

**Nessun confine o centro:
per una lettura ecocritica dell'opera di Mikael Niemi**

Giovanni Za
(Università L'Orientale, Napoli)

Abstract

Le opere dello scrittore svedese Mikael Niemi si estendono negli ultimi decenni tra poesia, letteratura per ragazzi, romanzo storico e di formazione, giallo e distopia. Tra questi generi, si sceglie qui di analizzare in particolare i romanzi per ragazzi *Kyrkdjävulen* e *Blodsugarna* (*Il diavolo nella chiesa* e *I vampiri*, rispettivamente 1994 e 1997, non editi in italiano), il *Bildungsroman Populärmusik från Vittula* (2000; *Musica rock da Vittula*, Niemi 2002) e la distopia *Fallvatten* (2012; *La piena*, Niemi 2013).

Obiettivo di questo studio è ricostruire le tracce di una visione della natura nelle opere dell'autore e risalire, attraverso esse, ad una riflessione sui termini-chiave della modernità: Antropocene e Capitalocene.

Parole chiave: ecocritica, Antropocene, Capitalocene, Mikael Niemi, letteratura svedese

Abstract

The works of Swedish writer Mikael Niemi in the last decades cover poetry, young adults' literature, *Bildungsroman*, historical and crime fiction, dystopian novel. Among these, here come to focus four works from the author, young adults' books *Kyrkdjävulen* (*The devil of the Church*) and *Blodsugarna* (*The vampires*), respectively published in 1994 and 1997 and not translated to other languages, *Bildungsroman* (*Populärmusik från Vittula*, 2000; *Popular Music from Vittula*, English translation by Laurie Thompson, 2003), and dystopian novel (*Fallvatten*, Niemi 2012; not translated to English).

The aim of this study is to piece together images of nature in the author's books and further discuss key-questions of modernity: Anthropocene and Capitalocene.

Keywords: Ecocriticism, Anthropocene, Capitalocene, Mikael Niemi, Swedish Literature

Giovanni Za, *Nessun confine o centro: per una lettura ecocritica dell'opera di Mikael Niemi*, «NuBE», 4 (2023), pp. 99-123.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1414> ISSN: 2724-4202

Det er kun det man ikke forstår, man kan afslutte. Det kommer ikke til nogen afgørelse.¹

(Høeg 2023, sez. 37)

1. Introduzione

Sostiene Timothy Morton in una riflessione in *Ecology without Nature* che il rapporto che lega l'uomo all'ambiente si costituisca su una base trascendentale. La natura è luogo di ammirazione e ispirazione, collocata su un piedistallo da venerare in una sorta di “ammirazione sadica” (Morton 2007, 5): sulla natura si proiettano sentimenti e idee umane, si trae un ideale estetico, ma contemporaneamente si opera una spoliatura predatoria continuativa (Wijmark 2012, 11).

La recente affermazione dell'ecocritica discute questo regime di separazione: essa decostruisce la priorità dell'uomo e coglie invece i fenomeni partendo da una radice comune che lega *anthropos* alle altre specie. Come nella pagina di Deleuze-Guattari, l'uomo è legato alla natura in uno spazio “intensivo” di elementi che si compenetrano.² Al di fuori di questi rapporti in continua evoluzione, l'uomo resta confitto in una stabilità che non progredisce in nessuna direzione, traendo solo da questo scambio ininterrotto con la natura una progressione vitale.

¹ «Solo ciò che non capiamo può avere una conclusione. Non ci sarà nessuna conclusione» (Høeg 1996, 446). Tutte le traduzioni, se non dove diversamente indicato, sono di chi scrive.

² Le relazioni tra elementi eterogenei vengono definite nell'opera *concatenamenti*: «Sono definiti ad un tempo come materie d'espressione che prendono consistenza indipendentemente dal rapporto forma-sostanza; da causalità in senso inverso o da determinismi «avanzati», da innatismi decodificati, che mettono in gioco atti di discernimento o di scelta» (Deleuze e Guattari 2017, 466). Lo spazio si definisce intensivo in quanto su di esso operano contemporaneamente forze concorrenti che ne definiscono incessantemente i perimetri, le strutture, le mutazioni (si veda Bonta e Protevi 2004, 40).

