

## Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta *Francesca Montemezzi*, matricola numero *885818*, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in *Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali*, autrice dell'elaborato finale/tesi di laurea *Il fantastico nella letteratura per l'infanzia. Analisi delle opere Mio, piccolo Mio e I fratelli Cuordileone dell'autrice svedese Astrid Lindgren*, relatore *Massimo Ciaravolo*, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

### DICHIARA

- ☐ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea;

☒ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in particolare *(per ogni punto scrivere per esteso quanto viene richiesto)*:

- *indicare il nome dello strumento (es. "ChatGPT" se applicazione o "GPT" se modello) con riferimento alla versione specifica (ad esempio, "ChatGPT-4, versione rilasciata a marzo 2024")*;

Chatgpt versione applicazione

- *se sono stati utilizzati più strumenti, specificare ciascuno di essi indicandone nome e versione*;
- *fornire informazioni su come è stato utilizzato lo strumento*:

☒ *revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza*;

- ☐ *generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati*;
- ☐ *supporto alla scrittura automatica di frasi*;
- ☐ *produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica*;
- ☐ *altro (specificare)*;

- *indicare le sezioni/i capitoli interessate/interessati*;

L'intero elaborato

- *indicare come è stata verificata la correttezza, la qualità e l'attendibilità delle informazioni o dei testi eventualmente generati*.

L'ho usato per i sinonimi e contrari e per la revisione del testo in svedese.

### DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore/dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

**Il fantastico nella letteratura per  
l'infanzia.  
Analisi delle opere *Mio, piccolo Mio* e  
*I fratelli Cuordileone* dell'autrice  
svedese Astrid Lindgren**

**Relatore**

Prof. Massimo Ciaravolo

**Correlatrice**

Prof.ssa Sara Culeddu

**Laureanda**

Francesca

Montemezzi

Matricola 885818

**Anno Accademico**

2025 / 2026

# INDICE

|                                                                                               |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Inledning.....</b>                                                                      | <b>3</b>  |
| <b>2. La morte e il lutto spiegati ai bambini.....</b>                                        | <b>14</b> |
| 2.1 Considerazioni introduttive.....                                                          | 14        |
| 2.2 La percezione della sfera soprannaturale in ambito clinico e nelle religioni.....         | 17        |
| 2.3 La narrazione fiabesca e la narrazione oggettiva a confronto.....                         | 19        |
| 2.4 La morte di un animale domestico .....                                                    | 20        |
| 2.5 Le tappe evolutive dello sviluppo del minore in relazione al concetto di morte .....      | 23        |
| 2.6 Il meccanismo dietro la perdita dell'oggetto.....                                         | 25        |
| 2.7 La letteratura come veicolo di comprensione della realtà.....                             | 27        |
| 2.8 Il ruolo della letteratura per l'infanzia nell'elaborazione del lutto .....               | 29        |
| 2.9 La letteratura infantile in Svezia e Scandinavia nell'età moderna e nel Novecento .....   | 30        |
| <b>3. Astrid Lindgren: un profilo biografico, artistico e intellettuale .....</b>             | <b>36</b> |
| 3.1 Infanzia e preadolescenza di Astrid Lindgren.....                                         | 36        |
| 3.2 Giovane Lindgren rivoluzionaria .....                                                     | 38        |
| 3.3 Il periodo della giovinezza.....                                                          | 39        |
| 3.4 Gli esordi della carriera lavorativa.....                                                 | 41        |
| 3.5 Lindgren attivista .....                                                                  | 45        |
| 3.6 Altre opere degli anni Cinquanta: tra campagna e città .....                              | 47        |
| 3.7 I tratti caratteristici dei personaggi di Astrid Lindgren.....                            | 49        |
| 3.8 Lindgren e il pubblico di lettori .....                                                   | 50        |
| 3.9 Gli ultimi anni di vita.....                                                              | 51        |
| <b>4. Il fantastico e il fantasy nella teoria letteraria .....</b>                            | <b>53</b> |
| 4.1 Definizione del fantastico .....                                                          | 53        |
| 4.2 Le origini della letteratura fantastica .....                                             | 54        |
| 4.3 La nascita del fantasy moderno.....                                                       | 57        |
| 4.4 La lettura psicoanalitica nel fantasy .....                                               | 59        |
| 4.5 Clive Staples Lewis e John Reuel Tolkien: pionieri del fantasy nel ventesimo secolo ..... | 61        |
| 4.6 Il genere fantasy nella letteratura per l'infanzia.....                                   | 64        |
| 4.7 La letteratura fantastica in Svezia .....                                                 | 66        |
| <b>5. Il genere fantasy e il tema della perdita in <i>Mio, min Mio</i>.....</b>               | <b>69</b> |
| 5.1 Introduzione al romanzo <i>Mio, min Mio</i> .....                                         | 69        |

|                                                                                         |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 5.2 La narrazione in prima persona e il personaggio di Bo Vilhelm Olsson .....          | 70         |
| 5.3 Gli elementi fantastici e il regno di Landet i Fjärran .....                        | 75         |
| 5.4 La divisione tra bene e male .....                                                  | 79         |
| 5.5 Il regno di Landet Utanför e l'antagonista Kato .....                               | 82         |
| 5.6 L'interpretazione fiabesca e letterale a confronto .....                            | 85         |
| 5.7 Il tema del lutto e della perdita in <i>Mio, min Mio</i> .....                      | 87         |
| 5.8 Conclusioni .....                                                                   | 88         |
| <br><b>6. Il genere fantasy e il tema del lutto in <i>Bröderna Lejonhjärta</i>.....</b> | <b>92</b>  |
| 6.1 Introduzione al romanzo <i>Bröderna Lejonhjärta</i> .....                           | 92         |
| 6.2 Il tema del lutto in <i>Bröderna Lejonhjärta</i> .....                              | 94         |
| 6.3 La narrazione in prima persona e il personaggio di Karl .....                       | 96         |
| 6.4 <i>Bröderna Lejonhjärta</i> : il riflesso di un'epoca .....                         | 100        |
| 6.5 Gli elementi fantastici e il regno ultraterreno di Nangijala.....                   | 103        |
| 6.6 Il linguaggio metaforico.....                                                       | 106        |
| 6.7 L'interpretazione letterale e psicologica del romanzo .....                         | 107        |
| 6.8 La conclusione del romanzo: due interpretazioni a confronto .....                   | 110        |
| 6.9 Conclusioni .....                                                                   | 113        |
| <br><b>7. Sammanfattning och slutord.....</b>                                           | <b>114</b> |
| <br><b>8. BIBLIOGRAFIA.....</b>                                                         | <b>128</b> |

## 1. Inledning

Litteratur spelar en viktig roll i samhället eftersom den skapar nya världar där bokläsare kan leva sig in i dem. Inom litteraturen är den fantastiska litteraturen central för att undersöka nya perspektiv som visar dolda betydelser och sanningar om världen. Faktum är att den fantastiska litteraturen kan leda till psykologiska dimensioner och förstå vad som händer i vårt inre. Detta händer också i barnlitteraturen, där författare kan träda in i karaktärernas sinnen och återge dem i boken.

Barnlitteraturen blev inte central förrän på 1800-talet och 1900-talet, eftersom vuxna tänkte att barn inte hade rättigheter som alla andra personer. Däremot kämpade många psykologer, författare och lärare för barnens rättigheter, eftersom de trodde att det måste finnas ett sätt att förmedla positiva värderingar utan att undervisa moraliska värderingar och korrekta beteenden.

Skandinaviens barnkultur har varit banbrytande, och den har kunnat tala till barnen i hela världen genom översättningen av barnlitteratur.

Den svenska författaren Astrid Lindgren (1907- 2002) arbetade för att ge barn viktiga insikter genom verk som *Mio, min Mio* (1954) och *Bröderna Lejonhjärta* (1973), som jag ska analysera i min uppsats. Dessutom handlar dessa böcker av Astrid Lindgren om förlust och död, som är komplicerade och svåra ämnen att prata om, och som läsare och kritiker kan uppfatta som tabu, särskilt i barnlitteraturen. Mitt intresse för barnlitteratur startade när jag började en kurs i översättning av svensk barnlitteratur under första året på magisterprogrammet. Jag var nyfiken på att undersöka olika sätt att översätta berättelser och den största utmaningen var att hitta den bästa versionen för barnläsare. Min kurs bestod av översättningar av flera böcker som *Just nu har vi varandra* (2015) och *Jag är inte sjuk* (2019) som var skrivna av Sara Bergmark Elfgren och Maria Fröhlich. De handlar om relationen mellan föräldrar och barn, men också om barns känslor. Den andra boken, *Jag är inte sjuk*, utforskar även barns sjukdom, som också är *Bröderna Lejonhjärtas* tema, och hur föräldrar tar hand om sina barn.

Under den där perioden jobbade jag också i en grundskola som stödlärare och jag älskade att hjälpa barn att förstå lärarnas uppgifter. Jag var omgiven av barnkultur och jag förstod att vuxna måste samarbeta för att skapa en bättre värld för barn. Av dessa skäl bestämde jag mig för att skriva om barnlitteratur i min avhandling.

Det finns också en annan anledning som beror på min barndom, eftersom den var väldigt speciell. Jag var omgiven av min familj och mina vänner som var de bästa personer i världen. Min familj bestod av fem personer: min pappa, min mamma och mina två äldre halvbröder. Dessutom hade jag en moster, en mormor och en stor familj på pappas sida med flera kusiner, fastrar, farbröder samt endast farmor kvar. Mina dagar var rika på lekar med min kusin Alice på landsbygden; vi lekte i naturen och det var jätteroligt. Dessutom organiserade mina föräldrar, tillsammans med mina moster och farbröder, många fester för att tillbringa tiden tillsammans. Vi firade Luciadagen och barnen fick presenter, vi firade också andra fester som Julen och Trettondagen. Lyckligtvis försätter vi att följa den här traditionen även om åren går och alla har olika planer och sina arbetsåtaganden att följa.

Under min barndom hade jag flera vänner som har varit en del av min utvecklingsresa. Vi träffades i grundskolan i min lilla by och vi gick på samma förskola. Många av dem är fortfarande i mitt liv, eftersom vi har försökt att odla vår vänskap även om vi har valt olika vägar på gymnasiet och universitetet. Faktum är att vi träffades i skolan och vi har delat flera upplevelser som har stärkt vår vänskap genom att resa i Spanien, Frankrike och Italien. Vi har inte bara rest, men vi har också delat enkla stunder för att prata och skratta tillsammans.

I mina barndomsår var jag glad över att tillbringa tid med personer som ville utvecklas med mig och dela sorg, lycka och förlust. Det är jätteviktigt att finna någon som du kan prata med, eftersom du inte kan lita på alla personer. Olyckligtvis, en person kan avslöja dina hemligheter även om du tror att hen inte kan göra det.

Under min barndom tillbringade jag inte bara tid med min familj och vänner, utan jag läste också mycket. Min favoritbok var *Snövit* (1812) skriven av Jacob och Wilhelm Grimm, eftersom huvudpersonen hade svart hår som jag hade och hon påminde mig om mig själv. Min mamma läste

mig olika sagor och jag älskade att lyssna på dem, eftersom sagorna beskriver fantastiska världar där det finns slott, kungar och prinsessor. Senare förstod jag som tonåring att barndomen är den bästa perioden i livet eftersom man kan leka och skratta hela tiden utan att tänka på betyg, prov och skola. Dessutom finns far- och morföräldrarna som hjälper dig att utvecklas dag efter dag. Far- och morföräldrarna är de bästa förebilderna för att lära sig att livet bara varar en stund och man behöver uppskatta alla stunder. Idag saknar jag mina barndomsdagar, eftersom jag trodde att livet var som en saga där man kan bekämpa ondska och våld.

Sammanfattningsvis är dessa anledningar som ledde mig till att skriva den här avhandlingen.

Mitt projekt har godkänts av Stiftelsen C.M. Lerici-föreningen som gav mig ett stipendium för att resa till Stockholm i maj 2026 och ha tillgång till relevanta källor och litteratur på Kungliga Biblioteket, Barnboksinstitutet och Universitetsbiblioteket i Frescati. Tack vare Lerici-föreningen och Elina Druker, professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, har jag analyserat olika källor som inte finns i Italien. Det är en fantastisk och nyttig möjlighet, eftersom jag kan granska flera källor om Astrid Lindgrens verk och dessutom besöka Stockholm för att förbättra mitt språk. Dessutom tycker jag att det är viktigt att resa till Sverige för att bättre känna svensk kultur – också barnkultur – och samhälle.

Under min vistelse granskade jag i synnerhet källor och dokument för att skriva det femte och det sjätte kapitlet om *Mio, min Mio* respektive *Bröderna Lejonhjärta*, som handlar om hur Astrid Lindgren introducerar förlust, sorg och död i en fantastisk berättelse.

Innan jag diskuterar de två verken behandlar jag i tre kapitel (2, 3 respektive 4) viktiga kontexter som förbereder analysen. Kap. 2 handlar om hur man kan berätta om sorg och död för barn och i barnlitteraturen. Jag har läst *La Littérature en péril* (2015, Litteraturen i fara) skriven av Tzvetan Todorov och *Leggere libri non serve* (2025, Att läsa böcker är inte viktigt) skriven av Enrico Terrinoni för att fördjupa det här temat. Dessutom analyserar jag hur litteraturen introducerar död och sorgbearbetning för barn och hur den här fasen kan vara svår att hantera. Jag har fått hjälp av flera källor och verk inom pedagogik och psykologi, som visar hur vuxna borde tala med barn om

död och förlust utan att traumatisera dem. Det finns flera forskare och psykologer som har lärt vuxna att trösta barn genom att förklara döden som en fas i livet. Daniel Winnicott har således varit central i denna studie. Han har skrivit flera böcker om förhållandet mellan barn och deras mammor, centrala gestalter i barnets uppfostran.

Det är viktigt att analysera dynamiken mellan föräldrarna och barnet, men också mellan mamman och barnet för att förstå hur hon kan leda barnet till en förståelse av död och förlust. Jag har därför läst den italienska versionen av Winnicotts böcker: *Il bambino deprivato* (1986, Det depriverade barnet), *I bambini e le loro madri* (1987, Barn och deras mödrar), *Colloqui con i genitori* (1993, Samtal med föräldrar), och *Gioco e realtà* (2019, Lek och verklighet) (Winnicott 1986; Winnicott 1987; Winnicott 1993; Winnicott 2019), för att också förstå vad som händer i barnets huvud när förlusten sker och vilken roll modersfiguren har i det här sammanhanget.

På biblioteket "Bettini Junior" fann jag alla källor som kunde hjälpa mig att hitta forskarnas och psykologernas förklaringar, men också ståndpunkter om dessa ämnen: böcker som *Dialoghi con i bambini sulla morte: Le fantasie, i vissuti, le parole sul lutto e sui distacchi* (2004, Samtal med barn om döden: Fantasier, upplevelser och ord om sorg och separationer) av Daniel Oppenheim; *Mi manchi tanto! Come aiutare i bambini ad affrontare il lutto* (2002, Jag saknar dig så mycket! Hur man hjälper barn att hantera sorg) skriven av Helen Fitzgerald.

Dessutom fann jag *¿Así es la muerte? Preguntas mortales de niños y niñas* (2024 i den italienska utgåvan) skriven av Ellen Duthie och Anna Juan Cantavella.

Dessa källor har varit väldigt viktiga för att introducera mitt ämne, som har som mål att analysera barnens perspektiv när de upplever en tung förlust och en sorg för första gången. Det kan hända när föräldrarna eller något husdjur dör och barnet tänker på vad som inträffar i livet efter detta.

Mitt mål är inte bara att förstå hur vuxna kan hjälpa barn att komma över en tragedi, men också att analysera dödsbegreppet och vad döden har betytt i filosofin och religionen. Faktum är att människan behöver ett sätt att förlita sig på Gud när döden kommer i slutet av livet. Annars behöver människor



ett objektivt sätt för att tänka på döden som något nödvändigt för människornas reproduktion eller som en nödvändig fas i livet.

Det andra kapitlet handlar också om hur barnlitteraturen talar om död och förlust när vuxna inte kan. I det här sammanhanget är barnlitteraturen ett viktigt kunskapsverktyg, eftersom vuxna ibland har några svårigheter att prata om dessa ämnen. Jag har därför försökt att titta på olika källor om barnlitteraturens utveckling för att analysera hur barnlitteraturen har introducerat förlust och död över tid genom symboler och metaforer. På Ca' Foscari's bibliotek sökte jag källor som kunde hjälpa mig att hitta viktig information. Jag fann *Scritture di infanzia e elaborazione del lutto* (2013, Barndomsskildringar och sorgbearbetning) skriven av Franco Cambi, som har varit professor i pedagogik i Lecce, Siena och Firenze.

Mitt mål har dessutom varit att analysera källor som kunde hjälpa mig att finna viktig information om barnlitteraturen i Skandinavien under modern tid och 1900-talet. Jag hittade två betydelsefulla översiktsverk som *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia, 2, Från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal* (2024) redigerad av Boel Westin och Åsa Warnqvist; *Den svenska litteraturen, 3, Från modernism till massmedial marknad* (1999) redigerad av Sven Delblanc, Lars Lönnroth och Sverker Göransson, med ett kapitel om barnlitteraturen av Sonja Svensson.

Det här sammanhanget blev centralt för att sedan, i kapitel 3, introducera den svenska författaren Astrid Lindgren, som hade en viktig roll i barnlitteraturen. Faktum är att hon försökte att modernisera den genom att introducera ett nytt perspektiv som innehöll mycket glädje, lek och skratt, men som inte uteslöt vardagsrealismen och allvarliga teman som förlust, ensamhet, olycka, död och sorgbearbetning. Hennes böcker *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* handlar om hur barn kan hantera våld och ondska i en fantasivärld.

Slutet av det andra kapitlet är därför kopplat till det tredje kapitlet om Astrid Lindgrens biografi och författarprofil. En författares biografi är alltid viktig för att förstå hur bakgrunden har påverkat livet. Av denna anledning tror jag att min uppsats behöver visa detta. Jag fann viktig information i det biografiska verket *Denna dagen, ett liv* (2014) av Jens Andersen, som jag har läst i svensk

översättning. Det här verket har varit centralt i denna studie, eftersom mitt syfte var att veta så mycket som möjligt om Astrid Lindgrens liv, och Andersen har skrivit om hennes barndom, vuxenliv och karriär.

Dessutom har jag använt andra liknande källor som *Århundradets Astrid* (2002) av Anna Maria Hagerfors, och *Astrid Lindgren* (2007) skriven på engelska av Eva-Maria Metcalf.

Jag har också läst Lindgrens *Krigsdagböcker 1939-1945*, som Salikon bokförlag publicerade 2015. Det här verket handlar om Astrid Lindgrens tankar och idéer om Hitler och det andra världskriget, som hon antecknade i sin dagbok. En dagbok kan vara en väldigt viktig källa för att analysera författarens profil och ideologi, som också påverkar hennes verk. Astrid Lindgren var medveten om ondskan i världen och att makten beror på våld. Av denna anledning beskriver författaren fantastiska världar där det finns negativa krafter som hennes hjältar måste övervinna. Faktum är att Lindgren vill skydda barn genom sina berättelser utan att gömma våldet som finns i världen. En författare kan beskriva en värld som kan existera i sitt huvud och som följer författarens värderingar om rättvisa och frihet. De här värderingarna finns i Astrid Lindgrens böcker som *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*.

Det tredje kapitlet tar upp Astrid Lindgrens barndom i Vimmerby, som hon tillbringade med sin stora familj Ericsson, som bestod av hennes föräldrar och fyra barn, och hur landsbygden har påverkat hennes uppfostran och författarskap. Dessutom ska kapitlet handla om hennes revolutionära anda under hennes ungdomstid och hur hon fortsatte att vara revolutionär genom att behandla tabuämnen. Men hon behandlar inte bara tabubelagda ämnen som förlust och död och sorg, men också om djurrättigheter, social jämlikhet och kritik mot tyranni genom sina starka gestalter som Pippi Långstrump. Dessa punkter är betydelsefulla för att introducera hennes författarskap och hennes gestalter, som också spelar symboliska roller.

Sammanfattningsvis har de här källorna visat mig Astrid Lindgrens omfattande profil som människa och som författare. Det har hjälpt mig att begripa hennes svårigheter som ensamstående mamma när

hon var en ung kvinna. På så sätt har jag velat fördjupa mig i hennes kärlek till barn och till barnlitteraturen, som ledde henne till att skriva för barnpublik.

Det här tredje kapitlet slutar med Astrid Lindgrens tankar om död, förlust och sorg, ett tema som går genom *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* som berättelser om fantastiska världar. Av denna anledning är det viktigt att förklara vad fantasygenren är och det fjärde kapitlet handlar om det fantastiska och om fantasy enligt litteraturteorin och litteraturhistorien. Det lyfter fram fantasygenrens egenskaper för att på bästa sätt introducera Astrid Lindgrens böcker *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* i det femte och sjätte kapitlet. I detta kapitel har jag använt några källor som *Världar av ljus, världar av mörker* (2019) skriven av Annika Johansson; *Dall'ABC a Harry Potter: storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù* (2011, Från ABC till Harry Potter: en historia om brittisk barn – och ungdomslitteratur) redigerad av Laura Tosi och Alessandra Petrina; *Introduction à la littérature fantastique* (2022 i den italienska utgåvan) av Tzvetan Todorov.

Två särskilt betydelsefulla verken har varit *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (2012) av Edward James och Farah Mendlesohn; *Re-Enchanted: The Rise of Children's Fantasy Literature in the Twentieth Century* (2019) skriven av Maria Sachiko Cecire. Dessa källor har hjälpt mig att skriva om fantasygenren från dess början i litteraturen till den moderna fantasyns födelse på 1900-talet genom att prata om Clive Staples Lewis och John Reuel Tolkien. De två brittiska författarna har skapat den moderna fantasyn genom att skriva *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) och *The Hobbit* (1937). De här berättelserna följer *quest fantasy*-strukturen som består av en uppdragssituation där hjältarna måste befria människor från ondskan och övervinna hinder och utmaningar. Prövningarna ska hjälpa hjältarna att mogna. Dessutom vill min studie behandla den psykoanalytiska läsningen av fantasyböckerna, eftersom berättelser innehåller symboliska värden.

Avslutningsvis ska kapitlet handla om fantasyns utveckling över tid i barnlitteraturen och i Sverige. Det här sammanhanget ska leda mig till att introducera det femte kapitlet om fantasy och förlust i *Mio, min Mio*. Det femte kapitlet fokuserar på sorgbearbetning, förlust, ensamhet och personlig utveckling i en fantastisk värld i Astrid Lindgrens roman *Mio, min Mio*.

Huvudpersonen Bo Vilhelm Olsson, som också kallas Bosse, är ett föräldralöst barn som bor i Stockholm med sina fosterföräldrar tant Edla och farbror Sixten. Fosterföräldrarna är inte kärleksfulla, eftersom de inte står ut med Bo, som känner sig ensam och längtar efter en lycklig familj. En dag sitter han på en bänk och något speciellt händer, eftersom en ande, som kommer ut ur en flaska, leder honom till en fantastisk värld som kallas Landet i Fjärran. I den här världen är han ett annat barn, som kallas Mio och som är son till kungen av Gröna Ängars ö, en ö i Landet i Fjärran. Mio är efterlängtd av sin pappa med vilken han ska leva i ett idylliskt och harmoniskt landskap rikt på flora och fauna.

Romanen handlar alltså om vänskapen mellan Bosse och Benka i Stockholm, men också mellan Mio och Jum-Jum i Landet i Fjärran. I detta sammanhang kommer Mio att förstå att han kan bli accepterad och älskad. Jag har använt olika kritiska källor för att bättre förstå romanen, som *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld* (1992) av Vivi Edström; *Att dö och att döda: en jämförelse av Astrid Lindgrens sagor Mio, min Mio och Bröderna Lejonhjärta* (1976) och *Prins Mio. Ett barn i en sagovärld eller ett barns fantasi* (1987). De här verken handlar om de fantastiska inslagen i *Mio, min Mio* som bidrar till att göra berättelsen till en fantasyroman inom barnlitteraturen.

Vivi Edströms studie har i mitt tycke varit den bästa källan som har hjälpt mig att förstå och behandla ett nytt barnperspektiv. Det fokuserar på ensamheten i den verkliga världen och Bosses symboliska flykt för att få allt som han saknar: kärlek, frihet, lycka. Resan till den magiska världen är en viktig punkt för att introducera skillnaden mellan de vuxnas respektive barnens perspektiv som läsare. Faktum är att läsare kan antingen inta ett realistiskt perspektiv, och tro att allt händer i Bosses fantasi, men de kan också tro att de berättade händelserna händer i en fantastisk värld.

Genom olika utmaningar ska Mio inse skillnaden mellan gott och ont och hur man kan övervinna ondskan, som framställs av Kato som bor i Landet Utanför. Gunnel Vettergren och Andrzej Molin beskriver det här temat i *Prins Mio. Ett barn i en sagovärld eller ett barns fantasi* (1987). Deras studie är viktig för att förstå vad ondskan betyder i verkligheten och vilka effekter det kan ha hos människor och Naturen. Därefter handlar kapitlet om jämförelsen mellan en sagolik och en bokstavlig tolkning.

Berättelsen kan läsas som sagt genom två olika perspektiv: barnens respektive de vuxnas perspektiv. Förmodligen kan barnen lättare tro på Mios berättelse, medan de vuxna är kanske mer skeptiska. Todorov belyser det i sin teori om fantasy genom att påstå skillnaden mellan den egendomliga, som behöver en rationell förklaring, och den underbara, som inte behöver någon rationell förklaring.

En annan viktig punkt är att Bosse, som sagt, saknar kärleksfulla föräldrar som älskar honom. Faktum är att hans fosterföräldrar inte kan ersätta hans pappa och döda mamma. Hans sorgliga tillstånd får honom att drömma om en riktig familj. Lyckligtvis ska Mio träffa sin pappa i Landet i Fjärran som ska älska och bry sig om honom. Sammanfattningsvis har de här källorna visat mig hur man kan definiera *Mio, min Mio*: en fantasyroman som undersöker den psykologiska barndimensionen. Det här kapitlet leder mig till att introducera *Bröderna Lejonhjärta*, som Astrid Lindgren publicerade ett par decennier senare, 1973.

Det sjätte kapitlet handlar om Astrid Lindgrens roman *Bröderna Lejonhjärta*. Temana är ensamhet, sorg och nu även död, som författaren fördjupar sig i genom att beskriva ett sjukt barn som är döende. Handlingen utvecklas genom Karls perspektiv. Han är ett sjukt barn som inte kan leka eller leva som andra barn eftersom han är förblindad. Hans liv är olyckligt och utan hopp om en bättre framtid. Lyckligtvis finns Karls bror, Jonatan, som berättar för honom om en fantastisk värld som kallas Nangijala där de ska träffas igen och leva lyckligt. De två barnen, Karl, som också kallas Skorpan, och Jonatan har ett starkt broderligt band som kan hjälpa Skorpan att övervinna döden. På grund av en bostadsbrand ska Jonatan dock dö först, i ett försök att rädda Karl. Senare kommer Skorpan också att dö på grund av sin sjukdom, även om berättaren inte närmare förklarar orsaken till hans död. Nangijala, precis som Landet i Fjärran, är ett idylliskt landskap där Karl och Jonatan möter utmaningar och faror för att rädda Törnrosdalen, ett land i Nangijala, från Tengil som är en tyrann. Källor och essäer som är nyttiga i min studie för detta kapitel har varit igen *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld* (1992); *Om alla vore som Jonatan* (1983); igen *Astrid Lindgren* (1995); *Pippi og Sokrates. Filosofiske vandringer i Astrid Lindgrens verden* (2000). Ytterligare information finns också i de källorna handlar om *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*.

Jag börjar med att illustrera hur Astrid Lindgren introducerar död och sorg i en barnroman genom att beskriva ett döende barn, Karl, som drömmer om att vara frisk. Mitt mål handlar om att undersöka Karls psykologiska dimension, vilket är nödvändigt för att förstå vad som händer i Karls sinne. Faktum är att berättaren skapar både i *Mio, min Mio* och i *Bröderna Lejonhjärta* ett starkt förhållande till läsaren genom förstapersonsberättelsen. Huvudpersonerna säger ”jag”, och läsarna får veta deras tankar, känslor, rädslor och farhågor.

Karl lyckas övervinna sina rädslor och farhågor inför farorna i Nangijala, som inte bara är ett fantastiskt land, utan också en annan fredlig och lycklig värld. Ola Larsmo skriver i *Om alla vore som Jonatan* (1983) om uppdelningen mellan gott och ont i *Bröderna Lejonhjärta* genom att beskriva Törnrosdalen mot Karmanjaka, där Tengil och draken Katla lever. Den här källan ska leda mig till att analysera barnlitteraturens symboler för att introducera striden mellan goda karaktärer som Jonatan och onda karaktärer som Tengil och Katla.

I detta sammanhang är det intressant att man igen kan läsa brödernas utmaningar genom ett bokstavligt perspektiv, som tror på det som berättas. Däremot kan läsare, kanske vuxna läsare, tro att Nangijala inte finns och händelserna egentligen är Karls feberfantasier. Sammanfattningsvis visar de här källorna mig berättelsens struktur med både fantastiska och realistiska element som bidrar till att göra den till en fantasyroman.

Avslutningsvis är målen för min studie att analysera Astrid Lindgrens romaner *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* genom att undersöka barnlitteraturens utveckling och dess tillvägagångssätt för att introducera tragiska teman som död, sorg, förlust och ensamhet. Min uppsats börjar med andra kapitlet, som visar litteraturen som ett viktigt verktyg för att förstå verkligheten. Litteraturen och även barnlitteraturen kan överskrida människornas gränser för att prata om och förklara problematiska faser i livet eller tragiska händelser. Det andra kapitlet kan få oss att förstå anledningen till att författare som Astrid Lindgren bestämmer sig för att skriva romaner om de här temana.

Därefter ska mitt mål vara att analysera Astrid Lindgrens författarprofil för att förstå anledningarna som ledde henne att skriva för barn. Det är viktigt för att förstå hur Astrid Lindgrens livshändelser ledde henne att bli en känd författare som skriver fantasyromaner.

Innan jag introducerar *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* är mitt mål att undersöka fantasygenren och dess egenskaper inom barnlitteraturen. Det här kapitlet ska leda mig till att definiera fantasyromanernas narrativa strukturer, som kan hjälpa mig att skriva om *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*.

I femte och sjätte kapitlet undersöker och visar jag några viktiga egenskaper som gör *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* till fantasyromaner, som behandlar förlust, död och sorgbearbetning genom en resa i en fantastisk värld.

## **2. La morte e il lutto spiegati ai bambini**

### *2.1 Considerazioni introduttive*

Questo capitolo intende analizzare gli aspetti pedagogici, filosofici, religiosi, psicologici (paragrafi 2.1-2.6) che illustrano le reazioni e i meccanismi che si verificano quando un bambino viene coinvolto in un'esperienza di cordoglio o subisce una perdita. Inoltre, la mia ricerca si focalizzerà anche sul ruolo dell'adulto nell'introdurre il minore ad un processo di comprensione ed elaborazione del lutto. In seguito, il paragrafo 2.7 affronterà il ruolo del racconto di finzione nella realtà moderna, per poi approfondire, con il paragrafo 2.8, la funzione della letteratura nella fase di accettazione della morte come termine del percorso esistenziale. Partendo da questi spunti rifletterò infine, nel paragrafo 2.9, sul ruolo della letteratura, in particolare di quella infantile, del suo sviluppo nell'età moderna e nel Novecento in Svezia, e in Scandinavia, rispetto a questo tema.

I testi letterari svolgono un ruolo significativo nell'introdurre i lettori a temi sensibili, critici, complessi, e a trarne riflessioni ed insegnamenti da applicare anche in scenari realistici. Alla letteratura, quindi, può essere attribuita la definizione di strumento di interpretazione della realtà. La narrativa, in tal senso, può diventare risorsa significativa per la spiegazione di tematiche di difficile comprensione come il lutto, ossia "il processo di elaborazione del dolore, delle reazioni vissute nel dire addio ad una persona cara" (Pangrazzi 2002: 7) e più in generale la perdita.

Esistono diverse tipologie di perdita e Arnaldo Pangrazzi (n. 1947), docente presso l'Istituto Internazionale Camillianum di Roma, nel capitolo terzo dell'opera *Aiutami a dire addio* (2002), le suddivide in: interiori, affettive, geografiche, professionali e istituzionali. In molti casi, una di queste perdite può generarne altre ai superstiti: la morte di un marito, ad esempio, causa perdite affettive e sessuali per la moglie e perdite relazionali per i figli, determinando nel complesso un'alterazione nel contesto familiare. Dunque, si può concludere che una perdita incide profondamente sull'assetto familiare e sul percorso di vita dei rimanenti (Pangrazzi 2002: 27-29).



La letteratura dell'infanzia, in particolare, assume un ruolo fondamentale nel trattare le tematiche del lutto e della perdita, diventando una valida sostituta delle figure adulte che mostrano difficoltà nel fornire spiegazioni inerenti a tali argomenti. In Svezia, la scrittrice svedese Astrid Lindgren (1907-2002) affronta questi argomenti con profondità emotiva adottando una dimensione simbolica: la morte è descritta in modo meno diretto e traumatico e rappresenta la liberazione dalla sofferenza. Questi aspetti saranno oggetto di studio della mia tesi nei prossimi capitoli e verranno approfonditi nello specifico in *Bröderna Lejonhjärta* (1973, *I fratelli Cuordileone*) e in *Mio, min Mio* (1954, *Mio piccolo Mio*; lett. Mio, mio Mio). Le opere letterarie, dunque, si distinguono per le proprie strategie comunicative da altri canali e modalità di narrazione a cui i bambini sono quotidianamente esposti, come i cartoni animati, i media ed i videogiochi. In primo luogo, guardando i cartoni animati, i bambini talvolta vengono a contatto con un'idea effimera di morte in cui i personaggi, principalmente animali, muoiono e ritornano in vita nella scena successiva (Fitzgerald 2002: 19). In secondo luogo, le immagini mediatiche hanno principalmente l'obiettivo di sorprendere, sconvolgere e spaventare lo spettatore catturandone l'attenzione, mostrando immagini crude e violente. Tuttavia, la fiction televisiva si differenzia trasmettendo spesso immagini non aggressive, poiché come intento primario ha di mettere in luce le modalità in cui è avvenuta la morte e dunque invitare a riflettere sul processo in sé. Proprio per questo motivo, la morte che viene definita autentica, reale e irreversibile in quel contesto comunicativo è percepita come una condizione distante dalla realtà quotidiana, in quanto si verifica in situazioni di guerre in Paesi lontani o in incidenti distanti dal contesto personale di tutti i giorni.

Nella dimensione videoludica, invece, la tipologia di morte che si presenta loro non è assoluta, definitiva e reale, ma virtuale e per tal motivo le figure adulte dovrebbero porsi come educatori sottolineando la differenza tra realtà e finzione (Oppenheim 2004: 29-34).

L'analisi sul tema della morte nel mondo dell'infanzia può essere estesa ad un dibattito più ampio attraverso un'indagine generale sugli studi dedicati alla morte. Questo tema, infatti, è ricorrente anche in campo medico e scientifico, in quanto l'obiettivo ultimo di molti ricercatori sembra quello di

esplorare nuove aree di conoscenza al fine di sperimentare nuove tecniche per l'eterna sopravvivenza. A tal proposito, un recente studio sulle trasfusioni di plasma sanguigno sta acquisendo sempre maggior notorietà da parte dei media, poiché la procedura di trasfusione, che verrebbe effettuata da un organismo giovane ad uno meno giovane, potrebbe rallentare l'invecchiamento o far ringiovanire le persone. L'unica problematica inerente a questo studio riguarda il costo elevato della terapia che limiterebbe le cure solo ai ceti più abbienti. Dunque, il podio dell'immortalità potrebbe essere raggiungibile solo da un'élite di pochi, e sarebbe un motivo in più a favore delle disuguaglianze sociali ("Guarire dalla morte: l'immortalità è solo per più ricchi" [2026]).

Parallelamente allo studio della morte in ambito scientifico, emergono riflessioni rilevanti anche in campo filosofico, come ad esempio dal filosofo tedesco Martin Heidegger (1889-1976) e, nella prima età moderna, dal filosofo francese Michel de Montaigne (1533-1592). Il primo associa la morte all'angoscia, poiché definisce la mortalità degli esseri umani; mentre Montaigne si distanzia da questo pensiero affermando che la consapevolezza della precarietà della vita aiuta, soprattutto i bambini, a non sviluppare fobie e ad abbracciare tutte le sfumature della vita (Campione 2012: 5-7). Pertanto, da quest'ultima visione filosofica si può trarre la conclusione che, per affrontare il tema della caducità della vita, è necessario che vi siano degli educatori che trasmettano un insegnamento basato sull'espressione dei sentimenti di morte e che questi non vengano separati dalla sfera vitale. La propensione alla consapevolezza della mortalità aiuta a conciliarsi con la morte e ad accettarla come tappa finale della nostra vita terrena.

Vi sono, quindi, opposte strategie riguardo l'educazione ai temi del lutto e della morte: distrarsi dai pensieri cupi oppure cercare di elaborare il processo. La percezione del lutto varia a seconda dell'età del bambino: fino al quinto anno d'età, se il genitore – gravemente malato e prossimo alla morte – si assenta dal contesto familiare, il bambino penserà ad un suo ritorno e verrà distratto dal pensiero attraverso una gratificazione materiale. Ma quest'ultima non sarà sufficientemente efficace nel momento in cui la figura genitoriale muore, poiché tale assenza difficilmente verrà sostituita.

## *2.2 La percezione della sfera soprannaturale in ambito clinico e nelle religioni*

La dimensione dell'aldilà affascina non solo il mondo letterario ma anche quello scientifico, in particolare il campo medico come riportato da Jean-Jacques Charbonier (n. 1956), medico anestesista rianimatore, in *La morte spiegata ai bambini* (2017). In quest'opera, tratta l'esperienza della "morte temporanea" vissuta in prima persona dal paziente durante il processo di rianimazione che avviene per mano del medico anestesista rianimatore. Queste narrazioni di morte temporanea, indipendentemente dalla loro verificabilità scientifica, si basano sul viaggio dei pazienti nell'aldilà. Un esempio è dato da Eben Alexander (n. 1953), docente di neurochirurgia presso l'Università di Harvard, che durante il coma ha vissuto la medesima esperienza arrivando alla conclusione che i resoconti della dimensione ultraterrena non sono falsità. Alexander testimonia di aver incontrato una sorella, scomparsa prima che lui nascesse, e che lui ha riconosciuto in un ritratto dopo essersi risvegliato (Charbonier 2017: 27-28). Durante il coma, lo spirito della persona lascia il corpo e viene accolto in una nuova dimensione dagli spiriti dei membri defunti della cerchia amicale e familiare. Esso non solo viene accolto dalle altre anime, ma rivive anche rapidamente tutti gli attimi della propria vita, e in questa occasione si congiunge con Dio. In questo luogo ricco d'amore, lo spirito però è costretto a ricongiungersi con il corpo lasciando la dimensione ultraterrena (Charbonier 2017: 42-44). Comunemente, l'aldilà viene spesso descritto come una "città di cristallo" o un paesaggio verdeggianti e rasserenante (Charbonier 2017: 57). Purtroppo, questa esperienza viene rimossa quasi completamente dal paziente, se la rianimazione viene effettuata con successo dopo un arresto cardiaco (Charbonier 2017: 113). Vi sono molteplici tesi a sostegno dell'esistenza della dimensione ultraterrena, alcune delle quali, ad esempio, considerano la donazione degli organi del defunto come l'unica forma di continuità della vita dopo la morte. Credere nell'aldilà, infatti, significa avere un messaggio di speranza per l'essere umano, che continuerà a vivere anche dopo la morte. A sostegno di tale tesi, il Cristianesimo e l'Islam diffondono un messaggio di fede basato sull'esistenza di una dimensione ultraterrena in cui i fedeli, in base al comportamento adottato in vita, potranno essere condotti in Paradiso o all'Inferno (Duthie, Cantavella 2024: 51-52).

Di conseguenza, il tema del lutto assume un diverso significato a seconda dell'ambiente sociale e religioso in cui vive il soggetto. Nella società islamica, ad esempio, il lutto viene definito sia come un fatto privato che collettivo, in quanto la comunità religiosa si raccoglie per salutare il defunto. Ciò non si verifica nell'odierna società occidentale, che mostra compostezza di fronte al lutto provocando un forte malessere alla persona che lo sta vivendo, poiché viene represso e non espresso apertamente. In questa dimensione, la letteratura produce immaginazione emotiva ed invita a riflettere sulla tematica della morte attraverso il silenzio e la meditazione. Raccontare, infatti, aiuta a comprendere diverse realtà, sé stessi e gli altri; quest'azione si può definire anche comunitaria poiché attraverso la condivisione invita ad elaborare il lutto in tutte le sue fasi (Chierici 2004: 174-175). La prima fase è caratterizzata da un sentimento di protesta a causa della perdita subita, che viene seguita da un profondo dolore, il quale si trasforma successivamente in un desiderio di speranza per un futuro privo di tristezza (Grollman 1999: 58). Questa pratica diventa impossibile senza l'ausilio di miti veri e condivisi, che purtroppo mancano nella società occidentale: il linguaggio è privo di emozioni nelle formule religiose pronunciate per porgere l'ultimo omaggio al familiare, e questo impedisce al singolo individuo di vivere autenticamente il momento con il defunto.

