

Anna Smedberg Bondesson

Köpenhamns universitet

[smedberg@hum.ku.dk](mailto:smedberg@hum.ku.dk)

## Gösta Berling på La Scala

### En transmedial och transnationell kulturkrock iscensatt

Klockan kvart i nio på lördagskvällen den sjunde mars 1925 hade Riccardo Zandonais opera *I Cavalieri di Ekebiù* premiär på Teatro alla Scala i Milano. I dirigentpinnen höll ingen mindre än den legendariske Arturo Toscanini, medan hans namne, Arturo Rossato, hade hållit i pennan till librettotexten, som var baserad på den italienska översättningen *La Leggenda di Gösta Berling* från 1910 av Selma Lagerlöfs debutverk *Gösta Berlings saga* från 1891.<sup>1</sup>

Med inspiration från Sandra Bermanns ”Working in the *And Zone: Comparative Literature and Translation*”, föreslår jag metaforen *kreativt mellanrum och mötesplats*. Gösta Berling som italiensk opera kan nämligen fungera som den plats där kreativa såväl möten som mellanrum aktualiseras och uppstår: mellan framtid och dåtid, mellan modernism och traditionalism, mellan nordiskt och sydländskt, mellan litteratur och musik, mellan en roman och en opera, mellan en kvinnlig författare och en manlig kompositör/librettist. Att kliva in i detta kreativa mellanrum, på denna inspirerande mötesplats, är, för att citera Bermann, ”to step into the *and zone* as a space not of appropriation, but of insight, exchange, awareness of an ‘other’ and the need for conversation”.<sup>2</sup>

När operan skulle sättas upp i Stockholm, visade sig det italienska librettot vara alltför fullt av nordisk exotism för att kunna fungera på så nordliga breddgrader. Samtidigt hade materialet med översättningsteoretikern Lawrence Venutis term domesticerats och gjorts mer italienskt.<sup>3</sup> Både exotiseringen och domesticeringen hade förflyttat berättelsen, upplevde man, bort från den ursprungligt värm-ländska kontexten för den föreställda svenska publiken. Selma Lagerlöf fick därför personligen hjälpa till med den svenska bearbetningen och översättningen av librettotexten. Detta kan ses som en spegelvändning av den exotism Lagerlöf själv anklagas för, inte minst från italienskt håll, när hon beskriver Sicilien i *Antikrists mirakler* (1897).

En tradition av ömsesidigt exotiserande och/eller domesticerande

principer framträder här mellan de europeiska nord-sydliga extrempositionerna.<sup>4</sup> Men vid ett närmare studium blir det uppenbart att såväl exotiseringen som domesticeringen till stor del är en projektion av förväntningar hos den motsatta, för tillfället "utsatta" och föreställda polen snarare än ett objektivet mätbart fenomen. Genom att tvinga de två perspektiven samman i ett analytiskt och kreativt mellanrum, tror jag mig kunna nå fram till en mer nyanserad kompromiss.

### *I Cavalieri di Ekebù (1925)*

Sett ur den italienska operapublikens perspektiv skulle man kunna hävda att åtminstone den rent geografiska exotismen vid tidpunkten för premiären 1925 var något man sedan mer än ett kvarts sekel hade haft möjlighet att vänja sig vid och rentav förväntade sig, så till den grad att den hade förvandlats till något hemtamt och domesticerat. Robert Raphael skriver i sin artikel "Gösta Berling of the Lyric Stage" från 1970: "such an exotic geographical setting as Sweden, although certainly novel, would scarcely have alienated an Italian operatic public long grown accustomed to the musical rendering of such faraway places as Russia [...], Japan [...] and the American West".<sup>5</sup>

Riccardo Zandonai (1883–1944) hör till de främsta bland den andra generationens "verister" i den italienska operakonsten. Den första generationen utgjordes av sådana storheter som Puccini, Leoncavallo och Mascagni, varav den sistnämnde också var den tjugo år yngre Zandonais lärare. Under hela sin verksamma tid var Riccardo Zandonai knuten till det prestigefyllda och inflytelserika milanesiska musikförlaget Ricordi och han var både erkänd och uppburen. Bland annat fick han 1935 Premio Mussolini för sin förnyelse av den italienska melodramen.