Tuttavia, non solo con il regno animale è compenetrato l'uomo: il concatenamento si compie con elementi organici e inorganici. La correlazione dirimente tra oggetto e soggetto già investigata in *Dialettica negativa* (Adorno 1970, 162) viene sviluppata da Jane Bennett nel concetto di *thing-power*, ove la "materia vibrante" si caratterizza per una consustanziale vitalità: «By "vitality" I mean the capacity of things, edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own» (Bennett 2010, VIII). Lo stato di connessione, dunque, si compie orizzontalmente in reticoli tesi che stringono l'uomo in una totalità complessiva: il tentativo di esimersi da questa relazione di interdipendenza colloca *anthropos* in una posizione altra e prevalente da cui dispone la sottomissione dell'ambiente. Conseguenza di questo modello di pensiero è l'impiego indiscriminato delle risorse, la distruzione su larga scala della natura e la superfetazione degli oggetti in una prospettiva di consumo illimitato.

Una ridefinizione della collocazione dell'uomo è invece intesa come necessaria nella prospettiva ecocritica:

Every single life form is literary familiar: we're genetically descended from them. Darwin imagines an endlessly branching tree. In contrast, *mesh* doesn't suggest a clear starting point, and those "clusters" of "subordinate groups" are far from linear. Each point of the mesh is both the center and edge of a system of points, so there is no absolute center or edge (Morton 2012, 29).

Da queste premesse procederà questa analisi.

1.1. Obiettivi, materiali, metodologia di ricerca

Obiettivo di questo studio è leggere secondo l'impostazione metodologica ecocritica l'opera dello scrittore svedese Mikael Niemi. A tale strumentazione si affiancheranno anche i modelli ermeneutici della geocritica, in

quanto, come si riferirà, proprio nello spazio si realizza lo slittamento tra mondo umano e non-umano, passaggio chiave dell'universo letterario dell'autore.³

Materiali primari dello studio saranno quattro romanzi di Niemi, ambientati tutti nell'area di Tornedal, nella regione di Norrbotten, all'estremo nord della Svezia: i due romanzi per giovani adulti *Kyrkdjävulen* (Niemi 1994; [Il diavolo della chiesa]) e *Blodsugarna* (Niemi 1997; [I vampiri]) e due opere eterogenee, il peculiare romanzo di formazione *Populärmusik från Vittula* (Niemi 2000; tr. it. di Katia De Marco, *Musica rock da Vittula*) e infine la distopia *Fallvatten* (Niemi 2012; tr. it. di Katia De Marco, *La piena*).⁴ La relazione stringente che in queste opere si iscrive tra natura e Antropocene e la concentrazione dell'autore sulla consistenza del confine che separa o unisce paesaggio e civiltà rendono questi romanzi particolarmente utili all'analisi qui proposta. L'importanza del confine, peraltro, è tanto più rilevante in un'area esposta alla contaminazione culturale e linguistica quale il Tornedal, su cui insistono svedese, finlandese e la variante locale *meänkieli*. Non casualmente, infatti, le transizioni linguistiche da un

³ Con il termine di geocritica si fa riferimento al sistema analitico di cui sono principali esponenti Bertrand Westphal (2009) e Robert T. Tally (2019); nello spazio si coagulano le interpretazioni della realtà e geografia autentica, in un rapporto di interdipendenza in cui letteratura e paesaggio si costruiscono reciprocamente ed ogni luogo è allo stesso tempo reale e immaginario.

⁴ *Kyrkdjävulen* è un romanzo di genere gotico in cui tre adolescenti, Matti, Malin e Simon, sono coinvolti in una serie di avvenimenti sovranaturali dopo aver osservato, durante una gita scolastica, la statua di un diavolo che decorava la chiesa locale. *Blodsugarna* è una sorta di seguito, con gli stessi protagonisti, stavolta alle prese con un vampiro che riemerge dalla terra durante una campagna di scavi archeologici. *Populärmusik från Vittula* è un comico *Bildungsroman* "geografico" in cui la ricerca dell'identità dei protagonisti passa anche da una presa di coscienza del valore delle proprie radici legate alla lingua del Tornedal, il *meänkieli*, il cui uso fu a lungo represso e ostacolato dalla cultura dominante. *Fallvatten*, infine, racconta le conseguenze catastrofiche della distruzione di una serie di dighe sul corso del fiume Lule, affrontate da una dozzina di personaggi di diversa caratura umana.

idioma all'altro segnalano l'apertura di varchi e passaggi tra reale e immaginario e si caricano di valenze magiche.