Il cristianesimo definisce la morte "la vita eterna" poiché è in quella dimensione che i fedeli incontrano Dio, vengono accolti da lui e resi immortali. Tuttavia, anche se l'intento dell'educazione religiosa sarebbe di sollevare gli uomini da ansie e preoccupazioni, il messaggio legato alla volontà del Signore di avere gli uomini in Paradiso, e di farli morire per questo motivo, potrebbe provocare una reazione opposta. Infatti, questa visione religiosa potrebbe indurre un bambino a nutrire il desiderio di morire per raggiungere il familiare in Paradiso, pensando che l'unico modo per azzerare il dolore e la sofferenza sia ricongiungersi con il defunto (Fitzgerald 2002: 20-24). Il bambino potrebbe arrivare anche a pensare che Dio, volendo bene anche a lui, voglia portarselo nella dimensione ultraterrena (Grollman 1999: 52). In altri casi, invece, potrebbe accadere che si senta colpevole della morte del familiare a causa di un comportamento scorretto o di pensieri intrusivi, che avrebbero comportato la tragica sorte.

### *2.3 La narrazione fiabesca e la narrazione oggettiva a confronto*

Per educare alla morte, si possono delineare due tipologie di narrazione che modellano l'idea di morte nel bambino. La prima tipologia è la variante fiabesca che è affine a quella del Vangelo di Giovanni, in cui la morte viene definita come passaggio verso una nuova vita in comunione con Dio e non viene trattata in modo tragico e definitivo. Da questa visione scaturiscono diverse emozioni: consolazione, speranza, stupore e il desiderio della salvezza magica. La seconda tipologia, ovvero la narrazione oggettiva, si basa, contrariamente, sul trovare delle tesi legate alla morte come processo utile per la nostra condizione: la decomposizione del cadavere è necessaria per il ciclo della vita, poiché libera nutrienti essenziali, tra cui l'azoto, che vengono riutilizzati dagli organismi viventi. Questa narrazione propone una spiegazione razionalistica della morte, poiché quest'ultima fornisce un contributo per la vita collettiva in quanto la morte biologica non è l'annullamento del vivente, ma una trasformazione che serve al ciclo della vita (Campione 2012: 61-66).

Tuttavia, entrambe le narrazioni incontrano dei limiti. In primo luogo, la narrazione fiabesca risulta inefficace e debole se gli adulti non sono convincenti e se loro stessi non credono alle proprie parole. Questo succede, per esempio, agli adulti che provano angoscia a trattare questa tematica e temono di trasmettere la medesima emozione anche ai bambini, poiché è inevitabile che i sentimenti prevalgano sulla spiegazione fornita. D'altra parte, la narrazione razionalistica non sempre riesce a far fronte al trauma del bambino, poiché debole sul lato emotivo (Campione 2012: 68).

In conclusione, serve un'integrazione tra le due varianti, la fiabesca e la razionalistica-oggettiva, per fornire una spiegazione creativa della morte ai bambini e per non cancellare gli aspetti emotivi, la speranza e il bisogno di un legame ultraterreno. Queste due tipologie di narrazione vengono adottate nel panorama letterario dalla scrittrice svedese Astrid Lindgren per introdurre il tema del lutto e della perdita al mondo dell'infanzia. Cresciuta con un'educazione luterana, Lindgren si avvicinò all'agnosticismo e allo scetticismo in età adulta maturando il pensiero della morte come parte naturale dell'esistenza. Credeva fermamente che i bambini avessero le capacità di comprendere il processo della morte soprattutto attraverso la lettura, poiché avrebbe aiutato loro ad alleviare paure ed ansie

riguardo questo tema (Metcalf 2002: 39). In *Bröderna Lejonhjärta*, la morte non è simbolo di un castigo ma è un luogo simbolico, Nangijala, pervaso dall'amore; in *Mio, min Mio* viene affrontato principalmente il tema della perdita attraverso il piccolo orfano Bosse, che nutre un forte desiderio di appartenenza e affetto profondo. Queste ferite sono curate in una dimensione, il regno del padre biologico, in cui finalmente Bosse scoprirà cosa significa essere amati.

#### 2.4 La morte di un animale domestico

La morte di un animale domestico è considerata una prima esperienza di lutto sperimentata in prima persona dal bambino. Lo psichiatra e psicanalista francese Daniel Oppenheim (n. 1946), in *Dialoghi con i bambini sulla morte: Le fantasie, i vissuti, le parole sul lutto e sui distacchi* (2004), cita l'esempio di Geremia, un bambino di nove anni, il quale, per il suo compleanno, ha ricevuto un criceto che dopo alcuni mesi è morto. La scomparsa di Lexo ha disorientato e sconcertato il piccolo Geremia, che ha cercato disperatamente il colpevole di questo spiacevole evento anche in sé stesso: avrebbe ad esempio potuto recarsi dal veterinario in tempo salvando l'animale. Geremia, dunque, ha manifestato un forte sentimento di rabbia nei confronti di chi ritiene responsabile della morte del criceto (Oppenheim 2004: 15-16).

I sentimenti che sperimentano generalmente i bambini di fronte al lutto sono principalmente di rifiuto, rabbia, colpa, depressione, paura, ed è importante che questi non abbiano effetti opprimenti e deleteri. Le energie causate dalla rabbia hanno bisogno in qualche modo di essere liberate, poiché altrimenti vi potrebbero essere gravi conseguenze che potrebbero portare il soggetto a tendenze depressive o atti esplosivi che porterebbero ad interiorizzare sentimenti di vergogna e colpa. Dunque, gli educatori hanno il compito di insegnare ad accettare questo sentimento, che deve essere affrontato positivamente attraverso attività creative che riducono stress e ansia come ad esempio il disegno, l'attività fisica e la lavorazione dell'argilla (Fitzgerald 2002: 47-48). Con il passare dei giorni, il bambino generalmente non viene sopraffatto solo dalla rabbia, ma anche dalla tristezza che lo induce a piangere frequentemente. Nel caso di Geremia, il pianto non è causato solo dalla morte del criceto,

ma anche alla scomparsa del nonno avvenuta un anno prima che non era stata ancora interamente elaborata. In questo caso è probabile che un'esperienza luttuosa ne richiami un'altra, vi si colleghi. Il dolore diventa doppio e più intenso, ma vi è anche una comprensione, per quanto dolorosa, dei nessi (Oppenheim 2004: 16- 19).

Alla luce di questo, l'esperienza del lutto dovuta alla scomparsa dell'animale domestico è un evento che incide fortemente sull'infante poiché sperimenta per la prima volta la morte ed il lutto, ma soprattutto comprende cosa significhi concretamente la natura mortale di tutti gli esseri viventi. Infatti, per aiutare i bambini ad avere un contatto diretto con la morte, osservare da vicino e toccare delicatamente il corpo di un animale morto, come un uccellino, può aiutarli a comprendere che il morire comporta l'azzeramento delle funzioni vitali (Fitzgerald 2002: 16). Il corpo morto di un animale, infatti, presenta le stesse caratteristiche di un corpo umano nella medesima condizione: non respira, è immobile e il cuore non batte più. Inoltre, il corpo umano privo di vita, come quello animale, non soffre ed è privo di dolore; entrambi compiono un ciclo vitale e non sono eterni, lo stesso accade anche in natura: una foglia che cade dall'albero è una foglia che muore e la sua vita è legata ad una stagione (Grollman 1999: 22-25).

In *Così è la morte? Domande mortali di bambine e bambini* (Duthie, Cantavella 2024) viene mostrata una spiegazione scientifica riguardo la putrefazione del corpo che aiuterebbe a capire cosa significa concretamente morire: i batteri presenti nell'intestino iniziano ad espandersi rapidamente, poi insetti e vermi, funghi e altri microorganismi provenienti dall'esterno consumano varie parti del corpo. Si susseguono altri cambiamenti, tra cui la pelle che inizia a seccarsi e a staccarsi insieme alle unghie e ai capelli, finché il corpo si riduce allo scheletro. Per aiutare ad elaborare il concetto di morte è importante spiegare che la separazione dai propri cari è un processo naturale, che avviene fin dall'inizio della nostra vita quando usciamo dal grembo della madre e diventiamo esseri distaccati da quest'ultima (Grollman 1999: 54). Il rapporto tra madre e figlio, che analizzerò più dettagliatamente nel paragrafo 2.6, viene definito dal pediatra e psicanalista inglese Donald Winnicott (1896-1971) un'unione profonda e totale, ed è per questo che la figura materna ha un ruolo fondamentale nel primo

stadio di vita e in quelli successivi di sviluppo e di formazione (Winnicott 1987: 8-9). La presenza materna, costante e attenta, riesce ad intuire e a soddisfare tutti i bisogni e le necessità del figlio (Winnicott 1987: 32). Le dinamiche del loro rapporto si consolidano soprattutto durante l'allattamento, che non solo consente al bambino di vivere un'esperienza unica di intimità e contatto con la madre, ma gli permette anche di partecipare attivamente attraverso l'uso del gusto e del tatto. Dunque, si può dedurre che l'allattamento al seno non soddisfi solo i bisogni fisici, ma arricchisca anche la personalità del bambino (Winnicott 1987: 46-51).

Ritornando a quanto detto in precedenza, molti bambini decidono poi di seppellire l'animale, poiché il rito funerario è un momento significativo e conclusivo per salutarlo definitivamente, esprimendo apertamente le proprie emozioni come la tristezza attraverso le lacrime, che nell'inconscio sono assimilate ad escrementi che annullano i sentimenti negativi. Anche se i più piccoli vengono raramente coinvolti nell'organizzazione dei funerali dei propri cari, poiché considerati solamente compiti degli adulti, sarebbe dunque opportuno almeno informarli e chiedere loro se siano lieti di prenderne parte. Nel momento in cui si celebra il funerale di un familiare, il bambino ha anche l'opportunità di dire per un'ultima volta quello che vorrebbe pronunciare al proprio caro e magari inserire nella bara un dono o un biglietto. Attraverso il rito della separazione, la morte diventa realtà poiché l'atmosfera di dolore invita a condividere la propria tristezza con gli altri membri e ad elaborare la perdita (Grollman 1999: 66-68). Oltre a questa tesi, vi è anche chi sostiene che per evitare che il bambino soffra ulteriormente, si pensa che sia meglio evitare che partecipi al rito funerario. Questa situazione viene definita dalla psicologa clinica statunitense Alicia F. Lieberman (n. 1952) "la negazione della realtà" da parte degli adulti, che viene approfondita nel saggio *Il lutto infantile* (2007). L'adulto, in questo caso, associa il lutto a qualcosa di tremendamente insopportabile che può portare solo a reazioni negative da parte di chi lo subisce. Questa tecnica educativa è opposta, dunque, all'elaborazione del lutto che si basa invece sulla spiegazione del tema rispondendo, soprattutto, alle domande dei bambini cercando di porsi in sintonia con il loro livello evolutivo (Campione 2012: 7-26).



In *Aiutami a dire addio* (Pangrazzi 2002) viene sottolineato come le forme rituali, quali le veglie funebri, le espressioni di condoglianze, le esequie e la visione del cadavere aiutino nell'elaborazione del lutto, poiché portano al superamento della perdita. D'altra parte, la mancata elaborazione di una perdita può causare malattie somatiche, problemi psichici e possibili morti anticipate. Vi sono principalmente tre fattori che incidono nell'elaborazione di una perdita: fattori circostanziali (il ruolo del defunto nella vita dei superstiti), fattori personali (il sesso e l'età dei superstiti), fattori socio-culturali (forme di supporto esterno a disposizione dei superstiti). Questi tre fattori sono determinanti durante il processo di elaborazione, poiché influiscono sulle dinamiche di superamento del lutto (Pangrazzi 2002: 13-14).

Riguardo alla completa elaborazione del lutto, la scrittrice australiana Fitzgerald (n. 1966) afferma l'importanza di non sostituire immediatamente l'animale o il familiare con un altro, poiché si rischia di trasmettere un messaggio negativo basato sul pensiero che siamo tutti facilmente sostituibili e rimpiazzabili. Il paragrafo "Rifiuto o blocco", presente nel capitolo "Occuparsi della reazione emotiva del proprio bambino" (Fitzgerald 2002: 43), esplicita tale tesi attraverso l'esempio di un bambino di quattro anni che, essendo abituato alle dinamiche odierne della società consumistica, ha chiesto al padre se fosse possibile andare al supermercato per comprare una "nuova mamma" da sostituire alla propria deceduta.

Le circostanze di morte hanno un impatto sul processo di elaborazione: le morti improvvise, come il suicidio, sono principalmente più traumatiche rispetto alle scomparse dovute a malattie terminali che preparano l'assetto familiare alla morte imminente.

### *2.5 Le tappe evolutive dello sviluppo del minore in relazione al concetto di morte*

Possiamo, inoltre, definire le tappe evolutive dello sviluppo del minore in relazione al concetto di morte.

La prima tappa riguarda i primi tre anni d'età del bambino: in questa fase la morte viene percepita come un evento reversibile. I bambini pensano che la morte non li possa colpire, poiché solo le

persone anziane sono destinate a incontrarla (Fitzgerald 2002: 19). Inoltre, i piccoli pensano che il defunto sia semplicemente assente momentaneamente e che presto tornerà in vita, proprio come succede nei film o nei cartoni animati. La morte viene associata a qualcosa di accidentale e legato alla sfortuna (Grollman 1999: 44-45).

La seconda tappa va dai quattro ai sei anni d'età: il minore impara a comprendere che la condizione della morte è irreversibile e universale e che può avvenire anche per cause naturali e biologiche. I bambini sperimentano l'ansia da separazione, la paura di perdere l'amore e l'approvazione dei genitori. Queste emozioni diventano reali nel momento in cui la figura genitoriale muore. In questa fascia d'età, i bambini associano la morte ad un "essere tangibile": uno spettro, un fantasma o una figura con la falce (Fitzgerald 2002: 19). Gli umani hanno da sempre cercato di attribuirle un aspetto attraverso leggende, dipinti, libri, racconti. Nell'antica Roma, la morte era raffigurata dalle parche: tre sorelle tessitrici che filavano o tagliavano i fili della vita degli umani. Successivamente, il cristianesimo la rappresentò prima nella figura della mietitrice, che poi diventò uno scheletro avvolto in un mantello nero che tiene una falce. Anche gli antichi Celti la rappresentavano a forma di scheletro, ma con la testa rotante alla guida di un carro pieno di cadaveri. La morte aveva anche un genere: nelle antiche leggende baltiche era associata ad una donna brutta e vecchia, mentre nella tradizione folkloristica irlandese era simboleggiata da un cavaliere con la testa mozzata sotto il braccio (Duthie, Cantavella 2024: 80-81). Nelle tradizioni culturali delle lingue germaniche, la morte assume il genere maschile. In tedesco il sostantivo utilizzato è "der Tod". In svedese, dove il "genere comune" unisce maschile e femminile, la morte è comunque generalmente raffigurata al maschile; un esempio è il personaggio Döden (la Morte) nel film *Det sjunde inseglet (Il settimo sigillo)* del celebre regista svedese Ingmar Bergman (1918-2007) del 1957, una delle più note interpretazioni novecentesche del medioevo, anche a livello internazionale.

Infine, la terza tappa si svolge tra i sei e i nove anni d'età, in questa fase la morte viene intesa come processo che causa la cessazione della funzionalità degli organi vitali.

La figura genitoriale è essenziale durante i primi anni di vita del bambino, poiché è una figura educativa che ha ruolo attivo nella formazione e nello sviluppo del figlio e, dunque, la perdita di questa figura può avere gravi conseguenze sul minore. Tuttavia, se l'educatore si rivela essere ansioso, distruttivo e patologicamente insicuro, la perdita del genitore potrà anche avere un risvolto positivo per il bambino, in quanto quest'ultimo avrebbe la possibilità di accogliere nuove figure educativamente positive. Da questa spiegazione si deduce chiaramente che "le figure di attaccamento possono essere dimenticabili e sostituibili" (Campione 2012: 30).

## *2.6 Il meccanismo dietro la perdita dell'oggetto*

Il tema della perdita viene approfondito nell'opera *Il piacere offuscato* (1999), i cui curatori sono lo psicanalista Agostino Racalbutto (1948-2005) e la psicologa e psicoterapeuta Emilia Ferruzza (n. 1950) attraverso il meccanismo che si manifesta nel momento in cui avviene la sparizione di un oggetto che è fortemente legato all'affermazione del sé. La perdita dell'oggetto nella realtà esterna comporta anche il suo azzeramento nella psiche, poiché non vi è nessuna rappresentazione che possa permetterne l'elaborazione. Questo accade se non vi sono limiti, ma un unico spazio di collegamento tra sfera interna ed esterna (Racalbutto, Ferruzza 1999: 6-7). Il bambino identifica nell'oggetto il mezzo che gli ricorda simbolicamente la figura materna, poiché crescendo capisce che la madre è un individuo a sé con una propria identità. L'oggetto, dunque, rappresenta l'area transizionale tra realtà psichica interna e mondo esterno in cui il bambino comprende di essere un'entità separata dalla madre e non più in fusione con lei come nella fase dell'allattamento (Winnicott 2019: 34). Il bambino, attraverso la manipolazione dell'oggetto, percepisce che questo è fuori dal suo controllo e che ha proprie capacità di sopravvivenza. Dunque, il soggetto non può decidere sulla vita dell'oggetto, in quanto quest'ultimo si potrebbe rompere indipendentemente dalle reali intenzioni del bambino (Winnicott 2019: 149-152). Dagli studi di Winnicott sui bambini deprivati durante la Seconda Guerra Mondiale in Gran Bretagna, è emerso che la figura materna è sostanziale nel primo stadio di vita del

bambino, poiché è una figura di riferimento che trasmette sicurezza. Durante la guerra, operatori di asili e di centri di accoglienza hanno testimoniato come i bambini, soprattutto di tenera età, separati dai genitori e inseriti in nuovi contesti familiari, siano riusciti a dimenticare la madre d'origine a causa della mancanza di un rapporto continuativo che ne confermasse l'esistenza (Winnicott 1986: 10, 47). Questa lontananza ha provocato, in molti casi, un danno alla formazione del carattere del bambino portandolo a delinquere o ad avere un grave disturbo dello sviluppo della personalità, che si verifica ad esempio attraverso l'incapacità di esprimere dolore (Winnicott 1986: 10-11). Infatti, il nucleo familiare originario del bambino pone le basi del suo sviluppo, poiché solo un ambiente rassicurante consentirà al bambino di esprimersi liberamente attraverso il gioco e la fantasia, per poi affacciarsi con queste condizioni al mondo esterno (Winnicott 1986: 59).

La linea di demarcazione tra dentro e fuori, familiare ed estraneo, dovrebbe essere definita fin dal periodo dell'infanzia per delimitare la formazione del sé; se ciò non avviene, la perdita dell'oggetto porta inevitabilmente alla perdita dell'identità. Affinché ciò non accada, è necessario che non vi siano situazioni traumatiche come crisi dei valori, delle ideologie e delle autorità che possano impedire il processo di maturazione e la formazione dell'identità (Racalbuto 1999: 13). I bambini, nella società consumistica contemporanea, sono continuamente sottoposti a sollecitazioni e stimoli, come gli oggetti costantemente sostituiti da nuovi, dall'ambiente esterno che impediscono loro di usare la fantasia e l'immaginazione. Dunque, l'identità difficilmente riesce ad affermarsi se il bambino non viene abituato a gestire e a trovare delle soluzioni ai problemi che si presentano davanti a sé. Inoltre, le figure genitoriali spesso si presentano come un impedimento a tale realizzazione, rivelandosi troppo servizievoli nei confronti del figlio e ponendosi in una posizione di subordinazione che non permette loro di affermarsi come educatori (Racalbuto 1999: 14-16). Attraverso la terapia è possibile aiutare il bambino a riprendere in possesso la propria identità, come nel caso di Alessandro, a cui è stato diagnosticato un disturbo borderline e che ha intrapreso un percorso basato sulla narrazione e rappresentazione di sé stesso attraverso il disegno. In questa fase, gli studi di Winnicott (1896-1971)

dimostrano come sia necessario che il bambino si senta completamente libero di esprimersi, al fine di non distruggere le proprie potenzialità (Bonaminio 1999: 19-20).

La perdita dell'oggetto anticipa, quindi, cosa accade nel momento in cui si verifica la perdita di una persona, e questo avvenimento fa scaturire una serie di domande nel bambino come ad esempio perché si muore. Una possibile risposta razionale a tale domanda è l'impossibilità di vivere con persone che hanno migliaia di anni, poiché l'ampio divario generazionale impedirebbe una pacifica convivenza. Inoltre, si potrebbe aggiungere che la mortalità e la precarietà della vita ci dovrebbero sollecitare a godere di ogni attimo della nostra esistenza senza ritenerla scontata (Duthie, Cantavella 2024: 40-41).

### *2.7 La letteratura come veicolo di comprensione della realtà*

La letteratura può essere considerato uno strumento conoscitivo ed interpretativo in quanto esalta gli aspetti umani, emotivi, esistenziali e contraddittori della società. Benjamin Constant, scrittore e politico svizzero-francese (1747-1830), definisce la letteratura come l'espressione degli uomini e per essere tale non deve essere scissa dalla sfera politica, religiosa e sociale (Todorov 2015)<sup>1</sup>. Il tema viene ripreso anche dal filosofo e saggista bulgaro-francese Tzvetan Todorov (1939-2017) nel saggio *La littérature en péril* (2007), in cui viene valorizzato il tratto esplorativo ed investigativo della letteratura nella realtà al fine di trovarne il senso ultimo. Per tal motivo, Todorov si distanzia in parte dalle teorie dello Strutturalismo, corrente filosofica e teorica del Ventesimo secolo, che si basa su un approccio analitico e scientifico delle strutture che caratterizzano un fenomeno in campo linguistico, antropologico, filosofico, psicoanalitico e letterario. Il saggista ne contesta l'eccessivo formalismo, la creazione di modelli letterari, lo studio esaustivo della struttura e degli elementi che compongono un testo, poiché rischiano di impedire, se usati in modo esclusivo, il contatto pragmatico ed esterno con la realtà sociale, ideologica e storica. Un'opera letteraria, dunque, non deve essere priva di

---

<sup>1</sup> Capitolo "L'estetica dell'illuminismo", paragrafo 9.

riferimenti con il mondo esterno, poiché l'obiettivo della letteratura è quello di dialogare con gli elementi storici e sociali per capire il senso della realtà. Inoltre, Todorov critica anche l'approccio letterario della filosofia della decostruzione, una corrente di pensiero sviluppatasi nella seconda metà del Novecento, a causa della percezione della realtà che sembra rendere impossibile la costruzione di senso e la ricerca della verità.

Nel contesto letterario, infatti, le ambiguità, le contraddizioni e le pluralità di significati sono di notevole rilevanza nello sviluppo della narrazione, ma allo stesso tempo dovrebbero fornire al lettore gli strumenti per orientarlo a ricostruire un senso, un'esperienza del mondo e della storia (Ciaravolo 2022: 43-45). In conclusione, entrambi gli autori, seppur in epoche diverse, rivendicano il ruolo della letteratura come mezzo conoscitivo della natura dell'uomo e della società senza aspirare alla formulazione di verità scientifiche. A questo riguardo, il traduttore e saggista italiano Enrico Terrinoni (n.1976) in *Leggere libri non serve* (2025), afferma, ironicamente, che anche se le opere letterarie non hanno alcuna funzione pratica immediata e valore meramente utilitaristico, sono comunque essenziali per la formazione dell'individuo nella società odierna. La letteratura si oppone all'iperconnessione, alla frenesia e alla velocità, poiché richiede silenzio, concentrazione e dedizione per soffermarsi a comprendere la complessità della realtà. Per tal motivo, la lettura è uno strumento di fuga non perché permetta di evadere nell'immaginario e nel fantastico, ma bensì perché pone le basi per formulare un pensiero critico che va oltre i limiti dell'esperienza soggettiva. A tal proposito, lo scrittore irlandese James Joyce (1882-1941) definiva la realtà quotidiana uno spazio limitato rispetto al mondo che possiamo esplorare leggendo (Terrinoni 2025)<sup>2</sup>. Infatti, il lettore ha l'opportunità di essere parte di civiltà e società di diversi luoghi e in epoche differenti grazie all'immaginario. James Joyce, ad esempio, considerava necessario identificarsi in un nuovo tipo di lettore, ossia di nazionalità italiana, assumendone la lingua e la mentalità per comprendere in profondità il messaggio delle opere del suo amato Dante Alighieri (1265-1321) (Terrinoni 2025)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Capitolo "Il sogno ovvero William Blake", paragrafo 6.

<sup>3</sup> Capitolo "L'infinito ovvero James Joyce", paragrafo 8.

Oltre a poter immedesimarsi in soggetti culturalmente e nazionalmente diversi, il lettore attraverso la finzione ha la possibilità di mettere in dubbio il proprio sapere, sviluppare maggior sensibilità empatica e trarre nuove consapevolezze. Gli spunti di riflessione forniti da Todorov e Terrinoni riguardo la letteratura come strumento di comprensione del senso della vita si possono applicare anche nella letteratura per bambini e ragazzi rispetto a vissuti dolorosi e sensibili come il lutto e la perdita.

### *2.8 Il ruolo della letteratura per l'infanzia nell'elaborazione del lutto*

Nell'articolo *Scritture di infanzia e elaborazione del lutto* (2013) del pedagogista Franco Cambi (n. 1957), l'infanzia viene definita un periodo di vita che viene ritratto solo in fase adulta, poiché in età infantile non si possiedono gli strumenti necessari per comprendere i fenomeni e le dinamiche di quello che si sta attraversando. Di conseguenza, l'infanzia diventa oggetto di perdita nella vita adulta e in questa fase, attraverso le consapevolezze acquisite, si deve cercare di interpretare i processi legati a quel periodo che è definitivamente perduto. La scrittura è uno strumento essenziale nel processo di elaborazione, poiché riesce ad attribuire un significato al tempo passato attraverso l'esperienza acquisita nel percorso di crescita. La cultura occidentale ha spesso collegato il tema della memoria dell'infanzia come esperienza di una perdita attraverso autori come Sant'Agostino (354-430), che nelle *Confessioni* (397-400 d.C.) associa il periodo dell'infanzia ad un tempo perduto in cui si pongono le basi per la costruzione della propria identità. Allo stesso modo, in *Alla ricerca del tempo perduto* (1913) dello scrittore francese Marcel Proust (1871-1922) e in *Infanzia berlinese* (1932), del filosofo tedesco Walter Benjamin (1892-1940), la fase dell'infanzia è in forma cristallizzata e viene interpretata attraverso simboli e segni per rielaborare gli eventi passati. In queste opere, il processo di scrittura si può definire come un modo per collegare il passato – caratterizzato da ricordi, emozioni, e perdite – con il presente e, dunque, collegare tutte le nostre parti dell'Io interiore (Cambi 2013: 45-50).

Il lutto però può essere anche un evento, e non necessariamente uno stadio di vita, in cui si verifica una perdita. Se quest'ultima viene vissuta da un bambino, la letteratura infantile diventa mediatrice tra il bambino e il processo di elaborazione di quanto avvenuto, poiché in età infantile non si ha la maturità emotiva per comprendere autonomamente determinate situazioni spiacevoli. Le narrazioni, attraverso le illustrazioni e il linguaggio semplice, riescono a superare la barriera tra Io interiore e il concetto di finitudine. Il viaggio interiore che sperimenta il piccolo lettore è alla scoperta di svariati sentimenti: consolazione, tristezza, gioia, che lo aiuteranno ad affrontare anche nella vita reale le esperienze negative. In conclusione, le opere letterarie attraverso l'utilizzo di metafore e simboli riescono ad attenuare il tema lugubre e minaccioso della morte, fornendo la possibilità ai piccoli lettori di elaborare le proprie emozioni (Rodrigues de Farias, Farias, Ingelsrud Leal, Rodrigues 2021: 2-5).

## 2.9 La letteratura infantile in Svezia e Scandinavia nell'età moderna e nel Novecento

In Scandinavia, fino alla metà del Settecento, l'educazione infantile veniva divulgata principalmente attraverso tre generi letterari: libri religiosi (racconti biblici, sermoni, catechismi), libri profani, favole classiche (favole di Esopo) ed orientali. Il secolo dell'Illuminismo, promotore del progresso, di innovazioni e di scoperte, ha favorito anche la traduzione di opere straniere per l'infanzia, come ad esempio *Robinson Crusoe* (1719) dello scrittore britannico Daniel Defoe (1660 -1731), *Gulliver's travels* (1726) del poeta irlandese Jonathan Swift (1667-1745) e i racconti di *Mille e una notte* (IX-XIV secolo). Uno dei principali esponenti di questo periodo fu il filosofo, scrittore e pedagogista svizzero Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), che nel 1762 pubblicò il romanzo pedagogico *Émile ou De l'éducation* in cui espone la propria idea di educazione basata sulla libertà evolutiva dell'individuo valorizzandone l'innocenza e la creatività (Finco 2019a: 590-591).

Successivamente, nella seconda metà dell'Ottocento, la letteratura per l'infanzia venne influenzata dalle correnti letterarie del Realismo e del Naturalismo: il genere avventuroso diventò l'egemone in campo letterario ed assunse tratti realistici e concreti. Inoltre, vennero recuperate molte storie popolari



come le *Svenska Fornsånger* (1834-42, Antichi canti svedesi) di Adolph Ivar Arwidsson (1791-1858) (Finco 2019a: 591). Circolarono ampiamente anche le traduzioni di libri per ragazzi, come i libri dello scrittore scozzese Walter Scott (1771- 1832) per il pubblico maschile, mentre al pubblico femminile erano destinati romanzi di ambientazione domestica e di analisi psicologica come *Little Women* (1868) della scrittrice statunitense Louisa May Alcott (1832-1888), che venne tradotto in *Unga Kvinnor* (*Piccole Donne*) nel 1871 (Finco 2019a: 592). Non solo le traduzioni, ma anche il genere della fiaba conobbe il suo apice attraverso allo scrittore finno-svedese Zacharias Topelius (1818-1898) e lo scrittore danese Hans Christian Andersen (1805-1875), che rivoluzionò la fiaba tradizionale inserendo descrizioni e ambientazioni del mondo contemporaneo.

Lo scenario svedese, nella prima metà del Novecento, fu segnato da profondi cambiamenti economici e sociali. Lo sviluppo industriale favorì la modernizzazione, la scolarizzazione, il progresso nella stampa e l'idea del concetto politico di "Folkhem" (Casa del popolo). Il termine indicava la formazione di una società ideale basata sull'uguaglianza, che si concretizzò negli anni Trenta attraverso l'operato del governo socialdemocratico guidato da Per Albin Hansson (1885-1946) (Boëthius 2024: 21). La sfera politica nutriva un particolare interesse verso il benessere sociale collettivo, senza volgere l'attenzione alla tutela della fascia più fragile della popolazione, ossia i bambini, la cui grande maggioranza lavorava per contribuire alle spese della famiglia (Boëthius 2024: 27). Coloro che invece avevano il privilegio di studiare, erano incoraggiati dagli insegnanti ad avvicinarsi al mondo della lettura e grazie all'operato dei maestri vennero fondate nuove case editrici: fino al 1920, in Svezia, circolarono circa un centinaio di periodici rivolti al pubblico giovanile. L'operato degli insegnanti non si fermò in aula, poiché l'Associazione dei maestri svedesi commissionò la realizzazione di un libro di geografia svedese alla scrittrice Selma Lagerlöf (1858-1940). Quest'ultima accettò l'incarico inserendo leggende, usi, costumi e fantasie popolari nelle descrizioni dei vari paesaggi geografici nel libro intitolato *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906, *Il meraviglioso viaggio di Nils Holgerssons*; lett. Il meraviglioso viaggio di Nils Holgerssons attraverso la Svezia) rendendolo più un romanzo per bambini di tipo fiabesco che un

classico manuale di geografia svedese (Finco 2019a: 593).

In Svezia molteplici studi psicologici e pedagogici promossero un nuovo metodo educativo infantile basato sull'autonomia, la tutela e la libertà dei bambini. Molti insegnanti e psicologi furono influenzati dal pedagogista inglese Alexander Sutherland Neill (1883-1973), il quale sosteneva che gli adulti dovessero salvaguardare la creatività e la figura stessa del bambino, che ha una propria identità e personalità (Boëthius 2024: 36). La letteratura per l'infanzia era caratterizzata prevalentemente da libri di avventura ambientanti in luoghi ignoti ed esotici, ed era suddivisa per età e per genere, in quanto vi erano libri per bambini, adolescenti, ragazzi e ragazze (Boëthius 2024: 44-45). Nel primo decennio del Novecento emerse un nuovo dibattito letterario riguardo lo stile dei testi per la letteratura dell'infanzia. A tal proposito, la scrittrice e femminista svedese Gurli Linder (1865-1947) pubblicò nel 1916 *Våra barns fria läsning* (La lettura libera dei nostri bambini), in cui espose la propria disapprovazione per la scarsa qualità della narrativa per bambini e per il fatto che venisse finalizzata appositamente per la categoria infantile. Questa tesi venne confutata da numerosi esperti, educatori, insegnanti poiché sostenevano che i testi indirizzati ad un pubblico di minori dovessero avere contenuti educativi rispetto a quelli indirizzati ad un pubblico di adulti (Boëthius 2024: 53). I generi più affermati erano le storie bibliche adattate per bambini, le fiabe ambientate in contesti rurali con elementi sovrannaturali, e i racconti d'autore, tra cui i più acclamati *Sagor* (1916, Fiabe) e *Nya sagor* (1924, Nuovi racconti) dello scrittore svedese Hjalmar Bergman (1883-1931) (Boëthius 2024: 187-188).

A partire dagli anni Venti e Trenta, numerose ricerche dimostrarono che fosse necessario diffondere un nuovo metodo di insegnamento, che privilegiasse l'attività del gioco al posto della disciplina (Svensson 1999: 543). Tra le promotrici di questa metodologia didattica ci fu la scrittrice Astrid Lindgren che, dagli anni Trenta, cominciò a pubblicare le prime fiabe per bambini come *Julafton i Lilltorpet* (1936, La Vigilia di Natale nella casetta) nella rubrica *Landsbygden Jul* (Il Natale in campagna). L'autrice Astrid Lindgren, che approfondirò nel terzo capitolo, fu una delle scrittrici svedesi più acclamate a livello mondiale: i suoi libri vennero tradotti quasi in ottanta lingue (Svensson

1999: 543). Le sue opere sono molto variegata, non solo spaziano dall'area urbana a quella rurale, ma comprendono anche il tema del fantastico. Per i suoi racconti, Lindgren trasse ispirazione dalla sua infanzia caratterizzata da spensieratezza, attività di gioco, e tanti racconti che le venivano narrati in famiglia (Svensson 1999: 546). Astrid Lindgren si interessò al mondo della pedagogia infantile, in particolare alle nuove correnti del Novecento, promotrici di un nuovo percorso educativo che aiutasse i bambini ad acquisire le competenze necessarie per integrarsi nella società (Svensson 1999: 546). Non solo la pedagogia, ma anche l'editoria periodica ebbe un ruolo rilevante nella letteratura per bambini attraverso la visibilità che le offrivano riviste letterarie prestigiose, come ad esempio la *Bonniers Litterära Magasin* (1932-2004,) che dedicò una sezione alla recensione di libri per bambini (Boëthius 2024: 58).

Nel decennio successivo, negli anni Quaranta, furono introdotte ampie riforme sociali che migliorarono le condizioni di vita dei bambini, come ad esempio l'obbligo di frequenza della scuola unitaria della durata di nove anni, che univa la scuola elementare "enhetskola" e la scuola media "realskola" (Druker 2024: 225-228). In campo letterario, gli autori ebbero come obiettivo quello di avvicinarsi il più possibile al pubblico di lettori attraverso i loro racconti, al fine di creare una dimensione in cui i bambini potessero riconoscersi. In questo periodo i libri, principalmente di mistero e di avventura, venivano pubblicati in collane e il protagonista si contraddistingueva dagli altri personaggi per le proprie qualità e virtù (Svensson 1999: 550-551). Dunque, l'aspetto educativo e morale fu particolarmente al centro della narrativa, e un fattore determinante di questo approccio fu, con ogni probabilità, legato alla pubblicazione del manuale *Barn och böcker* (1945, Bambini e libri) delle critiche letterarie per l'infanzia Greta Bolin (1898-1981) ed Eva Von Zweigbergk (1906-1984) in cui vengono trattati questi elementi (Boëthius 2024: 55).

Nel dopoguerra, la letteratura per l'infanzia adottò una nuova prospettiva ponendo al centro della narrazione il linguaggio e la visione dei bambini (Druker 2024: 235). L'adozione di quest'ottica incentivò l'espansione del mercato letterario e l'apertura di biblioteche pubbliche in tutta la Svezia (Cangemi 2019a: 844). Lennart Hellsing (1919-2015) e Tove Jansson (1914-2001) iniziarono la

propria carriera letteraria in questi anni acquisendo, assieme a Lindgren, fama e notorietà nel panorama della letteratura per l'infanzia. Lennart Hellsing fu un grande autore di lingua svedese, che si contraddistinse per la pubblicazione di poesie e filastrocche con un linguaggio giocoso e creativo. Diversamente, Tove Jansson, scrittrice svedese di Finlandia, fu particolarmente rinomata come illustratrice, in quanto scrisse ed illustrò molte opere, tra cui la serie di racconti sui *Mumin* (1945-1977), i cui i personaggi dalla forma simile a quella di un ippopotamo imparano a conoscere i sentimenti come l'amore, la paura, la solitudine (Finco 2019a: 597-598).

Seguì un periodo critico negli anni Cinquanta, poiché i libri per l'infanzia furono fortemente recensiti come racconti con scarso valore educativo, caratterizzati solo da animali parlanti come personaggi e un moralismo opprimente. Tuttavia, furono anche anni di sperimentazione stilistica e tecnica, in quanto la letteratura per l'infanzia trattò temi legati alla quotidianità e alla psicologia. Uno dei maggiori di esponenti di questo periodo fu l'autore e giornalista svedese Hans-Eric Hellberg (1927-2016), che rinnovò lo stile letterario sperimentando nuovi linguaggi, nuove identità e tecniche di scrittura (Svensson 1999: 552-553). Un'altra figura di spicco fu proprio Astrid Lindgren, che pubblicò alcuni dei suoi capolavori, e tra questi *Mio, min Mio*, oggetto di studio della mia tesi.

Le tematiche della letteratura per l'infanzia, negli anni successivi, riguardarono le problematiche sociali degli anni Sessanta che si verificavano nel terzo mondo. Uno dei più celebri scrittori di questo periodo fu lo scrittore svedese Sven Wernström (1925-2018), che pubblicò "Upproret" (1968) documentando la rivoluzione cubana dal punto di vista dei bambini (Svensson 1999: 554-555). Questi furono anni di attivismo politico contro le oppressioni e le ingiustizie, come ad esempio l'inizio della guerra in Vietnam (1955-1975). Il clima caratterizzato da forte tensione portò la letteratura svedese a riscoprire il genere della fiaba, che predilige la fantasia e l'immaginazione, e a pubblicare traduzioni di numerose opere fantasy di origine anglosassone. In un periodo storico particolarmente turbolento, la fiaba e il genere fantasy lasciano libero arbitrio all'inconscio e all'irrazionalità, mettendo in secondo piano il realismo e dunque la quotidianità soffocante (Svensson 1999: 558). Questo genere venne esplorato anche dalla stessa Astrid Lindgren in *Mio, min Mio*,

qualche decennio prima, nel 1954, e in *Bröderna Lejonhjärta* nel 1973. La Lindgren pose l'accento su storie di bambini soli, in condizioni di povertà, che devono affrontare realtà avverse e dolorose, come nella raccolta di dieci racconti dal titolo *Kajsa Kavat och andra barn* (1950, Kajsa Kavat e altri bambini). È interessante notare come alcuni dei racconti siano stati tradotti, dalla casa editrice italiana Iperborea, con il titolo *Greta Grintosa*, poiché l'aggettivo svedese *kavat* significa intraprendente, coraggioso. Infatti, Kajsa è una piccola bambina che vive con una signora anziana, in condizioni critiche, e lavora da sola al banco del mercato. Tuttavia, da queste narrazioni non traspare disperazione, angoscia e sofferenza estrema, poiché i protagonisti come Kajsa, seppur trovandosi in una condizione iniziale di vulnerabilità, riescono poi a riscattarsi riuscendo ad affrontare le sfide che vengono loro presentate (Westin 2024: 403). Dunque, Astrid Lindgren si può considerare innovatrice della tradizione letteraria nordica per le tematiche del realismo sociale, affrontate con delicatezza e naturalezza, e per la capacità di esplorare dimensioni del mondo immaginario e fiabesco che non escludono fatti reali ed esistenziali della perdita e del lutto, come vedremo in *Mio, min Mio* e in *Bröderna Lejonhjärta*.

