori, Milano.

Mandel E. [1989] 2013, *Il romanzo poliziesco. Una storia sociale*, Alegre, Roma.

Mankell H., [2000] 2007, *Il ritorno del maestro di danza* (trad. Giorgio Puleo), Marsilio, Venezia.

Nestingen A., 2008, *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*, University of Washington Press, Seattle.

Nestingen A. & Arvas P. (eds.), 2011, *Scandinavian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff.

Niemi M., [2006] 2011, *L'uomo che morì come un salmone* (trad. Laura Cangemi), Iperborea, Milano.

Olaisen P., 2003, *Tankar om kriminallitteratur*, Stockholm, Norstedts.

Petronio G. (a cura di), 1985, *Il punto su: Il romanzo poliziesco*, Laterza, Bari.

Porter D., 1981, *The Pursuit of Crime*, Yale University Press, New Haven and London.

Regis J., 1916, *Blå spåret*, Åhlén & Åkerlund, Stockholm, disponibile su <<http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/RegisJ/titlar/Blasparet/>>.

Ross Nickerson C., 2010, *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

Sjöwall M. & Wahlöö P., [1965] 2005, *Roseanna* (trad. Renato Zatti), Sellerio Editore, Palermo.

Sjöwall M. & Wahlöö P., [1975] 2011, *Terroristi* (trad. Renato Zatti), Sellerio Editore, Palermo.

Scaggs J., 2005, *Crime fFction*, Routledge, London.



Smith M., 2014, "Mad, Bad and Dangerous to Know: TV's Anti-heroes", Times Higher Education, disponibile su <<https://www.timeshighereducation.com/features/culture/mad-bad-and-dangerous-to-know-tvs-anti-heroes/2014483.article>>.

Tapper M., 2011, *Snuten i skymningslandet. Svenska polisberättelser i roman och på film 1965-2010*, Nordic Academic Press, Lund.

Tornborg E., 2010, "Speglingar av verkligheten? – Den svenska deckaren och bilden av samhället", *HumaNetten* 25, pp. 2-13.

Trenter S., 1962, *Sturemordet*, Bonniers, Stockholm.

Vaage M.B., 2015, *The Antihero in American Television*, Routledge, London.

Catia De Marco è laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne all'Università degli Studi di Milano. Dopo una carriera ormai quasi ventennale di traduttrice dallo svedese e dall'inglese, in cui si è occupata spesso di giallo, sta conseguendo un dottorato di ricerca in Studi Linguistici, Letterari e Interculturali, sempre presso l'Università degli Studi di Milano, con un progetto di ricerca sull'autobiografia.

catia.demarco@unimi.it