L'azione trova spesso un luogo di partenza nella cittadina di Pajala, ma i confini urbani del borgo sono costantemente sfidati dall'estrema mobilità dei personaggi e dall'opera di sabotaggio del regime utilitaristico/produttivo che inquadra lo spazio in un centramento oggettivo.⁵ In Niemi, lo spazio si caratterizza sempre per una presenza della natura come forza viva, talora agente in forme sotterranee, spesso emergente in forme irrazionali, energetiche e incomprensibili secondo i canoni di *homo oeconomicus*. In *Populärmusik* l'epica in miniatura dei protagonisti si spande su un territorio aperto ad ogni contaminazione con il magico, ove gli spazi urbani e periurbani si confondono in una geografia in cui città e foresta sono compenstrate. Nell'aura sospesa di una festa di matrimonio, i personaggi ricostruiscono una personale genealogia mitica in cui si rende evidente l'interconnessione tra mondo umano e natura (Niemi 2000, 112; Niemi 2002, 146). Stessa geografia anche in *Blodsugarna*: «Mukkakangas passerade med sina utströdda gårdar i tallgläntorna. Sedan Autio, Erheikki, Juhonpieti, Peräjävaara. Små tornedalsbyar insprängda i de ändlösa skogarna» (Niemi 1997, 10).⁶ Nello spazio si riproduce dunque una copresenza e coesistenza tra gli elementi in una nuova ridefinizione postumana degli equilibri di specie: la foresta non è connotata da un elemento di separazione e alterità, cui allude il suo stesso etimo latino *foris*, «fuori», ma si innesta nello stesso tessuto dell'agglomerato urbano.

⁵ Si veda ad esempio la definizione di Tim Cresswell: «places must have some relationship to humans and the human capacity to produce and consume meaning» (Cresswell 2004, 7). Nel suo concetto, lo spazio si qualifica solo per una interazione antropica in cui agli oggetti e alla natura consta un ruolo esclusivamente passivo, attivato dalla mediazione dell'uomo. Nell'opera di Niemi città e foresta non sono entità separate, i confini labili, i bordi costantemente superati.

⁶ «Passammo Mukkakangas con i suoi poderi sparsi nelle pianure di pini, poi Autio, Erheikki, Juhonpieti, Peräjävaara. Piccoli villaggi del Tornedal gettati nella radura senza fine».

Partendo da queste premesse, l'articolo esplorerà nella prossima sezione il contesto critico di natura-letteratura e introdurrà nella discussione i concetti chiave di *Antropocene* e *Capitalocene* come poli ermeneutici in cui si muove la letteratura di Mikael Niemi. Successivamente, tenterà di ricostruire e tracciare lo sviluppo di tali tematiche nei quattro romanzi selezionati.

2. Nord Europa tra *Antropocene* e *Capitalocene*

Il termine *Antropocene* fu introdotto nel dibattito scientifico da Paul Crutzen e Eugene Stoermer:

Considering these and many other major and still growing impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales, it seems to us more than appropriate to emphasize the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term “anthropocene” for the current geological epoch (Crutzen e Stoermer 2000, 17).

Da quel momento il concetto si è affermato non solo in campo più strettamente geologico, ma anche in altri settori disciplinari. Timothy Clark qualche anno dopo aggiornò la definizione:

The largely benumbed recognition of this reality has become one feature of life in the so-called Anthropocene, to use the currently still informal term for the epoch at which largely unplanned human impacts on the planet's basic ecological systems have passed a dangerous, if imponderable, threshold (Clark 2015, [viii]).⁷

⁷ L'Antropocene si colloca in posizione successiva all'Olocene, il quale, a sua volta, è iniziato alla fine dell'ultima glaciazione nell'emisfero settentrionale, ovvero poco più di diecimila anni fa, in concomitanza con il decadimento dell'isotopo del carbonio-14. In poco più di duecento anni l'impatto delle attività dell'uomo sull'ambiente avrebbe generato conseguenze paragonabili – realisticamente di gran lunga superiori – a quelle del periodo precedente, cinquanta volte più lungo.