Librettisten Arturo Rossato och komponisten Riccardo Zandonai hade påbörjat sitt dryga tjugoåriga samarbete med operan om Romeo och Julia som hade premiär 1922. Gösta Berling blev deras andra stora projekt, ett projekt som Zandonai tog initiativet till.

I jämförelse med romantextens vindlande komposition och varierande speglingseffekter är librettots händelseförlopp självklart väsentligt förkortat och förenklat, liksom persongalleriet är kraftigt koncentrerat. De tre centrala kvinnofigurerna Anna Stjärnhök, Marianne Sinclair och Elisabet Dohna har smält samman i en enda roll, som i det italienska originalet heter Anna och är dotter till Sintram, som i sin tur bär drag också av Melchior Sinclair. Gösta Berling är en svagare figur i operan än i romanen. Istället är det Kristian som framstår som ledaren för kavaljersskaran. I övrigt är det bara Liljecrona som också nämns vid namn, medan resten av kavaljererna förblir undanskymda och anonyma.

Första akten utspelar sig på en krog nära Ekeby på julnatten. Gösta Berling kommer stapplande in från skogen och vill dö och dricka, i den ordningen: "Voglio morire e bere". Sintram får veta att hans dotter Anna äger Göstas själ, och Gösta lägger sig i snödrivan men väcks av Majorskan som tar honom med till Ekeby. I andra akten står teaterpjäsen på Ekebybalen i centrum. Tredje akten är uppdelad i två bilder, "quadri", varav den första är julnatten i smedjan och den andra är utanför Sintrams hus, varifrån Anna förs bort av Gösta, eftersom hon inte längre är välkommen in. I sista akten är vi tillbaka på Ekeby och det hela börjar med att folkmassan fientligt närmar sig men slutar med att Majorskan har återvänt, ger kavaljererna sin förlåtelse varpå stånghammaren drar igång och Majorskan dör.<sup>6</sup>

Framför allt var det tre ting som innehållsmässigt stack ut och som gjorde att Zandonai fick utstå viss kritik från dem som kände till romanen, däribland Selma Lagerlöf själv. Men det rör sig aldrig om några rena påhitt utan endast ommöbleringar av redan befintliga ingredienser: Sintrams entré genom skorstenen, vargarna som jagar en släde och Gösta som sticker in handen i elden. Sintram kommer ner ur skorstenen när de ska repetera pjäsen på Ekeby (istället för i smedjan på julnatten). Vargarna jagar Sintram strax innan han låser sitt hus så att Anna inte ska kunna komma in (istället för att de jagar Gösta och Anna på väg från balen på Borg i natten). Och Gösta sticker handen i elden för att bevisa att han inte är värdig Anna och därmed genast får henne (istället för att samma motsägelsefulla gest har en liknande funktion att vinna Elisabet Dohnas kärlek).

### *Kavaljererna på Ekeby (1928)*

Längs den långa krångliga vägen från den italienska till den svenska operaversionen fanns det en massa verkliga och inbillade kulturskillnadshinder att överstiga. Och färden både bromsades och påskyndades av de stolta och ambitiösa konstnärssjälarna, som visserligen kunde välja att vägra samarbeta men som samtidigt längtade efter största möjliga berömmelse. I ett brev till Karl Otto Bonnier ger Selma Lagerlöf den 3 augusti 1927 sin egen version av händelseförloppet fram till ljusningen i underhandlingstunneln:

För någon tid sedan fick jag ett brev från Operachefen [John Forsell], vilken meddelade mig att han hade fortsatt underhandlingarna med maestro Zandonai, som har komponerat musiken till *I Cavalieri di Ekebù* och hans librettoförfattare, signor Rossato. Då operan hade uppförts i Milano, var det ju meningen, att den skulle komma upp även i Stockholm, men då vi härhemma läste libretton, föreföll det oss alla, att libretton var mycket obegriplig och borde kunna göras mycket

bättre. För att nu inte tala om att den innehöll en mängd saker, som aldrig skulle kunna försiggå hos oss. Men den är inte heller dålig långt därifrån. Det är den bästa dramatisering, som jag ännu har sett av Gösta Berling, och jag tillät mig att föreslå några ändringar, som borde göra den mer begriplig och spelbar, och som även gillades av operachefen, och av några andra personer, som fingo höra dem. Men det är ju en kitslig sak att ändra i en opera, och då man underställde Zandonai mitt förslag, så sade han tvärt nej. Librettoförfattaren ville heller inte gå in på att göra några ändringar, och så gick det hela omkull. Forsell vågade inte uppföra operan sådan den var, och italienarna ville inte ändra i den.