### **3. Astrid Lindgren: un profilo biografico, artistico e intellettuale**

#### *3.1 Infanzia e preadolescenza di Astrid Lindgren*

Questo capitolo tratterà la biografia della celebre scrittrice svedese Astrid Lindgren. In particolare, verranno approfonditi nei seguenti nove paragrafi gli aspetti più salienti della sua vita e della sua carriera professionale.

Astrid Anna Emilia Ericsson nacque il 14 novembre 1907 a Vimmerby, un piccolo paese della Svezia meridionale, nella regione dello Småland, in una famiglia contadina. I genitori, Samuel August Ericsson (1875-1969) e Hanna Ericsson (1879-1961), erano una coppia di affittuari di terreni del parroco locale e gestivano la fattoria di Näs. La madre era particolarmente impegnata nel sociale, più precisamente in associazioni di volontariato per assistere i più bisognosi e i minori. Il contesto in cui nacque la scrittrice fu quindi caratterizzato da uno stile di vita semplice, legato ai ritmi della natura e ai valori tradizionali. Gli Ericsson, infatti, trasmisero un'educazione basata su una forma di luteranesimo che favoriva la libertà di pensiero, la tolleranza e il dialogo. Dunque, l'ambiente familiare, seppur religioso, non fu restrittivo o oppressivo, e consentì alla piccola Astrid Lindgren e ai fratelli di godere di un'infanzia felice e spensierata (Andersen 2014: 29-30). Astrid era la secondogenita di quattro figli in seguito alla nascita del primogenito Gunnar (1906-1974), successivamente la famiglia si allargò con la nascita delle sorelle minori Stina (1911-2002) e Ingegerd (1916-1977) (Comes 2017: 9).

Il periodo dell'infanzia ha sempre occupato un posto speciale nel cuore di Astrid Lindgren: i giochi all'aria aperta nella fattoria di Näs erano motivo di svago e puro divertimento, come documenta la quattordicenne Astrid nel giornale *Vimmerby Tidning* (Il giornale di Vimmerby) già il 7 settembre 1921, in un tema dal titolo "På vår gård" (Nel nostro podere) (Andersen 2014: 40). L'ambiente rurale, animato dalla trasmissione di racconti orali, introdusse la piccola Astrid al mondo della lettura e il padre Samuel August (1875-1969), in particolare, ebbe un ruolo significativo in questo contesto

poiché contribuì a far nascere in lei una vera e propria passione per la narrativa. Le storie narrate dal padre della Lindgren, infatti, riguardavano gli aneddoti più divertenti della sua infanzia e rimasero così incisi nella memoria della scrittrice, fino a diventare fonte d'ispirazione per il romanzo *Emil i Lönneberga* (1963, *Emil*; lett. Emil di Lönneberga) (Comes 2017: 8-9). L'età dell'innocenza fu, quindi, caratterizzata dalla scoperta della lettura e della bellezza della natura, che le consentì di stimolare la propria creatività e di stare a contatto con gli animali senza ricorrere all'utilizzo di apparecchi moderni come la radio o il telefono. Questo aspetto viene approfondito nella serie di libri *Alla vi barn i Bullerbyn* (1947, Tutti noi bambini di Bullerby), *Mera om oss barn i Bullerbyn* (1949, Ancora su di noi bambini di Bullerby), *Bara roligt i Bullerbyn* (1952, Solo divertimento a Bullerby), nell'edizione italiana *Il libro di Bullerby* (1978), che vede come protagonisti sei bambini, i cui nomi sono Lisa, Karl, Bill, Britta, Anna e Olaf. I racconti sono ambientati nel villaggio idilliaco di Bullerby, nel primo Novecento, ed illustrano le celebrazioni legate alla ciclicità delle stagioni e le avventure quotidiane dei sei protagonisti, che vivono in fattorie vicine. La Lindgren riuscì ad evocare con precisione il tempo passato del gioco e del divertimento, nonostante lo rielaborasse nell'età adulta. L'abilità della scrittrice nel riuscire ad immedesimarsi nella vita di un bambino, riportando fedelmente emozioni, sensazioni ed espressioni linguistiche, dipende dalla capacità di ricordare vividamente la propria infanzia. In altre parole, Lindgren attribuiva importanza a questo periodo di vita, poiché lo considerava memorabile, irripetibile e definitivamente perduto a causa del processo di crescita, ma allo stesso tempo vivo attraverso il ricordo di sé bambina (Metcalf 2007: 8-10).

Il suo dono per la scrittura venne notato, inizialmente, dal professore di lingua svedese, inglese e tedesca, Gösta Tengström, nel periodo in cui Astrid frequentava la scuola secondaria Vimmerby Samskola. Egli infatti, senza alcun dubbio, promosse la pubblicazione del suo primo, già menzionato articolo "På vår gård" sul quotidiano *Vimmerby Tidning* (Comes 2017: 12). Il giornale periodico veniva pubblicato due volte alla settimana e gli argomenti trattati erano vasti e variegati: politica internazionale, catastrofi naturali, sport, annunci di lavoro (Andersen 2014: 44). Questa prima opportunità lavorativa le permise di cimentarsi nel campo del giornalismo e della scrittura, poiché

dopo aver concluso il ciclo di studi nel 1923, all'età di sedici anni, lavorò come volontaria e successivamente venne assunta come redattrice di articoli presso il giornale locale (Comes 2017: 12).

### *3.2 Giovane Lindgren rivoluzionaria*

Nel 1924, all'alba dei diciassette anni, Lindgren prese parte ad un movimento giovanile, che rifiutava l'imposizione del modello tradizionale femminile dettato dalla società. Lindgren mostrava il proprio disappunto verso questa sorta di punizione inflitta alle giovani donne, anche nel modo di apparire e di vestire, adottando un abbigliamento tipicamente maschile: giacca, cravatta, pantaloni lunghi. Questa tendenza era molto diffusa tra le giovani svedesi, le quali seguivano il modello del romanzo francese *La garçonne* (1922) di Victor Margueritte (1866-1942), che si oppone agli stereotipi di genere (Andersen 2014: 23-24). La storia vede come protagonista Monique Lerbier, una giovane donna che rifiuta le ipocrisie della società moderna e il ruolo che deve rivestire in qualità di donna. Monique sceglie di vivere in modo anticonformista ed indipendente in seguito al tradimento del fidanzato e al finto moralismo della famiglia. Le donne che si ispiravano alla protagonista del romanzo di Margueritte desideravano libertà ed autonomia, ma soprattutto rivendicavano il diritto di essere riconosciute non solo nel ruolo di mogli e madri, ma anche di lavoratrici (Andersen 2014: 26). Lindgren, fin dalla tenera età, ha sempre mostrato flessibilità e apertura mentale nell'approccio con l'altro sesso: per lei non esistevano distinzioni di genere, tutti potevano giocare insieme indipendentemente dal fatto che fossero maschi o femmine (Andersen 2014: 27). Il nucleo familiare, seppur religioso, non era restrittivo né fortemente conservatore, come accennato nel paragrafo precedente. Infatti, anche se il nuovo profilo della figlia Astrid non venne inizialmente condiviso dal padre, fu in seguito accolto, in particolare dalla madre, la quale mostrò flessibilità e comprensione (Andersen 2014: 29).



### *3.3 Il periodo della giovinezza*

Il profilo rivoluzionario della diciassettenne era fortemente ammirato dal redattore del quotidiano di Vimmerby, Reinhold Blomberg (1877-1947), in quanto anche lui stesso era socialmente attivo attraverso il giornalismo. L'ammirazione per la giovane, con il passare dei giorni, mutò in un profondo sentimento romantico che l'uomo non riuscì a reprimere, e che la stessa Lindgren non rifiutò a causa della forte attrazione mai provata prima (Andersen 2014: 58-59). Tuttavia, al tempo Blomberg era ancora ufficialmente sposato con Olivia Frölund (1883-1962), da cui aveva avuto sette figli. Anche se stava avviando le pratiche di divorzio, la relazione del redattore e dell'impiegata era considerata adultera ai sensi della legge. La situazione si complicò ulteriormente quando, dalla relazione proibita, Astrid rimase incinta, e un'eventuale gravidanza avrebbe dato adito a scandali e a pettegolezzi legati alla figura del redattore e alla rispettabile famiglia degli Ericsson. Per tal motivo, la giovane decise di trasferirsi a Stoccolma nel mese di agosto del 1926 e a dicembre del medesimo anno diede alla luce il figlio Lars, conosciuto anche come Lasse, presso l'ospedale Rigshospitalet di Copenaghen (Andersen 2014: 60). La scelta dell'ospedale non fu casuale, ma fu decisa in seguito all'incontro con un'avvocata impegnata nella tutela delle donne, che le indicò dove fosse possibile partorire in anonimato (Andersen 2014: 68). In prossimità del parto, la giovane si recò alla stazione ferroviaria centrale Hovedbanegård di Copenaghen per incontrare Carl Stevens che viveva a Villa Stevns, dimora che accoglieva giovani donne svedesi in cerca di sostegno e cure. L'incontro era finalizzato alla conoscenza del futuro padre affidatario del piccolo Lasse, che subito dopo la nascita sarebbe stato accudito da una famiglia affidataria in considerazione di questioni economiche e sociali. La diciannovenne, purtroppo, non disponeva di risorse economiche sufficienti per provvedere al figlio, il quale oltre a vivere in condizioni precarie avrebbe anche subito socialmente il disonore di avere una madre nubile (Andersen 2014: 87-89). Nonostante ciò, Reinhold non si sottrasse ai propri doveri di padre biologico, poiché non solo mantenne un contatto epistolare con Astrid, ma anche con la famiglia adottiva del piccolo Lasse tra il 1927 e 1929. Inoltre, si recò spesso in prima persona a Copenaghen per assistere ai progressi del figlio, al fine di partecipare non solo economicamente alla

sua crescita ma anche di persona e da vicino (Andersen 2014: 60-62). Le visite nella capitale danese non erano solo mirate a coltivare una solida relazione tra padre e figlio, ma anche a cercare di vedere e riconquistare l'amata Astrid, la quale per altro non consultava più Reinhold, che era trent'anni più grande, nelle proprie decisioni di vita (Andersen 2014: 62).

I primi anni di vita di Lasse furono complicati da affrontare per la giovane mamma, la quale, a causa delle risorse economiche limitate, ricorreva all'aiuto dei genitori. Costoro le inviavano scorte di cibo che lei, molto spesso, gustava e condivideva in compagnia (Andersen 2014: 95). La dimensione urbana di Stoccolma, se da una parte le garantiva una formazione professionale come segretaria, dall'altra alimentava il suo sentimento di solitudine. La malinconia, come testimoniano alcune lettere, talvolta sopraggiungeva insieme al desiderio di ritornare bambina nell'ambiente rurale tanto caro, totalmente opposto al contesto urbano in cui si trovava (Andersen 2014: 97-98). Fortunatamente Astrid aveva la possibilità di condividere il proprio malessere con altre giovani che si trovavano nella sua medesima condizione: ragazze madri, segretarie infelici e donne alla ricerca del senso della vita che si rispecchiavano in quello che provava la giovane Astrid (Andersen 2014: 100). Le profonde crisi emotive non le impedivano però di adempiere ai propri doveri di genitore; infatti, i fine settimana si recava sempre dal piccolo Lasse in Danimarca per mantenere un contatto affettivo, in quanto madre naturale, con il figlio curato dalla famiglia affidataria (Andersen 2014: 102). Questo scenario fu sicuramente fonte d'ispirazione per Astrid Lindgren, che visse in prima persona le sofferenze e le complicazioni della propria sfera familiare, e in particolare del figlio, il quale sperimentò con ogni probabilità il sentimento di abbandono. Il tema della solitudine ritorna in molte opere della Lindgren come il già menzionato *Mio, min Mio*, oggetto di questa tesi, e si annulla nella dimensione fantastica o in quella reale nel momento in cui il protagonista riesce a trovare il proprio mondo (Andersen 2014: 245). In *Mio, min Mio*, Bo Vilhelm Olsson, detto Bosse, è un bambino di nove anni che vive con i genitori adottivi e si sente profondamente solo a causa dell'indifferenza con cui viene trattato e, per tal motivo, sogna di sfuggire alla tristezza e al dolore. Il racconto mostra alcune somiglianze con la

figura del piccolo Lasse che però, a differenza di Bosse, riceveva affetto incondizionato dalla famiglia affidataria (Andersen 2014: 251).

Astrid, nel 1928, rifiutò definitivamente la proposta di Reinhold di diventare sua moglie, trasferirsi a Vimmerby e conoscere i suoi sette figli (Andersen 2014: 106). Un anno dopo, nel 1929, riuscì anzi a trovare un lavoro stabile a Stoccolma e venne assunta in qualità di impiegata stenografa presso Kungliga Automobil Klubben (Regio Club Automobilistico, corrispondente al nostro Automobile Club). Il direttore dell'agenzia, il trentenne Sture Lindgren, rimase colpito dalla nuova segretaria e cominciò a corteggiarla anche fuori dal luogo di lavoro (Andersen 2014: 104). Due anni dopo, il quattro aprile 1931, la coppia si sposò e decise di andare a vivere insieme a Stoccolma, potendo finalmente accogliere il piccolo Lasse, che finiva così il suo periodo di affido e tornava con la madre biologica e la sua nuova famiglia (Andersen 2014: 124). Finalmente, Astrid poté rivestire socialmente il ruolo di madre senza temere il giudizio altrui, e per tal motivo decise di dedicarsi esclusivamente alla famiglia, che nel 1934 si allargò con la nascita della figlia Karin. Tuttavia, Astrid non si reclusa totalmente nell'ambiente domestico, poiché continuò a lavorare saltuariamente come segretaria e scrittrice di racconti per bambini nelle riviste (Metcalf 2007: 11-12).

### *3.4 Gli esordi della carriera lavorativa*

Il matrimonio le consentì di ampliare i propri orizzonti lavorativi e di progredire di posizione nell'Automobile Club (Andersen 2014: 126). Nel 1933, cominciò a scrivere i primi racconti per bambini per il quotidiano *Stockholms-Tidningen* e per il periodico *Landsbygdens jul* (Il Natale della campagna), soprattutto grazie alla raccomandazione del fratello Gunnar, attivo in campo politico e sociale. Tuttavia, non erano ancora narrazioni di alto livello, poiché rientravano nella categoria delle cosiddette “idiotsagor” (fiabe stupide) per la presenza di molti cliché e l'assenza di particolari qualità stilistiche. L'interesse crescente per il mondo dell'infanzia la portò ad intraprendere studi di pedagogia e psicologia infantile e ad avventurarsi, in prima persona, nell'osservazione delle dinamiche comportamentali tra genitori e figli al parco Vasaparken di Stoccolma. Le competenze

acquisite, attraverso lo studio e l'esperienza diretta, le permisero di perfezionare lo stile e il linguaggio fino ad arrivare alla stesura di "Jultomtens underbara bildradio" (La meravigliosa radiovisione di Babbo Natale), pubblicata sia su *Stockholms-Tidningen* nel 1933 che su *Landsbygdens jul* nel 1938. Questa novella si contraddistingue per la trama futuristica e fiabesca in cui un bambino di nome Lars si avventura in una grotta e trova una versione moderna di Babbo Natale, seduto su una poltrona, con delle cuffie e un dispositivo elettronico, che gli permette di sorvegliare i bambini delle famiglie svedesi e stabilire, in base alla condotta, quali possano essere premiati con un dono. Questo racconto fu pubblicato poco dopo la caduta della borsa di Wall Street del 1929 a New York, che causò una grave crisi economica a livello globale attraverso il crollo dei mercati internazionali, disoccupazione di massa, tensioni sociali e instabilità politica. Dunque, in quel momento storico critico, Astrid Lindgren volle diffondere un messaggio di speranza e prosperità basato sulla celebrazione delle opere di bene, le uniche che possono aiutare l'umanità a risollevarsi dalle difficoltà. L'auspicio, dunque, di un futuro in cui le azioni benefiche possano garantire crescita, sviluppo e uguaglianza, definiti anche i cardini di una società socialdemocratica. A tal proposito, alcuni critici sostengono che la Lindgren potesse alludere implicitamente all'augurio di una società guidata da un governo socialdemocratico, più esattamente dal governo del politico svedese Per Albin Hansson (1885-1946), impersonato da Babbo Natale (Andersen 2014: 131-136). Hansson diventò primo ministro svedese proprio nei primi Anni Trenta.

I tempi difficili, sfortunatamente, non terminarono, a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale (1939-1945), che vide la Lindgren coinvolta attivamente come impiegata presso il dipartimento di censura epistolare dell'ufficio postale centrale di Stoccolma. L'incarico prevedeva, oltre che al controllo delle lettere e delle comunicazioni per evitare che nuocessero alla sicurezza nazionale, anche di essere particolarmente informata sull'impatto negativo che gli eventi bellici avevano sulle persone (Andersen 2014: 169). Nonostante la posizione della Svezia in merito al conflitto mondiale fosse ufficialmente neutrale, il popolo svedese non nascondeva angosce e preoccupazioni per una possibile invasione nemica. Il governo fornì supporto sia agli ebrei, nel 1943,

che alle truppe tedesche durante tutto il conflitto, permettendo a queste ultime di usufruire delle ferrovie svedesi per raggiungere la Norvegia (Andersen 2014: 172). La stessa Lindgren commentò nei diari di guerra il conflitto, esprimendo la propria contrarietà verso le volontà espansionistiche del cancelliere tedesco Adolf Hitler (1889-1945), che gli fecero considerare la possibilità di occupare il territorio svedese sequestrando navi svedesi nel Mare del Nord e inserendo spie tedesche nei porti svedesi (Lindgren 2015b: 23-24).

Malgrado il delicato incarico amministrativo che ricopriva per il governo, nel 1944 Lindgren partecipò ad un concorso di narrativa per ragazze, promosso dalla casa editrice Rabén & Sjögren, e vinse il secondo premio per la scrittura del romanzo epistolare *Britt-Mari*. La storia si concentra sullo scambio di lettere tra la tredicenne Britt-Mari e l'amica Kaisa; l'autrice esprime indirettamente la propria contrarietà verso la guerra che impedisce ai bambini di vivere in pace e serenità (Comes 2017: 15- 16). Il contesto bellico non solo le fornì l'ispirazione per il romanzo epistolare, ma anche per la successiva stesura del racconto *Pippi Långstrump (Pippi Calzelunghe)* pubblicato nel 1945. Infatti, i governi dittatoriali nazifascisti la ispirarono ad ideare un personaggio che potesse sconfiggere il male, i soprusi e le ingiustizie della guerra (Andersen 2014: 187-189). La protagonista ha un proprio parametro di giustizia, diverso da quello dettato nella società in cui vive, che alcuni critici ricondurrebbero all'epoca nazista. Per tal motivo, la piccola Pippi potrebbe rappresentare l'antagonista di Adolf Hitler (1889-1945), e dunque impersonare un'eroina che riesce a burlarsi dei regimi dittatoriali (Comes 2017: 18-24). Ciò viene esplicitato nel settimo capitolo "Pippi va al circo" di *Pippi Calzelunghe* (2026), in cui viene presentato il personaggio di Adolf Il Forte, il cui nome riecheggia quello di Adolf Hitler. Tale personaggio, conosciuto come l'uomo più forte del mondo, viene sfidato e sconfitto da Pippi, che riesce a sollevarlo senza alcuna difficoltà (Lindgren 2026: 78-91).

Iniziò ad abbozzare la trama nella primavera del 1941 per poter poi consegnarlo come regalo per il decimo compleanno della figlia Karin (Andersen 2014: 177-179). Più precisamente, l'idea della trama le venne fornita dalla stessa figlia quando un giorno, confinata a letto a causa della polmonite, le

chiese di raccontarle la storia di una bambina con un nome alquanto originale, ossia Pippi Calzelunghe. Astrid pensò che il ritratto della protagonista dovesse essere singolare quanto il suo nome; dunque, la descrisse come orfana di madre, con un padre marinaio, ma che a soli nove anni era talmente forte e coraggiosa da riuscire a vivere da sola in una grande casa, chiamata “Villa Villacolle”, con il cavallo “Zietto” e la scimmia “Signor Nilsson”. Pippi è una bambina decisamente anticonvenzionale, poiché sfugge agli schemi imposti dagli adulti in cui l’immaginazione, la fantasia e la creatività non vengono contemplati. Per tal motivo non venne inizialmente apprezzata, anzi il suo spirito ribelle e il linguaggio adottato, ritenuto in parte offensivo, come nel termine ricorrente “negro”, vennero fortemente criticati. Tuttora nel panorama letterario moderno, a causa delle sue peculiarità, il romanzo è continuamente soggetto a numerose revisioni da parte delle case editrici, al fine di evitare che possa essere motivo di accesi dibattiti.

Il successo del romanzo determinò una sostanziale crescita delle entrate economiche della casa editrice Rabén & Sjögren, la quale acquisì in poco tempo notorietà e nuovi progetti editoriali. Dunque, il direttore Hans Rabén dovette assumere nuovo personale, tra cui proprio Astrid Lindgren in qualità di stenografa. Tuttavia, Lindgren andò ben oltre quel ruolo iniziale, poiché grazie al proprio talento professionale ricoprì, dal 1946 al 1970, l’incarico di redattrice dell’editoria per bambini e di scrittrice (“The years at Rabén & Sjögren”). Si occupava principalmente di cercare nuovi autori da pubblicare, e grazie all’ottima conoscenza dell’inglese selezionava personalmente romanzi della letteratura per bambini americana da tradurre, come ad esempio i racconti brevi di *Homer Price* (1943) di Robert McCloskey (1914-2003) e *Il matrimonio dei conigli* (1958) di Garth Williams (1912-1996) (Comes 2017: 27). Sono entrambi classici della letteratura per bambini americana del XX secolo: Homer è un bambino curioso ed intelligente che grazie alla propria ingegnosità riesce a risolvere molteplici situazioni della quotidianità, come individuare il ladro di biscotti della città. *Il matrimonio dei conigli* (1958) tratta, invece, i temi dell’amicizia e dell’amore attraverso la storia di due conigli amici che decidono di sposarsi per vivere per sempre felici e contenti.

### 3.5 Lindgren attivista

Il pensiero politico e rivoluzionario della Lindgren, l'avversione contro i totalitarismi, è evidente in molte sue opere come *Pippi Långstrump*, e in particolar modo in *Bröderna Lejonhjärta* e *Mio, min Mio*. L'elemento comune di queste due ultime opere, che analizzerò nei capitoli cinque e sei, è la presenza di un antagonista che opera per negare la pace ed il bene. In *Mio, min Mio*, il protagonista è Mio, un bambino orfano che cerca di affrontare l'antagonista crudele, Kato, che rapisce i bambini e li trasforma in uccelli. Allo stesso modo, in *Bröderna Lejonhjärta*, i fratelli Jonatan e Karl cercano di sconfiggere il nemico della pace, Tengil. L'operato dei protagonisti trae forse ispirazione, secondo alcune interpretazioni, anche da vari movimenti di liberazione dei popoli conosciuti nel Novecento. Quel che appare evidente, pur senza un contenuto politico diretto, è che sia Kato che Tengil evocano un mondo costrittivo violento, dove un unico capo riduce in schiavitù qualsiasi espressione di vita che si trova a governare (Andersen 2014: 341). L'aspetto centrale di quest'opera, però, sono le tematiche complesse che affronta, come la malattia, la morte e l'Aldilà. Il racconto fu particolarmente apprezzato da molti bambini in gravi condizioni fisiche, poiché riuscirono ad immedesimarsi in Karl Cuordileone, e a trarre un messaggio di speranza. Tuttavia, l'opera destò anche scandalo poiché, secondo alcuni critici, il racconto indurrebbe al suicidio a causa dei numerosi riferimenti alla dimensione soprannaturale, e in particolare nella scena finale dove i due fratelli decidono di approdare nel regno ultraterreno "Nangijala" (Hagerfors 2002: 76).

Gli interessi politici di Lindgren paiono più espliciti nella novella, pubblicata sul giornale *Expressen*, "Pomperipossa i Monismanien" (1976), il cui nome deriva dalla protagonista e scrittrice che vive in un paese chiamato Monismania in cui il governo impone tasse altissime, pari al centodue per cento, sui guadagni. Pomperipossa, alter ego di Astrid Lindgren, esprime profonda indignazione verso la politica fiscale del governo socialdemocratico svedese che mirava a colpire i redditi dei lavoratori autonomi, tra cui artisti e scrittori come lei (Andersen 2014: 355-356). La pubblicazione del racconto scatenò un dibattito nazionale che coinvolse la figura del ministro delle finanze, Gunnar Sträng, e

perfino del primo ministro Olof Palme, ma che vide al centro dell'attenzione soprattutto Astrid Lindgren come possibile rappresentante politica svedese.

Tra gli anni Ottanta e Novanta, l'animo rivoluzionario di Lindgren trovò espressione in un'altra battaglia, simile a quella di Pomperipossa, per la difesa dei diritti civili e politici, ossia quella per la salvaguardia degli animali. In questi anni si intensificarono le proteste contro l'adozione dell'energia nucleare, che portò anche alla formazione del partito *De Gröna* (I verdi) nel 1981, lo stesso anno in cui venne pubblicato *Ronja Rövardotter* (*Ronja, figlia del brigante*), che tratta in modo poetico il mondo degli animali e della natura. Qualche anno dopo, nel 1985, la scrittrice si appassionò al dibattito sulla difesa degli animali grazie all'amicizia con la veterinaria Kristina Forslund. La loro campagna contro il trattamento inutilmente crudele degli animali destinati all'allevamento per l'alimentazione umana, come il pollame e i bovini, interessò particolarmente i cittadini e il mondo politico, a tal punto che venne approvata una legge chiamata "Lex Lindgren" (Legge Lindgren) nel 1988 in merito a tale questione (Andersen 2014: 386-387).

L'impatto che Astrid Lindgren ebbe sulla società fu infine significativo anche nel contesto educativo, poiché riuscì a cambiare i destini di tanti minori che furono vittime di abusi. La scrittrice, in qualità di esperta di pedagogia e psicologia infantile definiva le punizioni corporali, inflitte ai bambini, al pari di un crimine e senza alcuno scopo educativo. Nel 1978, durante il discorso di ringraziamento per il premio degli editori tedeschi "Friedenspreis des Deutschen Buchhandels", trattò questo tema sottolineando l'importanza della tutela dei minori. Le sue parole penetrarono nell'animo delle persone e influenzarono l'opinione pubblica a tal punto che, l'anno seguente, il governo svedese emanò una legge contro le punizioni corporali inflitte ai bambini (Comes 2017: 74-75). La cura e l'attenzione della Lindgren non erano volte solo ai bambini del mondo intero, ma in particolar modo anche ai propri figli Karin (1934) e Lasse (1926-1986), i quali testimoniarono innumerevoli volte quanto la madre fosse presente, soprattutto concedendosi momenti di gioco e divertimento con loro (Hagerfors 2002: 47).



### 3.6 Altre opere degli anni Cinquanta: tra campagna e città

Nella vasta produzione di Astrid Lindgren, gli anni Cinquanta furono un periodo molto creativo, e in più direzioni: oltre al fantasy di *Mio, min mio*, che parte realisticamente da Stoccolma per poi trasferirsi in mondi altri, l'ambiente rurale dell'infanzia e quello della moderna Stoccolma ritornano in altri due capolavori, ossia *Rasmus på luffen* (1956, *Rasmus e il vagabondo*; lett. Rasmus in vagabondaggio) e *Lillebror och Karlsson på taket* (1955, *Karlsson sul tetto*; lett. Fratellino e Karlsson sul tetto).

Nel 1956 Lindgren pubblicò *Rasmus på luffen*, mettendo tra l'altro in scena uno dei temi più significativi della fine dell'Ottocento in Svezia, ossia l'immigrazione verso l'America a causa delle estreme condizioni di povertà in cui viveva la maggioranza della popolazione. Questa realtà portò più di un milione di cittadini svedesi alla ricerca di un futuro migliore, e tra questi vi furono anche alcuni componenti della famiglia di Lindgren: gli zii paterni Linnert e Viktor, e alcuni parenti della nonna paterna che cambiarono persino il proprio cognome da Nilsson a Nelson per mascherare le proprie origini svedesi. L'esodo causò l'abbandono dei terreni agricoli e delle fattorie, che viene in parte descritto nel racconto di *Rasmus på luffen* attraverso l'esplorazione dei paesaggi rurali e dei casolari deserti (Hagerfors 2002: 36-37).

Il tempo della narrazione procede ininterrottamente dal giorno alla notte e si sviluppa per sette giorni e sei notti; dunque, si potrebbe collegare al momento simbolico della creazione, narrata nella Genesi della Bibbia, in cui viene descritto il progetto di creazione del mondo come opera d'amore di Dio per l'umanità. Questa è una possibile interpretazione derivante dalla solida educazione religiosa della scrittrice, che inevitabilmente si ripresenta anche nei suoi romanzi, in chiave moderna, attraverso una visione nostalgica del passato. Nelle opere di Lindgren, dunque, la formazione religiosa e la mentalità progressista sono parte integrante della narrazione, e coesistono perfettamente nonostante le divergenze che possono riscontrare riguardo la tradizione e l'innovazione (Ciravolo 2019b: 32-34).

Il romanzo vede come protagonista Rasmus, un bambino orfano, che vorrebbe trovare una famiglia in cui crescere e sentirsi amato, ma purtroppo non è mai il prescelto, nell'orfanotrofio dove vive, a

causa delle preferenze che i visitatori hanno per le bambine. Non solo Rasmus non viene mai realmente considerato dalle famiglie, ma lo stesso ambiente dell'orfanotrofio è ostile e severo; perciò, decide di scappare alla ricerca della felicità. Il piccolo verrà fortunatamente salvato da un vagabondo, Oskar, e tra loro si instaurerà uno splendido legame (Comes 2017: 46-48). Nel capitolo cinque del romanzo, i due protagonisti vengono ritratti mentre si immergono nell'acqua del lago e, anche se apparentemente sembrerebbe un'azione ordinaria, attraverso un'analisi più analitica quest'immagine si potrebbe ricondurre ad un rito religioso. Infatti, l'esperienza può essere definita spirituale per il rilascio di emozioni che sprigiona Rasmus mettendo in secondo piano il profilo igienico (Ciaravolo 2019b: 37-38). Il tema dell'amicizia è protagonista anche nel romanzo *Lillebror och Karlsson på taket* che vede come protagonisti Svante Svantesson, chiamato Lillebror, Fratellino, un bambino di sette anni che vive a Stoccolma con i genitori, la sorella Betta e il fratello Bosse. L'ambiente di casa è monotono e noioso, poiché tutti i componenti della famiglia, presi dai loro impegni, non riescono a dedicarsi all'attività preferita del bambino: il gioco. La conoscenza di Karlsson stravolgerà la quotidianità del piccolo Lillebror, poiché conddivideranno insieme tante avventure volando sui tetti dei palazzi di Stoccolma. Lo stesso Karlsson è un personaggio scherzoso, goloso e alquanto singolare, poiché ha il potere di volare grazie ad un'elica sulla schiena. Seguirono altre due edizioni della meravigliosa amicizia tra Lillebror e l'amico stravagante e delle loro esilaranti avventure: *Karlsson på taket flyger igen* (1962, Karlsson sul tetto vola ancora) e *Karlsson på taket smyger igen* (1968, Karlsson sul tetto si intrufola di nuovo). Il successo fu tale, che venne pubblicata una raccolta dei tre libri in un unico volume intitolato *Allt om Karlsson på taket* (1972, Tutto su Karlsson sul tetto) (Comes 2017: 53). Negli anni Ottanta, il successo di questi libri arrivò anche oltre il confine svedese, e principalmente in Russia dove intere generazioni crebbero leggendo i libri di Astrid Lindgren e guardando cartoni tratti dai suoi libri. Nonostante la politica di censura del governo sovietico, le opere della Lindgren non furono soggette a restrizioni, e dunque vennero tradotte e considerate parte della produzione culturale legata all'infanzia insieme alla lettura della Bibbia (Comes 2017: 55).

### 3.7 I tratti caratteristici dei personaggi di Astrid Lindgren

Le figure femminili di Astrid Lindgren si contraddistinguono per essere indipendenti, anticonvenzionali, avventurose, ma anche altruiste e virtuose. Accanto a Pippi, paladina della giustizia, che combatte contro i maltrattamenti e le ingiustizie che subisce il prossimo, vi sono altri due personaggi: *Madicken* (1960, *Martina di Poggio di Giugno*) e *Lotta på Bråkmakargatan* (1956-1993, *Lotta Combinaguai*). Madicken, una bambina che vive in una cittadina svedese, Junibacken (Poggio di Giugno), spicca per la propria intelligenza e per il forte senso di giustizia che emerge in molte occasioni, soprattutto nel contesto scolastico. Un esempio lampante è l'occasione in cui Madicken si ribella alla punizione fisica che il direttore della scuola vuole infliggere all'amica Mia, dopo avergli rubato il portafoglio. Ugualmente, il personaggio di Lotta, nella collana di sei romanzi pubblicati dal 1956 al 1993, a soli cinque anni è già intraprendente ed in continua competizione con i fratelli che non la includono mai a causa della differenza d'età. Lotta sfida il genere maschile trasmettendo un messaggio molto all'avanguardia, che potrebbe simboleggiare la lotta al patriarcato. Le eroine del mondo contemporaneo, raffigurate dalla Lindgren, si differenziano dai personaggi comuni della letteratura infantile per essere coraggiose, intraprendenti, rivoluzionarie e, quindi, fuori dagli schemi. Tuttavia, Lindgren presenta anche un'eroina, il cui nome è Ronja Rövardotter, di un'epoca passata, il Medioevo. La piccola vive nella foresta, è figlia di briganti, e il contesto in cui vive l'ha motivata a diventare autonoma, avventurosa e amante della natura. Infatti, passa le sue giornate a correre, cavalcare, nuotare (Comes 2017: 58-63). Anche se ambientato in un tempo antico non meglio definito, forse il Medioevo, *Ronja Rövardotter* è un racconto che parla in modo centrale dell'emancipazione femminile: Ronja, per seguire i suoi affetti, sfida il padre brigante e le regole di un ferreo patriarcato che questo impersona. Nel panorama letterario descritto da Astrid Lindgren vi è anche un personaggio maschile che presenta i tratti delle eroine analizzate in precedenza, ossia *Emil i Lönneberga*. Le avventure di Emil proseguono anche in altre due edizioni: *Nya hyss av Emil i Lönneberga* (1966, *Emil il terribile*; lett. Nuove birichinate di Emil di Lönneberga) e *Än lever Emil i*

*Lönneberga* (1970, *Emil non molla*; lett. Emil di Lönneberga vive ancora). Gli episodi e i momenti di comicità sono narrati spesso dal punto di vista del protagonista, anche se la narrazione trae spunto dal diario della madre in cui sono appuntate tutte le “marachelle” che combina il piccolo Emil. Le descrizioni dell’ambiente rurale in cui Emil e Ronja arricchiscono la propria identità attraverso il gioco, il divertimento, la spensieratezza, ricordano quello vissuto in prima persona dall’autrice a Vimmerby (Comes 2017: 64-67).

### 3.8 Lindgren e il pubblico di lettori

In *Denna dagen, ett liv* (2014, *Questo giorno: una vita*) di Jens Andersen, la monografia sulla vita e l’opera di Lindgren ampiamente usata in questo capitolo, viene anche narrato come Astrid Lindgren fosse in stretto contatto con il proprio pubblico attraverso telefonate, contatti epistolari e visite a casa. La figura della scrittrice era profondamente acclamata, soprattutto dai più piccoli e dai giovani ragazzi, e tra questi vi erano alcuni che le scrivevano di volersi trasferire nella Svezia piena di felicità e spensieratezza narrata nelle storie dell’autrice (Andersen 2014: 13). Il lato materno della scrittrice era visibile anche nei rapporti che instaurava con i giovani lettori che la contattavano, un’evidente dimostrazione è data dall’aiuto che Lindgren rivolse alla dodicenne Sara Ljungcrantz negli anni Settanta. La giovane esprimeva nelle proprie lettere il desiderio di apparire in un film di Astrid Lindgren, ma allo stesso tempo evidenziava la propria disapprovazione per la scelta del cast di attori dell’ultimo film di Pippi Calzelunghe e per i disegni dell’illustratore Björn Berg (1923-2008) nel libro *Emil i Lönneberga*. Astrid, inizialmente infastidita dai toni della giovane, volle però approfondire la conoscenza, visto che la piccola fan si descriveva come una ragazza molto sola e con pochi amici. Lindgren ha sempre sostenuto quanto fosse importante imparare a stare da soli per riuscire ad apprezzare sé stessi, ma questo non era il caso dell’adolescente Sara, che non riusciva ad apprezzare la compagnia di nessuno e nemmeno di sé stessa. Tuttavia, anche se Lindgren invitava la giovane a riflettere sul proprio atteggiamento talvolta arrogante e prepotente, allo stesso tempo mostrava anche profonda empatia poiché rivedeva in lei le proprie insicurezze del periodo adolescenziale. La stessa

Astrid, durante il periodo adolescenziale intorno agli anni Venti, aveva dato espressione al suo lato più ribelle cercando di mascherare il proprio malessere emotivo (Andersen 2014: 15-17).

Il contatto epistolare si fece sempre più costante e profondo tra le due, a tal punto che la stessa Sara confessò di essere stata ricoverata in una clinica psichiatrica. Le due non si incontrarono mai, ma analizzarono temi profondi come il valore dell'autenticità in una società in cui tutti recitano una parte (Andersen 2014: 19). Insieme analizzarono anche la trilogia, pubblicata tra il 1950 e il 1953, che vede come protagonista Kati, una giovane donna che visitò gli USA, l'Italia e Parigi. I tre romanzi per adolescenti sono rispettivamente *Kati i America* (1950, *Kati in America*), *Kati på Kaptensgatan* (1952, *Kati in via del Capitano*) e *Kati i Paris* (1953, *Kati a Parigi*), che in Italia sono stati pubblicati dalla casa editrice Vallecchi in un'unica edizione dal titolo *Kati* (1976). La narrazione adotta una nuova prospettiva femminile basata sulla ricerca della propria identità al di fuori della sfera familiare e domestica. A questo riguardo, Sara volle sapere se Kati rispecchiasse il modo di essere e di pensare di Lindgren. La scrittrice rispose che questi libri, scritti nel periodo di gioventù, riflettono esattamente il suo pensiero di quel tempo, ossia che la vita non offrisse nulla di speciale di cui essere grati. Ma questa convinzione è propria di una Kati non ancora maturata, che non ha ancora conosciuto i piaceri della vita e scoperto che l'esistenza ha qualcosa di speciale in serbo per lei (Andersen 2014: 20-22). Da questo contatto epistolare, si può dedurre che la Lindgren si è posta come figura materna ed educativa, al fine di trasmettere anche personalmente un supporto emotivo e degli insegnamenti alle nuove generazioni.

### 3.9 Gli ultimi anni di vita

Verso la fine degli anni Novanta, in seguito ad un ictus, Lindgren cominciò a nutrire un profondo desiderio di lasciare la vita terrena, in quanto le condizioni fisiche non le permettevano più di vivere pienamente e degnamente (Andersen 2014: 417-419). Gli ultimi anni della vita della scrittrice furono segnati da profonde riflessioni sulla vita caratterizzata da dolori, frustrazioni, ma anche gioia e amore (Andersen 2014: 410). Seppur la sua esistenza sia stata appagante dal punto di vista professionale,

Lindgren ha conosciuto anche la sofferenza principalmente a causa delle morti premature del figlio Lasse (1926-1986) e, prima ancora, del marito Sture (1898-1952). Tuttavia, non ha mai mostrato avversità verso la morte, anzi ha ritratto questo tema con sensibilità in molteplici opere: in *Mio, min Mio* e in *Bröderna Lejonhjärta*, che approfondirò nei capitoli seguenti. Astrid Lindgren, attraverso la narrativa, cerca di avvicinare il lettore alla tematica più temuta dall'essere umano, ossia la comprensione della caducità e della finitezza della vita di tutti gli esseri viventi, inclusi gli elementi del mondo naturale come della foresta di *Ronja Rövardotter* (Hagerfors 2002: 105). Questo fu l'ultimo romanzo che Lindgren pubblicò prima della sua morte, in cui si può riassumere il suo messaggio educativo basato sulla celebrazione della pace e della natura condannando ogni forma di violenza e sfruttamento. La scrittrice, infatti, era fermamente convinta che tutto quello che l'uomo concretizza nella vita reale è frutto di un progetto mentale derivante dal contesto culturale in cui risiede. Dunque, per creare una società virtuosa è necessario investire sulla cultura, e in particolar modo sull'educazione letteraria (Metcalf 2007: 44).

Astrid Lindgren morì il 28 gennaio 2002 nel proprio letto della casa di Stoccolma accanto a due infermiere, un medico e Karin, l'unica figlia rimasta (Andersen 2014: 419).