Ancora: «Human activities have become so pervasive and profound that they rival the great forces of Nature and are pushing the Earth into planetary *terra incognita*» (Steffen, Crutzen e McNeill 2007, 614).⁸ La *vita activa* di Arendt (2019) si ribalta in minaccia diretta alla sopravvivenza dell'*homo faber* e tende ad una *vita arida*.⁹ Attorno alle trasformazioni ancora in atto, la scrittura registra i turbamenti di un rischio di minaccia globale.

2.1. La questione della tecnica nell'emersione del Capitalocene

Elemento di dirompente efficacia per la “grande accelerazione” è certamente la tecnica, un “modo del disvelamento”, secondo la riflessione heideggeriana, che non si limita ad operare con ciò che possiede e dispone, ma che ricerca fonti di approvvigionamento ulteriori, da inserire in un processo di sfruttamento/consumo infinito (Heidegger 1976, 12). L'uomo vi rimane impigliato in una condizione di volontaria soggiacenza, quella della *tecnosfera*:

It is a global apparatus that searches for, extracts, and does work with (mostly) fossil energy resources to provide support for its own existence as well as that of its essential parts, including members of the world's human population (Haff 2014, 129).

All'interno della tecnosfera, l'uomo constata la propria incapacità di sorveglianza e delimitazione del sistema. Secondo Allenby e Sarewitz, la

⁸ Gli autori individuano tre tappe principali per l'Antropocene: la rivoluzione industriale, la “grande accelerazione” economica dopo il secondo conflitto mondiale e una futura – incerta e volontaristica – epoca di mitigazione e controllo delle conseguenze.

⁹ Al modello di *homo faber* di *Vita Activa*, Szerszynski aggiunge quello di *homo consumens*: «Anthropocene has indeed been this parody of the cycles of nature – a growth without decay, a piling up of things which are at once consumed, a technological metabolism which turns nature into commodities without replenishing nature's self-reproductive powers – then it has been not the apotheosis but the eclipse of man as *Homo faber*: the end of the end of nature» (Szerszynski 2012, 175).

tecnosfera opera su tre livelli, individuale, locale e globale. Se al primo livello la comprensione dei fenomeni appare semplice e il singolo domina sugli eventi, essendone motore principale, il secondo e terzo livello costituiscono una serie di implicazioni tecnologiche, collettive ed economiche da cui non solo il singolo individuo, ma intere società nazionali sono dipendenti.¹⁰ Questo polisistema procede autonomamente sorretto da una struttura tecnologica che funziona per vincoli di sostenibilità economica: l'uomo, ancorché fondamentale nel diagramma, è tuttavia subordinato (Szerszynski 2012, 165).

L'impiego della tecnica nella crescita economica dimostra per contro il coinvolgimento di solo una parte dell'umanità nell'evoluzione dell'Antropocene. Malm e Hornborg fanno notare infatti che, fino al 2008, le società capitalistiche del nord del pianeta rappresentavano meno del 20% del totale della popolazione, ma avevano totalizzato più del 70% del complesso delle emissioni di CO₂ (Malm e Holmborg 2014, 64). La disuguaglianza nella distribuzione delle risorse, secondo gli autori, indica come l'attuale condizione di minaccia alla sopravvivenza non dipenda da una generica "umanità", ma da modelli economici che hanno costruito sullo sfruttamento delle risorse il proprio funzionamento. Tale modello, peraltro, possiede meccanismi di auto-regolamentazione dalla funzionalità limitata:

To speak of "limits to growth" under a capitalistic market economy is as meaningless as to speak of limits of warfare under a warrior society... Capitalism can no more be "persuaded" to limit growth than a human being can be "persuaded" to stop breathing. Attempts to "green" capitalism, to