Emellertid torde dessa nu ha insett, att deras opera inte kan komma till uppförande på utomitalienska scener, utan att den underkastas en betydande omarbetning, och de ha nu skrivit till Stockholm och lovat att medverka vid en omarbetning, och Forsell skrev alltså till mig, för att jag skulle bättre genomtänka och utarbeta mina ändringsförslag nu i sommar. I augusti eller september skall signor Rossato komma till Stockholm, och där skulle han och jag i samråd utarbeta en ny text, sedermera skulle Zandonai komma till Sverige och utarbeta ny musik till de ställen, som blivit ändrade. Regissörer och dekorationsmålare skulle börja nästan samtidigt, och operan skulle bli färdig till april nästa vår [---]. Om det nu blir ordnat på detta sätt, så skulle jag alltså få tid på mig att lämna den hjälp jag förmår till operalibrettisten, vet ju inte alls hur fort detta kan bli ordnat [---]. Det vore ju en stor sak om man kunde göra en verklig (sic!) fängslande operatext. Det är ju en så sällsynt sak, men det är inte otroligt att det lyckas, ty förutsättningarna äro verkligen goda.<sup>7</sup>

Till april 1928 hann den inte att bli färdig, men väl ett drygt halvår senare, närmare bestämt till Selma Lagerlöfs sjuttioårsdag den 20 november. Kungliga Teatern var proppfull denna kväll och förväntningen såväl som feststämningen på topp. I centrum var jubilaren, som hyllades som en drottning. Einar Beyron gjorde Gösta Berling, Kerstin Thorborg Majorskan och Brita Herzberg Marianne, som Anna hade döpts om till i Sven Lindströms översättning av librettot. Riccardo Zandonai dirigerade själv sin försvenskade opera. Och också i Stockholm blev operan en succé. Mellan 1928 och 1935 kom den att ges inte mindre än trettio gånger. Men i många av recensionerna märker man en stark misstro mot Zandonais förmåga att hantera denna, som man såg det, tvättakta och ursvenska saga. William Seymer i *Nya Dagligt Allehanda* saknar "något, som förmår ställa Gösta Berlings saga i den rätta nordiska belysningen".<sup>8</sup> Och Kurt Atterberg skriver i *Stockholmstidningen*:

När emellertid ridån går upp, när musiken sätter in och blottar, att den som hållit i pennan ej har den ringaste aning om den svenska, den värmländska naturens dur-moll-stämning, när de teatraliska operareplikerna tränga ut över rampen, då sitter man som vanmäktig, ty vem

skall den egentligen rikta sig mot? Mot Zandonai? Knappast. Hans musik är i och för sig förträfflig, om den bara varit skriven till ett annat sujet.<sup>9</sup>

Detta omdöme säger egentligen minst lika mycket om recensentens och det svenska tjugotalets förutfattade meningar om såväl den svenska romanens och naturens äkthet som den italienska operamusikens teatraliska falskhet, som det säger något om huruvida Gösta Berling som italiensk opera fungerar eller inte och varför. Margherita Giordano Lokrantz konstaterar att Sven Lindströms översättning hursomhelst verkligen gör ett annorlunda intryck än Rossatos originallibretto. Hon skriver: "Scenanvisningarna förflyttar oss omedelbart från ett nordiskt fantasilandskap i italiensk tappning till ett konkret värmländskt bruksområde".<sup>10</sup> Men också detta påstående rymmer en underförstådd föreställning om vad som är äkta och vad som är falskt, vad som är svenskt och vad som inte är det.