## 4. Il fantastico e il fantasy nella teoria letteraria

### 4.1 Definizione del fantastico

Questo capitolo verterà sulla definizione del genere fantastico e del fantasy nella teoria letteraria partendo dalle origini fino alla nascita del romanzo fantasy moderno, in particolare attraverso lo studio degli autori fantasy del ventesimo secolo Clive Staples Lewis (1898-1963) e John Reuel Tolkien (1892-1973). Inoltre, verranno approfondite la lettura psicoanalitica del fantastico e lo sviluppo del genere fantasy nella letteratura per l'infanzia e in Svezia.

La letteratura fantastica è un genere letterario che descrive una dimensione razionalmente inspiegabile, dominata da leggi ignote al mondo umano, la cui narrazione verte sull'ambiguità riguardo la natura degli avvenimenti, se siano parte della realtà o appartenenti a una sfera irreali o del sogno (Todorov 2022: 28). Il fantastico viene definito nel 1970 da Tzvetan Todorov in *La letteratura fantastica* (qui Todorov 2022) come uno stato di incertezza che si pone tra la categoria dello “strano”, in cui il fenomeno deviante è letto in un paradigma di realtà, e del “meraviglioso”, in cui prevale il paradigma di irrealtà seppur non privo di elementi reali. Allo stesso modo, come vedremo da vicino nel prossimo capitolo, anche nei romanzi *Mio, min Mio* e *Bröderna Lejonhjärta* di Lindgren, i protagonisti vengono proiettati in una realtà fantastica che provoca un senso di incertezza nel lettore. Tuttavia, le realtà descritte acquisiscono concretezza e plasticità nel corso della narrazione e, per tal motivo, fanno rientrare i racconti nella categoria del “meraviglioso puro”. In quest'ultima categoria narrativa, gli elementi soprannaturali non provocano alcuna reazione ai lettori e ai protagonisti, poiché costituiscono la realtà del mondo rappresentato (Todorov 2022: 45-57).

Il fantastico, quindi, crea mondi immersivi in cui il lettore è chiamato ad interrogarsi sull'origine degli elementi soprannaturali o dei personaggi, che possono presentarsi anche in veste di animali parlanti e avere significato allegorico rappresentando idee, valori o aspetti dell'esperienza umana (Todorov 2022: 34-35). L'immersione nel mondo fantastico è determinata, in particolare, dall'adozione della narrazione in prima persona, che consente con facilità l'identificazione con i

personaggi e con il protagonista che si presenta, nella maggior parte dei casi, come una persona comune. Per tal motivo il lettore, riconoscendosi nella dimensione dei personaggi, è indotto a cooperare con la voce narrante per comprendere il significato degli eventi irrazionali. Tuttavia, il narratore personaggio non è sempre attendibile, poiché essendo interno alla storia ha una visione limitata e soggettiva della realtà, che non sempre corrisponde alla verità dei fatti (Todorov 2022: 87-90).

Riassumendo, la potenzialità di un racconto fantasy, come afferma lo scrittore e poeta statunitense, Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), si riconosce dall'esperienza che vive il lettore e non dall'intreccio narrativo. Un'esperienza che si può definire molto intensa e coinvolgente, poiché caratterizzata da paura e terrore a causa dalla presenza di creature singolari e spaventose (Todorov 2022: 37-38). D'altra parte, queste sensazioni, seppur negative, persuadono il lettore a non abbandonare la narrazione, dal momento che la tensione narrativa, o suspense, stimola la curiosità e l'attenzione (Todorov 2022: 96).

#### *4.2 Le origini della letteratura fantastica*

Il primo ad introdurre la categoria del fantastico in campo letterario fu Joseph Addison (1672-1719), saggista e poeta britannico, noto per essere stato il fondatore del giornalismo letterario in Inghilterra. Con il contributo di Richard Steele (1672-1729), saggista e politico britannico, fondò la rivista *The Spectator* (1711-1712) pubblicando saggi morali e di costume con lo scopo di elevare i principi morali della società inglese (Wolfe 2012: 7). Addison, nel numero 419 della rivista, definisce il genere fantastico come la maestria letteraria delle fate (*"The Spectator, Issue 421, Thursday, July 3, 1712 by Joseph Addison"* [1712]). Più precisamente, lo definisce un genere letterario che predilige l'esplorazione dell'immaginazione e della fantasia includendo la presenza di streghe, maghi, demoni e fate. Il saggista non diede mai un nome al tema trattato, si limitò a descrivere l'immaginazione e la fantasia come elementi legati al senso della vista, quindi dipendenti dalle nostre reazioni o dai ricordi relativi agli oggetti della natura o dell'arte. Nel secolo successivo, la distinzione tra fantasia e



immaginazione venne riproposta dal poeta, critico letterario e filosofo, Samuel Taylor Coleridge (1772- 1834). In *Biografia Letteraria* (1817), il poeta britannico definì l'immaginazione come l'agente delle percezioni umane, legate a qualcosa di ignoto, mentre incluse la fantasia nei parametri dello spazio e del tempo vincolandola a qualcosa di fisso e definito (Wolfe 2012: 9).

Sulla base di queste premesse, presero forma i primi romanzi fantastici, considerati semplici racconti come *Le avventure di Robinson Crusoe* (1719) dello scrittore e giornalista britannico Daniel Defoe (1660-1731), in cui l'autore sostiene di riportare semplici fatti di cronaca (Wolfe 2012: 11).

Il movimento artistico, letterario e culturale del Romanticismo, sviluppatosi tra la fine del diciottesimo secolo e l'inizio del diciannovesimo, favorì la formulazione di una struttura teorica per definire meglio la letteratura fantastica. Le riviste letterarie e culturali più influenti della società inglese manifestarono un evidente scetticismo verso l'uso del fantastico nella fiction, poiché gli elementi fantastici venivano comunemente correlati al misticismo. Riassumendo, il fantastico veniva considerato non conforme a quanto predicato dalla società, oppressa da principi morali e da fondamenti scientifici; nonostante ciò, il genere conobbe un periodo di massima espansione durante l'era vittoriana (1837-1901) (Wolfe 2012: 9-11). Gli scrittori britannici John Ruskin (1819-1900) e Lewis Carroll (1832- 1898) introdussero il genere fantastico nella letteratura per l'infanzia. Nello specifico Ruskin, in *The King of the Golden River, or The Black Brothers: A Legend of Stiria* (1841, *Il Re del Fiume d'Oro*; lett. Il re del fiume d'oro, o i fratelli neri: una leggenda della Stiria), difese la fantasia dal materialismo industriale; allo stesso modo, Lewis Carroll in *Alice in Wonderland* (1865, *Alice nel paese delle meraviglie*) affrontò il tema dell'identità e della crescita collocando la protagonista in un mondo fantastico. Tuttavia, secondo alcuni critici, *Alice nel paese delle meraviglie* non segue i criteri del fantasy, in quanto la realtà fantastica esiste soltanto nel mondo dei sogni della protagonista; infatti, Alice al suo risveglio capisce che il Paese delle Meraviglie è stato frutto di un sogno (Johansson 2019)<sup>4</sup>. Il viaggio inizia con una caduta, che nel mito viene comunemente intesa

---

<sup>4</sup> Capitolo "En slingrande historia", sottocapitolo "Lewis Carroll", paragrafo 5.

come perdita dell'innocenza e inizio della conoscenza, in una realtà sotterranea dove le regole della logica, dello spazio e del tempo si alterano (Tosi, Paruolo 2011: 185). Il fantastico venne adottato anche nella fiction pseudostorica dal poeta scozzese Walter Scott (1771- 1832) in cui sono presenti elementi della sfera soprannaturale e folklorica, appartenenti anche al genere gotico (Wolfe 2012: 11). In *Ivanhoe* (1820), in particolare, Scott fa emergere il fantastico attraverso l'uso di personaggi misteriosi, creature mitologiche e leggende medievali. Il romanzo prende il nome dal protagonista, un cavaliere sassone in ritorno dalle crociate, che deve affrontare questioni di cuore e nuovi duelli contro i Normanni stanziati in Inghilterra (Johansson 2019)<sup>5</sup>.

La letteratura fantastica trova origine nel genere gotico, il cui termine deriva da goto che significa membro della popolazione dei goti, proveniente dalla Scandinavia del sud. Intorno al 150-200 a.C., i goti emigrarono nel nord scontrandosi con l'Impero Romano (I secolo a. C.- XV secolo) causando la divisione della popolazione gota tra visigoti, che si stanziarono in Gallia e Spagna, e ostrogoti, che occuparono l'Italia. L'aggettivo gotico diventa sinonimo di mistero, oscurità, trasgressione, e viene attribuito allo stile artistico, architettonico e culturale sviluppatosi in Europa tra il dodicesimo e il sedicesimo secolo. Successivamente, la corrente romantica, nei primi decenni dell'Ottocento, riprese lo stile gotico dopo la pubblicazione dell'opera *The Castle of Otranto* (1764), dello scrittore inglese Horace Walpole (1717-1797), dall'atmosfera cupa e tenebrosa, in antitesi con la struttura narrativa classica simbolo di unità ed armonia. Il romanzo, ambientato tra XI e XII secolo, inaugurò la letteratura gotica presentandosi come un racconto in forma anonima caratterizzato da elementi soprannaturali. Al centro della trama vi è Manfredi, tiranno della città italiana di Otranto, vittima degli eventi soprannaturali che si verificano nel suo castello. Per concludere, la letteratura fantastica non riprende dal gotico solo le ambientazioni cupe e suggestive, ma anche gli elementi magici e soprannaturali (Roberts 2012: 21-27).

---

<sup>5</sup> Capitolo "En slingrande historia", sottocapitolo "Åter i Storbritannien", paragrafo 2.

#### 4.3 La nascita del fantasy moderno

La letteratura fantastica ha abbracciato diverse prospettive in relazione al contesto temporale e culturale in cui veniva adottata, seppur intendesse indirizzarsi principalmente ad un pubblico adulto e colto. Questo spiega come il fantastico abbia assunto una nuova connotazione durante il ventesimo secolo, a contatto con il Modernismo, movimento artistico, culturale e letterario in rottura con le tradizioni artistiche e letterarie precedenti. In altre parole, la corrente artistica fu promotrice della libertà di espressione, del radicalismo e del primitivismo rifiutando un approccio letterario tradizionale. Per tal motivo, le opere letterarie si contraddistinsero per essere surreali o incomprensibili proprio come quelle fantastiche, ma soprattutto per la sperimentazione stilistica e l'esplorazione dell'inconscio. Allo stesso modo, il fantasy, seppur ritenuto un genere minoritario, legato ai desideri più intrinseci e immorali, esplorò le tecniche narrative moderniste come il flusso di coscienza e la parallaxe, ossia l'adozione di prospettive differenti che rendono la realtà una rappresentazione soggettiva della materia narrata (Casey 2012: 115).

Il genere fantasy, in seguito, raggiunse il culmine nella seconda metà del XX secolo, che vide la fioritura del Postmodernismo, movimento artistico e culturale che mise in discussione il Modernismo per abbracciare la pluralità di generi e linguaggi. Un romanzo che può essere considerato rappresentativo del modernismo è *Grendel* (1971), dello scrittore e critico letterario americano John Gardner (1933-1982). Il romanzo è una reinterpretazione del poema epico *Beowulf* (700-1000 d.C. circa) che tratta le imprese dell'eroe Beowulf contro mostri, tra cui Grendel. Gardner narra la storia adottando il punto di vista del mostro Grendel, il quale riflette sull'esistenza e sui limiti del linguaggio, che non ci porta alla verità. Un'idea critica del linguaggio fu elaborata dal filosofo francese Jacques Derrida (1930-2004), ed esprime il concetto che le parole interpretano la realtà e non la descrivono oggettivamente. La filosofia di Derrida trova espressione nella parola *différance*, il cui suono rimanda alla parola francese *différence* (con la <e>, differenza); *différance* è omofono di *différence*, ma rimanda a significati nuovi e diversi. Dunque, il significato è fluido e mai definitivo. Grendel, allo stesso modo, sfida le forme tradizionali attraverso il cambiamento di narrazione, dalla

prima alla terza persona singolare, e il ritratto del narratore come creatura malvagia (Casey 2012: 117).

Alla luce di quanto esposto, i principi della letteratura fantastica vennero illustrati in opere saggistiche nel corso del Novecento. Un'opera di rilievo fu *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), della saggista inglese Rosemary Jackson, in cui il genere fantastico viene definito uno strumento di contestazione delle strutture sociali dominanti (Schanoes 2012: 246). In altre parole, il fantastico fa emergere ciò che viene represso dalla realtà borghese, poiché considerato immorale e opposto alle convenzioni sociali. Allo stesso modo, lo scrittore e critico teatrale spagnolo José Monleon (1927-2016), in *A Specter Is Haunting Europe* (1990), indica il fantastico come un genere in cui l'irrazionalità prende il posto della ragione, poiché viene adottata come unico strumento di conoscenza nel mondo moderno. Dunque, il fantastico invita il lettore a riflettere e a mettere in discussione le strutture che governano la società e per tal motivo, anche se sembra contraddittorio con quanto detto in precedenza, si può definire politico (Bould, Vint 2012: 102-103). Il tema politico e la sessualità sono parte integrante della società rappresentata nelle opere fantasy: l'unica realtà in cui viene concesso di coniugare l'omogeneità e la diversità senza escludere l'una o l'altra. In particolare, viene evidenziato come l'eterosessualità sia erroneamente pensata sinonimo di ordine, legalità ed equilibrio, e dunque l'unica ammessa dalla società (Bould, Vint 2012: 105). Questi temi, secondo quanto argomentò Todorov nella prima edizione italiana del saggio *La letteratura fantastica*, pubblicata nel 1977 (l'originale francese è, come detto, del 1970), sarebbero presto scomparsi dalla letteratura fantastica. Questa tesi è legata al fatto che, a inizio Novecento, con l'avvento della psicoanalisi venne introdotto un nuovo metodo di indagine della psiche che, secondo Todorov, avrebbero progressivamente sostituito la letteratura fantastica nell'esplorazione dell'inconscio.

In altre parole, i desideri inconsci e sessuali proibiti, secondo la previsione del saggista, non si sarebbero più espressi attraverso figure come il diavolo, poiché questi temi non sarebbero più stati oggetto di censura sociale per effetto del progresso (Todorov 2022: 164). Tuttavia, la previsione di Todorov non si è mai concretizzata, poiché gli sviluppi della letteratura negli anni Ottanta e Novanta

del Novecento, e del XXI secolo, hanno ampiamente confutato questa tesi. Infatti, l'intento degli scrittori fantasy contemporanei, come la scrittrice statunitense Laurell Kaye Hamilton (n. 1963), autrice di numerosi romanzi fantasy e romanzi paranormali, è principalmente quello di trattare questi aspetti inserendo creature non umane o ibride, come vampiri, streghe, fate, la cui duplice identità induce a riflettere sulla società moderna basata sui principi di dominio e sottomissione (Bould, Vint 2012: 104-105). Per meglio dire, secondo Todorov, il gotico esprimeva il proibito e il perturbante che la società razionale e morale non poteva permettersi di ammettere, mentre oggi il fantastico (e il gotico) possono essere visti come chiavi interpretative critiche proprio delle rigide, dominanti e oppressive categorie della razionalità strumentale. Per quanto riguarda le creature soprannaturali, non si contraddistinguono solo per il loro aspetto sinistro, ma anche per il linguaggio postmodernista utilizzato, che verge sull'isteria e sull'inspiegabile. Questa tecnica narrativa ha come fine di destabilizzare il lettore, e di portarlo a una riflessione critica, giocando con forme linguistiche come l'inversione (capovolgimento sintattico o logico) e la metamorfosi (linguaggio descrittivo e figurato) per generare stupore e interrogativi (Gilman 2012: 138-141).

In sintesi, il fantastico è fiorito nella seconda metà del Novecento attraverso la pubblicazione di molteplici opere letterarie che hanno favorito la realizzazione di un panorama letterario fantastico variegato, che è giunto fino a noi oggi sottoforma di fiction cosiddetta "speculativa", cioè quella che si apre alla domanda ipotetica "e se ciò accadesse?" per introdurre a mondi altri e diversi, fuori dai normali criteri di verosimiglianza e realismo. Questo genere letterario esplora scenari ipotetici ed immaginativi, soffermando su tematiche attuali come la tecnologia, l'etica e la società, in romanzi fantasy, fantascientifici, distopici e horror.

#### 4.4 *La lettura psicoanalitica nel fantasy*

La saggista contemporanea inglese Rosemary Jackson in *Fantasy: The Literature of Subversion* illustra dunque il genere fantasy come una letteratura del desiderio e dell'inconscio, mettendo in luce la dimensione dell'assenza e della perdita. Temi esplorati anche in *L'interpretazione dei sogni* (1900)

dallo psicanalista austriaco Sigmund Freud (1856-1939), iniziatore della ricerca sull'esistenza dell'inconscio nel corso del Novecento. L'opera mostra il ruolo della psicoanalisi nell'interpretazione dei sogni, i quali esprimono desideri inconsci che emergono durante il sonno (A.M. Butler 2012: 91-92).

La letteratura dell'inconscio non nasce naturalmente nel Novecento, ma nel Novecento può essere visto come tale un vasto canone di letteratura passata. L'inconscio compare anche nelle fiabe adattate e rielaborate dalla tradizione popolare, in particolare dallo scrittore francese Charles Perrault (1628-1703) e dai celebri filologi tedeschi, i fratelli Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859). Una delle fiabe più note, oggetto di riadattamenti, fu Cappuccetto Rosso, che mostra simbolicamente la crescita che comporta la perdita dell'innocenza. Il titolo del racconto prende il nome della protagonista, una bambina che incontra un lupo parlante sulla strada per andare dalla nonna. Il lupo trae in inganno la piccola e riesce ad arrivare per primo a casa della nonna, dove la divora e si traveste da lei. Questa parte della storia si presenta uguale sia nella versione di Perrault (1697) sia in quella dei fratelli Grimm (1857), ma la conclusione varia. Infatti, lo scrittore francese narra che la nipotina viene mangiata dal lupo, mentre nella versione dei fratelli Grimm la nonna e la piccola vengono salvate da un cacciatore. Questa fiaba, secondo lo psicologo e scrittore austriaco-statunitense Bruno Bettelheim (1903-1990) in *The Uses of Enchantment* (1976), riflette il primo approccio alla pubertà della piccola Cappuccetto Rosso, la quale non può fare affidamento sulle figure femminili per affacciarsi alla sessualità poiché la madre si limita ad essere consigliera, mentre la nonna a causa dell'età avanzata non può assumere un ruolo attivo. Ciò nonostante, le due figure possono anche essere individuate come possibili antagoniste di Cappuccetto per essere più emancipate sessualmente. In conclusione, la fiaba insegna a capire quali sono i pericoli e a non cedere alle tentazioni rappresentate dal lupo seduttore. La scrittrice e giornalista britannica Angela Carter (1940- 1992), in *The Company of Wolves* (1979), riprende il tema della sessualità sottolineando che Cappuccetto Rosso sembra essere lusingata dalle attenzioni del lupo ed è consenziente quando le viene chiesto di spogliarsi; infatti, lei poi prosegue spogliandolo. Dopo essersi spogliati, condividono

un ulteriore momento di intimità coricandosi nel letto e il corpo di lei viene avvolto dalle tenere zampe del lupo. La descrizione che propone il racconto sembra fornire una possibile interpretazione a sfondo sessuale. Dunque, Cappuccetto affronterebbe il complesso di Edipo, fase dello sviluppo psicosessuale elaborata da Freud in cui il bambino manifesta un attaccamento verso il genitore di sesso opposto e rivalità verso il genitore dello stesso sesso, senza timore della castrazione. Malgrado ciò, Freud teorizza che ciò che viene definito “perturbante” (inquietante, misterioso e soprannaturale; in tedesco *unheimlich*), e che viene comunemente rappresentato in letteratura da vampiri, zombie, fantasmi, invoca paure infantili che potrebbero sempre ritornare nella vita del soggetto (A.M. Butler 2012: 94-95).

La sfera emotiva e sessuale di Cappuccetto Rosso non viene esplicitamente esplorata dal narratore, poiché il genere della fiaba non esplora il mondo emotivo. I personaggi della fiaba, infatti, vengono descritti in modo superficiale e ciò che ne consegue è l'impossibilità dell'esplorazione del personaggio nella sua interezza (Lüthi 2018: 27).

#### *4.5 Clive Staples Lewis e John Reuel Tolkien: pionieri del fantasy nel ventesimo secolo*

I pionieri del fantasy nel corso del Novecento furono gli scrittori britannici Clive Staples Lewis (1898-1963) e John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), da un lato testimoni di un processo di industrializzazione sempre più intenso e totale tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, dall'altro successivi, nella storia delle idee, all'opera sia di Charles Darwin che di Freud. Le teorie sull'evoluzionismo e sulla psicoanalisi furono considerate innovative perché basate esclusivamente sull'osservazione diretta dei fenomeni e non su interpretazioni mistiche o soprannaturali. In questo contesto, Tolkien e Lewis si dilettarono nella scrittura di opere appartenenti al genere della fiction con l'obiettivo di coniugare modernità, razionalismo e mondo fiabesco (Cecire 2019: 13). Allo stesso modo, anche nella fiaba, il reale e il soprannaturale sono posti sullo stesso piano lineare in un contatto senza sorpresa (Lüthi 2018: 12). Forse, dunque, la fiaba popolare precede il “fantastico” e si pone in un'altra sfera. Ciò, tuttavia, non toglie che studiosi contemporanei possano

leggere, modernamente, gli elementi fantastici delle fiabe in chiave moderna, postmoderna e psicoanalitica.

L'ambientazione medievale venne considerata essenziale per sviluppare la trama, in quanto fondeva elementi realistici e fantastici. Tuttavia, al fantastico non veniva riconosciuto valore letterario in ambito accademico, come argomenta il filosofo canadese Charles Taylor (n. 1931) in *A Secular Age* (2007), poiché si reputava che il mondo fantastico potesse essere contemplato solo dal pubblico infantile, non ancora consapevole della distinzione tra realtà e fantasia (Cecire 2019: 14-16). Le forme della letteratura medievale come l'allegoria, il romanzo e il simbolismo, sono presenti anche nella letteratura per bambini e permettono di approfondire tematiche legate al realismo, alla storia, alla critica sociale e alla psicologia. Dunque, attraverso questi strumenti, l'autore riesce a condurre il lettore ad insegnamenti di valore etico e morale sul mondo moderno (Cecire 2019: 44-45).

La prima opera pubblicata da Tolkien, inizialmente classificata come libro per bambini, è *The Hobbit* (1937) (Cecire 2019: 43). Per questo romanzo si ispirò all'episodio del drago presente nel *Beowulf*, la cui trama permette di trarre insegnamenti che si possono trasmettere anche nella società moderna (Cecire 2019: 61). In qualità di filologo, Tolkien, analizzò il testo del poema epico medievale e dalle vicende narrate ricavò riflessioni all'avanguardia, come la consapevolezza della caducità dell'esistenza umana, simboleggiata dalla lotta contro creature mostruose e soprannaturali (Ferrari 2025: 68-69). Allo stesso modo, anche l'opera *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) di Lewis venne consigliata ad un pubblico di lettori di età infantile per gli elementi fantastici che propone. Nonostante la contrarietà di Tolkien verso ogni tipo di classificazione secondo l'età dei lettori, lo scrittore dovette attenersi alle norme letterarie del tempo e scrivere la trama fiabesca di *Lo Hobbit* per un pubblico infantile. In seguito, con la stesura di *The Lord Of The Rings* (1954-1955) ebbe l'intento di rivolgersi ad un pubblico di lettori più ampio (Cecire 2019: 43).

Tolkien, con la pubblicazione di quest'ultimo romanzo, cercò di rendere il mondo immaginario della Terra di Mezzo, caratterizzata da uomini, elfi, nani, hobbit e orchi, più verosimile possibile nonostante appartenesse ad una dimensione totalmente ignota alla nostra esperienza. Il successo dell'opera rese



la descrizione di terre fantastiche dei topos comuni, a tal punto che, nel panorama letterario, non fu più necessario giustificare l'origine delle dimensioni fantastiche come parte del materiale onirico o di resoconti di viaggiatori (James 2012: 62-66). *The Lord Of The Rings* è considerato uno dei modelli più celebri della letteratura fantastica postmodernista e appartiene al sottogenere dei romanzi *quest fantasy* che si basa sulle avventure e la "ricerca" del protagonista e dei suoi accompagnatori, i quali vengono esposti a numerose prove e sfide. Le avventure si possono moltiplicare e, dunque, l'intreccio può complicarsi attraverso le missioni di personaggi secondari. Il protagonista è solitamente una persona comune ma con delle qualità nascoste, che viene individuato e scelto per una missione. In seguito al superamento della prima prova, l'eroe e gli aiutanti vengono gratificati con dei premi, come ad esempio degli oggetti magici, e un periodo di tregua che permette loro di acquisire conoscenze e ricevere supporto. La missione, in seguito, continua in ambienti esotici come foreste, fiumi, montagne, valli e sperdute località (non di rado con una coloritura medievale). Il nemico del protagonista è spesso una figura oscura, satanica, che vive in una terra desolata circondata da montagne e deserti non percorribili. La tappa finale della missione prevede un incontro diretto con la figura maligna, che sconfigge l'eroe protagonista. La conclusione si basa sulla ripresa dell'eroe dopo le perdite subite. Tuttavia, alcuni *quest fantasy* presentano storie cicliche che prevedono il ritorno della presenza maligna (Senior 2012: 190). Sono elementi, come vedremo, che caratterizzano anche *Mio, min Mio* e *Bröderna Lejonhjärta*.

Le opere di Tolkien e di Lewis non si rivolgono solo ai bambini, ma anche agli adulti per le tematiche che vengono trattate nelle narrazioni. *The Lord Of The Rings*, ad esempio, affronta i temi della distruzione ambientale ad opera della civiltà industriale dell'uomo, della corruzione, del conflitto tra bene e male, mentre *The Chronicles of Narnia* si sofferma sul rapporto tra innocenza infantile e maturità morale. Dunque, entrambi gli autori inseriscono temi etici e politici in un'ambientazione fantastica, indirizzando la narrazione ad un pubblico vasto e variegato. Appare dunque evidente che il confine tra letteratura infantile, per ragazzi e per adulti è poroso e valicabile, poiché un testo, pur essendo considerato per l'infanzia, può offrire conoscenza e piacere anche al pubblico adulto.

Allo stesso modo, anche *Mio, min Mio* e *Bröderna Lejonhjärta* appartengono sia alla categoria dei *quest fantasy*, che a quella dei romanzi di formazione che prevedono una missione eroica. Essi si rivolgono primariamente a un pubblico di bambini e ragazzi, ma parlano anche ai lettori adulti per lo spessore e la serietà dei loro temi. I mondi fiabeschi di Miramás e Nangijala sono realtà secondarie e fittizie in cui i protagonisti, Mio, Karl e Jonatan, sono chiamati a combattere contro il nemico. Gli ostacoli che affrontano i protagonisti per combattere i nemici, Kato e Tengil, contribuiscono al processo di formazione e di crescita che viene completato al termine del romanzo. Per le tematiche trattate, riguardanti dal principio la perdita dei genitori e i maltrattamenti subiti dalla famiglia affidataria (al piccolo Bosse in *Mio, min Mio*) e l'amore fraterno, la malattia e la paura di morire in *Bröderna Lejonhjärta* (il rapporto affettivo tra Karl Lejon "Skorpan" e Jonatan), queste due opere non sono solo indirizzate ad un pubblico di minori. Seppur l'ambientazione fiabesca appartenga alla letteratura per l'infanzia, i temi che vengono sviluppati sono rivolti anche ad un pubblico adulto che è chiamato a soffermarsi ad interpretare gli eventi narrati, rappresentativi di stati interiori o realtà complesse come l'aldilà. Infatti, come è stato approfondito nel secondo capitolo, la letteratura può essere un veicolo di comprensione della realtà e di tutte le sue sfaccettature, incluse quelle inerenti al lutto e alla morte. Allo stesso tempo, come vedremo nei capitoli successivi, la letteratura infantile, per la complessità delle tematiche trattate come il lutto, la morte e la sfera dell'inconscio, può essere apprezzata da un pubblico di lettori più ampio e non limitata ad una sola categoria di destinatari. Alla luce di quanto detto, la letteratura fantastica per l'infanzia racchiude il tema del doppio, ossia la lettura superficiale e la lettura interpretativa, più profonda ed intellettuale. In questo contesto, il vero oggetto da analizzare non è più la struttura della trama, ma la psiche dell'autore, ossia i significati simbolici e metaforici inseriti nella narrazione (Todorov 2022: 155).

#### 4.6 Il genere *fantasy* nella letteratura per l'infanzia

La narrativa *fantasy* per bambini non emerge finché l'infanzia non cominciò ad essere considerata da psicologi, psicoterapeuti ed educatori uno stadio significativo della vita umana. Nella letteratura per

l'infanzia, i libri fantasy vengono generalmente classificati come fiabe, ad esempio il racconto *Le avventure di Pinocchio* (1881) di Carlo Collodi (1826-1890) presenta tematiche di natura psicologica e morale. Dunque, anche nella narrazione fantastica, l'intento principale è di formare ed educare il bambino come individuo (Nikolajeva 2012: 50).

Lo spazio temporale, sospeso e dilatato, del mondo magico è un elemento che permette all'autore di diffondere insegnamenti, poiché pone l'attenzione sul processo di crescita e di cambiamento attraverso precise epoche e personaggi. In *The Story of the Amulet* (1906) della scrittrice inglese fantasy Edith Nesbit (1858-1924), viene proposta una nuova prospettiva temporale che viene poi condivisa in opere seguenti da altri scrittori. Nesbit introduce una nuova dimensione in cui è consentito viaggiare in epoche lontane e remote e visitare civiltà leggendarie, come l'Antico Egitto e la Grecia antica (Nikolajeva 2012: 53-54). Nel medesimo anno dell'uscita di *The Story of the Amulet* venne pubblicato in Svezia *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* dalla scrittrice Selma Lagerlöf (Johansson 2019)<sup>6</sup>. Il romanzo racconta la storia di Nils, un ragazzo trasformato in uno gnomo, che compie un viaggio sulla schiena di un'oca migratoria attraverso la Svezia e così facendo impara a conoscere la geografia del territorio e le sue tradizioni.

Oltre allo spazio temporale, anche i giocattoli e gli animali parlanti sono un elemento significativo nella letteratura fantasy per l'infanzia, poiché aiutano i piccoli lettori a sentirsi loro protettori e guide impersonando il ruolo degli adulti nella quotidianità. Questo accade anche nella serie di romanzi di *Winnie-the-Pooh* (1926), dello scrittore britannico Alan Alexander Milne (1882-1956), il cui protagonista è un orsacchiotto antropomorfo, che permette al lettore di trasformare le proprie insicurezze in punti di forza mostrandosi saggio e protettivo verso i propri giocattoli (Nikolajeva 2012: 55).

La letteratura fantasy per bambini britannica, dagli anni Sessanta, ha promosso un nuovo tipo di ambientazione più realistica con protagonisti di età infantile, tipicamente europei e della classe media,

---

<sup>6</sup> Capitolo "En slingrande historia", sottocapitolo "Kipling och några andra", paragrafo 5.

che si avventurano in luoghi ignoti. I piccoli eroi, dunque, sono chiamati all'avventura senza il supporto di figure adulte, entrando in contatto con un oggetto, una persona o un luogo misterioso. I personaggi devono operare per mantenere lo status quo, ossia l'equilibrio iniziale, per impedire che gli avvenimenti stravolgano l'ambiente circostante. Non sempre la conclusione del romanzo coincide con l'inizio, dunque non sempre si ritorna ad una situazione di normalità uguale a quella originaria. Nonostante ciò, l'incontro con il fantastico spesso comporta una crescita a livello emotivo e implica anche l'acquisizione di superpoteri (C. Butler 2012: 224-225). Attraverso l'esperienza, i personaggi acquisiscono conoscenza e saggezza. Questo accade perché la dimensione fantastica permette di affrontare questioni psicologiche, etiche, esistenziali ed interrogare il lettore sulle relazioni di potere, includendo anche quelle tra bambino e adulto. Per tal motivo, il confine tra letteratura per bambini e ragazzi e letteratura per adulti è diventato sempre più labile e poroso nel corso della seconda metà del Novecento. Questo è stato il risultato della diffusione della letteratura speculativa, che unisce intrattenimento, prediletto dal pubblico infantile, e riflessione, colta maggiormente dal pubblico adulto.

In molte di queste narrazioni, al termine del viaggio esperienziale, i personaggi ritornano nel nucleo familiare per ritrovare sicurezza e protezione nelle figure adulte. Tuttavia, Maria Nikolajeva (n.1952), studiosa svedese di origine russa specializzata nella letteratura per bambini e ragazzi, sostiene in *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (2012) che Astrid Lindgren, in *Mio, min Mio* e *Bröderna Lejonhjärta*, non segua il medesimo schema narrativo. Infatti, i protagonisti scappano nel mondo immaginario a causa della realtà desolante e non vi fanno più ritorno, consolidando il proprio status di eroi nella realtà fittizia (Nikolajeva 2012: 57-61).

#### 4.7 La letteratura fantastica in Svezia

Nonostante il ruolo pionieristico di *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, il genere fantasy, nel panorama letterario svedese, non ebbe un ruolo centrale e significativo fino agli anni Novanta, periodo in cui cominciarono ad essere tradotti romanzi fantasy di lingua inglese, soprattutto attraverso

l'operato di scrittori come Thore Jerrie Lundwall (n. 1941). Quest'ultimo però, in qualità di scrittore, favorì la narrativa fantascientifica per i suoi romanzi, come in *No Time for Heroes* (1971) dove la tecnologia viene usata come strumento per sviluppare una riflessione sociale sull'impatto che il progresso ha nelle nostre vite. I primi romanzi ad essere tradotti furono di fantasy epico, ambientato in mondi immaginari con creature fantastiche, dello scrittore statunitense David Eddings (1931-2009) (Johansson 2019).<sup>7</sup> Per tal ragione, risulta difficile indicare i principali esponenti del fantasy svedese, anche se si può affermare che le traduzioni fantasy abbiano ispirato molti scrittori. Una tra questi è Kerstin Ekman (n. 1933), i cui romanzi presentano elementi di folklore, miti nordici e leggende creando un'atmosfera sospesa tra realtà e immaginazione come in *Rövarna i Skuleskogen* (I briganti di Skuleskogen, 1988). Il romanzo racconta la storia di Skord, una creatura simile ad un troll, che vive nella foresta di Skuleskogen e si trasforma in umano. In seguito, compie un lungo viaggio attraversando cinquecento anni di storia svedese, dal 1300 in poi, imparando il linguaggio, le credenze e le gerarchie degli umani (Johansson 2019).<sup>8</sup>

Nonostante la carenza di romanzi fantasy di lingua svedese per adulti, lo scenario scandinavo offre un'ampia scelta di romanzi fantasy per bambini promossi principalmente da autrici come Astrid Lindgren, Maria Gripe (1923-2007) e Tove Jansson (1907-2001) (Johansson 2019)<sup>9</sup>. Con stili diversi, le autrici creano realtà fittizie inserendo elementi fantastici e atmosfere magiche. Ponendo a confronto Lindgren e Gripe, è evidente come la prima ponga l'accento sul tratto avventuroso della materia narrata, seppur abbia valenza simbolica, come in *Mio, min Mio* e *Bröderna Lejonhjärta*, rispetto alla collega, che predilige atmosfere più cupe e inquietanti. Infatti, il tema della morte, della perdita e del lutto, presente in ciascuno dei due romanzi di Lindgren, viene trattato in una dimensione fiabesca e ludica. Tuttavia, *Agnes Cecilia* (1979) di Maria Gripe, *Bröderna Lejonhjärta* e *Mio, min Mio* di Astrid Lindgren presentano elementi comuni. Infatti, tutti e tre i romanzi, rivolti ad un pubblico giovanile,

---

<sup>7</sup> Capitolo "Svenskt", paragrafo 5-6.

<sup>8</sup> Capitolo "Svenskt", paragrafo 4.

<sup>9</sup> Capitolo "Svenskt", paragrafo 2.

trattano storie avventurose che implicano misteri e pericoli da affrontare, rivolgendo in particolare l'attenzione alla crescita personale attraverso l'esplorazione del bene e del male.

## 5. Il genere fantasy e il tema della perdita in *Mio, min Mio*

### 5.1 Introduzione al romanzo *Mio, min Mio*

Il quinto capitolo analizzerà gli elementi del genere fantasy e il tema della perdita presenti nel romanzo *Mio, min Mio* di Astrid Lindgren. Quest'opera, così come *Bröderna Lejonhjärta*, presenta una trama singolare che si contraddistingue per le tematiche trattate legate alla perdita, alla solitudine, all'abbandono e alla crescita personale in un contesto puramente fantastico.

Il protagonista del racconto è Bo Vilhelm Olsson, un orfanello di nove anni soprannominato Bosse, che vive a Stoccolma con i genitori affidatari, Sixten ed Edla, che minano profondamente la sua autostima non proteggendolo dall'abbandono e dalla perdita che ha subito. L'ambiente ostile e severo di casa induce il piccolo Bosse a sognare di evadere in luoghi lontani, per immaginarsi in una dimensione in cui gli è concesso di esprimersi liberamente e di valorizzare la propria personalità. L'unica persona da cui si sente compreso è l'amico Benka, con cui trascorre il tempo a giocare e di cui invidia il padre, presente e affettuoso. Tuttavia, il piccolo Bosse ha possibilità di riscatto quando la fruttivendola, la signora Lundin, gli regala una mela d'oro e gli chiede di spedire una lettera destinata ad un luogo remoto chiamato Landet i Fjällan (Lontania nella traduzione italiana di Alessandro Storti). Questo si rivelerà essere un vero e proprio indizio della dimensione in cui verrà condotto il piccolo Bosse da uno spirito, dopo essere stato liberato dal piccolo orfanello dalla bottiglia in cui era imprigionato. Il protagonista, dunque, compie un viaggio che lo porta in una dimensione magica e lontana da quella terrena, dove si ricongiungerà con il padre, ossia il sovrano di Landet i Fjällan. Qui, Bosse sarà chiamato Mio, in qualità di principe del regno, e proverà la sensazione di sentirsi parte della comunità di Gröna Ängars ö (Pratoverdia), in cui viene amato e riconosciuto, lasciandosi alle spalle il ricordo della solitudine e dell'abbandono provati nella dimensione precedente. Tuttavia, il piccolo protagonista dovrà affrontare pericoli ed ostacoli per sconfiggere il male impersonificato da Kato nella dimensione di Landet Utanför (Estrania).

La trama presenta somiglianze con il romanzo *Dominokungen* (1946, Il re del domino) dello scrittore e giornalista svedese Gösta Attorps (1899-1976), il cui protagonista è Åke, un bambino sfortunato che, a causa della mancanza dell'amore materno, si rifugia nel mondo fantastico dell'isola di Vågaskär, governata da un personaggio singolare, irascibile e amante del domino. Il romanzo per adolescenti si basa sull'elaborazione e sulla guarigione delle ferite affettive attraverso il legame di amicizia con Miro, il cui nome ricorda i nomi esotici dei personaggi Mio, Jiri e Milimani di *Mio, min Mio*. Tuttavia, *Dominokungen* non presenta alcuna prospettiva mitica, che invece è parte integrante del romanzo della Lindgren (Edström 1992: 216).

Da queste premesse si può dedurre che i temi dell'abbandono e della perdita saranno introdotti attraverso simboli, avventure e mondi narrativi che permettono al piccolo lettore di approcciarsi gradualmente a questi contenuti, che vengono dunque filtrati in chiave narrativa.

### 5.2 La narrazione in prima persona e il personaggio di Bo Vilhelm Olsson

La struttura narrativa si presenta come un monologo di un bambino di nove anni, Bo Vilhelm Olsson, che sul piano linguistico presenta una sintassi semplice e numerose proposizioni coordinate, tipiche del pensiero sequenziale, spontaneo ed emotivo dell'età infantile. Tuttavia, le formule come “Det var en gång en konungason, som var ute och red i månskenet. Han red genom Dunkla skogen...” (“C’era una volta un figlio di un re, che uscì a cavalcare al chiaro di luna. Cavalcò nella Selva Oscura”) nel capitolo “Han red genom Dunkla skogen” (“A cavallo nella Selva Oscura”) dell’edizione *Mio, min Mio* (2011), e le ripetizioni come “Mio, min Mio!” innalzano il registro narrativo, dando forma ad un testo che non presenta un linguaggio tipicamente infantile o una forma di linguaggio personale che si sviluppa solitamente durante l’infanzia (Edström 1992: 218).