¹⁰ Si veda a proposito l'esempio degli autori sul traffico aereo o automobilistico (Allenby e Sarewiz 2011, 38), che costituiscono meccanismi di funzionamento autonomi, non controllabili da soggetti singoli o entità statuali, ma dotate di auto-governo. Il paradigma concettuale classico di André Gorz sull'*esodo del capitale* è utile a mostrare un ulteriore esempio riguardo l'indipendenza del sistema economico rispetto alle tradizionali politiche nazionali di stampo keynesiano: il capitale non è più sottoposto a vincoli di controllo e concertazione, ma si muove a livello globale in modalità anche qui di auto-governo in cui soggetti e stati hanno spazi di influenza minimi (Gorz 1997).

make it “ecological”, are doomed by the very nature of the system as a system of endless growth (Bookchin 1990, cap. 3).

L’inseparabilità dei due termini – crescita economica e modello produttivo – rende la condizione di questa epoca storica come irrevocabile: “Capitalocene” o “economocene”, come nella definizione di Dipesh Chakrabarty (Chakrabarty 2018, 6); progresso ed efficientamento del sistema passano attraverso la *deumanizzazione*, lo scardinamento dell’uomo da un contesto di coesistenza con la natura.

In Nord Europa il legame con l’ambiente si costituisce su una forte e molto presente retorica ambientalista e sull’elaborazione di un senso di colpa nazionale e universale rispetto al consumo indiscriminato delle risorse (Haverty Rugg 2017, 609). La natura è allo stesso tempo un “diritto”, sancito da una regolamentazione apposita che, dapprima in Finlandia (*jokaisenoikeudet*, «diritto di ogni persona»), poi anche in Svezia, Islanda e Norvegia, viene garantito come libera fruizione.¹¹ Le implicazioni del Capitalocene raggiungono ovviamente anche queste regioni: la Norvegia, d’altra parte, ha allestito la più grande impresa petrolifera d’Europa. Si afferma in ogni caso un regime “contrattualistico”, in cui il rapporto con la natura è delimitato da una serie di diritti e doveri e da una forte persuasione morale sulla conservazione delle risorse.¹²

Nello spazio antropocentrico e in opposizione dialettica con il Capitalocene si muove la letteratura di Mikael Niemi. Qui la suddivisione del mondo in una sfera naturale e culturale è messa in discussione: Niemi

¹¹ Si pensi a *Fallvatten*, nota 6, *supra*.

¹² Di contratto “naturale” da opporre a uno sociale aveva parlato Michel Serres come chiave di risoluzione del conflitto dell’uomo nell’ambiente. Resta da segnalare tuttavia una certa aporia nel parallelo voluto da Serres: il contratto sociale è stipulato tra due contraenti, ancorché astratti – il cittadino e il Sovrano, per restare nell’esempio rousseauiano –, ma il meccanismo appare di difficile traslazione; la Natura non deve contrattare una soluzione alla minaccia di suo annientamento operata dall’uomo. Nel contratto di Serres, essa diviene *speculum* del razionalismo e contrattualismo antropocentrico.

opera la rimozione del dualismo e delle dicotomie, aprendo dunque a una condizione postumana della realtà (Öhman 2009, 88).

3. Umano, troppo umano, trans-umano

3.1. *Anthropos nel mondo magico*

L'incipit di *Kyrkdjävulen*, per primo, segnala una compenetrazione degli elementi e un'emersione dell'elemento magico in mezzo agli uomini come riserva di uno spirito autentico della natura, intesa come forza sovversiva. I tre giovani protagonisti del romanzo, Matti, Malin e Simon, partecipano assieme alla classe ad una visita alla Chiesa di Pajala; sulla via del ritorno, Simon si ferisce superficialmente in seguito ad una caduta. Il suo sanguinamento viene fermato dall'intervento di un oscuro guaritore, il quale recita una formula in finlandese. Al momento del congedo, questi chiede a Matti chi sia suo padre: «Vanhakosken Nilsis», risponde il ragazzo (Niemi 1994, 12).¹³ Qui il guaritore incalza: «du borde verkligen lära dig finska!»,¹⁴ alludendo alle proprietà magiche che la lingua possiede ed a come il ceppo dei Vanhakoski ne abbia già conoscenza. Tali qualità magiche – ancorché ignote a Matti in quel momento – sono endemiche: non sono trasmesse da ente esterno, ma provengono da un'identità ibrida endogena che si estende tra mondo umano e oltreumano. La lingua è strumento di comunicazione con questo intenso spirito: «Naturen häruppe förstår inte svenska. Om du pratar med älven måste du säga *väylä*, annars lyssnar den inte».¹⁵