Originallets öppningsscen har blivit ordentligt förändrad i Stockholmsversionen. I Rossatos libretto är scenen delad i två halvkor med ytterväggen i mitten. Till höger om väggen är insidan av osterian eller krogen och till vänster är snölandskapet utanför. I den lindströmska scenanvisningen finns inte längre den krog som motsvarar romanens gästgivargård. Istället har man valt att förlägga hela scenen och scenrummet i ett utanför med en frusen sjö som fond och låta en gumma sälja brännvinet längs vägen. Skillnaden i stämning blir därför stor mellan den italienska och den svenska öppningsscenen. Frågan är bara om det automatiskt innebär att den italienska befinner sig längre från romanen än den svenska.

De mörka och lite klaustrofobiska scenanvisningarna i den italienska versionen har sin motsvarighet i exempelvis den här meningen i romanen: "Där borta, där träden stå raka och pelarlika upp ur den jämna marken, där snön vilar i tunga lager på de orörliga grenarna, där vinden är maktlös och blott spelar helt stilla i topparnas barr, där ville han vandra allt längre och längre in, till dess en dag krafterna skulle svika honom och han skulle falla ner under de stora träden, döende av hunger och köld".<sup>11</sup> Den italienska anvisningen inleder med att beskriva den högra halvan av scenen som utgörs av osterian i genomskärning. Osterian eller krogen är låg i taket, har träväggar och en öppen spis med falnande glöd. Den vänstra halvan, som är en stor, öppen och snöig skogsglänta, beskrivs så här (i min översättning):

En dunge med granar sticker upp, tyngda av snö, nedanför vilka man ser en bred stig som långsamt leder ned i dalen. På andra sidan gläntan fortsätter stigen och stiger då istället upp mot verkstäderna och det

massiva slottet Ekeby, som på avstånd härskar över den lilla höjden.<sup>12</sup>

I den svenska översättningen av librettot har man istället tagit fasta på aktiviteten i landskapet i formuleringar som de här, strax ovanför de nyss citerade ur romanen: ”Här hörde han slagor dåna på varje loge, som om säden aldrig kunde bli sluttröskad. Timmerlass och kolryssor kommo oupphörligt ner ur de outtömliga skogarna. Ändlösa malmforor drogo fram på vägarna i djupa spår, som hundratal av föregångare hade filat upp. Här såg han slädar, fyllda med åkande, ila mellan gårdarna [...]”.<sup>13</sup> En sådan mer öppen och livlig landskapsvy, med herrgården i bakgrunden, inleder den svenska beskrivningen:

I fonden sjö, tillfrusen. Värmlandslandskap. Över scenen väg. Vid ridåns uppgång skjutsas Ekeby julgäster på källkar längs vägen från sjön, unga damer av kavaljerer, äldre herrskap av betjänter etc. Allt går hastigt förbi. – Herrgården synlig på avstånd.<sup>14</sup>

Skillnaden mellan de två citaten från samma sida i romanen menar jag egentligen är större än skillnaden mellan den italienska och den svenska scenanvisningen. Vi läser in en större skillnad mellan librettoversionerna på grund av att vi förväntar oss att finna den. Perspektivet betyder alltid mest vid all tolkning, och då inte bara det egna perspektivet utan kanske framför allt det skapande perspektiv som man som uttolkare läser in i skildringen. Om den svenska översättningen istället hade varit en italiensk bearbetning av en från början svensk opera, skulle den garanterat ha blivit anklagad för exotism med hänvisning till den omotiverade strykningen av kroginteriören och den vykortskitschiga fonden med den tillfrusna sjön.

Men nu var det så man i Stockholm 1928 ville ha det, och inte nog med det: för att försäkra sig om att den värmländska landskapsbilden verkligen präntades in och fanns kvar för publikens inre syn under resten av föreställningen, bad man Zandonai att skriva en tjugo sidor lång Ouvertyr som spelades direkt efter att ridån hade gått upp, så att Värmlandslandskapet på scenen automatiskt fick första huvudrollen. Denna Ouvertyr har aldrig annars spelats, varken förr eller senare.<sup>15</sup> En av den italienska originaloperans många kvaliteter är nämligen att den så effektivt inleder med endast sex tacters trevande ekon av fallande kvinter med oboe och engelskt horn i pianissimo samt en tyst ljudmatta i bakgrunden bestående av harpa, klarinett, bas, cello, altfiol och pukor, innan ”Giosta” börjar sjunga ”La, la, la, la, la, la, la, la, la” bakom scenen.