La narrazione in prima persona, come nel romanzo *Bröderna Lejonhjärta* che analizzeremo nel successivo capitolo, consente al lettore di conoscere il protagonista nella sua interezza attraverso l’esplorazione della dimensione psicologica. Bo Vilhem Olsson, infatti, nelle prime pagine rivela di sentirsi tremendamente solo, poiché non si è mai sentito accolto ed accettato dalla famiglia affidataria



composta dallo “zio” Sixten e la “zia” Edla. È importante precisare che, nella versione svedese, sono presenti gli appellativi *tant* e *farbror*, il cui significato non indica per forza un legame di parentela, ma può invece sottolineare un rapporto di riverenza, sudditanza e distanza del piccolo rispetto ai grandi. Questa sfumatura di significato invita a riflettere sul fatto che il piccolo non sente i due adulti come veri genitori, poiché non lo sopportano e per tal motivo diminuiscono il suo livello di autostima, invece di aiutarlo a superare la sua condizione di orfano di madre e con un padre mai conosciuto.

Per tal motivo, Bo nutre il desiderio di ricongiungersi con l’unico genitore ancora in vita che possiede, il padre, che zia Edla immagina essere un soggetto di dubbia reputazione (Sandelin 1976: 2):

Tant Edla sa jämt att det var en olycksdag när jag kom i huset. Farbror Sixten sa ingenting. Jo, ibland sa han: ”Du där, ge dig iväg ut, så jag slipper se dig”. (Lindgren 2011: 6)

Zia Edla malediceva sempre il giorno in cui ero venuto a stare con loro. Zio Sixten, invece, non diceva niente. Anzi, sì. A volte diceva: “Ué, tu, togliti di torno, così non ti vedo”. (Lindgren 2025: 8)

Tant Edla hade sagt till mig att min mamma dog när jag föddes. Vem min pappa var, det var ingen som visste, sa hon. ”Men det kan man ju räkna ut vad han var för en slusk”, sa hon. (Lindgren 2011: 7)

Una volta zia Edla mi ha detto che la mia mamma è morta mentre nascevo. Chi fosse il mio papà, non lo sapeva nessuno, secondo lei. “Ma si può ben immaginare che fosse un pocodibuono”. (Lindgren 2025: 9)

La tipologia di narrazione adottata dalla Lindgren si può definire retrospettiva, poiché il piccolo Bo, residente nel quartiere di Upplandsgatan di Stoccolma, inizia il racconto menzionando la notizia della sua stessa scomparsa e del suo arrivo nel mondo immaginario di Landet i Fjällan dove dovrà operare in prima persona per salvare i bambini del luogo, stregati dal crudele Kato, ossia l’avversario da sconfiggere secondo la struttura della fiaba di Vladimir Propp (1895-1970), linguista e studioso russo. Tale decisione non è prettamente del piccolo Mio, in quanto la sua missione è parte di una profezia esistente da secoli. Infatti, tutti gli abitanti di Landet i Fjällan ne sono a conoscenza eccetto il piccolo principe, anche se nel corso della narrazione emergono alcuni indizi: l’antica melodia suonata con il flauto da Nonno (Nino nella versione italiana), familiare al piccolo Mio, e la fiaba narrata da “Brunnen som viskar om kvällen” (Pozzo Vesprimormorante) sul figlio di un re. L’elemento fiabesco è rilevante nella narrazione poiché si collega alla passione di Bosse per le fiabe, che alimentano la sua immaginazione nella triste quotidianità stoccolnese. Dunque, come approfondirò nei paragrafi successivi, questo è uno dei tanti elementi narrativi che creano continuità tra presente e passato.

Jag tänkte på Brunnen som viskar om kvällen och på alla sagorna som jag hade hört. Det var särskilt en som jag tyckte om. Den började så här: Den var en gång en konungason som var ute och red i månskenet. Tänk, det skulle ju nästan vara jag! Jag var ju en konungason. (Lindgren 2011: 49)

Ripensai al Pozzo Vesprimormorante e a tutte le favole che avevo ascoltato. Ce n'era una che mi piaceva più delle altre. Cominciava così: *C'era una volta un figlio di re, che uscì a cavalcare al chiaro di luna*. Pensa, sembrava quasi che parlasse di me! Anch'io in fin dei conti, ero figlio di un re. (Lindgren 2025: 52; corsivo nell'edizione italiana citata)

Il pozzo non è solo un elemento narrativo che crea un'atmosfera medievale attraverso la sua peculiarità di sussurrare canzoni e fiabe, ma è anche un simbolo cruciale poiché rappresenta la sfera dell'inconscio. Nella simbologia junghiana, che prende il nome dal fondatore Carl Jung (1875-1961) della psicologia analitica, il pozzo rappresenta l'inconscio collettivo e la memoria condivisa, come in *Mio, min Mio* dove Jiri e i suoi fratelli si riuniscono solitamente per ascoltare le narrazioni del Pozzo. La sera in cui Mio e Jum-Jum (Ium-Ium) sono presenti, la fiaba narrata sembra essere indirizzata al piccolo principe, e il capitolo seguente "Han red genom Dunkla skogen" confermerà questa tesi, poiché Mio capirà che il figlio del re che un tempo aveva cavalcato Dunkla skogen (la Selva Oscura) è lui stesso e che dovrà ripetere l'impresa (Edström 1992: 192). L'attraversamento del bosco comporterà la separazione dal padre, o meglio dal mittente della missione di Mio, che è necessaria anche se dolorosa poiché comporta il superamento di pericoli e difficoltà. Tuttavia, il padre seppur consapevole delle criticità che si presenteranno, non impedisce a Mio di partire nel momento in cui gli viene chiesto il permesso, poiché la missione sarà occasione di crescita personale (Edström 1992: 193). Al termine del viaggio sarà maturato e comprenderà che ogni sfida va affrontata con coraggio e il controllo delle proprie emozioni (Edström 1992: 198). Mio, dunque, secondo il modello del *quest fantasy*, rappresenta l'eroe che è chiamato all'avventura per affrontare una missione, che lo costringerà ad abbandonare uno spazio sicuro e protetto al fine di addentrarsi in un percorso di crescita personale (Senior 2012: 190).

Il principe Mio è colui, dunque, che, secondo la profezia, ha cavalcato in Dunkla Skogen in un tempo passato, e che è chiamato a rifarlo proprio come se fosse la reincarnazione di un Mio precedente. Alla missione di Mio si può anche attribuire un significato cristiano, come se il protagonista rivestisse il ruolo del Messia e rispondesse alla chiamata del Padre per salvare l'umanità dal peccato. Un

argomento a favore di questa tesi è la preghiera che il piccolo Mio rivolge al padre nel momento in cui Miramis viene catturato dal nemico (Smitmanis 1983: 4-5):

Då skulle jag ha sagt till honom: ”Jag vet att du vill att jag ska strida mot riddar Kato, men låt mig slippa det, så är du snäll. Hjälp mig att få tillbaka Miramis och låt oss komma hemifrån! Jag har aldrig haft någon egen häst förut, det vet du, och jag tycker så mycket om honom. Jag har aldrig haft någon far heller, det vet du också. Och om riddar Kato fångar mig, så får jag jag aldrig mer vara hos dig. Hjälp mig härifrån! Jag vill inte vara här längre. Jag vill vara hos dig. Jag vill komma hem till Gröna Ängars ö igen med Miramis”. (Lindgren 2011: 75-76)

Avrei tanto voluto parlare con lui almeno un pochino. Gli avrei detto: *Lo so, tu vuoi che io vada a combattere il cavalier Kato, ma risparmiamelo, ti prego. Aiutami a recuperare Miramis, e poi andiamocene di qui! Non ho mai avuto un cavallo tutto mio, prima d'ora, lo sai, e gli voglio tanto bene. Non ho mai avuto neppure un papà, e tu sai anche questo. Se il cavalier Kato mi cattura, non potrò più stare con te. Fammi andar via! Non voglio più stare qui. Voglio stare con te. Voglio tornare in Pratoverdia con Miramis.* (Lindgren 2025: 80; in corsivo nell'edizione italiana)

Questo passaggio ricorda le parole pronunciate da Cristo prima della Crocifissione, quando chiede al Padre di redimerlo dalla sofferenza imminente (Smitmanis 1983: 5): “Padre mio, se è possibile, passi da me questo calice! Però non come voglio io, ma come vuoi tu” (Vangelo di Matteo 26,39). Analogamente, anche Ying Toijer- Nilsson (1924-2012), studiosa e ricercatrice specializzata nella letteratura per l'infanzia, nel saggio *Fantasins Underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen* (1981, Il mondo meraviglioso della fantasia: mito e idee nel racconto fantastico) ha definito Mio il Messia che combatte il male per salvare la bellezza dell'umanità che il male ha annientato (Vettergren, Molin 1987: 9).

Tuttavia, Bo presenta delle fragilità che Lindgren evidenzia per trasmettere un importante insegnamento riguardo le proprie paure, ossia che non devono limitarci ma indurci a superarle per raggiungere i nostri obiettivi. Mio tenta proprio di fare questo nonostante abbia costantemente paura, come sarà per Karl in *Bröderna Lejonhjärta*, e lo ripeta costantemente a sé stesso, anche se la consapevolezza di essere l'unico a poter sconfiggere Kato lo rincuora e gli trasmette forza. Vi sono dei passaggi in cui si intuisce chiaramente che Mio abbia dei ripensamenti sul ruolo di Messia che gli è stato attribuito, poiché comporta abbandonare l'ambiente protetto e accogliente di casa di Landet i Fjärran per affrontare pericoli e ostacoli; ma in queste situazioni la voce del padre lo incita a non demordere (Smitmanis 1983: 7). Quando Mio e Jum-Jum si trovano nella montagna di Svärdsmidaren (il Mastro Spadaio), Mio piange e si chiede perché il padre gli abbia permesso di partire per una simile avventura, ma il suo richiamo lo induce a continuare la missione. Anche se la formula magica è breve

e concisa, “Mio, min Mio”, si potrebbe definire una sorta di incantesimo che trasforma la paura in coraggio. Tuttavia, non sempre la formula rituale prevede un rimedio poiché, nel castello di Kato, il terrore e l’angoscia non lasciano spazio ad alcun conforto (Smitmanis 1983:8).

A tal proposito, Margareta Strömstedt (1931-2023), traduttrice e giornalista svedese, ha individuato nel superamento dei timori, dei pericoli e delle fragilità di Bosse il processo di crescita, avvenuto grazie al sostegno dell’amore del padre e dell’amicizia, in particolare quella di Jum-Jum. Mio, infatti, non rinuncia alle sfide che si presentano lungo il suo cammino, mantenendo viva la speranza nei momenti più cruciali. Questa tesi però viene confutata da alcuni critici, i quali non ritengono che *Mio, min Mio* sia un romanzo sul superamento dei propri limiti, ma piuttosto un racconto sul forte desiderio di sentirsi accettati e apprezzati. La stessa Astrid Lindgren approfondì l’argomento affermando quanto sia importante trasmettere affetto e amore ai propri figli, poiché solo così impareranno ad avere consapevolezza di sé. In *Mio, min Mio*, infatti, vengono illustrate le conseguenze di un ambiente familiare emotivamente freddo e anaffettivo, ossia il desiderio di evasione e di ricerca di un contesto in cui il bambino possa esprimere liberamente la propria personalità. Landet i Fjällan, dunque, è la meta che consentirà a Mio di esteriorizzare le proprie emozioni, poiché non si sentirà giudicato dal padre presente e affettuoso della realtà fantastica, ma anzi quest’ultimo sarà il primo a gioire per la felicità del figlio. Inoltre, Mio, soltanto dopo aver ricevuto affetto in Landet i Fjällan, capirà cosa significa amare il prossimo e di conseguenza sarà anche capace, secondo alcune interpretazioni, di perdonare i genitori affidatari per la propria immaturità (Smitmanis 1983: 9-11).

Il protagonista, nonostante gli eventi spiacevoli legati alla realtà terrena, continua a tenere vivo il ricordo della sua vita passata come viene argomentato da Niels Holck nel capitolo “Mio, min Mio av Astrid Lindgren” in *Børne- og ungdomsbøger: problemer og analyser* (1969) a cura di Sven Møller e Preben Ramløv. Mio viene definito un sognatore che cerca continui parallelismi tra le persone del mondo fantastico e quelle del mondo reale: tutte le cose brutte vengono traslate, nel piano fantastico, dai mostri e dai signori del male che Mio dovrà sconfiggere; d’altra parte, anche le cose buone che Mio aveva conosciuto nella realtà triste sono trasferite nella dimensione immaginativa, come il buon

padre di Benka che ricorda il padre re. Allo stesso modo, Jum-Jum ricorda fisicamente Benka, mentre Miramis sembrerebbe essere la versione fantastica di Kalle Punt, il cavallo da tiro del birrificio di Upplandsgatan (Vettergren, Molin 1987: 12). Inoltre, Miramis non appartiene solo all'immaginario della realtà terrena, ma anche a quella letteraria e fantastica, poiché presenta delle somiglianze con il cavallo Semiramide della raccolta *Le mille e una notte*, con poteri magici, in grado di volare nel cielo e attraversare enormi distanze. Allo stesso modo, anche il cavallo di Mio riesce a superare egregiamente tutti gli ostacoli, come percorrere il Morgonljusets bro (Ponte dell'Aurora), per giungere a Landet Utanför, permettendo a Mio di vivere nuove emozioni ed esperienze, come cavalcare con il vento tra i capelli.

Å, min Miramis, vilka ridturer jag gjorde på hans rygg! Min Miramis, som förde mig över Morgonljusets bro för första gången, det glömmar jag aldrig. [...] Vi var lite sömniga, Jum-Jum och jag, för vi hade stigit upp så tidigt. Men luften var sval och frisk och kändes så skön mot ansiktet, och när vi red över ängarna blev vi alldeles vakna. (Lindgren 2011: 41)

Oh Miramis! Che cavalcate che facevo, in groppa a lui! La prima volta che il mio Miramis mi portò al Ponte dell'Aurora, non me la dimenticherò mai. [...] Io e Jum-Jum eravamo un po' assonnati, perché ci eravamo svegliati prestissimo. Ma era bello sentire sul viso quell'aria così fresca, e cavalcando sui prati ci svegliammo del tutto. (Lindgren 2025: 44-46)

In sintesi, Mio sperimenta l'intensità e la forza degli stati d'animo, in quanto prova stupore e meraviglia in seguito alla scoperta dei misteri di Landet i Fjärran, come la realizzazione che non è un bambino abbandonato, bensì un principe atteso da tempo a Gröna Ängars ö, e che Miramis ha abilità straordinarie come cavalcare sopra le nuvole e oltre le stelle (Edström 1992: 177-178).

### 5.3 Gli elementi fantastici e il regno di Landet i Fjärran

Nella dimensione immaginaria di Landet i Fjärran, in cui si avventura Bosse, non vi è uno spazio temporale, a differenza della realtà quotidiana che è scandita dal trascorrere del tempo e delle stagioni; infatti, viene specificato che la scomparsa di Bosse è avvenuta in un periodo dell'anno ben preciso: in autunno e al crepuscolo. Inoltre, viene anche riportata l'ora esatta in cui zia Edla chiede a Bosse di andare a comprarle delle fette biscottate. Questa dimensione si oppone a quella del mondo fantastico dove non esistono indicatori temporali o stagioni, poiché il tempo è regolato solo dai cicli del sole e

della luna, dal giorno e dalla notte. Dunque, regna una divisione del tempo non biologica o meccanica, che aderisce ad una concezione ampia e atemporale dello spazio (Edström 1992: 213).

Non solo la missione a Landet Utanför, ma anche il trasferimento di Bosse in Landet i Fjärran è preceduto da alcuni indizi presentati sottoforma di oggetti magici o simboli: una lettera, una mela d'oro e uno spirito liberato da una bottiglia (Sandelin 1976: 3). La figura dello spirito potrebbe simboleggiare, secondo alcune interpretazioni, le emozioni represses del piccolo Mio che necessitano di essere liberate per trovare sollievo e serenità (Vettergren, Molin 1987: 15):

Det var en ande, sanna mina ord, som satt inne i flaskan. Men den syntes att han ville komma ut. Han pekade på träpluggen som täppte till flaskhalsen, och såg så bevekande på mig. [...] Det är så andar gör, de kan krympa ihop sig och bli så små att de får rum i en flaska och i nästa ögonblick kan de växa och bli stora som hus. (Lindgren 2011: 10)

Era proprio uno spiritello, giuro. E stava dentro la bottiglia. Però sembrava che volesse uscire. Indicava il pezzetto di legno che tappava l'imboccatura e mi guardava implorante. [...] È tipico degli spiriti: sono capaci di rimpiccolire fino a trovare posto in una bottiglia, e nel giro di un secondo crescere fino a diventare grandi come un palazzo. (Lindgren 2025: 12)

Gli elementi non terminano qui, poiché nel corso della narrazione vengono menzionati altri oggetti fantastici, come il mantello invisibile del principe Mio, il cucchiaino d'argento che soddisfa la fame, il flauto magico, e la spada che trafigge la pietra (Sandelin 1976: 4).

Lindgren adotta nomi di località suggestivi e poetici a partire dal regno di Landet i Fjärran, caratterizzato da lunghi corsi d'acqua, maestose montagne e dal paesaggio idillico di Gröna Ängars ö, avente il roseto e il Morgonljusets bro che, al tramontare del sole, assume il nome di Månljusets bro (Ponte del Chiardiluna), e infine Dunkla Skogen, ricco di tigli e pioppi. Sul piano simbolico, alla bellezza naturale di questa dimensione si contrappone al regno oscuro di Kato, che approfondirò in seguito, al cui centro vi è il castello del regnante opposto, a sua volta, al roseto di Gröna Ängars ö (Edström 1992: 213).

In altre parole, Landet i Fjärran è un luogo in cui regna la bontà, la generosità, la pace e per tal motivo il suo paesaggio presenta colori chiari e lucenti: il bianco, l'argento e l'oro. Le mura delle abitazioni, Miramis e tutti i cavalli del regno sono di colore bianco; fioriscono pioppi argentati nel roseto e gli abiti del re sono color oro e ornati da diamanti. Anche l'architettura della città abbraccia questi colori tenui, come ad esempio il Morgonljusets bro che riflette luce argentata. La descrizione del paesaggio,

quindi, ricorda un mondo idilliaco e panteistico, in cui la natura è profondamente rigogliosa e attiva nell'ascolto dell'ambiente circostante: alberi, fiori, prati, colgono i pensieri e gli echi a loro dedicati (Smitmanis 1983: 2).

Och det var en ö som simmade på havet. Och i luften var en doft som av tusen rosor och liljor och en underlig musik som var vackrare än någon annan musik i världen. Nere vi havsstranden låg ett stort vitt slott. (Lindgren 2011: 12)

Era un'isola in mezzo al mare. Nell'aria c'era un profumo, come di mille rose e gigli, e anche una strana musica, più bella di qualunque altra. Giù, lungo la riva, c'era un grande castello bianco. (Lindgren 2025: 14)

Gröna Ängars ö, l'isola del re, non viene definita un locus amoenus solo per essere un luogo ideale, piacevole e armonioso, ma anche per i suoi abitanti e le stelle, il sole e la luna che splendono nel cielo creando uno spazio perfetto in cui non esiste alcuna gerarchia sociale e vi è una convivenza pacifica:

Ja, min fader konungen hade rätt, här var alla snälla, inte bara människorna. Alla skogar och ängar och bäckar och gröna lunder var också snälla och ville inget illa. Och natten var god och vänlig liksom dagen, månen lyste lika milt som solen, och mörkret var ett vänligt mörker. Det fanns inget att vara rädd för. (Lindgren 2011: 54)

Già, aveva ragione mio padre, il Re: qui erano tutti buoni, non solo gli esseri umani. Anche le foreste, i prati, i ruscelli, e i boschetti verdi erano tutti buoni, e non volevano far male a nessuno. La notte era benevola tanto quanto il giorno, la luce della luna era mite tanto quanto quella del sole, il buio era un buio amichevole. Non c'era nulla da temere. (Lindgren 2025: 56)

In questo genere di dimensione, non esiste l'individualismo e ogni figura adulta viene riconosciuta socialmente in base al proprio ruolo che riveste nella comunità, infatti ognuno di loro non ha un nome, poiché l'identità della persona è relativa alla professione: la tessitrice, i pastori, lo spadaio, il re. Quest'ultimo non ha alcun incarico rilevante, poiché il potere è esercitato dal popolo in una società che sembra essere preindustriale, tipica dei libri fantasy, caratterizzata da un'ambientazione medievale con cavalieri, castelli, scudieri, re. Dunque, sembra essere un luogo accogliente, anche se la tonalità del bianco, che caratterizza agnelli, case, il castello, i cavalli e gli uccelli, sembra nascondere una tristezza misteriosa; infatti, vi sono dei chiari parallelismi tra le abitazioni lucenti e accoglienti di Gröna Ängars ö e i palazzi residenziali compatti di Tegnérslunden, quartiere di Stoccolma in cui vive Bosse (Edström 1992: 180-181).

Lindgren, dunque, inserisce topoi ricorrenti tratti dalle fiabe, dalla poesia romantica e nell'arte visiva, associati alla dimensione paradisiaca, come il roseto, noti per alleviare i dispiaceri dell'anima (Edström 1992: 173). Il roseto non solo simboleggia la bellezza dei suoni e dei profumi che lo

adornano, ma è anche il luogo che suscita il ricordo e l'esplorazione dei sentimenti, come l'amore e la fiducia. Infatti, il fiore della rosa è un elemento ricorrente in contesti dove Mio ha assaporato momenti di tranquillità, felicità e spensieratezza. Il ricordo è vivido nella mente di Mio di quando, come Bosse, fu folgorato dalla bellezza delle rose canine, presenti su una roccia nei pressi di Vaxholm mentre lui, Benka e suo padre stavano pescando, circostanze che resero anche più memorabile quella giornata. Il simbolo è ricorrente anche nel presente poiché associato al roseto di Gröna Ängars ö, dove Mio prova un'emozione immensa nel giocare con il proprio padre sentendosi finalmente un bambino uguale a tutti gli altri (Edström 1992: 175).

Non solo Lindgren inserisce il locus amoenus delle fiabe popolari, ma anche altri temi che vengono sviluppati nel saggio *Hjältens resa i barnboken. En narratologisk studie av tre verk av Astrid Lindgren* (2001). Ulrika Hedquist evidenzia qui come *Mio, min Mio* presenti degli elementi della struttura della fiaba popolare delineata da Vladimir Propp.

Il romanzo, infatti, illustra la funzione narrativa dell'allontanamento del protagonista, in quanto il racconto inizia con la notizia della scomparsa di Bosse. In seguito, evidenzia la mancanza, o danneggiamento, elemento centrale per dare inizio all'avventura: in questo caso dovuta alla mancanza di un nucleo familiare protettivo e inclusivo, che porterà Bo a voler iniziare un viaggio alla ricerca della propria felicità. Infine, il piccolo protagonista nutre il profondo desiderio di abbondanza e di felicità nella dimensione ideale, sfortunatamente minacciata dal male, che nella struttura della fiaba rompe l'equilibrio iniziale e mette in difficoltà l'eroe. Le minacce del male incombono la sera nel mondo idilliaco di Landet i Fjärran, e sono simboleggiate dal canto del Sorgfågel (Luttello), in ricordo delle vittime della crudeltà di Kato, dall'ammutolarsi degli uccelli bianchi e dal rientro frettoloso a casa di Jum-Jum (Hedquist 2001: 30).

Men jag ville inte höra honom, för han sjöng så att det gjorde ont.

"Nu kommer aftonen och natten", sa Jum-Jum. "Jag måste gå hem". [...]

"Jum-Jum, vem är det där", sa jag och pekade upp mot den svarta fågeln.

"Jag vet inte", sa Jum-Jum. "Jag brukar kalla honom för Sorgfågel. Bara för att han är så svart. Han kanske heter något helt annat". (Lindgren 2011: 22)

Ma io non volevo ascoltarlo, perché mi dava una grande malinconia.

"Ecco che arriva la sera, e poi la notte" sospirò Ium-Ium. "Devo tornare a casa". [...]



“Cos’è quello?” gli chiesi indicandogli l’uccello nero.

“Boh?” fece Ium-Ium. “Io lo chiamo Luttello, perché è tutto nero, ma magari ha un altro nome”. (Lindgren 2025: 25)

#### 5.4 La divisione tra bene e male

Il sovrano di Gröna Ängars ö e Kato rappresentano i due poli opposti del bene e del male, che nell’immaginario di un bambino segnano una divisione netta tra ciò che è positivo e ciò che è negativo. Dal punto di vista psicologico, la netta separazione non favorisce lo sviluppo della personalità di un bambino, poiché riduce la visione della realtà nella sua molteplicità e complessità ad una lettura rigida e statica. A tal proposito, come già approfondito nel paragrafo 2.7 del secondo capitolo, Enrico Terrinoni in *Leggere libri non serve* (2025) afferma che la letteratura deve essere strumento di rappresentazione della realtà nella sua totalità (Terrinoni 2025)<sup>10</sup>. Lindgren realizza questa teoria in *Mio, min Mio* mediante la rappresentazione di un’area intermedia tra bene e male nella mappatura paesaggistica del mondo fantastico, tra Landet i Fjärran e Landet Utanför, ossia Dunkla skogen, che raffigura la mediazione tra il bene ed il male. Nella lettura psicoanalitica delle fiabe, la selva, spazio oscuro e non governabile dall’uomo, è comunemente associata all’inconscio, la parte più nascosta ed irrazionale della mente non controllabile dalla coscienza e in cui l’essere umano si addentra per scoprire le proprie paure e i propri limiti, al fine di intraprendere un viaggio che porta alla crescita personale (Vettergren, Molin 1987: 17). Dunkla skogen contiene anche un segreto, di cui tutti sono al corrente tranne Mio, e riguarda il contenuto della profezia sul suo approdo a Landet Utanför:

Jag har inte varit i så värst många skogar i mina dar, men det kunde då inte finnas någon som liknade den här. Dunkla skogen hade en hemlighet. En stor och märkvärdig hemlighet fanns det där, det kände jag, men månen hade visst brett en slöja över den, så att jag inget fick veta. Inte än. Det susade i träden, de viskade om hemligheten, men jag begrep ingenting. Träden stod där så stilla och skimrade i månskenet och visste hemligheten, men jag visste ingenting. (Lindgren 2011: 55)

Nella mia vita non avevo visitato molte selve, ma intuivo che la Selva Oscura era diversa da tutte le altre. Aveva un segreto. Un segreto grande e meraviglioso, che si trovava lì, me lo sentivo, ma evidentemente la luna l’aveva coperto con un velo in modo che nessuno lo scoprisse. Per ora. Gli alberi mormoravano, parlavano di quel segreto, ma io non li capivo. Se ne stavano lì, immobili, a luccicare al chiaro di luna. Loro conoscevano il segreto, io no. (Lindgren 2025: 57)

---

<sup>10</sup> Capitolo “Il sogno ovvero William Blake”, paragrafo 6.

Il motivo dell'omissione di tale rivelazione è relativo alla mancata maturità emotiva del piccolo principe, che lo rende vulnerabile e timoroso di fronte agli ostacoli della vita (Hedquist 2001: 30):

"Ja men jag är ju så rädd", sa jag och började gråta. För nu först kände jag riktig hur rädd jag var. Jag tog Jum-Jum i armen.

"Jum-Jum, jag törs inte", sa jag. "Varför vill min fader konungen att just jag ska göra det?"

"Ett gossebarn av kungligt blod är den enda som kan", sa Jum-Jum. "Bara en gosse av kungligt blod kan göra det".

"Men om det blir min död", sa jag och höll Jum-Jum hårt i armen.

Han svarade inte.

"Vill min fader konungen att jag ska gå i alla fall?" [...]

Jum-Jum nickade.

"Ja", sa ha, men så lågt att jag knappt hörde det.

"Din fader konungen vill at du ska gå i alla fall."

Då blev jag förtvivlad.

"Jag törs inte", skrek jag. "Jag törs inte! Jag törs inte!". (Lindgren 2011: 61)

"Sì, ma io ho una tale paura..." balbettai, mettendomi a piangere. Già, perché solo in quel momento mi resi conto di quanto fossi spaventato. Mi aggrappai a un suo braccio e dissi: "Ium-Ium, non ho il coraggio. Come mai mio padre - il Re - vuole che ci vada proprio io?"

"Perché può andarci soltanto un bambino di sangue reale" disse Ium-Ium. "Solo un bambino di sangue reale può farcela".

"Ma se muoio?" gli chiesi, stringendogli forte il braccio.

Lui non rispose.

"Mio padre - il Re - vuole proprio che ci vada lo stesso?" [...]

Ium-Ium annuì. "Sì" disse, ma a voce così bassa che quasi non lo udii.

"Tuo padre - il Re - vuole proprio che tu ci vada lo stesso".

A quel punto, mi disperai. "Non ne ho il coraggio!" gridai. "Non ne ho il coraggio! Non ne ho il coraggio!". (Lindgren 2025: 64)

Tuttavia, Mio dopo aver compreso che è l'unico a poter condurre la battaglia a Landet Utanför e che non può abbandonare l'impresa, stupisce il lettore trovando dentro di sé la determinazione per affrontare il nemico, anche grazie al supporto dell'amicizia di Jum-Jum (Hedquist 2001: 31).

In *Mio, min Mio*, il bene è presente sottoforma di molteplici elementi e la natura è una di questi, in quanto per tre volte salva Mio e Jum-Jum dalle guardie di Kato attraverso l'apertura di un varco in un albero, di una voragine nel terreno e di una cavità nella parete di una montagna, al fine di permettere ai due eroi di mettersi momentaneamente al riparo (Vettergren, Molin 1987: 19):

Men då hände det någonting underligt. Det öppnade sig ett hål i marken framför oss, och jag såg att där fanns en jordkula. Och innan jag visste hur det hade gått till satt Jum-Jum och jag hopkrupna nere i jordkulan och darrade som två harungar när räven kommer. (Lindgren 2011: 81)

Ma tutt'a un tratto accadde una cosa stranissima. Davanti a noi si aprì una voragine nel terreno, rivelando l'imboccatura di un cunicolo. Senza nemmeno renderci conto di come fosse successo, io e Ium-Ium ci ritrovammo accoccolati lì dentro, tremando come fanno i coniglietti quando arriva la volpe. (Lindgren 2025: 86)

Allo stesso modo, altri simboli del bene si possono meglio definire personaggi donatori, seguendo la struttura della fiaba popolare individuata da Vladimir Propp. La prima di questi è la signora Lundin, la quale consegna a Mio la mela d'oro, ovvero l'oggetto che farà da filo conduttore tra lo spirito e

Mio, poiché vedendo la mela tra le mani di Bosse lo spirito capirà che è Bosse che sta cercando. In secondo luogo, vi è il re padre che dona Miramis a Mio per trasportare il figlio e Jum-Jum a Landet Utanför e accelerare le tempistiche del viaggio. Jum-Jum incarna l'amicizia incondizionata, che ha il compito di incoraggiare Mio nei momenti più cruciali. Infine, si possono raggruppare alcuni personaggi secondari che forniscono degli oggetti magici che si riveleranno essere molto utili per Mio durante il viaggio in Landet Utanför: la nonna di Nonno che consegna due mantelli a Mio e a Jum-Jum per ripararsi dal freddo, e il piccolo Nonno che realizza per loro dei flauti che li aiuteranno a ritrovarsi nel labirinto della montagna grazie al suono della loro melodia. A seguire, Svärdsmidaren che regala a Mio l'unica spada esistente che può trafiggere la pietra, e dunque il cuore di Kato. E per concludere, gli ultimi due personaggi: la tessitrice che dona un pane con proprietà magiche e il mantello dell'invisibilità e il piccolo Jiri che regala il cucchiaino magico della sorella, che farà apparire cibo e acqua nella bocca di Mio quando si troverà affamato nella cella del castello di Kato (Hedquist 2001: 34). L'apparizione dell'acqua e del pane potrebbe avere significato religioso ed evangelico, in quanto richiamano i bisogni essenziali e vitali, che nei Vangeli sono i simboli della vita materiale e spirituale (Edström 1992: 188). Allo stesso modo, anche il personaggio della tessitrice potrebbe avere una lettura più complessa, poiché secondo alcuni critici richiama la figura della Norna della mitologia nordica, ossia colei che tesseva il destino degli esseri umani e degli Dei. Allo stesso modo, chi tesse, fabbrica anche un tessuto (*textus*), dunque un testo. Può essere immagine di chi narra, di chi imbastisce una trama, un racconto. Un'ulteriore chiave di lettura, legata a questo personaggio, è la possibile correlazione con le streghe delle fiabe, dotate di talenti magici come realizzare vesti incantate (Edström 1992: 194).

Nonostante *Mio, min Mio* presenti degli elementi identificativi con la struttura della fiaba di Propp, la critica letteraria svedese e studiosa della letteratura per l'infanzia Vivi Edström (1923-2018) illustra in che modo questo romanzo non si può definire una fiaba, pur mutuando diversi tratti fiabeschi. Innanzitutto, la narrazione non è in terza persona singolare e non inizia con la formula introduttiva "C'era una volta", che colloca la vicenda in un passato indefinito e lontano. A seguire, la struttura

narrativa è diversa da quella delle fiabe tradizionali in quanto la rottura con la quotidianità non appartiene al genere fiabesco. La fiaba popolare presenta un contatto senza sorpresa tra naturale e soprannaturale. Qui le due sfere sono separate, per quanto in continuità a loro modo (Edström 1992: 211). Inoltre, il protagonista della fiaba popolare è piatto, privo di emozioni e di interiorità, poiché il racconto non approfondisce alcun tratto della dimensione psicologica (Lüthi 2018: 24). Al contrario, questo racconto, così come *Bröderna Lejonhjärta*, fa un continuo richiamo all'interiorità, alle emozioni. Il danno e la privazione di Bosse/Mio è concreto, ma anche e soprattutto affettivo, emotivo. Dunque, Lindgren, raccontando dimensioni e mondi lontani e opposti tra loro, oltrepassando il confine della quotidianità, contribuisce alla realizzazione di un testo fantastico. Il romanzo, infatti, presenta delle somiglianze con i romanzi del genere fantasy, in cui il protagonista viene condotto dalla propria dimensione quotidiana e concreta, in questo caso da uno spirito, in un universo parallelo, verso una *quest*, ossia una missione, che lo farà crescere (Edström 1992: 212).

### 5.5 Il regno di Landet Utanför e l'antagonista Kato

Al di là dei confini regna l'oscurità: l'acqua è stagnante, le rocce sono nere come il carbone, poiché il territorio rispecchia il proprio sovrano, il cui aspetto è lugubre e tenebroso. Il regnante Kato, simbolo della malvagità e della malignità, diffonde odio e repulsione verso la molteplicità che contraddistingue la flora e la fauna della Natura, causando l'aridità dei terreni e l'assenza di forme di vita. Persino gli ambienti domestici abitati da Kato assorbono le sue energie negative, diventando luoghi ostili e inospitali. In sintesi, dalle parole di Mio si evince quanto la presenza di Kato sia dannosa e deleteria a contatto con qualsiasi essere vivente e non vivente.

Och framför oss mörknade det. Månskenet släcktes, marken blev stenig och hård, kala bergväggar reste sig överallt. De tryckte sig närmare och närmare oss. Till sist red vi fram på en trång, mörk stig djupt nere mellan två höga, svarta berg. (Lindgren 2011: 64)

Davanti a noi era tutto buio. Il chiaro di luna si spense, il suolo diventò pietroso e duro, e in ogni direzione si ergevano brulle pareti di roccia che si stringevano intorno a noi. Alla fine ci ritrovammo a cavalcare su un sentierino stretto e buio che correva tra due alti muri di roccia nera. (Lindgren 2011: 68)

Nonostante quanto appena affermato, la Natura del regno di Kato è in realtà solo apparentemente morta, poiché manifesta segni di vita a Mio e Jum-Jum, come se volesse far intendere che è loro alleata nella lotta contro Kato, e che al termine della battaglia rinascerà: il sole splende nuovamente, il lago si colora di blu e gli alberi del bosco tornano a fiorire (Smitmanis 1983: 2-4).

L'antagonista Kato, temuto da ogni essere vivente per la sua crudeltà, ha un cuore di pietra e un uncino di ferro al posto della mano per strappare il cuore alle persone. Come accennato in precedenza, in sua presenza ogni forma di vita animale e naturale svanisce o vacilla: gli uccelli bianchi fuggono, Miramis trema, le rose muoiono e le pareti delle montagne cedono. Il cavaliere, dunque, riversa il proprio malessere interiore non solo sull'ambiente circostante, ma anche sulle persone, poiché la sua cattiveria non conosce limiti, soprattutto con i nemici, a cui sono riservate tre sorti differenti: trasformarsi in Uccelli Stregati, diventare guardie di Kato, o morire di fame nella torre del castello (Vettergren, Molin 1987: 16).

In seguito alla pubblicazione del romanzo, nel 1954, il mondo della critica ha analizzato le peculiarità dell'antagonista cercando di individuare chi potesse rispecchiare nell'epoca contemporanea. A tal proposito Olle Holmberg (1893-1974), storico della letteratura svedese, ha identificato una chiara somiglianza con due figure centrali nel contesto storico della seconda metà del Novecento: il cancelliere nazista Adolf Hitler (1889-1945) e il capo dell'Unione Sovietica, Joseph Stalin (1878-1953), i quali promossero la formazione di regimi autoritari ed oppressivi, in Germania e in Russia, che ebbero delle gravi conseguenze a livello mondiale, ossia lo scoppio della Seconda guerra mondiale e l'inizio della Guerra fredda (Smitmanis 1983: 3).

Durante la battaglia finale con Kato, Mio trovandosi faccia a faccia con il nemico, comprende che il primo nemico di Kato è sé stesso; quindi, la morte per lui è una liberazione (Larsmo 1983: 15). Tuttavia, non è chiaro cosa accada al suo corpo, che sembrerebbe dissolversi lasciando solo un cumulo di pietre e un uncino di ferro nella stanza. Il narratore lascia intendere che l'antagonista si sia reincarnato in un uccello, poiché dalla finestra si intravede un uccello grigio che vuole uscire e che non si era mai visto prima nella stanza di Kato.

På fönsterbrädet i riddar Katos rum satt en liten grå fågel och hackade på rutan. Den ville visst komma ut. Jag hade inte sett fågeln förut, jag vet inte var den hållit sig gömd. Jag gick fram till fönstret och öppnade det, så att fågeln kunde flyga ut. Och den kastade sig upp i luften och drillade och var så glad. Den hade nog suttit i fångenskap länge. (Lindgren 2011: 122-123)

Sul davanzale interno della finestra della sala del cavalier Kato c'era un uccellino grigio che con il becco bussava sul vetro. Evidentemente voleva uscire. Non l'avevo mai visto prima di quel momento, non so dove si fosse nascosto. Andai alla finestra e l'aprii per lasciarlo volare via. Lui si lanciò in aria, cinguettando allegramente. Chissà per quanto tempo era rimasto chiuso dentro. (Lindgren 2025: 130)

Soffermandosi sulla figura dell'uccello, la studiosa di letteratura per l'infanzia Eva Margareta Löfgren sottolinea come l'uccello sia un simbolo antico per indicare l'anima che si libera dal corpo in seguito alla cessazione delle funzioni vitali (Smitmanis 1983: 6). Il volatile riveste un ruolo significativo anche in questo romanzo poiché gli uccelli stregati, ossia tutti i bambini di Landet i Fjärran trasformati in uccelli dopo aver tentato di sconfiggere Kato, mostrano solidarietà e fratellanza verso il piccolo Mio. La piccola Milimani, figlia della tessitrice, si è gettata sulla torcia di una delle guardie di Kato, pur sapendo che le sue ali avrebbero preso fuoco e che sarebbe morta, solo per proteggere Mio e Jum-Jum mentre erano aggrappati alla parete della montagna nei pressi del castello di Kato. Dunque, gli uccelli stregati possono essere classificabili come gli aiutanti del protagonista soprattutto nella parte del finale in cui reperiscono la spada di Mio, che Kato aveva gettato nel lago, e gliela consegnano dalla finestra della cella del castello di Kato. Questo gesto solidale cambierà le sorti del piccolo Mio e di tutti gli abitanti di Landet i Fjärran, poiché Mio riuscirà ad aprire le serrature delle porte del castello indossando il mantello dell'invisibilità per raggiungere Kato e sconfiggerlo nella sua stanza. Con la morte di Kato anche il suo potere si annulla, consentendo alla flora e alla fauna di tornare allo stato originale: Miramis, diventato nero durante la prigionia, si colora nuovamente di bianco, gli uccelli neri tornano ad essere bambini e natura rifiorisce. Si verifica, allo stesso tempo, un evento straordinario poiché Milimani ritorna in vita dopo essere stata avvolta dal mantello dell'invisibilità realizzato dalla madre (Smitmanis 1983: 6). In sintesi, Lindgren inserisce un messaggio di positività: il male può essere annullato e dissolversi all'improvviso, come se fosse stato solo parte di un terribile sogno. Questo messaggio è reso attraverso gli uccelli stregati che riacquistano forma umana ritornando bambini, e Milimani che, dopo essersi offerta come martire per salvare Mio e Jum-Jum, ritorna in vita (Larsmo 1983: 15):

Då hände något underligt. Milimani slog upp sina ögon och såg på mig. Först låg hon stilla och bara såg på mig. Sedan satte hon sig upp och tittade på alla barnen och var så förundrad. Och hon tittade sig omkring ännu mer och såg ännu mer förundrad ut. (Lindgren 2011: 130)

Ma tutt'a un tratto accadde una cosa stranissima. Milimani spalancò gli occhi e mi guardò. In un primo momento rimase stesa immobile a fissarmi, ma poi si levò a sedere e guardò con stupore tutti i bambini. Si diede un'altra occhiata in torno, e parve ancora più sbalordita. (Lindgren 2025: 136-137)

Nella monografia di Gunnel Vettergren e Andrzej Molin *Prins Mio. Ett barn i en sagovärld eller ett barns fantasi* (1987, Principe Mio. Bambino in un mondo fiabesco o fantasia infantile) viene particolarmente enfatizzato questo passaggio, poiché secondo alcune interpretazioni, il risveglio di Milimani per opera di Mio renderebbe *Mio, min Mio* una fiaba pregenitale, ossia una fiaba che esprime simbolicamente gli impulsi e i conflitti delle prime fasi dello sviluppo infantile e che prevede il salvataggio di una figura femminile. Mio, per mettere in salvo la piccola, non si serve della propria mascolinità per risvegliare Milimani ma del suo mantello. Dunque, non evidenziando alcun aspetto della dimensione della mascolinità e della sessualità, il romanzo aderisce perfettamente al modello di fiabe pregenitali (Vettergren, Molin 1987: 24).