¹³ «Figlio di Nils Vanhakoski». La risposta appare linguisticamente interessante, “Vanhakosken” è la formula al genitivo del cognome paterno in finlandese, Nilsis è la formula possessiva del nome proprio del padre: l'espressione attiene dunque ad una duplice identità, svedese e finlandese e sottintende un'ibridazione.

¹⁴ «Dovresti davvero imparare il finlandese».

¹⁵ «Quassù la natura non conosce lo svedese. Se parli con il fiume devi dire *väylä* (“grande fiume” nel dialetto di Tornedal), altrimenti non ti ascolta».

Più avanti nel testo, il sovrannaturale si manifesta nell'emersione di oscure forze che risiedono nell'alveo del fiume. A sua volta, queste richiamano esseri alati – chiamati *diavoli* – come correlazione della presenza del male. La dismissione della mera razionalità e centratura antropica come soluzione del conflitto si compie nella scelta del protagonista Matti di unire umano e non-umano e di cibarsi della carne del diavolo:

Jag tittade in i det lilla däsiga ansiktet. Den gäspade stort och blinkade flera gånger. I en snabb rörelse stack jag in skallen i min mun och bet av den vid halsen. Sedan knäckte jag det tunna kraniet som en nöt mellan mina kindtänder och tuggade allt till en fin massa. Till sist svalde jag (Niemi 1994, 85).¹⁶

La lingua e l'esperienza della magia divengono nell'opera tappe della costituzione di un'identità che unisce le sfere dell'umano e delle forze naturali. Passaggio chiave di questa transizione di Matti da adolescente tormentato e vittima di mobbing a eroe coraggioso pronto a sfidare la morte è la sua peculiare *nekyia*: precipitato nell'abisso di un pozzo – punto di concentrazione delle forze misteriose convolute nelle energie del fiume Torne –, Matti risale questo inferno a metà strada tra terra e sottosuolo ed emerge come fusione ormai compiuta di tutti gli elementi, progetto postumano di essere-tutto in cui ogni elemento naturale e culturale sono uniti in una costituzione organica.

In *Blodsugarna* la forza della natura ha una connotazione ctonia e riemerge dopo il ritrovamento del corpo di un vampiro in un bosco: digressioni tra umano e non umano spingono i personaggi in un confine liquido, ove la foresta fa apparire o scomparire immagini o individui, crea energie

¹⁶ «Osservai il volto sonnolento. Sbadigliava vistosamente e batté le ciglia più volte. Con un movimento rapido infilai la sua testa nella mia bocca e morsi al collo. Poi fracassai il cranio sottile come una noce tra i miei molari e masticai tutto fino a farlo diventare una bella massa. Poi ingoiai».

immateriali e immagini effimere (Niemi 1997, 59). In *Populärmusik* transizioni tra uomo e animale o uomo-spirito ridefiniscono il concetto di possibile e insistono sulla porosità dei confini tra gli esseri:

Då märkte jag att de förvandlats. De var inte riktigt pojkar längre. Käkarna hade svullnat, hörntänder stack ut mellan de svullna läpparna. Benen var kortare och kraftigare som låren på en björn, de svällde så byxorna rämnade i sömmarna. Naglarna hade svartnat och vuxit ut till klor (Niemi 2000, 26).¹⁷