\*

Zandonai hamnade mellan två stolar. För ur ett italienskt perspektiv klingar samtidigt operan alltför nordiskt för att kunna tillfredställa den italienska publikens smak. Robert Raphael skriver : "For an Italian opera, it is strikingly in tune with its Scandinavian ambience. This very circumstance, ironically, is in great part the cause for its persistent neglect in Italy. [...] It was, and seems to remain, simply not Italianate enough to their taste."<sup>16</sup>

Om man vänder på perspektivet och skärskådar hur Selma Lagerlöfs Siciliensschildring i *Antikrists mirakler* beskrivs och kritiserar från ett italienskt håll, verkar det som om också hon hamnade mellan två stolar. Här kan man nämligen läsa sådant som att hennes pittoreska sicilianska folklivsmiljö närmast kom att framstå som en "folkloristisk galvanisering av den färgglada miljön i 'Cavalleria Rusticana'."<sup>17</sup> Den konstlade *Antikrists mirakler* ställs gärna mot den naturliga *Gösta Berlings saga*. Men i själva verket ligger *Antikrists mirakler* och *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* betydligt närmre varandra än vad man skulle kunna tro.<sup>18</sup> Och den svenska romanen *Gösta Berlings saga* är kanske rentav mer operamässig än den italienska operan *I Cavalieri di Ekebiù*. Platsen mellan stolarna är bara ett negativt sätt att se på det kreativa mellanrum som istället borde ges positiva förtecken, inte minst i kraft av allt det överskott på fantasi som faktiskt flödar här.

#### Noter

<sup>1</sup> Selma Lagerlöf, *La Leggenda di Gösta Berling*, prima edizione italiana autorizzata dall'Autrice, Milano 1910. Mina hänvisningar kommer i det följande att göras till en av de många upplagorna av samma utgåva, närmare bestämt den från 1925, där det på omslaget står "unica traduzione italiana autorizzata" samt "Terzo migliaio" (tredje årtusendet). Förlaget är Fratelli Treves fram till 1940, då Garzanti ger ut samma översättning. En helt ny översättning gavs ut av Einaudi 1945.

<sup>2</sup> Sandra Bermann, "Working in the *And Zone*: Comparative Literature and Translation", *Comparative Literature* 2009:4, s. 443.

<sup>3</sup> Lawrence Venuti's termer *foreignization* respektive *domesticating* har kommit att bli de mest etablerade inom forskningsfältet Translation Studies (Se till exempel Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, 1995). Men eftersom det är svårt att hitta någon smidig svensk motsvarighet på *foreignization*, har jag valt att istället använda exotisering vid sidan om domesticering. Här kan jag hänvisa till översättningsteoretikern Richard Jacquemond, som opererar med termerna *exotization* visavi *neutralization* ("Translation

and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation”, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, red. Lawrence Venuti, London & New York 1992). Oftast behandlas de två översättningsprinciperna, oavsett vad de kallas, som om de vore komplementära och varandra uteslutande. Hos Venuti, som framför allt kritiserar den angloamerikanska tendensen att domesticera all litteratur så att den kan införlivas i den egna kanon, betraktas för övrigt oftast en foreignizing-strategi med betydligt blidare ögon, eftersom den inte i samma grad osynliggör översättningen som sådan. Själv menar jag emellertid att exotiseringen och domesticeringen ibland kan fungera som två sidor av samma mynt: att exotisera kan vara att samtidigt domesticera enligt målspråkskulturens redan existerande föreställningar om den främmande kulturen och att domesticera kan – vid sidan om en samtidigt exotisering – vara ett sätt att ytterligare förstärka denna exotisering – till exempel genom de kontraster som automatiskt skapas mellan det bekanta och det obekanta, mellan det som är nära och det som är fjärran, i både tid och rum.