Tuttavia, anche se la vita ritorna apparentemente normale, il male non è del tutto sconfitto, poiché il Sorgfågel, definito come un uccello solitario, grosso e nero, canta ancora nel roseto la sera (Smitmanis 1983: 6).

### 5.6 L'interpretazione fiabesca e letterale a confronto

Astrid Lindgren in *Mio, min Mio* segue la regola narrativa di verosimiglianza secondo cui il racconto fantastico deve fondarsi prima nel mondo reale e in seguito in quello fantastico, poiché il lettore è più propenso a credere a quanto narrato se l'azione è ambientata in una realtà tangibile, nella quale poi irrompe il fantastico. Allo stesso modo, l'inizio del romanzo sembra aderire ad una descrizione di fatti veri e realmente accaduti riguardo la scomparsa del piccolo Bosse a Upplandsgatan, un quartiere di Stoccolma (Edström 1992: 213).

Tuttavia, la descrizione fisica del piccolo Bo presenta delle chiare somiglianze con quella di un folletto delle fiabe, come se il profilo del protagonista fosse l'elemento introduttivo al tema del fantastico, che verrà approfondito nelle pagine a seguire (Edström 1992: 166):

Var det någon som hörde på radion den femtonde oktober förra året? Var det någon som hörde att de frågade efter en försvunnen pojke? Så här sa de: Polisen i Stockholm efterlyser 9-åriga Bo Vilhelm Olsson, som sedan i förrgår kväll klockan 18 varit försvunnen från sitt hem, Upplandsgatan 13. Bo Vilhelm Olsson har ljust hår och blå ögon och var vid försvinnandet klädd i korta, bruna byxor, grå stickad tröja och liten röd luva. Meddelanden om den försvunne lämnas till polisens ordonnansavdelning. (Lindgren 2011: 5)

Qualcuno stava ascoltando la radio lo scorso quindi ottobre? Qualcuno ha sentito l'annuncio sul bambino scomparso? Ecco: 'La polizia di Stoccolma cerca Bo Vilhelm Olsson, nove anni, residente in Upplandsgatan 13. Non è più stato visto dopo le sei di sera dell'altro ieri. Ha capelli chiari, occhi azzurri, e al momento della scomparsa portava un paio di pantaloncini marroni, un maglioncino grigio e un berrettino rosso. Eventuali segnalazioni vanno comunicate all'agente di turno'. (Lindgren 2025: 7)

Il filone centrale della fiaba si sviluppa sull'elevazione sociale di bambini emarginati e indifesi che diventano principi o principesse, poiché il mondo fantastico permette di immaginare realtà diverse da quelle quotidiane esplorando destini differenti. Allo stesso modo, anche il piccolo Bosse diventerà principe a Gröna Ängars ö e verrà chiamato Mio. Un'altra caratteristica peculiare del racconto, che lo inserisce nel genere della fiaba, è il nucleo familiare originario di Bosse che appare crudele e malvagio proprio come nelle fiabe classiche (Edström 1992: 168).

È opportuno evidenziare che, similmente a *Bröderna Lejonhjärta*, il lettore viene proiettato nella zona di incertezza del fantastico di cui è possibile sia una lettura razionale, secondo cui Bosse sta vivendo un sogno compensatorio per sopperire alla realtà deludente, ma alla fine ricade in quest'ultima, sia una lettura che aderisce al meraviglioso vissuto dal bambino, che pensa sia realizzabile il passaggio da un mondo all'altro per diventare principe e salvatore del buon mondo naturale nella prova a lui richiesta. Il tema dello stato di incertezza viene approfondito da Todorov, secondo cui il racconto fantastico nasce dall'esitazione del lettore nel fornire una spiegazione razionale o irrazionale dei fatti narrati (Todorov 2022: 47). Mio confronta frequentemente la vita passata con quella attuale, come se l'identità di Bosse non fosse scomparsa e coesistesse con quella presente. Ci sono diversi segnali verbali che indicano che Mio in realtà è Bosse, che sta fantasticando su quella solitaria panchina. Nel capitolo "Brunnen som viskar om kvällen" (2011), Mio è profondamente stupito dalla cordialità di



Jiri e dei suoi fratelli, poiché è totalmente opposta all'ostilità dei bambini di Upplandsgatan con cui Bosse cercava di interagire.

Så var det minsann aldrig på Upplandsgatan. Där gläfsste pojkarna som vargar så fort man kom i närheten, åtminstone om man inte var närmare bekant med dem. Det var alltid någon de skulle vara elaka mot, någon som inte fick vara med och leka. Det var bara Benka som alltid ville leka med mig. Men där fanns en stor pojke som hette Janne. Jag hade aldrig gjort honom något, men så fort han fick se mig sa han: "Stick iväg, innan du får en snyting så du svimmar av!". [...]  
När man var van vid Janne blev man nästan häpen, när man träffade sådana som Jiri och Jum-Jum och Nonno och Jiris sysstrar och bröder, som bara var vänliga hela tiden. (Lindgren 2011: 44–45)

Altro che in Upplandsgatan! Lì, i ragazzi ringhiavano come lupi non appena ci si avvicinava, a meno di non essere loro amici. C'era sempre qualcuno con cui se la prendevano, qualcuno che non lasciavano giocare con loro. Ce n'era uno, grande e grosso, che si chiamava Janne. Io non gli avevo mai fatto niente, ma appena mi vedeva diceva: "Gira al largo, altrimenti ti stendo a suon di pugni in faccia!". [...]  
Quando si è abituati a Janne, si resta a bocca aperta nel conoscere quelli come Ium-Ium, Nino, Jiri e i suoi fratelli e le sue sorelle, che sono sempre amichevoli. (Lindgren 2025: 48)

### 5.7 Il tema del lutto e della perdita in Mio, min Mio

Fin dalle prime pagine il lettore viene proiettato in una narrazione in cui vengono affrontati i temi del lutto e della perdita, in quanto viene menzionata la perdita della madre, accaduta in un tempo antecedente allo sviluppo della narrazione, in seguito al parto di Bosse (Sandelin 1976: 6). Come già ampiamente approfondito nel secondo capitolo, è emerso dagli studi di Winnicott sui bambini deprivati durante la Seconda Guerra Mondiale in Gran Bretagna che la figura materna è una figura di riferimento che trasmette sicurezza nel primo stadio di vita del bambino (Winnicott 1987: 8). Lindgren, attraverso la figura del piccolo Bosse, approfondisce questo tema delineando gli effetti dell'assenza della figura materna sul figlio: insicurezza emotiva, bassa autostima, senso di solitudine e vuoto emotivo.

La mancanza delle figure genitoriali, a causa della morte della madre e dell'assenza del padre di cui non si hanno informazioni, ha innescato in Mio il desiderio di idealizzare ed immaginare i soggetti mai conosciuti. Questa dinamica viene esposta dal fondatore della psicoanalisi Sigmund nel saggio *Il romanzo familiare* (1908), in cui viene esplicitato il processo psicologico tipico dell'infanzia e dell'adolescenza in cui i bambini, soprattutto orfani, fantasticano sui profili dei propri genitori sostituendoli a quelli reali. Questo meccanismo si verifica in Bosse, attraverso il complesso preedipico, ossia la fase molto precoce dell'infanzia in cui il bambino sperimenta un forte legame

affettivo con la figura genitoriale che si prende cura di lui. Il protagonista, sulla panchina, riflette sul rapporto conflittuale che ha con i genitori affidatari e per sfuggire alla propria sofferenza e alla crisi che sta affrontando, crea un mondo alternativo, regredendo quindi allo stadio immaginativo (Vettergren, Molin 1987: 14-15).

Gli studi di Freud riguardo l'associazione dell'attività mentale del fantasticare e il derivante isolamento del bambino furono confutati da Bruno Bettelheim (1903-1990), psicologo e pedagogista austriaco naturalizzato statunitense, il quale afferma che fantasticare aiuta il bambino a risolvere le problematiche della vita quotidiana favorendo la crescita personale. Dunque, la letteratura, attraverso la fantasia, può avere funzione terapeutica poiché influenzando la sfera inconscia del bambino fornisce a quest'ultimo gli strumenti per superare le difficoltà quotidiane. Le teorie di Bettelheim vennero supportate dalla psicoanalista americana Dorothy Bloch (1920-2017) che, in seguito ad un'indagine condotta sui suoi pazienti, ha appurato che l'attività immaginativa ha un effetto lenitivo, poiché compensa le mancanze della realtà (Vettergren, Molin 1987: 25-26). Allo stesso modo, anche il piccolo Bo/Mio si rifugia in un mondo fantastico per sopperire alle angosce e ai dolori della quotidianità triste e deludente.

In conclusione, il tema del lutto e della perdita appare nella prima parte del romanzo in relazione alla descrizione della situazione familiare del piccolo Bosse, ma non compare nel finale poiché non si verificano perdite. Infatti, la morte di Kato, come detto in precedenza, è difficilmente definibile morte clinica, a causa della descrizione ambigua. Ciò nonostante, l'assenza di perdite umane non si pone in rottura con l'equilibrio iniziale, come invece analizzerò in *Bröderna Lejonhjärta* dove i combattenti della resistenza, Sofia, Orvar, Mattia, muoiono in qualità di militanti per la resistenza contro Tengil e Katla (Sandelin 1976: 5).

### 5.8 Conclusioni

Il capitolo conclusivo del romanzo, intitolato “Mio, min Mio” descrive il ritorno dei bambini, che un tempo erano stati stregati, verso Gröna Ängars ö insieme a Mio e Jum-Jum. Il viaggio prevede una

sosta a Dunkla skogen, dove ciascuno dei cento cavalli porta un bambino in groppa, tranne Mio e Jum-Jum che rimangono al galoppo insieme. Dopo aver completato la missione, ciascun cavallo ritorna nel proprio ambiente naturale della selva, come se Lindgren volesse terminare il romanzo in forma circolare, sottolineando che ad ogni cosa è destinato un luogo preciso. L'immagine dei familiari, che accorrono al ritorno dei bambini a Landet i Fjärran, ricorda quella dei cavalli che nel Dunkla skogen sono arrivati in soccorso dei bambini dopo essere stati salvati da Mio. In questo scenario colmo di felicità, anche il piccolo principe ha un familiare, il re, che lo attende nel roseto, dove si erano lasciati prima della sua partenza per la missione. In quest'occasione, il padre nota che Mio è cresciuto e che dovrà annotare l'altezza del figlio sullo stipite della porta, come è solito fare; questa era un'abitudine del babbo di Benka, che Bosse ovviamente invidiava. Tuttavia, nonostante il superamento delle prove e il compimento del processo di maturazione, il piccolo Mio ritorna a giocare con Jum-Jum nel roseto. Questo passaggio mostra che il piccolo principe ha ricavato degli insegnamenti lontano da casa, ma che ora vuole di nuovo assaporare la bellezza della propria infanzia (Edström 1992: 205-206). Anche il ritorno nel roseto, come il ritorno dei cavalli nel Dunkla skogen, racchiude lo schema narrativo della Lindgren basato sull'appartenenza di ciascuno ad una dimensione o ad un luogo. Attraverso un'analisi psicologica, Mio, dopo essere stato nel regno di Kato, ha completato il processo di guarigione e di salvezza dell'anima poiché, nel momento in cui trafigge il cuore di Kato, in realtà trafigge la pietra del suo stesso cuore con cui ha vissuto a Upplandsgatan. Infatti, a Stoccolma, Mio ha nutrito un forte sentimento di rabbia e frustrazione, verso i genitori affidatari, che ora si è trasformato in perdono (Edström 1992: 208). Dunque, sembrerebbe che Mio abbia acquisito la capacità di accettare il proprio vissuto passato, accogliendo la nuova quotidianità presso Gröna Ängars ö.

Tuttavia, la pagina conclusiva del romanzo *Mio, min Mio* presenta questa frase, in corsivo solamente nella versione svedese, il cui significato è ambiguo:

*Han är i Landet i Fjärran, säger jag.* (Lindgren 2011: 138)

È in Lontania, ti dico! (Lindgren 2025: 144)

Göte Klinberg (1918–2006), studioso della letteratura per l'infanzia, in *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen* (1980, I mondi estranei della letteratura per bambini e per ragazzi), approfondisce il possibile significato di questa esclamazione, pronunciata da Mio, indentificandola come un possibile urlo di angoscia per cercare di convincere sé stesso e il lettore dell'esistenza di una realtà che, però, è solo immaginativa. Il nome in sé, Landet i Fjärran, riecheggia un luogo remoto e distante dal protagonista, facendo allusione proprio ad un mondo fittizio. In altre parole, è come se il protagonista volesse essere felice e l'unico mezzo che glielo garantisse fosse la creazione di un mondo a proprio piacimento. Qui tutto può succedere e avverarsi, a differenza della dimensione reale in cui tutto rimane statico e immutabile. In questo caso, l'interpretazione del finale, e del romanzo in sé, varia a seconda dell'ottica adottata dal protagonista, se quella infantile o adulta (Vettergren, Molin 1987: 12). A tal proposito, Astrid Lindgren, in merito alle due possibilità interpretative, afferma che il pubblico dei lettori adulti trova difficile stabilire che la narrazione di Mio sia veritiera, poiché l'esistenza di una dimensione fantastica non viene contemplata essendo illogica e irrazionale. Tuttavia, il pubblico infantile e gli adulti come lei, che vogliono leggere mettendo da parte il proprio sapere, adottano una prospettiva differente credendo nell'esistenza di Landet i Fjärran (Smitmanis 1983: 13). La differenza tra le due interpretazioni può essere collegata alla teoria del fantastico come spazio di incertezza, espressa da Todorov. Come già illustrato nel capitolo precedente, il fantastico si verifica quando viola le leggi della realtà e induce il lettore a pensare se fornire una spiegazione razionale o soprannaturale agli eventi narrati. Nel romanzo *Mio, min Mio*, lo spazio in cui si trova Bo/Mio sembrerebbe essere reale poiché, come menzionato precedentemente, Bosse a causa del profondo stato di solitudine e abbandono in cui si trova, crea un mondo alternativo come risposta al bisogno di appartenenza ad un luogo.

Questi temi vengono ripresi da Margareta Strömstedt, la quale afferma che il pubblico adulto, in *Astrid Lindgren. En levnadsteckning* (pubblicato la prima volta nel 1977, Astrid Lindgren. Una biografia), percepisce il romanzo come un racconto segnato dal destino di un bambino che necessita

di essere amato e accettato per riuscire ad affrontare gradualmente le proprie paure (Vettergren, Molin 1987: 9).

In conclusione, la tesi di Strömstedt troverebbe riscontro nel finale del romanzo, poiché Mio, terminato il processo di regressione, avvenuto attraverso l'idealizzazione e la creazione di una figura genitoriale sostitutiva a quella dei genitori affidatari, sembrerebbe avere gli strumenti per affrontare la realtà ed elaborare i propri conflitti interiori. Tuttavia, l'interpretazione finale rimane soggettiva poiché al lettore viene semplicemente comunicato che Mio, qualche volta, pensa agli zii Sixten ed Edla, i quali, secondo Strömstedt, sono stati perdonati per il comportamento adottato in passato (Vettergren, Molin 1987: 21).

Det händer att jag tänker på tant Edla och farbror Sixten också någon gång, och jag är inte ond på dem längre. Jag bara undrar vad de sa när jag försvann. (Lindgren 2011: 137).

A volte mi capita di pensare anche a zia Edla e zio Sixten. Non ce l'ho più con loro, però mi domando cos'avranno detto quando sono sparito. (Lindgren 2025: 144)

Nonostante ciò, è bene precisare che le parole di Mio non sono correlate al perdono, poiché egli si limita a dire che non nutre più rancore nei confronti dei genitori affidatari. Dunque, il piccolo protagonista non nutrirebbe più alcun risentimento verso coloro che hanno alimentato il suo senso di abbandono e solitudine, ma allo stesso tempo non li assolverebbe dalle loro colpe.

Il sentimento di solitudine verrà approfondito anche nel romanzo *Bröderna Lejonhjärta* attraverso la figura del protagonista, Karl Cuordilone, costretto a vivere in una condizione di forte isolamento emotivo a causa della malattia da cui è affetto. Tuttavia, il legame fraterno con Jonatan lo aiuterà ad alleviare timori e sofferenze.

## 6. Il genere fantasy e il tema del lutto in *Bröderna Lejonhjärta*

### 6.1 Introduzione al romanzo *Bröderna Lejonhjärta*

Il sesto capitolo analizzerà gli elementi del genere fantasy e il tema del lutto presenti nella celebre opera *Bröderna Lejonhjärta* di Astrid Lindgren.

Il romanzo si contraddistingue per le tematiche trattate, che riguardano le inquietudini e le preoccupazioni di ciascun essere umano riguardo la solitudine, la morte, e il bisogno di essere amati. Pur essendo dei bambini, Karl e Jonatan si presentano come protagonisti completamente opposti a personaggi come Pippi, Annika, Tommy, dediti, come tutti i loro coetanei, al gioco e al divertimento. Al contrario, i due fratelli Lejonhjärta (Cuordileone) necessitano di evadere da una realtà ostile, per nulla spensierata e serena, al fine di sfuggire alla solitudine e alla morte (Metcalf 1995: 93-94). Il termine Lejonhjärta deriva dall'appellativo che viene attribuito inizialmente a Jonatan dopo aver salvato Karl dall'incendio domestico, sacrificando la propria vita per amore del fratello (Lindgren 2013: 16). Il nome è simbolo di coraggio, nobiltà e altruismo, che verrà ereditato anche dal piccolo Karl nel corso della narrazione, e che richiama la figura di Riccardo I d'Inghilterra (1157-1199), nominato anche Riccardo Cuordileone per la sua nobiltà d'animo.

Il romanzo racconta la storia di due fratelli, i cui nomi sono Karl, chiamato anche Skorpan cioè Crostino, un bambino malato in condizioni critiche, e Jonatan, coraggioso e protettivo che, per sollevare il fratello dalle angosce e dalle sofferenze, è solito narrargli l'esistenza di un mondo ultraterreno idilliaco, chiamato Nangijala, in cui poi entrambi si ricongiungeranno. Entrambi i fratelli credono che sarà Karl il primo a morire e a raggiungere quel mondo fantastico ma, in seguito all'incendio improvviso nella casa in cui vivono, sarà il tredicenne Jonatan a perdere la vita per mettere in salvo il fratello minore dalle fiamme. Tuttavia, solamente qualche mese dopo, anche Karl giungerà nel regno di Nangijala, più precisamente a Körsbärsdalen (Valle dei Ciliegi), e si ricongiungerà con il fratello Jonatan. Il motivo del suo arrivo non è esplicitato, ma è riconducibile al peggioramento delle sue condizioni fisiche a causa della malattia.

L'ambientazione del regno di Nangijala è antica, più precisamente medievale, come rivela il piccolo Karl attraverso la descrizione della popolazione.

En kvinna med en korg på armen kom emot oss på stigen. En bondkvinna var det nog, varken ung eller gammal utan lite mittern mellan och brun i skinnet som man blir när man är ute i alla väder. Hon var klädd gammalmodigt som i sagorna ungefär. (Lindgren 2013: 39)

Una donna con un paniere in mano ci venne incontro sul sentiero. Una contadina, credo, né giovane né vecchia, di mezza età, con la pelle scura, come succede a chi sta sempre all'aperto, con ogni tempo. Era vestita all'antica, come nelle leggende. (Lindgren 2015a: 36)

L'ambientazione medievale permette la fusione di elementi fiabesco-fantastici e realistici, come approfondirò nei seguenti paragrafi, con le imprese eroiche e cavalleresche che i due fratelli devono affrontare a Törnrosdalen (Valle delle Rose) per sconfiggere il tiranno Tengil.

La trama dell'opera prende forma durante le passeggiate che Lindgren era solita fare per i cimiteri, dove veniva particolarmente colpita dalle lapidi dei neonati. Due di queste, un giorno, catturarono la sua attenzione presso il cimitero della natia Vimmerby, poiché erano di due fratelli che morirono insieme nel 1860 e Lindgren capì, immediatamente, che avrebbero potuto essere i protagonisti di un nuovo romanzo. Un'ulteriore fonte d'ispirazione derivò da un viaggio in treno, in una mattina d'inverno del 1971 nel Värmland, regione della Svezia occidentale, in cui venne stregata dalla magnificenza del paesaggio, colmo di foreste e di distese d'acqua (Edström 1992: 223). Lindgren fu talmente folgorata dallo spettacolo, che nutrì il desiderio di riprodurlo in uno dei suoi romanzi, e fu così che iniziò ad abbozzare il romanzo *Bröderna Lejonhjärta*, ambientandolo in una dimensione molto simile a quella del Värmland, denominandola però Nangijala. Quest'ultima, pur rappresentando la dimensione dell'Aldilà, non ha carattere macabro e tenebroso come viene solitamente raffigurato dall'immaginario comune, poiché è descritta con un'atmosfera lucente e incline al sublime.

Gli elementi centrali, dunque, erano stati individuati dalla scrittrice, ma mancava un elemento essenziale per completare la realizzazione dell'opera, che avrebbe pubblicato nel 1973, ossia un modello di riferimento per delineare il legame di fratellanza tra i due protagonisti. Lindgren ebbe l'illuminazione, nel ruolo di sceneggiatrice molto presente sul set, durante i provini per il protagonista

del film *Emil i Lönneberga*, nel 1971, quando conobbe il fratello minore dell'attore protagonista Jan Ohlsson. Ciò che colpì particolarmente il set cinematografico, fu la dolcezza e l'affetto che il piccolo mostrò apertamente per il fratello maggiore. Si intuiva chiaramente che i due bambini erano la prova vivente del legame fraterno che unisce due individui per l'eternità. Questo incontro fu fatale, perché pare che le fornì lo spunto che avrebbe sviluppato, poco dopo, nella nuova opera narrativa. In altre parole, il legame fraterno dei due bambini sarebbe stato il modello perfetto a cui ispirarsi per descrivere il legame profondo e unico di cui parla Karl fin dall'inizio, dove informa il lettore che racconterà la storia di suo fratello Jonatan Lejonhjärta (Edström 1992: 224). Il loro legame, infatti, è indissolubile di fronte a qualsiasi ostacolo, poiché attraverso la solidarietà e, talvolta, l'astuzia riescono a superare ogni sfida. Un esempio lampante è durante l'incontro con Katla, il drago al comando del tiranno Tengil, durante il quale i due fratelli cercano di mimetizzarsi con il paesaggio naturale per approdare nella valle nemica di Karmanjaka senza essere attaccati (Edström 1992: 227). È significativo notare che il rapporto tra i due protagonisti ricorda anche quello di Bosse e Benka, Mio e Jum-Jum in *Mio, min Mio*, poiché in entrambi i romanzi il lettore viene a conoscenza del valore dell'amicizia, che può rivelarsi così autentica e speciale da poter essere considerata al pari di un legame fraterno.

## 6.2 Il tema del lutto in Bröderna Lejonhjärta

All'inizio del romanzo il lettore viene proiettato in uno scenario di morte imminente, poiché il piccolo Karl, gravemente malato e in fin di vita, viene consolato dal fratello Jonatan, che racconta della presenza di un mondo ultraterreno e fantastico in cui si rincontreranno e potranno vivere felicemente.

"Härligt", sa jag. "Är det härligt att ligga nere i jorden och vara död!"

"Äsch", sa Jonatan, "det är liksom bara skalet av dej som ligger där. Du själv flyger iväg nån helt annan stans".

"Vart då?" undrade jag, för jag kunde knappt tro honom.

"Till Nangijala", sa han.

Till Nangijala - det slängde han ur sej precis som om det var något varenda människa visste. Men jag hade då aldrig hört talas om det förr.

"Nangijala", sa jag "var ligger det?"

Då sa Jonatan att det visste han inte så noga. Men det var nånstans på andra sidan stjärnorna. Och han började berätta om Nangijala så att man nästan fick lust att flyga dit med detsamma.

"Där är det ännu lägereldarnas och sagornas tid", sa han, "och det kommer du att tycka om". (Lindgren 2013: 6-7)



“Bellissimo?” ripetei. È bellissimo stare sottoterra ed essere morti?”

“Oh” disse Jonatan. “Soltanto la tua buccia rimane là, tu invece voli via, in un posto completamente diverso”.

“Dove?” domandai, perché non riuscivo a credergli.

“A Nangijala” rispose.

A Nangijala: la buttò così, come se fosse qualcosa che tutti conoscevano benissimo. Ma io non ne avevo mai sentito parlare, fino a quel momento.

“Nangijala” chiesi, “e dov’è?”

Allora Jonatan disse che non lo sapeva bene neanche lui, ma si trovava al di là delle stelle. E cominciò a parlarmi di Nangijala in un modo che quasi veniva voglia di volarci immediatamente.

“Là è ancora tutto come al tempo dei falò e delle fiabe” disse. “Ti piacerà”. (Lindgren 2015a: 8)

In questo passaggio è evidente come, nell’apparente semplicità del racconto per l’infanzia, si affronti il tema della morte: come accettare ed elaborare questa triste realtà. In questo contesto, il fratello maggiore aiuta il minore con la risorsa del racconto. Dunque, la narrativa, come già illustrato nel paragrafo 2.8, è uno strumento che aiuta il processo di comprensione ed elaborazione di esperienze traumatiche come la morte, la perdita, il lutto, poiché il livello di immaturità emotiva del bambino è tale da non permettergli di affrontare autonomamente determinate condizioni. L’adozione del linguaggio simbolico rende possibile l’introduzione di temi di carattere tragico ad un pubblico infantile, poiché questi vengono presentati in una modalità che consente ai piccoli lettori di elaborare le proprie emozioni, come viene esplicitato nell’articolo “Grief in Childhood: Loss through Children’s Literature” (2021, Il lutto durante l’infanzia: la perdita nella letteratura per bambini) pubblicato dalla rivista scientifica *Research, Society and Development*.

Tuttavia, come già anticipato, sarà il fratello Jonatan a morire inaspettatamente per primo, dopo aver sacrificato la propria vita per mettere al riparo Karl dall’incendio domestico che si verifica nella piccola e modesta abitazione in cui vivono, caratterizzata sostanzialmente da un singolo ambiente (Smitmanis 1983: 6-7). Questo argomento viene approfondito nel saggio *Skorpan lever!* (Skorpan vive!), pubblicato dall’Università di Stoccolma nel 1989, in cui il romanzo *Bröderna Lejonhjärta* viene interpretato come l’elaborazione del lutto della perdita di Jonatan in seguito allo spiacevole evento. L’intreccio narrativo, infatti, si sviluppa a partire dalla fase di guarigione dalle sofferenze a Nangijala, una dimensione ultraterrena fiabesca, per poi giungere alla beatitudine di Nangilima, un mondo pacifico senza più prove da superare. Il racconto, dunque, si sviluppa sul percorso di crescita

del piccolo Karl, in particolare su come riuscirà ad acquisire coraggio, autonomia ed intraprendenza per essere degno dell'appellativo Cuordileone (Edström 1992: 250).

*Bröderna Lejonhjärta* non solo mostra una dimensione paradisiaca, ma anche una infernale. Infatti, le figure maligne, Tengil e Katla, vivono in un paesaggio terrificante, ma allo stesso tempo maestoso, con alte montagne, corsi d'acqua e un profondo abisso nel terreno. Per questa descrizione, secondo gli studiosi norvegesi Jørgen Gaare e Øystein Sjaastad, Lindgren potrebbe essere stata ispirata dal filosofo e teologo svedese Emanuel Swedenborg (1688-1772), autore dell'opera *Himmel och helvete* (1758, *Cielo e Inferno*). In *Pippi og Sokrates: filosofiske vandringer i Astrid Lindgrens verden* (2000, *Pippi e Socrate: passeggiate filosofiche nel mondo di Astrid Lindgren*), Gaare e Sjaastad propongono non solo dei paralleli con gli universi infernali ultraterreni descritti da Dante e da Swedenborg, ma affermano anche che la narrativa di Astrid Lindgren, apparentemente indirizzata ad un pubblico infantile, offra spunti di riflessione filosofica ed esistenziale (Gaare, Sjaastad 2000: 110). Questa è un'ulteriore dimostrazione del doppio destinatario della letteratura infantile, come già illustrato nel quarto capitolo, ossia della pluralità di lettura che un'opera può avere attraverso le interpretazioni di un pubblico vasto e variegato. Dunque, attraverso una lettura in chiave simbolica, ambedue le dimensioni infernali, descritte da Lindgren e da Swedenborg, sono dominate dal male, dall'oppressione e dall'egoismo. Per tal motivo, il luogo di Karmanjaka potrebbe richiamare la dimensione infernale di *Himmel och helvete*, opposta a *Körsbärsdalen*, che si fonda su principi di fratellanza, condivisione, armonia e su un modello di società democraticamente organizzata e minacciata dal male, personificato dal temibile Tengil, che ha come obbiettivo schiavizzarla (Doderer 1987: 49).

### 6.3 La narrazione in prima persona e il personaggio di Karl

Il narratore in prima persona, Karl, introduce il lettore alla tipologia di narrazione in cui si avventurerà, descrivendola come una fiaba, talvolta paurosa, che riporta fatti realmente accaduti

(Edström 1992: 225). È bene notare, che nella versione italiana il termine saga viene tradotto leggenda, ma la traduzione più corretta sarebbe “fiaba”:

Nu ska jag berätta om min bror. Min bror, Jonatan Lejonhjärta, honom vill jag berätta om. Det är nästan som en saga tycker jag, och lite, lite som en spökhistoria också, och ändå är alltihop sant. Fast det vet nog ingen mer än jag och Jonatan. (Lindgren 2013: 5)

Ora vi racconterò di mio fratello. Di mio fratello, Jonatan Cuordileone, proprio lui. Sembra una leggenda, un po' una storia di fantasmi, eppure è tutto vero, anche se soltanto io e Jonatan lo sappiamo, e nessun'altro. (Lindgren 2015a: 7)

In questo romanzo, la tecnica narrativa scelta da Astrid Lindgren è la medesima adottata in *Mio, min Mio*, in quanto lascia che sia il protagonista a guidare il lettore non solo in una narrazione degli eventi esteriori che si susseguono, ma anche in un viaggio interiore che riporterà le emozioni provate dal piccolo Karl (Adsten, Blom 1988: 16). Al lettore, dunque, viene permesso di conoscere le paure e le criticità che affronta il protagonista, oltre che alle sue fantasie, attraverso l'adozione della focalizzazione interna (Edström 1992: 243).

Jag är ensam så det värker i bröstet, och jag kan bara ligga och viska för mej själv de där orden som Jonatan sa strax innan han dog. Då, när vi låg där på marken och vi hade hoppat. (Lindgren 2013: 17)

Io sono così solo che sento un dolore al petto e non posso fare altro che starmene sdraiato, a ripetermi quelle parole che Jonatan disse prima di morire, quando eravamo a terra, dopo il salto dalla finestra. (Lindgren 2015a: 17)

Tuttavia, nel corso della narrazione si rivela l'opposto di ciò che pensa di essere, ossia debole e fragile, mostrando di meritare l'appellativo di eroe. Questo genere di narrazione è tipico del fantasy etico che, secondo lo studioso di letteratura inglese Francis Joseph Molson (1932-2025), ha un ruolo pedagogico significativo in quanto l'obiettivo è di rafforzare l'identità e l'autostima dei giovani lettori che, immedesimandosi nel protagonista, riescono a trarre degli insegnamenti di vita (Edström 1992: 249). Karl non è un semplice narratore, bensì un narratore che descrive gli eventi accaduti a posteriori cercando di fornire una versione il più verosimile possibile del proprio racconto come quando, approdato a Nangijala, afferma che il regno è proprio come Jonatan lo aveva descritto. Allo stesso modo, la sua narrazione si contraddistingue per la volontà di lasciare spazio all'interpretazione personale, in quanto non fornisce risposte dirette o semplici ai temi trattati inerenti alla morte, al coraggio, all'oppressione e alla libertà. Inoltre, come approfondirò nelle pagine a seguire, lo stesso

narratore non assicura un finale felice tradizionale, anche se si può definire aperto e simbolico (Metcalf 1995: 111).

Tuttavia, l'inesperienza dovuta alla giovane età gli impedisce di comprendere e analizzare correttamente la realtà circostante. Per tal motivo, Karl, all'inizio della narrazione, identifica Hubert (Uberto) come il traditore di Törnrosdalen che opera per volere di Tengil, scoprendo solo in seguito che le sue deduzioni sono errate, poiché il vero traditore è un altro personaggio, Jossi (Strömstedt 2007: 320). Il ruolo del falso antagonista è anche una delle funzioni che Propp identifica nella fiaba: inizialmente si crede che un dato personaggio sia il nemico, per poi capire che magari è un aiutante (Lüthi 2018: 163). Il personaggio di Jossi è una figura centrale del romanzo, poiché parteggia sia per il bene e sia per il male dopo essere stato sedotto dal potere di quest'ultimo. Tuttavia, seppur egli cerchi di cooperare con le guardie di Tengil, Veder e Kader, viene fatto intendere che egli non potrà mai essere uno di loro, a causa della sua ambivalenza.

Han fjäskade och försökte ställa sej in, men Veder och Kader tyckte inte om honom, det märktes. Det är väl så, att ingen tycker om en förrädare, även om de har nytta av honom. (Lindgren 2013: 93)

Era servile, umile, ma non era simpatico a Veder e Kader. Si capiva. Credo che nessuno ami i traditori, anche se gli sono utili. (Lindgren 2015a: 83)

Il dualismo e l'incapacità di prendere posizione hanno condotto Jossi ad una tragica morte, che assume anche un significato simbolico nella narrazione. Egli, dopo essere stato scoperto come traditore di Törnrosdalen da Sofia, Hubert e Karl, cercherà di scappare su una barca a remi, ma la corrente del fiume lo condurrà alla Karmafallet, la Cascata del tenebroso drago Karm, senza fare più ritorno. La superbia lo induce a pensare di poter domare le correnti impetuose, ma la forza dell'acqua, essendo superiore alla sua, lo trascina verso un amaro destino (Larsmo 1983: 29).

Din arma dåre, du kommer aldrig mer till Körsbärsdalen, tänkte jag. Till Karmafallet kommer du och ingen annan stans. Han försökte ro, men rasande vågor och virvlar högg båten och kastade den mellan sej för att krossa den. Årorna slet det ifrån honom. Och så kom där en fräsande våg och vräkte ner honom i vattnet. Då grät jag och ville rädda honom, fästhan han var en förrädare. Men det fanns ingen räddning för Jossi, det visste jag. Det var så hemskt och så sorgligt att stå där i skymningen och se och veta att Jossi var alldeles ensam och hjälplös där ute i virvlarna. Vi såg honom komma upp en gång på toppen av en våg. Sen sjönk han igen. Och vi såg honom inte mer. Det var nästan mörkt nu. När De Uråldriga Flodernas flod tog Jossi och förde honom till Karmafallet. (Lindgren 2013: 218-219)

Povero pazzo, non tornerai più nella Valle dei Ciliegi, pensai. Sarai trascinato dalla Cascata di Karm. Cercò di remare, ma onde furiose e mulinelli sballottarono la barca per sfasciarla, per strappare i remi dalle mani di Jossi. E poi un'onda violenta la rovesciò. Era terribile e doloroso stare lì nel crepuscolo a guardare Jossi solo e senza aiuto là, in mezzo ai vortici. Lo vedemmo affiorare sulla cresta di un'onda, una volta, poi fu di nuovo sommerso e non lo vedemmo più.

Ormai era quasi buio. E il Fiume dei Fiumi Ultramillinari ingoiò Jossi e lo trascinò verso la Cascata di Karm. (Lindgren 2015a: 194-195)

Il tema dell'ingenuità del piccolo Karl sul profilo di Jossi, è un punto chiave nella narrazione, poiché evidenzia l'innocenza e l'inesperienza del piccolo eroe, che deve ancora completare il proprio percorso di crescita. Nonostante ciò, un insegnamento che si può trarre da questo episodio è che il male può assumere valenze differenti, e che non è chiaro e definito come il bene, incarnato specialmente dal piccolo Jonatan (Strömstedt 2007: 320).

Al contrario di quello che ci si potrebbe aspettare, Jonatan non è una figura statica e coerente ai propri valori e principi, come viene approfondito dal critico letterario svedese Ola Larsmo (n. 1957) in *Om alla var som Jonatan* (1983, Se tutti fossero come Jonatan). Il saggio analizza lo spirito pacifista di Jonatan e il suo radicale cambiamento dopo aver deciso di prendere parte alla battaglia contro Tengil, nonostante le sue guardie fossero in numero maggiore, e aver compreso che il popolo sarebbe stato presto sconfitto. La soluzione che il piccolo eroe adotta è strategica e rivoluzionaria, poiché ruba il corno di Tengil, che guida Katla, e cerca di sconfiggerlo privandolo della sua stessa arma. Tuttavia, ciò che non aveva considerato il piccolo Jonatan è che, oltre ad ottenere il controllo sul drago, avrebbe anche provocato la sua stessa morte, come tratterò più dettagliatamente in seguito (Larsmo 1983: 26-27). La descrizione della battaglia finale mostra delle somiglianze con l'episodio del combattimento descritto nel poema epico *Beowulf* contro un drago profondamente adirato, in seguito ad un furto subito da un suddito del regno. In entrambe le narrazioni vi sono due personaggi uniti da un legame di parentela, Jonatan e Karl, Beowulf e il giovane parente Wiglaf, che combattono contro un drago che causerà la morte di due di loro: Beowulf e Jonatan (Ferrari 2025: 12). Vi è anche un altro elemento significativo del *Beowulf* che ritorna in *Bröderna Lejohjärta*: il corno d'oro che viene promesso al guerriero come compenso per l'uccisione di Grendel (Ferrari 2025: 98-99).

Han flög mot Tengil... och han flög förbi honom...

Och sedan ljud stridsluren igen. Men det var Jonatan som blåste i den nu. Han hade ryckt den ur Tengils hand, och han blåste i den så det skallade. För att Katla skulle veta att hon hade fått en ny herre.

Det blev så tyst sen. Till och med stormen stillnade. Alla var tysta och bara väntade. Tengil satt galen av skräck på sin häst och väntade, Katla väntade också. (Lindgren 2013: 227-228)

Volò contro Tengil... volò contro Tengil...

E poi il corno di guerra suonò ancora. Ma lo suonava Jonatan. L'aveva strappato dalle mani di Tengil e ci soffiava dentro fino a farlo vibrare tutto. Perché Katla sapesse di avere un nuovo padrone. Poi fu silenzio. Anche l'uragano si calmò. Tutti erano muti in attesa. Tengil, pazzo di terrore, era paralizzato sul cavallo e aspettava. Anche Katla aspettava. (Lindgren 2015a: 202)

Dunque, il personaggio magnanimo di Jonatan perde credibilità nel momento in cui decide di combattere il nemico con la violenza, mostrando così il proprio lato umano con le proprie imperfezioni. La violenza però, anche in questo caso, non si è rivelata l'arma migliore poiché il finale della battaglia, seppur vittorioso, non sarà trionfale a causa delle sofferenze e delle perdite umane che la guerra ha comportato. Questo pensiero viene particolarmente enfatizzato nel romanzo e indica la posizione della Lindgren in merito alla situazione mondiale degli anni Settanta (Strömstedt 2007: 320).

#### 6.4 Bröderna Lejonhjärta: *il riflesso di un'epoca*

Il romanzo è stato scritto e pubblicato nel 1973, in un periodo storico particolarmente turbolento secondo quanto riportato da Astrid Lindgren durante un'intervista con la giornalista svedese Elly Jannes (1907-2006), in cui descrive gli anni Settanta come un'epoca di forte preoccupazione e instabilità a livello internazionale (Edström 1992: 225). In Svezia, infatti, si affermarono movimenti studenteschi e giovanili contro l'imperialismo, la guerra e il colonialismo, al fine di divulgare un forte attivismo politico e culturale a favore dei Paesi in via di sviluppo (Strömstedt 2007: 321). Le problematiche internazionali ebbero un impatto sulla produzione letteraria, coinvolta nell'esplorazione di tematiche sociali come il divorzio, il sistema educativo ed il Terzo Mondo (Edström 1992: 241).