I due protagonisti del romanzo, Matti e Niila, entrano nelle peripezie picaresche di un percorso di formazione che non giunge a nessun risultato definitivo: al contrario, la loro posizione appare sempre *tra* due stazioni, infanzia ed età adulta, compenetrati da un elettrico e travolgente *élan vital* che si oppone a qualunque definizione statutaria. I personaggi, di conseguenza, non conoscono i limiti fisici dell'esistenza e valicano il confine: la nonna di Niila torna dopo il suo decesso e minaccia il nipote di una spaventosa castrazione.¹⁸ Lo stesso Matti opera una plastica transizione tra l'infanzia e l'adolescenza, maturando la sua trasformazione in una curiosa crisalide metallica: «Innesluten. Hon ruvade mig. Skyddade mig som en havande med sina skottsäkra järnväggar. Jag var inne i henne, och jag var hennes barn» (Niemi 2000, 41).¹⁹ L'immagine rimanda direttamente ad una simbolica nuova nascita, ma ribalta la prospettiva di discendenza, in quanto il grembo che accoglie il mutante Matti è metallico e prefigura un

¹⁷ «Allora mi accorsi che si erano trasformati. Non erano più due ragazzi. Le mascelle si erano gonfiate, i canini sporgevano dalle labbra gonfie. Le gambe erano più corte e muscolose, come le zampe di un orso, gonfie da far scoppiare le cinture dei pantaloni. Le unghie si erano annerite e si erano trasformate in artigli» (Niemi 2002, 33).

¹⁸ Presagi che alludevano al superamento della barriera della morte comparivano già in occasione del funerale della nonna di Niila: ivi infatti i ragazzi scorgevano «i figli defunti di lei» (Niemi 2002, 78).

¹⁹ «Rinchiuso. La caldaia mi covava. Mi proteggeva come una donna incinta con le sue pareti blindate. Ero dentro di lei, ero il suo bambino» (Niemi 2003, 51).

concatenamento con il tutto: è la realizzazione della materia vibrante di Bennett, una proliferazione di energie vitali che copre ogni elemento terrestre.

Come nelle opere precedenti, anche in *Populärmusik* la lingua assolve ai compiti di una ibridazione delle forme. Pur nella moltiplicazione degli ostacoli e delle barriere, la propensione dei protagonisti e dello *spiritus loci* tende ad includere e risolvere in una compartecipazione di tutte le entità le implicazioni del presente. Nelle prime pagine, Niila, protagonista taciturno, rifiuta di parlare; comincerà poi a farlo in una lingua propria, che nessuno eccetto Matti riesce a capire. Nell'occasione della visita a Pajala di un esule proveniente dal Congo, tuttavia, la lingua assurda di Niila diverrà chiave di soluzione e strumento di unione: nessuno degli abitanti di Pajala riesce a comprendere il creolo, nessuno pratica bantu o swahili, solo Niila, finalmente, sarà capace di parlare con il fuoriuscito congolese, rivelando la sua lingua "inventata" come esperanto, appreso da trasmissioni didattiche radiofoniche. L'identità si estende su uno spazio di inclusione delle differenze che scioglie le contrapposte dicotomie e unisce Tornedal al Congo e ad uno spirito di appartenenza trasversale.²⁰ Essa, del resto, è scandita anche dal processo di educazione musicale, che consente ai due protagonisti di fare esperienza di un mondo geograficamente lontano, ma emotivamente imminente, la cui forza trasgressiva e vivace riempie le loro biografie romanzesche:

Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind (Berman 1988, 15).

²⁰ A questa condizione ibrida allude anche l'autore per la sua storia personale: «Jag föddes 1959 och växte upp i Pajala, alldeles vid den finska gränsen. Min mormor var same och min far är tornedaling. Jag har således rötterna i två kulturer vilket ger mig både kraft och inspiration» (Landqvist 2012, 4). «Sono nato nel 1959 e cresciuto a Pajala, vicinissimo al confine con la Finlandia. Mia nonna era sami e mio padre è del Tornedal, per cui ho radici di due culture, la qual cosa mi fornisce sia energia che ispirazione».

Lo spirito di modernità, che Matti e Niila esprimono attraverso la musica, opera naturalmente in opposizione alla tradizione e si pone in anticipo rispetto ai tempi, come il narratore registra per la prima esibizione del gruppo musicale che i ragazzi di Pajala hanno costituito:

Det var då vi körde igång

- *Tjus lätmi isamatö räckönräll mjosik!*

De som satt längst fram slungades bakåt i stolsryggarna. Resten stirrade oförstående in i den fördragna ridån [...]. Vi slamrade på som vettvillingar i halvdunklet därbakom. Erkki fick tävlingsnerver och började slå på allt som rörde sig tills låten var uppe i dubbla hastigheten [...]. Och längst fram. Vid golvmikrofonen. Stod jag.