<sup>4</sup> Det är alltså inte bara vi här uppe i Norden som exotiserar och romantiserar Italien och det sydländska, utan motsvarande exotisering kan man finna i den italienska föreställningen om Norden. Se till exempel Siri Nergaard, *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*, Rimini 2004, *Sidereus nuncius & Stella Polaris*, red. Marco Beretta och Tore Frängsmyr, Canton, Mass, 1997 och Salvatore Sibilis & Angelo Tajani, *Italien i Sverige under 1000 år*, Höör 2007. Angående Italienromantiken under 1800-talet, se Bengt Lewan, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Sthlm 1966. Se även *Rom er et fortryllet bur. Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*, red. Tue Ritzau & Karen Ascani, København 1982 samt Anne Eriksen, *Minner fra Den evige stad. Skandinavers reiser til Roma 1850-1900*, Oslo 1997. Drömmen om Italien och mer specifikt drömmen om Rom var givetvis inte enbart en skandinavisk dröm utan utmärkte åtminstone hela den norra delen av Europa under hela 1800-talet. Goethe med sin *Italienische Reise* var den store föregångaren och stilbildaren. Se till exempel *Gli scrittori stranieri raccontano Roma. L'immagine della Città e della cultura italiana nel XIX secolo*, red. Sergio Campailla, Roma 2008. I Bengt Lewans två böcker om svenska föreställningar om renässansen sträcker sig kronologin ända fram till Pär Lagerkvists *Dvärgen* från 1944 och båda genomgångarna slutar dessutom med en mycket insiktsfull och inspirerande reflektion kring polerna Södern och Norden / sydländskt och nordiskt: Lewan, *Renässansbilder. Den italienska renässansen i svensk diktning*, Stockholm



1995 respektive den mer populariserade *Den farliga renässansen. Svenska diktare möter Italien*, Stockholm 2006.

<sup>5</sup> Robert Raphael, "Gösta Berling of the Lyric Stage", *Scandinavian Studies* 1970:1, s. 32.

<sup>6</sup> För ett mer detaljerat handlingsreferat, se Margherita Giordano Lokrantz, *Selma Lagerlöf ur italienskt perspektiv*, Lagerlöfstudier 1990, Sunne 1990, s. 87 f.

<sup>7</sup> Brev i Bonniers förlagsarkiv (nr 000739), citerat ur Giordano Lokrantz 1990, s. 98.

<sup>8</sup> *Nya Dagligt Allehanda*, 21/11 1928 (även citerad i Giordano Lokrantz 1990, s. 101).

<sup>9</sup> *Stockholmsstidningen*, 21/11 1928 (även citerad i Giordano Lokrantz 1990, s. 100).

<sup>10</sup> Giordano Lokrantz 1990, s. 99.

<sup>11</sup> Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga*, Skrifter av Selma Lagerlöf, Stockholm 1949, s. 15.

<sup>12</sup> "Spicca un gruppo di abeti, carichi di neve, sotto ai quali si vede il sentiero largo, che scende gradatamente verso la vallata. Oltre lo spiazzo, il sentiero riprende, salendo invece verso le officine ed il massiccio Castello di Ekebù, che dominano, lontani, la piccola altura" (Arturo Rossato (libretto), *I Cavalieri di Ekebù. Dramma lirico di 4 atti e 5 quadri*, da "La Leggenda di Gösta Berling" di Selma Lagerlöf, musica di Riccardo Zandonai, Milano 1925, s. 7).

<sup>13</sup> Lagerlöf 1949, s. 15.

<sup>14</sup> *Kavaljererna på Ekeby* (I Cavalieri di Ekebù), lyriskt drama i fyra akter efter Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga, libretton av Arturo Rossato, musiken av Riccardo Zandonai, svensk text av Sven Lindström, Stockholm 1928, s. 7.

<sup>15</sup> Jag har fått ouvertüren i kopierad form av professor Anders Wiklund.

<sup>16</sup> Raphael 1970, s. 33.

<sup>17</sup> P. Cimatti, "Ricordo della Lagerlöf", *Il Popolo* (Roma), 9/12 1958, citerat ur Giordano Lokrantz 1990, s. 56.

<sup>18</sup> I båda rör det sig om ett litterärt kartläggande och en kartografisk gestaltning. Sverigekartan är spelplanen för Nils Holgerssons färd, medan järnvägen runt Etna byggs med miraklernas hjälp. Magik och realism står sida vid sida, och det geografiska landskapet får ofta en mytologisk ursprungsberättelse som levandegör det. Se Anna Smedberg Bondesson, "Italy Seen from Sweden and Sweden Seen from Italy. Selma Lagerlöf's Sicilian Novel and Italian Translations", accepterat för publicering i *Scandinavian Studies* 2010.