Negli anni Settanta, oltre alle tematiche sociali, la narrativa per l'infanzia adotta anche un approccio realistico come in *Bröderna Lejonhjärta*, che ha come punto di partenza l'ambiente domestico, più precisamente il divano della cucina in cui è confinato il piccolo Karl di soli nove anni, il cui forte desiderio di conoscenza del mondo esterno è caratterizzato dalla capacità di fantasticare su realtà lontane. L'impossibilità di avventurarsi nel mondo esterno alimenta l'immaginazione fantastica, che riesce a trasformarsi in realtà grazie all'invito del fratello tredicenne a Nangijala. Lo scenario

domestico è realistico, anche se non precisato geograficamente, e rispecchia il realismo e la povertà ritratti nella poesia e nell'arte di fine Ottocento e inizio Novecento, come dall'artista norvegese Edvard Munch (1863-1944) e dalla pittrice finlandese Helene Schjerfbeck (1862-1946) attraverso il tema delle bambine malate (Edström 1992: 226-227).

In seguito all'uscita del romanzo, alcuni critici associarono la figura del tiranno Tengil al rivoluzionario politico argentino Che Guevara (1928-1967), che guidò insieme al politico cubano Fidel Castro (1926-2016) la Rivoluzione cubana per rendere Cuba uno stato socialista (Edström 1992: 245). Secondo questi critici, il loro governo ha limitato la libertà di espressione, promuovendo l'autoritarismo e la repressione politica. La stessa Lindgren prese parola in merito, qualche decennio dopo, nel 1991 alla radio svedese, esplicitando che Tengil rappresenta il male da combattere in qualsiasi epoca, e che negli anni Novanta poteva essere riconducibile anche al dittatore iracheno Saddam Hussein (1937- 2006) che, dal 1979 al 2003, governò l'Iraq adottando un regime autoritario e repressivo (Edström 1992: 246).

La storia di *Bröderna Lejonhjärta*, in altre parole, può rispecchiare aspetti sociali e politici del nostro tempo, realtà concrete e attuali dagli anni Settanta a oggi. Ai giorni nostri, infatti, il pubblico infantile non reagisce con stupore alla morte dei personaggi, agli atti di violenza e alle crudeltà narrati, poiché questi temi sono intrinseci nella loro formazione letteraria e culturale (Richards 2007: 66).

Inoltre, il piccolo lettore odierno, cresciuto con il mito americano del “self-made man” che si basa sull'ideologia della realizzazione personale e del successo individuale, trova difficoltà nel rispecchiarsi con lo stato iniziale in cui si trova Karl, la cui infermità lo obbliga a rimanere confinato nelle mura di casa senza avere possibilità di riscatto. Tuttavia, Karl trova una via di redenzione attraverso la fuga dalla realtà e l'immersione nel mondo immaginario, che gli permette di dare un senso alla propria esistenza avendo un ruolo attivo nella propria vita. La figura del piccolo protagonista, oggi, può essere un simbolo di resilienza per i bambini che devono affrontare malattie croniche o terminali, ma anche per coloro che sono a conoscenza del futuro precario del pianeta in cui risiedono a causa dei disastri ambientali, dell'aumento della povertà, della crisi ecologica o

dell'inquinamento. Queste condizioni iniziali devono nutrire delle consapevolezze, secondo quanto narrato nel romanzo della Lindgren, senza impedire la realizzazione e la formazione personale (Richards 2007: 67).

Il personaggio di Karl, quindi, può essere modello e fonte d'ispirazione per chi sta combattendo contro una malattia, poiché incarna visibilmente il personaggio del malato terminale. Karl, proprio come qualsiasi altro bambino nella medesima situazione, è perfettamente cosciente del deterioramento delle proprie condizioni fisiche, come viene esplicitato alla fine del secondo capitolo:

Men nu kommer jag också snart till Nangijala. Snart, snart ska jag flyga dit. Kanske i natt. (Lindgren 2013: 21)

Ma ora me ne andrò presto anch'io, a Nangijala. Presto, prestissimo volerò là. Mi sembra quasi che debba succedere stanotte. (Lindgren 2015a: 21)

Dunque, i malati terminali sono perfettamente coscienti dell'evoluzione della propria malattia, come afferma Dora Black, psichiatra infantile e adolescenziale britannica, e il personaggio di Karl è indubbiamente fedele a questa condizione critica e tragica (Richards 2007: 68). L'autenticità del piccolo protagonista deriva dagli studi della Lindgren in ambito clinico, che si basarono sulle opere della psichiatra svizzero-statunitense Kübler Ross (1926- 2004). Quest'ultima promosse la ricerca nella medicina palliativa, nella psicologia del lutto e nell'accompagnamento dei malati terminali. Una tra le sue opere è presente nella collezione di libri della Lindgren, *On Death and Dying* (1969, *La morte e il morire*), e riporta alcune testimonianze di pazienti terminali che, nonostante le sofferenze e i dolori riscontrati in vita, cercavano di dare un significato alla propria esistenza. Allo stesso modo, anche Lindgren cerca di compensare la sofferenza del piccolo Karl, per la morte del fratello e per la propria imminente, creando un mondo fantastico in cui diventa protagonista (Richards 2007: 69). In questa dimensione, Karl è chiamato dal fratello Jonatan ad agire e a mostrarsi valoroso senza temere il confronto, perché altrimenti non potrà mai essere degno di definirsi un essere umano, ma solamente un verme, o meglio una “cacchetta”, se si vuole tradurre letteralmente dallo svedese:

Men då sa Jonatan att det fanns saker som man måste göra, även om det var farligt.

”Varför då?” undrade jag.

”Annars är man ingen människa utan bara en liten lort”, sa Jonatan. (Lindgren 2013:63)

Ma Jonatan rispose che certe cose devono essere fatte anche se sono pericolose.

“Perché?” chiesi.



“Altrimenti non sei un essere umano, ma soltanto un verme”. (Lindgren 2015a: 58)

Attraverso l'esortazione di Jonatan, vi è un invito a riconoscere i propri limiti e le proprie debolezze affinché si possano trasformare in punti di forza, al fine di rendere la propria vita degna di essere vissuta (Richards 2007: 71). In particolare, tali espressioni aiutano il protagonista a comprendere cosa significhi essere umani, aiutare il prossimo e sacrificare la propria vita per il bene della comunità (Richards 2007: 72).

Tuttavia, il lettore odierno, oltre che a provare l'esperienza dell'immedesimazione, deve compiere talvolta uno sforzo immaginativo nel riprodurre mentalmente la realtà descritta. Il mondo fantastico e idilliaco di Nangijala, infatti, viene descritto, come detto, fondendo aspetti fantastici e realistici che ricordano molto il paesaggio naturale in cui è nata e cresciuta la scrittrice Astrid Lindgren. Un mondo agreste, dunque, ormai scomparso e sostituito da una società industrializzata e urbanizzata. Per tal motivo, il piccolo lettore è chiamato a compiere due sforzi immaginativi: la riproduzione di creature fantastiche e di una possibile realtà rurale (Richards 2007: 68).

Infine, come tutti i romanzi, anche questo suscita degli interrogativi e, secondo alcune scuole di pensiero, uno di questi è legato alla mancata assistenza sanitaria al piccolo Karl, che gli sarebbe necessaria per guarire da una malattia cronica come la tubercolosi. Il quesito, dunque, sorge perché una parte significativa di lettori è parte di un sistema che aderisce ad un determinato modello di società in cui vi è libero accesso alla sanità, e di conseguenza risulta impensabile una dimensione in cui questo servizio essenziale non venga garantito (Richards 2007: 68).

### *6.5 Gli elementi fantastici e il regno ultraterreno di Nangijala*

*I fratelli Cuordileone*, oltre che a incarnare aspetti sociali di un'epoca, presenta anche degli elementi fantastici. Lindgren, infatti, inserisce numerosi aspetti del mondo fantastico servendosi anche di topos letterari, come la valle che ha origini antichissime, e che nella poesia romantica e tardo-romantica è tipicamente circondata da un corso d'acqua, simile ad un nastro d'argento. Nel romanzo, Kösrbärsdalen ricorda il topos della tradizione pastorale che trova continuità in epoche diverse e

distanti tra loro: dalla letteratura classica greco-latina, con autori come Teocrito e Virgilio, fino all'epoca moderna. Körsbärsdalen è una dimensione paradisiaca per un bambino, poiché vi si può liberamente pescare, andare a cavallo e catturare conigli immergendosi nel verde della natura.

Och sen rider man ut, oj, man rider ut, och det är dagg i gräset, det bara glittrar och lyser överallt, och humlor och bin surrar omkring i körsbärsblommen, och hästen sträcker iväg i galopp, och man är knappast rädd alls. Tänk, man är inte ens rädd för att det plötsligt ska ta slut, så där som allt roligt brukar göra. (Lindgren 2013: 38-39)

E poi cavalcare e cavalcare nell'erba che brilla di rugiada mentre api e calabroni ronzano tra i fiori di ciliegio e il cavallo parte al galoppo e non si ha paura che tutto stia per finire come sempre succede per le cose belle. (Lindgren 2015a: 35)

Gli animali sono aiutanti dei protagonisti, in particolare i cavalli Fjalar e Grim, che accompagnano Karl e Jonatan nelle loro avventure simboleggiando libertà, coraggio, indipendenza. Questi possono essere definiti elementi formativi dell'Eden fantastico che promuovono la relazione armoniosa tra uomo-natura e uomo-animali. Un altro animale, simbolo di emancipazione e saggezza è la colomba, che nel romanzo è portatrice di messaggi tra i membri della resistenza della Körsbärsdalen. Sofia, denominata Duvdrottningen (La Regina dei Colombi), è colei che indirizza i suoi colombi bianchi in luoghi remoti in qualità di messaggeri.

Med duvan på axeln sprang Sofia före oss i huset. Hon tog oss till en liten kammare bredvid köket, och där reglade hon dörren och stängde fönsterluckorna. Hon ville väl vara säker på att ingen skulle kunna höra och se vad vi gjorde. "Paloma, min duva", sa Sofia. "Har du ett bättre budskap med dej i dag än du hade sist?" Hon stack handen under duvans ena vinge och fick fram en liten kapsel. Ur den tog hon ut ett hoprullat papper likadant som det jag hade sett Jonatan plocka upp ur korgen och gömma i skänken hemma hos oss. (Lindgren 2013: 53-54)

Con il Colombo sulla spalla Sofia corse in casa. Ci condusse in una stanzetta e poi sprangò la porta e chiuse le imposte. "Paloma, colomba mia" disse. "Hai con te un messaggio migliore di quello di stamani?". Infilò poi una mano sotto un'ala del Colombo e estrasse una piccola capsula da cui sfilò un foglietto arrotolato identico a quello che Jonatan aveva trovato nel paniere per poi nascondere nella credenza. (Lindgren 2015a: 49)

Dunque, i colombi sono simbolo di armonia e pace durante le spedizioni degli eroi per liberare Nangijala da Tengil, che rappresenta il male e la violenza umana, e dal drago Katla simbolo della forza naturale ed incontrollabile (Edström 1992: 231-232). La figura del drago mostra, come detto, delle somiglianze con il drago del poema epico medievale *Beowulf*, composto tra il VII e il X secolo d.C., e pubblicato per la prima volta nel 1815 dallo studioso islandese Grímur Jónsson Thorkelin. Il racconto vede come protagonista Beowulf, nipote di Hygelac re dei geati, che presta soccorso alla corte danese per uccidere l'essere mostruoso Grendel a causa delle frequenti irruzioni nella reggia dopo che un giorno, profondamente irritato dall'atmosfera gioiosa, decise di farvi irruzione uccidendo

trenta guerrieri e imprigionandoli nella propria tana. L'indole malvagia di Grendel è visibile anche nel drago Katla, che per volere di Tengil reclude i nemici, come Orvar, nella propria grotta (Ferrari 2025: 7-8).

La dimensione ultraterrena di Nangijala è suddivisa in due vallate: Törnrosdalen e Körsbärsdalen. La prima valle è occupata dal crudele cavaliere di nome Tengil, che con l'aiuto del drago sputafuoco Katla, ha sottomesso l'intera popolazione. L'armoniosa Körsbärsdalen è intatta dal male, ma i suoi abitanti sono chiamati alla difesa del proprio territorio e, in questo contesto, i fratelli Lejonhjärta lasciano uno scenario armonioso per un'impresa eroica: liberare il prigioniero Orvar, capo della resistenza a Törnrosdalen, dalla grotta di Katla. Questa dimensione viene approfondita in particolare modo da Vivi Edström in *Astrid Lindgren: vildtoring och lägereld* (1992, Astrid Lindgren: la ribelle e il falò) e *Astrid Lindgren och sagans makt* (1997, Astrid Lindgren e il potere della fiaba), dove vengono tra l'altro analizzati gli aspetti psicologici, simbolici e allegorici del romanzo *Bröderna Lejonhjärta*. Edström ritiene che, nella dimensione ultraterrena e fantastica, Karl abbia l'opportunità di trasferire le difficoltà della vita quotidiana in un contesto fiabesco, come accade a Bosse in *Mio, min Mio*, esplorando una nuova versione di sé stesso (Lija 2025: 3).

Jag har aldrig kunnat simma, fast jag har önskat så mycket att jag skulle få lära mej det. Nu kunde jag utan vidare. (Lindgren 2013: 26)

Io non avevo mai saputo nuotare, sebbene lo avessi desiderato tantissimo. Ora invece mi riusciva, così come se niente fosse. (Lindgren 2015a: 23)

Dunque, Körsbärsdalen è un luogo determinante, poiché qui Karl può scoprire una nuova versione di sé e avventurarsi in tutto ciò che l'infermità non gli ha permesso di vivere.

Jag begriper inte hur det bara blir så i Nangijala, att man kan allting menar jag. Jag galopperade fram som om jag aldrig hade gjort annat. (Lindgren 2013: 37)

Non capisco come a Nangijala succeda sempre così: che si riesce in tutto, voglio dire. Galoppavo come se non avessi mai fatto altro in vita mia. (Lindgren 2015a: 34)

Al contrario, Törnrosdalen non è una realtà felice, poiché evoca la sofferenza della popolazione, che agisce in segreto per la liberazione dalla tirannia di Tengil.

Det var skymning över Törnrosdalen när vi släppte iväg Bianca, och det började tändas ljus överallt i hus och gårdar på sluttningen nedanför oss. Det såg så lugnt och fredligt ut. Man kunde tro att nu satt människor där och åt sin goda kvällsvard eller kanske bara pratade med varann och lekte med sina barn och trallade små visor för dom och hade det bra

och trivdes. Men man visste ju att det inte var så. Man visste att de knappt hade något att äta och att de inte var lugna och glada alls utan bar olyckliga. (Lindgren 2013: 115)

Scendeva il crepuscolo sulla Valle delle Rose, quando facemmo partire Bianca, e ovunque nelle case e nei cascinali sul pendio sotto di noi si accendevano le luci. Tutto sembrava tranquillo e pieno di pace. Si sarebbe potuto credere che la gente fosse riunita intorno al tavolo. Oppure a chiacchierare o a giocare con i bambini cantando loro dolci canzoni. Che fosse serena e contenta. Ma si sapeva che non era così. Si sapeva che aveva a malapena da mangiare e che non era serena e contenta, ma infelice. (Lindgren 2015a: 103)

Questi luoghi, dunque, di carattere fiabesco e funebre, possono essere interpretati con valenza simbolica o psicologica, oltre che ad essere letti sul piano letterale, poiché rispecchiano emozioni, stati d'animo e sensazioni (Lija 2025: 4-5).

### *6.6 Il linguaggio metaforico*

Il mondo evocato da Astrid Lindgren mantiene viva la trasmissione orale delle fiabe, inserendo allo stesso tempo elementi, stati d'animo e preoccupazioni che appartengono al mondo contemporaneo (Metcalf 1995: 100). I luoghi e i personaggi descritti dalla Lindgren non solo appartengono alla tradizione fiabesca, ma rispecchiano anche il contesto narrativo desolante e conflittuale: i paesaggi di Karmnjaka e Nangijala, ad esempio, sono opposti perché rappresentano concetti differenti, come oppressione e libertà. La critica letteraria Marie-Laure Ryan (n. 1946) approfondisce questo tema esplicitando come luoghi, oggetti e personaggi dei testi narrativi abbiano spesso un significato che conferisce un senso alla struttura del mondo narrato. Un castello, quindi, può rappresentare il potere, mentre le cime delle montagne possono rappresentare lo scontro tra il bene e il male. Anche lo spazio ha una funzione centrale, in quanto gli spazi aperti evocano minacce di pericoli esterni al contrario degli spazi chiusi, spesso sinonimi di sicurezza e stabilità. Nel romanzo *Bröderna Lejonhjärta* non sempre lo spazio chiuso è sinonimo di sicurezza, poiché la casa in cui giace Karl nel mondo reale è uno spazio ristretto, chiuso, opprimente, che simboleggia l'impotenza e la fragilità del piccolo protagonista. Al contrario, la casa di Mattias (Mattia), a Törnrosdalen, offre riparo fisico e temporaneo ai due fratelli per proteggersi dalle guardie di Tengil. Allo stesso modo, nel romanzo si può individuare una distinta contrapposizione tra i tre spazi principali della narrazione: Kösrbärdalen,

Törnrosdalen e Karmanjaka. La prima è in piena fioritura all'arrivo dei protagonisti, ponendosi in contrapposizione con lo spazio infernale e minaccioso di Karmanjaka.

È bene precisare che gli accadimenti sono narrati da Skorpan e filtrati attraverso la sua percezione interiore e le sue emozioni, quella realtà interiore che crea immedesimazione nei lettori.

Bergstopparna borta i Karmanjaka glödde som Katlas eld. Och till Karmanjaka var det vi skulle nu. Jag var rädd, å, vad jag var rädd! (Lindgren 2013: 180)

Le cime delle montagne di Karmanjaka erano rosse come il fuoco di Katla. E noi eravamo diretti a Karmanjaka! Che paura avevo, che paura terribile! (Lindgren 2015a: 161)

I personaggi, a loro volta, possono personificare principi, e i fratelli Lejonhjärta attraverso le loro gesta eroiche rappresentano valori come libertà e giustizia. Non solo i protagonisti, ma anche i personaggi secondari come Sofia, Mattias, Tengil, Orvar, i soldati e il drago Katla esprimono aspetti tematici e simbolici (Lija 2025: 6-7). In altre parole, Sofia e Orvar rappresentano la resistenza contro la tirannia e la lotta per la libertà, trasmettendo l'insegnamento che attraverso la solidarietà e la collaborazione si può operare sconfiggere la malvagità impersonificata da Katla e Tengil. Invece, analizzando il personaggio di Mattias si intuisce la sofferenza della popolazione oppressa dalla dittatura, che trova pace e tranquillità solo tra le mura domestiche (Metcalf 1995: 100):

För Tengil lät alla män i Törnrosdalen ställa upp sej på led framför honom, och med sitt grymma pekfinger pekade han ut vilka av dom skulle föras över floden till Karmanjaka. Jag visste vad det betydde, Jonatan hade berättat det för mej. Ingen av dom som Tengil pekade på skulle komma levande tillbaka. De skulle få träla i Karmanjaka och släpa fram sten till fästningen som Tengil lät bygga allra högst upp i De Uråldriga Bergens berg. (Lindgren 2013: 140)

Perché Tengil aveva fatto mettere in fila davanti a lui tutti gli uomini della Valle delle Rose, e con il suo indice crudele stava indicando coloro che sarebbero stati portati al di là del fiume, a Karmanjaka. Sapevo cosa significava, Jonatan me l'aveva raccontato. Nessuno di coloro che Tengil indicava sarebbe tornato vivo. Avrebbero lavorato a Karmanjaka come schiavi a trascinare pietre per la fortezza che Tengil si stava costruendo lassù sulla cima del Monte delle Montagne Ultramillénarie. (Lindgren 2015a: 124-125)

### *6.7 L'interpretazione letterale e psicologica del romanzo*

Non solo i luoghi e i personaggi possono avere due chiavi di lettura, ma anche l'intero romanzo *Bröderna Lejonhjärta* può essere interpretato in chiave più letterale o più psicologica. L'approccio letterale, adottato principalmente dal lettore infantile, si basa sulla veridicità degli eventi narrati; mentre l'approccio psicologico, più comune tra i lettori adulti, interpreta il racconto come frutto delle

fantasie febbrili del piccolo Karl (Lija 2025: 5). La duplice lettura può essere collegata, come già nel caso di *Mio, min Mio*, agli studi di Todorov sul fantastico da cui si può dedurre che i lettori bambini saranno più propensi a credere al meraviglioso che è loro proposto nel racconto, mentre gli adulti saranno forse più inclini a ricondurre il tutto a una spiegazione razionale e verosimile (Todorov 2022: 46-47).

Dunque, per il pubblico infantile, il materiale narrato è credibile, mentre per il pubblico adulto Karl riferisce le proprie fantasie per poi morire sul proprio divano della cucina, che simbolicamente rappresenterebbe Nangilima (Metcalf 1995: 109). L'autrice, consapevole che il materiale fiabesco viene interpretato come inverosimile, ha come intento quello di fornire una narrazione il più possibile concreta e realistica per invitare il lettore odierno ad aderire allo spazio sospeso del fantastico, di incertezza tra il meraviglioso e il realistico-psicologico (Metcalf 1995: 101). Un esempio è dato dal casolare dei due fratelli, Ryttargården (Casa dei Cavalieri), a Körsbärsdalen, descritta in modo realistico e analogo alla loro casa sulla Terra: entrambe presentano una cucina abitabile e una stanza da cucito apposta per la madre (Metcalf 1995: 109). La sfera fantastica trae alcuni dei suoi elementi dalla vita ordinaria dei fratelli nella loro sfera reale e lo stesso procedimento si verifica anche in *Mio, min Mio*, come già approfondito nel capitolo precedente, in cui personaggi, animali e situazioni sono traslati da un mondo all'altro. Dunque, i protagonisti di entrambi i romanzi mantengono, nel loro ricordo, una continuità identitaria con la propria vita passata.

Ett rum och kök, det var hela Ryttargården, men mer var vi ju inte vana vid och mer behövde vi inte. Det var ändå minst dubbelt så stort som där hemma. Där hemma ja! Jag berättade för Jonatan om lappen som jag hade lagt på köksbordet till mamma.

”Jag skrev till henne att vi ses i Nangijala. Fast vem vet när hon kommer.”

”Det kan nog dröja”, sa Jonatan. ”Men ett bra rum får hon med plats för tio symaskiner om hon så vill”. (Lindgren 2013: 35)

Una stanza e una cucina, ecco tutta la Casa dei Cavalieri, ma non eravamo abituati ad avere di più e ci bastava. Comunque, era sempre più grande il doppio di casa nostra. Casa nostra! Raccontai a Jonatan del biglietto lasciato sul tavolo della cucina per la mamma.

“Le ho scritto che ci saremmo rivisti a Nangijala. Ma quando verrà?”

“Fra un po’, forse” rispose Jonatan, “qui c’è una bella stanza per lei, e il posto per dieci macchine da cucire, se vuole”. (Lindgren 2015a: 32)

La narrazione fantastica diventa il veicolo che aiuta ad affrontare la separazione e la distanza dai propri cari per confortarli dalla separazione imminente. Allo stesso modo, Jonatan invita il fratello ad

accettare il triste destino a cui è condannato a causa della tubercolosi, poiché l'allontanamento sarebbe momentaneo e seguito da un ricongiungimento immediato in un nuovo mondo, plasmato appositamente per i bambini. Dunque, l'intento del fratello maggiore è quello di assicurare il fratello sulla continuità della vita dopo la morte terrena raccontando di un posto armonioso ed incantevole. Le parole di conforto di Jonatan ricordano quelle del padre della filosofia morale occidentale, Socrate, vissuto tra il V e il IV secolo a.C. ad Atene. Come detto, gli studiosi norvegesi Jørgen Gaare e Øystein Sjaastad leggono l'opera di Lindgren, solo apparentemente semplice, ingenua e infantile, alla luce della tradizione filosofica occidentale. Nell'opera *Fedone* del filosofo Platone (V-IV secolo a.C.), scritta attorno al 380 a.C., viene riportato che Socrate in prigionia, dopo essere stato condannato a morte per empietà e per il suo modo di pensare rivoluzionario, raccontava ai propri discepoli che l'anima sopravvive dopo la cessazione delle funzioni vitali e che, dunque, è eterna e immortale (Gaare, Sjaastad 2000: 101). L'Aldilà per Socrate coincide con la Terra, ossia vanta verdi vallate, alte montagne ed è abitato da gente comune; l'unica differenza è che si può conoscere la salvezza eterna (Gaare, Sjaastad 2000: 109). Jonatan, a differenza di Socrate, fornisce una spiegazione più accurata delle dimensioni ultraterrene, i cui regni sono Nangijala e Nangilima, trasformandole in spazi concreti e reali.

Mattias hade det så bra i Nangilima sa Jonatan. Han hade en gammal gård i Apeldalen, det var den vackraste gården i den skönaste och grönaste av Nangilimas dalar. (Lindgren 2013: 242)

Mattia era felice a Nangilima, disse Jonatan. Aveva una fattoria nella Valle dei Meli. Era la fattoria più bella e più verde di Nangilima. (Lindgren 2015a: 214)

Alcune teorie riportano che Lindgren, accanto alla spiegazione filosofica, inserisca una prospettiva salvifica religiosa nonostante il suo agnosticismo pubblicamente dichiarato (Gaare, Sjaastad 2000: 102-103). Un passaggio che confermerebbe questa teoria è il seguente:

Å, Nanjilima! Ja, Jonatan, ja, jag ser ljuset! *Jag ser ljuset!* (Lindgren 2013: 249)

Oh, Nangilima! Sì, Jonatan, sì. Vedo la luce! Vedo *la luce!* (Lindgren 2015a: 219)

Nelle parole pronunciate dal piccolo Karl nella pagina conclusiva del romanzo viene segnalata la presenza di una luce, che alluderebbe forse alla presenza di Dio.

Nonostante ciò, la condizione angosciante e deprimente del piccolo Karl necessita di una promessa d'amore da parte dell'unica persona che egli ama profondamente e che gli chiede di avere fede nel mondo che lo aspetta (Gaare, Sjaastad 2000: 103). Questa promessa viene mantenuta da Jonatan anche quando muore, poiché attraverso la colomba confermerà l'esistenza di Nangijala, dopo esservi approdato. Nangijala in greco significa l'Isola dei Beati e nel linguaggio cristiano è riconducibile alla Gerusalemme Celeste, dove i fedeli si recano per trovare salvezza, pace e speranza. Tuttavia, pace e conflitto convivono in questa dimensione proprio come nella Gerusalemme odierna, anche se nel luogo romanzato le battaglie non sono dovute a motivi religiosi ma, bensì, per combattere il male. Colui che si pone come leader della lotta per la libertà è Jonatan, che si potrebbe definire una figura cristologica, anche se sconfigge il male con la medesima arma affrontando sfide inquietanti, come sfuggire dagli uomini di Tengil e sconfiggere il drago Katla. Jonatan è un personaggio che rappresenta il modello di sacrificio e redenzione, che si pone come guida e salvatore del fratello minore, soprattutto nella scena finale in cui, dopo aver combattuto contro Tengil e Katla, viene gravemente ferito e, volendo dirigersi verso Nangilima, unico luogo dove la pace e la libertà regnano sovrane eternamente, invita il fratello a seguirlo per vivere per sempre felici e al sicuro. Dunque, i due fratelli compiono un salto nel vuoto per giungere al luogo tanto desiderato, dando prova di fidarsi ciecamente l'uno dell'altro. Secondo alcune interpretazioni, questo passaggio allude al suicidio (Gaare, Sjaastad 2000: 104-107).

#### *6.8 La conclusione del romanzo: due interpretazioni a confronto*

Il romanzo è stato particolarmente apprezzato dai giovani lettori, i quali hanno compreso il salto finale dei fratelli Lejonhjarta, per scappare dal drago Katla e approdare nel secondo regno ultraterreno di Nangilima, in chiave positiva. Infatti, è definito come un chiaro segnale di coraggio ed eroismo che porta alla vittoria contro le forze oscure e distruttive (Metcalf 1995: 98). La descrizione fiabesca di Nangilima induce il piccolo lettore, proprio come Karl, ad interiorizzarlo come pacifico, sereno, gioioso senza associarlo ad un regno dei morti, come invece farebbe un lettore adulto (Edström 1992:



253). A tal proposito, Karin Erlandsson (n.1978), scrittrice e giornalista finlandese di lingua svedese, afferma che Lindgren in *Bröderna Lejonhjärta* affronta uno dei più grandi interrogativi dell'umanità, ossia l'esistenza dopo la morte. La risposta, secondo Erlandsson, è rivelata nel finale attraverso la menzione di Nangilima, che però non assume concretezza come la dimensione di Nangijala, poiché la narrazione si sviluppa solo in quest'ultimo regno ultraterreno facendo, quindi, fantasticare il lettore su cosa ci sia oltre ciò che è già noto (Erlandsson 2025: 184-185).

Alcuni critici definiscono la scena finale deprimente e angosciante, poiché simbolizzerebbe un suicidio di coppia. Dunque, secondo questa lettura, il romanzo rientrerebbe nella categoria della fiction realistica per affrontare il tema della morte, che però allo stesso tempo risulta avvilente, e del fantasy per la presenza degli elementi fantastici e delle azioni eroiche e atipiche di due bambini che combattono il male. In altre parole, nonostante le premesse e lo svolgimento della narrazione nel mondo idilliaco di Nangijala, il romanzo non finirebbe con un risvolto positivo, poiché il salto, come detto in precedenza, rappresenterebbe una sorta di suicidio reciprocamente assistito che segna la fine delle avventure nel mondo fantastico (Richards 2007: 67). In quest'ultimo passaggio emerge chiaramente la teoria di Todorov, secondo cui il fantastico si trova nello spazio dell'incertezza tra la spiegazione meravigliosa, che supporta l'esistenza di una dimensione fantastica, e quella razionale, che definisce il salto un duplice atto suicida.

La prima critica fu sollevata da un gruppo di studiosi di orientamento marxista, appartenenti al Barnboksgruppen (Gruppo del libro per l'infanzia) presso l'università Göteborg, che pubblicarono l'articolo "Äventyr som inte borde få finnas" (Avventure che non ci dovrebbero essere) sul giornale *Dagens Nyheter*. Questi definirono *Bröderna Lejonhjärta* inadatto per il pubblico infantile, in quanto presenta la morte come unica soluzione al proprio malessere. La polemica deriva non solo dall'immagine esplicita della morte, ma anche dalla mancanza di una netta separazione tra la sfera del bene e del male, come affrontato in precedenza, considerata essenziale nella narrazione di una fiaba educativa (Strömstedt 2007: 321-322). Tuttavia, la scrittrice e critica letteraria svedese Margareta Strömstedt (1931-2023) ha confutato questa tesi testimoniando come i bambini, di età

compresa fra i sei e gli otto anni, non diano alla morte una connotazione necessariamente negativa, poiché la associano ad un passaggio che comporta una trasformazione, un cambiamento o un trasferimento. Dunque, morendo avrebbero la possibilità di assumere l'aspetto di una farfalla, di un fiore o addirittura potrebbero approdare in un altro pianeta (Strömstedt 2007: 324).

All'interpretazione lugubre e funerea si contrappone una lettura più positiva secondo cui il fratello minore Karl, dopo aver assistito allo scontro del fratello contro Katla, assume un ruolo decisionale prendendosi la responsabilità di salvare Jonatan dallo stato di paralisi, in seguito alle ustioni provocategli dal nemico.

Jag gick fram till stupet och tittade ner. Det var redan för mörkt. Man såg knappt ängen längre. Men det var ett djupt så att man hisnade. Hoppade vi där, så var det åtminstone säkert att vi kom till Nangilima båda två. Ingen behövde vara ensam kvar och ligga och sörja och gråta och vara rädd.

Men det var inte vi som skulle hoppa, jag skulle göra det. Det var en svår sak att komma till Nangilima hade Jonatan sagt, och nu först förstod jag varför. Hur skulle jag våga, hur skulle jag någonsin våga?

Ja, vågar du inte nu, tänkte jag, då är du en liten lort och blir aldrig annat än en liten lort.

Jag gick tillbaka till Jonatan.

"Ja, jag vågar", sa jag. (Lindgren 2013: 248)

Mi avvicinai allo strapiombo e guardai giù. Era già buio, si vedeva appena il prato laggiù in fondo. Era un abisso che faceva venire le vertigini. Se noi fossimo saltati in quel vuoto saremmo certamente arrivati a Nangilima tutti e due. Nessuno sarebbe rimasto lì solo, a piangere e a soffrire, a tremare di paura. Ma non dovevamo saltare *noi. Io solo*. Era difficile arrivare a Nangilima aveva detto Jonatan, e ora capivo perché.

Come avrei avuto il coraggio? Se non hai coraggio adesso, pensai, sei un verme e sarai per sempre un verme. Tornai vicino a Jonatan.

"Sì, ho il coraggio" feci. (Lindgren 2015a: 218-219)

Per tal motivo, guida sé stesso e Jonatan nell'abisso per salvare entrambi e porre fine a tutte le sofferenze. Tuttavia, anche se potrebbe significare un atto suicida, questo è in realtà un gesto di protesta, contro la realtà conflittuale in cui si trovano, e di scelta verso l'isolamento sociale. Karl, dunque, replica il gesto eroico del fratello ad inizio romanzo, quando venne preso in spalla da Jonatan per fuggire dalle fiamme dell'incendio. Allo stesso modo, anche il lancio a Nangilima salverebbe la vita di Jonatan poiché giugnerebbe in una nuova realtà esente dai pericoli. Prendendo questa decisione per entrambi, Karl mostra anche al termine del romanzo di aver compreso l'insegnamento del fratello, ossia di avere coraggio e di non temere delle sfide che si presentano durante il cammino della vita (Richards 2007: 72-73). Da questo episodio può, forse, emergere anche un segnale di avvenuta maturazione nel piccolo Karl, che si rivela capace di prendere grandi decisioni senza essere più tremendamente impaurito in ogni circostanza.

## 6.9 Conclusioni

In conclusione, il romanzo *Bröderna Lejonhjärta* ha suscitato grande interesse provocando reazioni positive e negative nel panorama della riflessione critica, a causa dei temi trattati e della tipologia di pubblico a cui si rivolge Astrid Lindgren. Nonostante l'autrice fosse ben consapevole degli argomenti trattati, e che il pubblico infantile avrebbe sicuramente apprezzato il risultato finale, avvertiva che gran parte del pubblico adulto non avrebbe accolto positivamente l'opera. Il mancato apprezzamento della trama è supportato dal pensiero che vi siano espliciti riferimenti alla sfera dell'Aldilà e al suicidio, come già analizzato in precedenza.

A tal proposito, nell'intervista radiofonica al programma *Röster I*, nel 1973, condotta da Lena Ryding, Lindgren riporta il riscontro che ha avuto da parte dei giovani lettori pronunciando le seguenti parole (cit. in Adsten, Blom 1988: 13):

Jag har aldrig varit med om så starka och snabba reaktioner på någon av mina böcker.  
Många vuxna har sådan skräck för döden, så att de gråter så att det sprutar just när de läser de avsnitten.  
Men för barnen slutar den här sagan lyckligt för ingen blir övergiven.  
En mamma som grät förtvivlat när hon läste slutet blev tröstad av sitt barn som sa: Gråt inte mamma, det slutade ju lyckligt.  
(Adsten, Blom 1988: 13)

Non ho mai riscontrato reazioni così forti e immediate in alcun altro mio libro.  
Molti adulti hanno un tale terrore della morte che scoppiano in lacrime quando leggono quei passaggi.  
Ma per i bambini questa fiaba finisce con un lieto fine, perché nessuno viene abbandonato.  
Una mamma piangeva disperatamente dopo aver letto il finale, fu consolata dal proprio figlio che disse: Non piangere mamma, c'è il lieto fine. [Trad. mia].

Lindgren, attraverso tale spiegazione, ha voluto evidenziare la diversa percezione del racconto a seconda dell'età di chi legge. Il piccolo lettore, infatti, non si sentirà triste ed amareggiato al termine della lettura, poiché per i bambini la morte è dolorosa solo se legata all'abbandono e al sentimento di solitudine. Questo argomento venne approfondito ulteriormente dalla scrittrice, affermando che i bambini, proprio come Karl, hanno paura di morire come gli adulti, ma li rasserena la consapevolezza che l'abbandono della vita terrena non sarà affrontato in solitudine (Andersen 2014: 346).

## 7. Sammanfattning och slutord

I denna avhandling har jag diskuterat det fantastiska perspektivet i barnlitteratur genom att analysera författaren Astrid Lindgren och hennes två verk *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*. De två böckerna fördjupar inte bara det fantastiska perspektivet, men också existentiella ämnen som ensamhet, förlust, död och sorg. I detta avseende handlar min avhandling också om barnlitteraturens utveckling över tid, särskilt i Skandinavien och i Sverige: hur kan barnlitteraturen behandla svåra teman för att hjälpa barn att hantera dem utan att bli traumatiserade?

Det andra kapitlet, om förlusttemat och död i barnlitteraturen behandlar psykologiska, religiösa, pedagogiska och filosofiska aspekter som påverkar ett barn när hen möter förlust och död. Det här kapitlet fokuserar också på vuxnas roll att leda barn till en möjlig förståelse av döden och en bearbetning av sorgen.

Verken som har varit de viktigaste för min studie i kapitel 2 är Oppenheim (2004) som observerar vad som händer när ett barn möter döden för första gången. Han analyserar barnets känslor, tankar och fantasier inför döden, som barn kan möta på olika sätt varje dag. Tv-serier visar tragiska och våldsamma bilder som inte kan hjälpa barn att bearbeta sorg. Däremot kan barnen inte använda de här bilderna för att hantera förlust, eftersom mediala bilder inte är positiva förebilder för att leda barnen till att bearbeta dödens realitet. Fitzgerald fördjupar det här temat genom att påpeka att barnen kan utveckla depressiva eller aggressiva tendenser om de inte har verktyg för att hantera förlust. Faktum är att barn kan uppleva förnekelse, ilska, skuld, depression och rädsla. Enligt Fitzgerald är döden beskriven på ett ytligt sätt i medierna, till exempel beskriver han hur tecknade serier och filmer visar döden utan djup, eftersom karaktärerna kommer igen i livet efter döden (2002: 19). Duthie och Cantavella (2024) försöker att ge svar till barn om dödens betydelse och vad som händer efter döden. Genom den här boken förklarar författarna att människor kan tycka att döden fyller en funktion genom möjligheten till organdonation. Duthie och Cantavella (2024) visar också barnen att de kan tro på den övernaturliga dimensionen, som finns i religionerna som Islam och Kristendom, om religionen kan

hjälpa dem att hantera sorg. Man kan också tro att döden är en fas i livet som är nödvändig för att möjliggöra artens fortplantning. På samma sätt granskar Campione (2012) den objektiva och sagolika berättelsen som kan hjälpa barn att hantera sorg. Den objektiva berättelsen försöker att finna objektiva svar genom att förklara att döden är nödvändig för livscykel: nedbrytningen är nödvändig för livets kretslopp, eftersom den frigör näringsämnen som levande organismer använder. Den här förklaringen kunde hjälpa barnen att acceptera döden som en förändringsfas. Å andra sidan finns det också den sagolika berättelsen som föräldrar berättar för barn och handlar om den övernaturliga dimensionen där barnen ska förenas med sin familj. Det sagolika perspektivet finns också i *Bröderna Lejonhjärta* genom gestalten Jonatan som uttrycker den sagolika berättelsen för att trösta sin döende bror.

De här källorna visar hur föräldrarna kan undervisa barn att komma över en sorg genom att anta religiösa eller mytiska förklaringar.

Det bästa sättet för att trösta barn är att ge möjliga förklaringar om vad som sker efter livet. Det är också viktigt att ge objektiva information, som att döden är en fas i livet och människorna inte kan hindra det. I det här sammanhanget kan vuxna spela en viktig roll för att förklara vad som händer efter döden. Av denna anledning läste jag de italienska versionerna av böcker skrivna av Daniel Winnicott för att förstå den vuxna rollen i barnets liv och hur vuxna påverkar barnets utveckling. Winnicott (1986) observerar i sin studie av de depriverade barnen under andra världskriget att en trygg miljö är nödvändig för barn, eftersom de kan uttrycka sig fritt genom lek och fantasi. En lugnande miljö ger barnet trygghet som ska hjälpa hen att hantera utmaningar, faror, rädslor senare i livet. Dessutom finner han att modern är avgörande under barnets tidiga utveckling, eftersom barnet är beroende av modern under de första månaderna. Om modern skapar en trygg relation med barnet, är det möjligt att barnet ska bli självständigt (1987). Den brittiska psykoanalytikern visar att föräldrar spelar en viktig roll i barnets liv, eftersom en trygg och stabil familjemiljö främjar barnets känslomässiga utveckling (1993). Slutligen visar Winnicott att leken har stor betydelse för barnets fostran, eftersom den uttrycker skillnaden mellan den inre och den yttre verkligheten. Leken hjälper barnet att frigöra sig från modern och förstå att modern är en separat individ (2019). Alltså analyserar

Winnicotts studie den starka relationen mellan barn och moder, särskilt hur hon påverkar barnets utveckling genom sitt beteende från barnets födelse. Relationen mellan dem blir starkare över tid och barnet tror att de utgör en enda figur. När barnet växer, börjar hen att uppleva att modern är en annan person och barnet försöker med en lek som kan hjälpa honom att komma ihåg sin viktiga relation (2019: 34). Winnicotts teorier återfinns i Astrid Lindgrens författarskap, vilket jag diskuterar i det femte kapitlet om *Mio, min Mio*, eftersom Bosses moder och de oengagerade fosterföräldrarna leder barnet till att utveckla rädslor och osäkerhet.

Sammanfattningsvis är modern den centrala figuren i barnets uppfostran och utveckling, och hon kan spela en viktig roll för att samtala med barnet om förlust, död och sorg. Om det finns en stark relation mellan barnet och modern betyder det att barnet kan prata fritt om sig själv och modern kan hjälpa barnet att bearbeta olyckliga händelser. Enligt Winnicott (1987) och Winnicott (1993) är föräldrar, särskilt modern, jätteviktiga i barns liv och de bidrar till barnets utveckling och fostran genom sin kärlek och närvaro. Av denna anledning bör föräldrarna bli förebilder som förmedlar viktiga kunskaper om livet och dess faser.

Dialogen mellan barn och vuxna om känsliga ämnen kan sker genom att läsa fantastiska berättelser. Faktum är att den fantastiska litteraturen, som jag diskuterar i det fjärde kapitlet, kan beskriva magiska världar där huvudkaraktärerna undersöker nya verkligheter och händelser som också behandlar obehagliga situationer som barn måste övervinna. Metcalf (2002) skriver att Lindgren tyckte att litteraturen kan hjälpa barn att lugna sina rädslor och farhågor inför tragiska teman. Faktum är att Nangijala, den övernaturliga dimensionen i *Bröderna Lejonhjärta*, är fylld av kärlek och fred. På samma sätt finns det i *Mio, min Mio* ett magiskt land, Landet i Fjärran, där det föräldralösa barnet kan förstå vad det betyder att bli älskad.

Om vuxna inte kan leda barn som pedagoger, finns berättelsen och litteraturen som möjliga analysinstrument. Genom bilder, symboler och metaforer kan litteraturen få oss att förstå alla sidor av verkligheten. Todorov (2015) och Terrinoni (2025) hjälpte mig att finna att litteraturen, särskilt barnlitteraturen, kan beskriva verkligheten på ett objektivt sätt. Todorov (2015) anser att litteraturen

studerads ofta för sina symboler och sin struktur, men den kan vara ett viktigt verktyg för att förstå alla aspekter av verkligheten. Läsare kan utveckla empati, nya insikter och kritiskt tänkande genom att läsa berättelser. Todorov (2015) kritiserar Strukturalismen, eftersom den litterära strömningen under 1900-talet fokuserar så mycket på litterära regler och strukturer och den inte analyserar den djupa betydelsen. Alltså behövde man anta ett nytt perspektiv där böcker ses som nödvändiga verktyg för att mogna som individ. Dessutom tycker Terrinoni (2025) att det kan vara farligt att analysera litteraturen bara genom en teknisk metod som handlar om stil, retoriska figurer och berättelsers struktur. Om man antar det här sättet ska litteraturen bara bli något som man bör analysera på ett vetenskapligt sätt. Däremot påstår Terrinoni (2025) att litteraturens syfte är att skapa en värld där läsare kan utforska sina känslor, moraliska teman och frågor om livet.

Genom att analysera de här verken har jag förstått att litteraturen kan skildra olika verkligheter som kan existera genom fantasi.

De två sista avsnitten i kapitel 2 fokuserar på litteraturens roll, särskilt barnlitteraturen, under den moderna tiden och på 1900-talet i Skandinavien och i Sverige. Jag har använt några dokument och källor för att få information om det här sammanhanget. Boëthius (2024) skriver att svenska psykologer och psykoanalytiker ville utveckla en ny metod som bygger på barns frihet, autonomi och skydd. De tyckte att det var viktigt att tänka på barnets utveckling, särskilt att ge barnet viktiga verktyg för att skapa sin egen identitet och personlighet. Barnlitteraturen bestod av äventyrsböcker som utspelade sig på exotiska och okända platser och det fanns böcker för barn, ungdomar, pojkar och flickor. Psykologer och psykoanalytiker påstår att barnböcker behövde vara pedagogiska och utbildande i sitt innehåll. Alltså började skandinaviska författare, psykologer, pedagoger och lärare att följa den engelska pedagogiken Alexander Sutherland Neills tänkande om att barnet har en egen identitet och personligheten i första hälften av 1900-talet. Det var en ny ideologi som bestod av ett samarbete för att skapa en litterär värld där barn kunde identifiera sig själva. Finco (2019) undersöker att före 1800-talet spred sig bara religiösa böcker, som predikningar, klassiska sagor och orientaliska berättelser, som *Tusen och en natt* för barn. Under den här perioden publicerade den schweiziske

pedagogen Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) den pedagogiska romanen *Émile ou De l'éducation* (1762). Den stärker barnets utveckling, som består av oskuldsfullhet och kreativitet. Däremot fanns det inte än någon specifik barnlitteraturgenre, som vände sig till barn och hade som huvudkaraktärer. Svensson (1999) fördjupar det här ämnet genom att analysera Astrid Lindgrens profil som var intresserad av pedagogik, eftersom hon tyckte att vuxna bör vara försiktiga med att uppfostra barn utan strikta regler. Hennes intresse för pedagogik var så stark att hon började att läsa om det och skriva för barn på 1930-talet. Hon trodde det var viktigt att barn kunde ha litteratur och en utbildning anpassad för dem.

Den svenska författaren Astrid Lindgren intresserade sig också för barnpedagogik och skrev romaner för barn som *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*, som har varit mitt studieämne. Lindgren var revolutionär inom den nordiska litterära traditionen, eftersom hon kan behandla svåra ämnen som ensamhet, förlust, död och sorg både realistiskt och fantastiskt, och hon skildrar, i dessa två romaner, en fantastisk värld med barn som huvudpersoner. I det fjärde kapitlet analyserar jag mer fantasilitteraturen, särskilt barnlitteraturen, för att förstå hur man kan definiera *Bröderna Lejonhjärta* och *Mio, min Mio* som fantasiromaner.

Det tredje kapitlet om Astrid Lindgrens biografi handlar om hennes biografisk, konstnärlig och intellektuell profil och den vill analysera hur Astrids liv har påverkat hennes författarskap. Andersen (2014) skildrar Lindgrens biografi från barndomen till hennes sista dagar genom att ange de viktigaste upplevelserna, som hennes relation med chefredaktören Reinhold Blomberg. Hon blev förälskad i redaktören Reinhold Blomberg, även om han var gift. Från den här relationen blev Astrid gravid och för att undvika skandalen bestämde den unga kvinnan att föda på Rigshospitalet i Köpenhamn, där hon kunde föda i anonymitet. Sedan växte barnet, Lars, upp med en adoptivfamilj som bestod av en man, som hette Carl Stevens, och hans hustru. Det är säkert att det inte var lätt för Lindgren att lämna den lille Lars till hos en annan familj, även om Astrid och Reinhold ofta besökte barnet. Det är möjligt att den här situationen gav henne inspiration för att skriva *Mio, min Mio*, som handlar om ett barns ensamhet. I början av romanen är Bosse ensam och utan kärleksfulla föräldrar, eftersom de vuxna



inte bryr sig om honom och behandlar honom illa. Av denna anledning är Bosses fosterföräldrar inte förebilder för honom. Även Lindgrens son Lars upplevde känslan av övergivenhet eftersom Lindgren tvingades lämna honom till en annan familj, även om Lindgren besökte sin son och älskade honom. Under tiden fokuserade Astrid på sin karriär i Stockholm och hon blev stenograf på Kungliga Automobil Klubben och blev förälskad i direktören Sture Lindgren. Paret gifte sig 1931 och bodde med Lars i Stockholm. Paret fick också en flicka, Karin, 1934. Äktenskapet hjälpte Lindgren att finna en roll i samhället och hon började skriva barnberättelser för *Stockholms-Tidningen*. Hennes passion för skrivning fortsatte genom att skriva barnromaner för Rabén & Sjögren bokförlag. Hon fick sitt genombrott med *Pippi Långstrump*, en stark, självständig och annorlunda flicka som bor med sin häst, Lilla Gubben, och sin apa, Herr Nilsson. Lindgrens huvudkaraktärer som Pippi, Ronja i *Ronja Rövardotter*, Karl och Jonatan i *Bröderna Lejonhjärta*, Bosse i *Mio, min Mio*, *Madicken*, *Lotta på Bråkmakargatan* är alla starka barn. Faktum är att Astrids revolutionära ande inte bara verkade genom aktivism, som hon gjorde på 1980-talet mot utnyttjandet av djur, men också genom hennes unga karaktärer, som kämpar för frihet, självständighet, fred och rättvisa. Dessutom belyser Hagerfors Astrid Lindgrens biografiska profil genom att påpeka hur Astrids barndom och hennes fantasi har gett inspiration till hennes verk som *Pippi Långstrump*, *Emil i Lönneberga*, *Madicken* och *Ronja Rövardotter*. Hagerfors granskar hur Astrid Lindgren var den mest kända författaren i Sverige och i hela världen på 1900-talet (2002). Även Metcalf (2007) fokuserar på Lindgrens författarskap genom att beskriva självständiga och oberoende barn som var ovanliga i 1900-talets samhälle. Lindgrens karaktärer belyser barns känslor, drömmar och önskningar. I alla dessa verk belyser författarna att Astrid Lindgren kämpade för barns rättigheter och hur vuxna behöver bete sig för att skapa en värld där de kan uttrycka sig fredligt. Inte bara i *Emil i Lönneberga*, men också i *Alla vi barn i Bullerbyn*, *Mera om oss barn i Bullerbyn*, *Bara roligt i Bullerbyn* återupptar Lindgren livet i naturen på en idyllisk plats som är Bullerby där barn kan leka utan begränsningar. Lindgren var unik att beskriva barndomen i naturen, eftersom den här livsfasen gav henne flera lärdomar och positiva känslor. Kontakten med naturen och djur är också viktig i *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*, eftersom

karaktärerna har ett starkt förhållande med naturen och den hjälper dem när de behöver hjälp. Faktum är att berget och marken öppnar sig för att skydda Mio och Jum-Jum från Katos män i *Mio, min Mio*. Dessutom finns det Grim och Fjalar, som är Jonatan och Karls hästar och leder barnen till att nå fjärran platser i *Bröderna Lejonhjärta*. Båda romanerna visar onda karaktärer som vill förstöra naturen.

Lindgren (2015b) är Lindgrens dagbok där man kan finna hennes perspektiv och åsikter under andra världskriget. Hon var medveten om vad som hände i världen och att Hitler var en ond man. Lindgrens insikter om krigets tragiska konsekvenser var fattigdom, döda och skadade människor och mycket lidande. Lindgrens insikt om livet, som består av gott och ont, gav henne inspiration för att skriva barnromaner, som *Bröderna Lejonhjärta* och *Mio, min Mio*, som kunde göra barn medvetna om alla aspekter av verkligheten.

Det fjärde kapitlet handlar om det fantastiska och fantasy i litteraturteorin för att introducera *Mio, min Mio* i det femte kapitlet. Jag skrev det här kapitlet för att förstå den fantastiska dimensionen och fantasy i de två romanerna *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*, som jag granskar i det femte och sjätte kapitlet. I min studie har jag analyserat flera dokument. Den fantastiska litteraturen beskriver en värld utan logik, eftersom det finns irrationella lagar som människor kan inte förstå. Faktum är att läsare är osäkra om händelser kommer från verkligheten eller drömvärlden. Enligt Todorov (2022) kan man definiera den fantastiska litteraturen som osäkerheten mellan de konstiga händelserna, i den verklighet vi känner till, och de övernaturliga händelserna, i den underbara och fantastiska dimensionen. Todorov tyckte att den fantastiska litteraturen inte längre kunde utforska det omedvetna på 1900-talet, eftersom psykologin och psykoanalysen skulle ha tagit över litteraturens sätt att uttrycka det omedvetna (2022: 164). Däremot har den fantastiska litteraturen fortsatt att handla om det omedvetna till idag genom att beskriva skrämmande varelser för att uttrycka rädslor och önskningar. Todorovs tanke om osäkerheten är giltig, eftersom den hjälper att förstå det dubbla tilltalet mellan vuxna och barn i den fantastiska berättelsen, som jag diskuterar i det femte och sjätte kapitlet.

Butler (2012) belyser att fantasygenren hämtade inspiration i gotisk genre som hade sin största blomstring på 1800-talet efter *The Castle of Otranto* (1764) av den engelska författaren Horace Walpole. Efter den här publikationen handlar flera verk om mörka och dystra atmosfärer. Fantasygenren handlar inte bara om mörka atmosfärer, men också om litteraturen som utforskar förlust och de omedvetna krafterna. Den engelska samtida essäisten Rosemary Jackson illustrerar temat i *Fantasy: The Literature of Subversion*. Den fantastiska litteraturen handlar om “the uncanny”, vad som den österrikiska psykoanalytikern Sigmund Freud beskrev som *das Unheimliche*. Det finns många skrämmande varelser i fantasylitteraturen som vampyrer, zombier och spöken som representerar omedvetna rädslor. Dessutom påstår Butler att det fantastiska och fantasy är en del av den samtida litteraturen, eftersom fantasy utforskar det omedvetna genom en analys av det kusliga, som enligt Freuds teorier kommer från barndomens rädslor (2012: 94-95).

Cecire (2019) beskriver fantasygenrens utveckling fram till modern tid genom att illustrera de bästa fantasiförfattarna Clive Staples Lewis, som publicerade *The Chronicles of Narnia*, och John Reuel Tolkien, som skrev *The Hobbit* och *The Lord of the Rings*. De två författarna försökte beskriva ovanliga platser som blev vanliga och populära litterära topoi. Enligt olika kritiker kan Lewis och Tolkiens verk bli del av barn- och vuxenlitteraturen, eftersom man kan läsa en bok genom olika perspektiv, vilket jag behandlar i det femte och sjätte kapitlet. Faktum är att *The Chronicles of Narnia*, *The Hobbit* och *The Lord of the Rings* kan belysa flera betydelser och symboler, som barn och vuxna kan förstå på olika sätt genom en sagolik eller bokstavlig tolkning. Det dubbla tilltalet finns också i barnlitteraturen och i Astrid Lindgrens romaner som *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*. De här berättelserna har det dubbla tilltalet eftersom de vänder sig till båda målgrupperna, men på olika sätt.

Min studie har också analyserat fantasygenrens utveckling över tid i barnlitteraturen och i synnerhet i Sverige. I barnlitteraturen klassificeras fantasyböckerna som sagor, till exempel *Le avventure di Pinocchio* (1881) visar psykologiska och moraliska teman för att uppfostra barn (Nikolajeva 2012: 50). Johansson (2019) analyserar fantasys ursprung och utveckling till modern fantasy, särskilt i

Sverige. Olyckligtvis finn det inte en stark fantasytradition i Sverige, eftersom svenska bokförlag föredrog att översätta fantasyromaner engelska på 1900-talet. Även om det var en stark översättningstradition, blev svenska författare inspirerade av brittiska författare. Kerstin Ekman började skriva romaner som innehåller inslag av folklöre, nordisk mytologi och legender. I Sverige har det alltid funnits en viss brist på fantasyböcker för vuxna, men det finns olika skandinaviska författare som Astrid Lindgren, Maria Gripe och Tove Jansson som har skrivit fantastiska berättelser inom barnlitteraturen.

Senior (2012) analyserar fantastiska kategorier genom att beskriva *quest fantasy* vars struktur återfinns i barnlitteraturen. *Quest fantasy* består av ett uppdrag som hjälten bör slutföra genom en resa där hen möter faror, fiender och olika prövningar som ska övervinnas. Under resan ska hjälten möta vänner och hjälpare där huvudpersonen ska mogna som individ. Den här strukturen finns också i Tolkiens verk *The Hobbit* och *The Lord of the Rings*, där hjältarna möter faror och utmaningar för att bekämpa ondskan. På samma sätt kan man analysera samma struktur i Lewis romaner *The Chronicles of Narnia* vilka barnen reser till en magisk värld där de reser till okända och farliga platserna. Hjältarna har fiender och bör bekämpa ondskan i *quest fantasy*, som jag skrev i kapitlet om *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*. Även om de verkar bara som barnlitteraturen, kan berättelsen läsas ur den vuxen- och barnperspektiv som jag beskriver i det femte och sjätte kapitlet. Jag skrev det femte och det sjätte kapitlet under min vistelse i Stockholm i maj 2026. I staden besökte jag Kungliga Biblioteket, Barnboksinstitutet och Universitetsbiblioteket i Frescati för min studie. Jag studerade inte bara, eftersom jag också besökte stadens gator och parker som Tegnérslunden: den park där huvudpersonen Bosse (senare Mio) sitter ensam i början av romanen *Mio, min Mio*.

Det femte kapitlet handlar om fantasy och förlusttema i *Mio min Mio*. Berättelsen handlar om Bosse som känner sig ensam, eftersom han är föräldralös och hans fosterföräldrar, tant Edla och farbror Sixten, inte är kärleksfulla. I det här sorliga sammanhanget leder en ande barnet till ett fantastiskt land som heter Landet i Fjärran där Bosse ska bli Mio. I det fantastiska landet träffar Mio sin pappa, som är kung av Gröna Ängars ö och han förstår hur vänskapen kan hjälpa att övervinna rädslor och

faror mot ondskan. Mio utvecklas och mognar som individ under sitt äventyr i Landet Utanför, där han bekämpar Kato, som är en tyrann.

I min studie har jag analyserat flera dokument. Sandelin (1976) belyser att förstapersonsberättelsen kan leda läsare till att komma närmare och få bättre kontakt med huvudpersonens psykologiska dimension, eftersom de kan utforska Mios rädslor, farhågor och önskningar. Det finns många paralleller mellan karaktärerna i Landet i Fjärran och karaktärerna i Stockholms verklighet, som Mio faktiskt hela tiden kommer ihåg (Mio kommer ihåg sig själv som Bosse): Jum-Jum är lik Benka, kungen är lik Benkas pappa, Miramis är lik den snälla hästen Kalle Punt. Den fantastiska dimensionen är rik på symboler och ledtrådar som man också kan finna i sagorna: flera hjälpare som ger flera magiska redskap: ett gyllene äpple, den osynliga manteln, den silverfärgade skeden som stillar hungern, den magiska flöjten och svärdet som genomborrar stenen.

Hedquist definierar därför *Mio, min Mio* som en saga, eftersom romanen har, som sagt, flera av sagans element: huvudpersonens bortavaro, en kärlekslös familj, längtan efter lycka (Hedquist 2001:30). Enligt Edström (1992) är *Mio, min Mio* inte en saga, eftersom sagan börjar i tredje person och startar med formeln "Det var en gång". Dessutom finns det en utbrytning från vardagen som det inte finns i sagorna, eftersom realistiska och fantastiska element är i samma sammanhang i sagorna. I Folksagan existerar det verkliga och det övernaturliga på samma nivå i handlingen utan att det väcker förvåning. Däremot finns det en resa mellan två olika världar i *Mio, min Mio*, även om dessa världar kopplade till samma person, Mio/Bosse. Enligt Lüthi (2018) sagans hjälte saknar djupa känslor, tankar och reflektioner. Den djupa nivån finns inte i folksagan, eftersom hjälten vill bara utföra ett uppdrag och gifta sig med en prinsessa. Däremot visar Bosse/Mio i *Mio, min Mio* och Karl i *Bröderna Lejonhjärta* sina rädslor, farhågor och önskningar vilket är typiskt i den moderna romanen. I *Mio, min Mio* finns det symboler som tyder på en stark skillnad mellan gott och ont, eftersom godheten är i Landet i Fjärran, där det finns ett idylliskt landskap, rikt på flora och fauna. Landet i Fjärran är rikt på ljusa färger som vit, guld och silver. I motsats till Landet i Fjärran finns Landet Utanför, som är Tengils rike och där naturen är död på grund av tyrannens närvaro.

Man kan också läsa *Mio, min Mio* genom att hitta symboler och läsa med en bokstavlig tolkning eller med en sagolik tolkning, som barn gör för att tro på Mios berättelse. Förlusten är det centrala temat i *Mio, min Mio*. Bosse saknar sin döda mamma och vill träffa sin pappa. Av denna anledning drömmer Mio om en värld där han kan känna sig stark och accepterad. Faktum är att de vuxnas perspektiv antar att Landet i Fjärran bara finns i Mios sinne medan han sitter ensam i Tegnérslunden. Edström (1992) skildrar de två perspektiven genom att påstå att inledningen om Bosses försvinnande verkar vara på riktigt, eftersom skildringen är trovärdig och noggrann. Däremot verkar Bosse vara en tomte, om man läser skildringen noggrant. Alltså genom den här beskrivningen kunde Lindgren introducera läsaren till den fantastiska berättelsen. Man kan tänka att Bosse/Mio upplever en kompensatorisk dröm för en besviken verklighet enligt det rationalistiska perspektivet. Å andra sidan finns det sagolika perspektivet som bygger på tron på det underbara och att man kan existera två olika dimensioner: den realistiska och den fantastiska dimensionen.

Ensamhet är ett viktigt tema också i *Bröderna Lejonhjärta*, eftersom huvudpersonen Karl, som också heter Skorpan, känner sig ensam. Han är sjuk och förlamad när romanen börjar. Det sjätte kapitlet behandlar fantasi och förlusttema.

*Bröderna Lejonhjärta* visar Karls personliga utveckling, eftersom Karl har olika farhågor och rädslor i början av romanen, som han övervinner genom att bekämpa mot tyrannen Tengil och draken Katla i Nangijala. Även i *Bröderna Lejonhjärta* finns det en stark skillnad mellan gott, i Körsbärsdalen, och ont i Karmanjaka. Körsbärsdalen är ett paradisiskt land där Karl och hans bror Jonatan bor efter döden och den verkar som en idyllisk plats där man kan fiska, leka, rida. Det naturliga landskapet påminner om Lindgrens barndomslandskap i Vimmerby och hennes lyckliga dagar med sin familj och sina vänner. Naturen är viktig i Lindgrens författarskap eftersom naturen spelar en roll i händelserna genom dess lugna landskap i Körsbärsdalen och sitt skrämmande landskap i Karmajaka.

Adsten och Blom (1988) granskar den förstapersonsberättelsen och skriver att den hjälper igen läsaren, som i *Mio, min Mio*, att komma nära huvudpersonens psykologiska dimension, eftersom läsaren får veta om Karls känslor, tankar och rädslor. Dessutom observerar Metcalf (1995) att Karl

beskriver händelserna i efterhand och försöker att visa en trovärdig skildring av sin berättelse, till exempel säger han att Nangijala är precis som Jonatan beskrev den. Margareta Strömstedt skriver att det kan hända att Karl feltolkar verkligheten och tror, till exempel, att Hubert är förrädaren i riket, men förrädaren är Jossi, en fientlig spion. Karl ska mogna genom sina äventyr i riket för att rädda Törnsrosdalen från Tengil (2007: 320).

Ola Larsmo (1983) fördjupar Jonatans godhet i romanen. Jonatan som representerar goda principer bekämpar Tengil genom att använda våld. Det innebär att gott och ont kan förenas och man kan inte förhindra det. Edström (1992) påstår att Karl kan mogna i fantasivärlden genom att utforska olika verkligheter som hjälper honom att skapa en ny version av sig själv. Faktum är att litteraturen kan skapa nya alternativa, fantastiska och fiktiva världar. Olika verkligheter hjälper läsare att hantera sin vardagliga verklighet med faror och prövningar som hen måste hantera. Todorov (2015) belyser att litteraturen bör omfatta olika aspekter i verkligheten för att bättre förstå livet och oss själva. På samma sätt Lindgren antar samma teori genom att beskriva olika världar där man kan utforska nya identiteter hos sig själv. Alltså blir Bosse/Mio och Karl starka och modiga karaktärer i den fantastiska dimensionen, även om de upplever negativa känslor som sorg och ensamhet i verkligheten.

I samband med detta problem (i vilken värld sker egentligen handlingen?) behandlar min studie skillnaden mellan sagolik och realistisk tolkning, som olika läsare kan använda för att läsa *Bröderna Lejonhjärta*. Enligt ett realistiskt perspektiv är händelserna bara Karls feberfantasier, eftersom Nangijala bara finns i Karls sinne som är förlamad i sängen. Å andra sidan kan man anta en sagolik tolkning och tro på Karls berättelse.

Det realistiska och det sagolika perspektivet samspelar också i slutet, när Katla skadar Jonatan och han är döende. Astrid Lindgren slutar romanen genom att beskriva Jonatan och Karls hopp i ännu en annan värld, som heter Nangilima. Richards observerar att författaren blev mycket kritiserad av vuxna läsare för att skildra ett slags dubbelt assisterat självmord, som kan traumatisera barn (2007: 67). Lyckligtvis antar barnen ett sagolikt perspektiv och tror att de två bröderna faktiskt kommer till en ny värld som heter Nangilima där det inte finns våld och ont.

Min studie visar alltså att Astrid Lindgren var revolutionerande genom att introducera död, förlust och sorg för barn i en fantasivärld genom huvudpersonerna som Karl och Bosse, som befinner sig i ett olyckligt utgångsläge. Min avhandling har således analyserat Astrid Lindgrens verk *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*. Litteraturen kan bli ett sätt för att förstå verkligheten med alla positiva och negativa upplevelser som död och förlust, och detta är fallet också inom barnlitteraturen. Om vuxna inte kan förklara och lindra barnens smärta, finns litteraturen som kan hjälpa barn att komma över sorg genom berättelsernas kraft och magi. Skandinaviska och svenska barnförfattare brukar tala om sorg, förlust och död utan att traumatisera unga läsare, eftersom de använder bilder och situationer som hjälper barnen att acceptera negativa upplevelser. Lindgren har varit central i det här sammanhanget, eftersom hon inbjuder barn att hantera farliga situationer och särskilt ensamhet, förlust, död och sorg genom hennes berättelser i magiska och fantastiska dimensioner.

Astrid Lindgrens barndomen i Vimmerby, Småland, gav henne inspiration för sina barnböcker. Lindgrens barndom var lycklig, eftersom hon var omgiven av flera barn som lekte med henne. Dessutom lyssnade hon på sin fars historier och berättelser som också återfinns i hennes författarskap, till exempel i *Emil i Lönneberga*. Den här perioden var den viktigaste i Lindgrens liv, eftersom hon lärde att barndom är den bästa tiden i livet, då barn kan leka i naturen och utforska sig själva utan begränsningar. Som vuxen berättade hon att hon älskade sin barndom eftersom hon var omgiven av kärlek och lek. Dessutom trodde Lindgren på barnens potential; de har en egen identitet och personlighet, och de måste utveckla sig fritt.

Lindgren skriver om komplexa ämnen som död och förlust genom att beskriva huvudkaraktärerna i *Mio, min Mio* respektive *Bröderna Lejonhjärta* i en fantastisk och övernaturlig värld. Man kan klassificera de här två romanerna som fantastiska romaner, eftersom de innehåller fantastiska element. Fantasygenren utforskar det omedvetna och de dolda dimensionerna där fantastiska varelser representerar omedvetna rädslor. Avslutningsvis kan man identifiera *Bröderna Lejonhjärta* och *Mio, min Mio* i *quest fantasy*-genren eftersom äventyret hjälper hjältarna, Bosse/Mio och Karl, att mogna och hantera de svåra utmaningarna.



Astrid Lindgren använder en magisk värld för att behandla tragiska teman som förlust, död och sorg där läsare kan identifiera sig själva med karaktärerna. *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* introducerar nya världar där ett föräldralöst barn, Bosse, och ett förlamat barn, Karl, kan uttrycka sig fritt. Alltså beskriver författaren alla barn som drömmer om en värld där de kan leka, älska och skapa sin identitet.

## 8. BIBLIOGRAFIA

- Adsten, Mavjor – Blom, Margareta 1988, *Bröderna Lejonhjärta*, Specialarbete, Högskolan i Borås.
- Andersen, Jens 2014, *Denna dagen, ett liv*, Norstedts, Stockholm.
- Boero, Pino 1987, *La scrittura della morte: intellettuali, produzione letteraria, cultura dell'infanzia*, Albert Meynier Editore, Torino.
- Boëthius, Ulf 2024, “Differentieringens tid – från världskrig till världskrig”, in Boel Westin – Åsa Warnqvist (a cura di), *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia, 2, Från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal*, Natur & Kultur, Stockholm: 21-190.
- Bonaminio, Vincenzo 1999, “Depressione primaria, difesa maniacale e riparazione in funzione della difesa materna”, in Agostino Racalbuto – Emilia Ferruzza (a cura di), *Il piacere offuscato: Lutto, depressione, disperazione nell'infanzia e nell'adolescenza*, Edizioni Borla, Roma: 19-36.
- Bould, Mark – Vint, Sherryl 2012, “Political readings”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 102-112.
- Butler, Andrew M. 2012; “Psychoanalysis”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 91-101.
- Butler, Catherine 2012, “Modern children’s fantasy”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 224-235.
- Cambi, Franco 2013, *Scritture di infanzia e di elaborazione del lutto*, Firenze University Press.
- Campione, Francesco 2012, *La domanda che vola: Educare i bambini alla morte e al lutto*, Centro editoriale dehoniano, Bologna.
- Cangemi, Laura 2019, “La letteratura per l’infanzia in lingua svedese”, in Ciaravolo, Massimo (a cura di), *Storia delle culture scandinave: dalle origini a oggi*, Iperborea, Milano: 844-853.
- Casey, Jim 2012, “Modernism and postmodernism”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 113-124.
- Cecire, Maria Sachiko 2019, *Re-Enchanted: The Rise of Children’s Fantasy Literature in the Twentieth Century*, University of Minnesota Press.
- Charbonier, Jean-Jacques 2017, *La morte spiegata ai bambini (e anche agli adulti)*, Tecniche Nuove, Milano.

Chierici, Sara 2004, *Giochi proibiti: considerazioni sulla morte e sul lutto nella letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza*, Tesi di laurea in Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, Università di Bologna.

Ciaravolo, Massimo (a cura di) 2019a, *Storia delle letterature scandinave: Dalle origini a oggi*, Iperborea, Milano.

— 2019b, “Rasmus på luffen by Astrid Lindgren as a tale of adoption and a tale of creation”, *Nordiques*, 38: 32-45.

— 2022, *Libertà, gabbie e vie d'uscita*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

Comes, Annalisa 2017, *Astrid Lindgren: Una vita dalla parte dei bambini*, Lit Edizioni, Roma.

Doderer, Klaus 1987, ”Medmänsklighet i en tröstlös värld” in Mary Ørvig –Marianne Eriksson – Birgitta Sjöquist (a cura di), *Duvdrottningen: En bok till Astrid Lindgren*, Rabén & Sjögren, Stockholm: 46-51.

Druker, Elina 2024, “Barn och barnkultur i efterkrigstidens samhälle”, in Boel Westin – Åsa Warnqvist (a cura di), *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia, 2, Från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal*, Natur & Kultur, Stockholm: 225-242.

Duthie, Ellen – Cantavella, Anna Juan 2024, *Così è la morte? Domande mortali di bambine e bambini*, Logos Edizioni, Modena.

Edström, Vivi 1992, *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld*, Rabén & Sjögren, Stockholm.

Erlandsson, Karin 2025, “Bara ett kapitel till: Om att vägra slut i livet och litteraturen”, *Nya Argus*, 112: 131-203.

Ferrari, Fulvio 2025, *Gli altri mondi dell'eroe. Beowulf e la letteratura fantasy*, Edizioni dell'Orso.

Finco, Davide 2019, “Letteratura per l'infanzia: premesse e maestri moderni. Svezia e Finlandia”, in Ciaravolo, Massimo (a cura di), *Storia delle culture scandinave: dalle origini a oggi*, Iperborea, Milano: 589-599.

Fitzgerald, Helen 2002, *Mi manchi tanto! Come aiutare i bambini ad affrontare il lutto*, Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA).

Gaare, Jørgen – Sjaastad, Øystein 2000, *Pippi og Sokrates. Filosofiske vandringer i Astrid Lindgrens verden*, C. Huitfeldt forlag, Oslo.

Garasic, Daniel Mirko 2024, “Guarire dalla morte: l'immortalità è solo per i più ricchi”, *Luiss University Press*, <<https://luissuniversitypress.it/dovremmo-guarire-dalla-morte-articolo-lmdp-mirko-daniel-garasic/>> (20/01/2026).

Genovese, Celestino 1999, “Vertigine e non-senso nella depressione psicotica”, in Agostino Racalbutto – Emilia Ferruzza (a cura di), *Il piacere offuscato: Lutto, depressione, disperazione nell’infanzia e nell’adolescenza*, Edizioni Borla, Roma: 37-59.

Gilman, Geer 2012, “The languages of the fantastic”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 134-146.

Grollman, Earl A. 1999, *Perché si muore?*, Red Edizioni, Blevio (CO).

Hagerfors, Anna Maria 2002, *Århundradets Astrid*, Rabén & Sjögren Bokförlag, Stockholm.

Hedquist, Ulrika 2001, *Hjältens resa i barnboken. En narratologisk studie av tre verk av Astrid Lindgren*, Linköpings Universitet.

James, Edward – Mendlesohn, Farah (a cura di) 2012, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press.

James, Edward 2012, “Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 62-78.

Johansson, Annika 2019, *Världar av ljus, världar av mörker*, edizione Bokus Reader.

Larsmo, Ola 1983, *Om alla vore som Jonatan*, Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala.

Lindgren, Astrid 1966, *Boken om Pippi Långstrump*, Rabén & Sjögren.

— 2011, *Mio min Mio*, Rabén & Sjögren, Stockholm.

— 2013, *Bröderna Lejonhjärta*, Rabén & Sjögren, Stockholm.

— 2015a, *I fratelli Cuordileone*, trad. it. Fiorella Onesti, Adriano Salani Editore, Milano.

— 2015b, *Krigsdagböcker 1939-1945*, Salikon, Lidingö.

— 2025, *Mio piccolo Mio*, trad. it. Alessandro Storti, Adriano Salani Editore.

— 2026, *Pippi Calzelunghe*, trad. it. Donatella Ziliotto, Annuska Palme Sanavio, Samanta K. Milton Knowles, Adriano Salani Editore.

Lüthi, Max 2018, *La fiaba popolare europea: Forma e natura*, trad. it. Marina Cometta, Ugo Mursia Editore.

Malin, Lija 2025, *Nangijalas gröna dalar En allegorisk läsning av Bröderna Lejonhjärta med fokus på relationen mellan platser och karaktärer*, Kandidatuppsats i Litteraturvetenskap, Linnéuniversitetet.

Metcalf, Eva-Maria, 1995, *Astrid Lindgren*, Twayne Publishers.

— 2007, *Astrid Lindgren*, Swedish Institute, Stockholm.

Nicolini, Chiara 1999, “Un sentire malinconico all’ombra di un segreto: dalle lacrime alla parola”, in Agostino Racalbutto – Emilia Ferruzza (a cura di), *Il piacere offuscato: Lutto, depressione, disperazione nell’infanzia e nell’adolescenza*, Edizioni Borla, Roma: 99-108.

Nikolajeva Maria 2012 “The development of children’s fantasy” in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 50-61.

Oppenheim, Daniel 2004, *Dialoghi con i bambini sulla morte: Le fantasie, i vissuti, le parole sul lutto e sui distacchi*, Edizioni Erickson, Gardolo (TN).

Pangrazzi, Arnaldo 2002, *Aiutami a dire addio: Il mutuo aiuto nel lutto e nelle altre perdite*, Edizioni Erickson, Gardolo (TN).

Racalbutto, Agostino 1999, “Un approccio al tema: infanzia, adolescenza e il piacere offuscato”, in Agostino Racalbutto – Emilia Ferruzza (a cura di), *Il piacere offuscato: Lutto, depressione, disperazione nell’infanzia e nell’adolescenza*, Edizioni Borla, Roma: 13-18.

Racalbutto, Agostino – Ferruzza, Emilia 1999, “Introduzione a Il piacere offuscato”, in Agostino Racalbutto – Emilia Ferruzza (a cura di), *Il piacere offuscato: Lutto, depressione, disperazione nell’infanzia e nell’adolescenza*, Edizioni Borla, Roma: 5-12.

Ramstrand, Ulrika 2005, ”Vilka äventyr borde få finnas? Bröderna Lejonhjärta och kritiken”, *Barnboken: Journal of Children’s Literature Research*, 28 : 41-47.

Ressa, Francesco 2016, *La morte nella letteratura nordica per l’infanzia*, tesi di laurea in Lingue e letterature europee e americane, Università degli studi Firenze.

Richards, Alan 2007, “Stepping into the dark: mourning in Astrid Lindgren’s The brothers Lionheart”, *Barnboken: Journal of Children’s Literature Research*, 30: 66-74.

Roberts, Adam 2012, “Gothic and horror fiction”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 21-35.

Rodrigues de Farias, Rosa Carmen – Farias, Ruth Raquel – Ingelsrud Leal, Salma Suellen – Rodrigues, Érica Vanessa 2021, “Grief in Childhood: Loss through Children’s Literature”, *Research, Society and Development*: 1-6.

Sandelin, Ringa 1976, *Att dö och att döda: en jämförelse av Astrid Lindgrens sagor Mio, min Mio och Bröderna Lejonhjärta*, Litteraturvetenskapliga institutionen.

Schanoes, Veronica 2012, “Historical fantasy”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 236-247.

Senior, W. A. 2012, “Quest fantasies”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 190-199.

Smitmanis, Peteris 1983, *Utveckling, medmännisklighet, kärlek: en tematisk studie av Astrid Lindgrens Mio, min Mio, Bröderna Lejonhjärta och Ronja rövardotter*, Institutionen för blocksvenska, Stockholms universitet.

Strömstedt, Margareta 2007, *Astrid Lindgren: En levnadsteckning*, Rabén & Sjögren, Stockholm.

Svensson, Sonja 1999, “Så skulle världen bli som ny – barn- och ungdomslitteratur efter andra världskriget”, in Lars Lönnroth – Sven Delblanc – Sverker Göransson (a cura di), *Den svenska litteraturen, 3, Från modernism till massmedial marknad*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm: 543-567.

Terrinoni, Enrico 2025, *Leggere libri non serve*, edizione Apple Books.

Todorov, Tzvetan 2015, *La letteratura in pericolo*, edizione Apple Books.

— 2022, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.

Tosi, Laura – Petrina, Alessandra (a cura di) 2011, *Dall’ABC a Harry Potter: storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, Bononia University Press, Bologna.

Tosi, Laura – Paruolo, Elena 2011, “Alla scoperta dei mondi della meraviglia: la fantasy vittoriana”, in Tosi, Laura – Petrina, Alessandra (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter: storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, Bononia University Press, Bologna: 175-205.

Vettergren, Gunnel – Molin, Andrzej 1987, *Prins Mio. Ett barn i en sagovärld eller ett barns fantasi*, Stockholms Universitet.

Westin, Boel 2024, “Kraften att förändra verkligheten – Astrid Lindgren”, in Boel Westin – Åsa Warnqvist (a cura di), *Den svenska barn och ungdoms litteraturens historia, 2, Från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal*, Natur & Kultur, Stockholm: 389–408.

Winnicott, Donald W. 1986, *Il bambino deprivato*, trad. it. Maria Lucia Mascagni e Renata Gaddini, Raffaello Cortina Editore, Milano.

— 1987, *I bambini e le loro madri*, trad. it. Maria Lucia Mascagni e Renata Gaddini, Raffaello Cortina Editore, Milano.

— 1993, *Colloqui con i genitori*, trad. it. Maria Lucia Mascagni e Renata Gaddini, Raffaello Cortina Editore, Milano.

— 2019, *Gioco e realtà*, trad. it. Maria Lucia Mascagni e Renata Gaddini, Armando Editore, Roma.

Wolfe, Gary K. 2012, “Fantasy from Dryden to Dunsany”, in Edward James – Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press: 7-20.

## FONTI ELETTRONICHE SENZA AUTORE E ANNO

“The years at Rabén & Sjögren”, <<https://www.astridlindgren.com/gb/about-astrid-lindgren/career/years-at-raben>> (28/02/2026).

“The Spectator, Issue 421, Thursday, July 3, 1712 By Joseph Addison”, <<https://anthologydev.lib.virginia.edu/work/Spectator/addison-spectator-421>> (15/03/2026).