Jag sjöng inte, jag brölade [...]. Utan att vi visste om det hade vi uppfunnit punken flera år för tidigt (Niemi 2000, 198-199).²¹

Tale energetico *élan vital* caratterizza tutti i personaggi adolescenti in *Kyrkdjävulen*, *Blodsugarna* e *Populärmusik*: questa fase di transizione *naturalmente* unisce le dicotomie e le distanze in una compartecipazione del tutto che aspira ad una ricomposizione radicale e assemblaggio di opposti. Come afferma Thomas Mohnike nel suo studio su *Populärmusik*, Matti e Niila non aspirano ad *una* identità, ma cercano di sovrapporre esperienze e opzioni in una moltiplicazione di personalità che giustappone, costruisce, accoglie gli opposti e non li esclude: «Every movement of longing, of looking for a glimpse of stable, fixed eternity, of a secularized encounter with God, is always subverted» (Mohnike 2014, 177). Il nemico più accanito per i due protagonisti è d'altra parte il laestadianesimo, la visione rigida di un dio che determina e separa, classifica gli uomini e li divide: infatti,

²¹ «Fu in quell'istante che attaccammo. “*Gias letmi iassamatar rocchenroll music!*” Quelli che sedevano nelle prime file furono proiettati contro gli schienali. Gli altri guardarono senza capire il sipario ancora chiuso [...]. Nella penombra dietro il sipario picchiavamo come forsennati. Erkki, in preda al panico della scena, iniziò a pestare su tutto quello che si muoveva fino a che il pezzo raddoppiò la velocità [...]. E davanti a tutti. Dietro al microfono. C'ero io. Non cantavo, muggivo [...]. Senza saperlo, avevamo inventato il punk con parecchi anni di anticipo» (Niemi 2002, 259).

l'apertura definitiva di Niila all'adolescenza avviene dopo l'allontanamento da casa del padre, che di quel movimento religioso è presidio e simbolo. La magia, allora, che ispira spiriti e forze naturali, non è che una sfaccettatura ulteriore dell'esistente; l'adolescenza è forma particolarmente curiosa di magia, in cui, letteralmente, tutto può accadere, come nella coda auro-rale di *Populärmusik*:

Och just då, just när jag höjde blicken, flammade ett norrsken upp. Stora gröna fontäner växte och svällde, vågor av mareld skummade fram. Snabba röda yxhugg, violett kött som skyttade i snitten [...]. En lång stund stod jag stilla och bara njöt. Tyckte med ens att det sjöng svagt däruppiifrån, som från en finsk soldatkör. Norrskenets röst (Niemi 2000, 232).²²

Per un istante, un sussulto numinoso schiude il segreto del cielo: annuncia un passaggio ad un'altra età e celebra con sublime ironia i concatenamenti reticolari che uniscono uomo e natura in ritratto postumano di promessa e incanto.²³

3.2. Strategie di resistenza al Capitalocene

Nell'*incipit* di *Populärmusik* Matti assiste alla costruzione della nuova strada di asfalto che collega Pajala al resto del paese, negli anni Sessanta del *boom* economico: i confini si allargano ad un orizzonte infinito, la cittadina entra in relazione con il mondo grande, gli equilibri sociali del Norrbotten hanno

²² «E proprio in quel momento, proprio quando alzai gli occhi, si accese un'aurora boreale. Grandi fontane verdi si ingrandirono e si gonfiarono, onde di fosforescenza ribollirono come schiuma. Rapidi colpi di ascia rossi, carne violetta che si intravede nello squarcio [...]. Restai a lungo immobile a godermi lo spettacolo. All'improvviso mi sembrò che lassù si sentisse un canto lieve, come un coro finlandese di soldati. La voce dell'aurora boreale» (Niemi 2002, 303-304).

²³ Per un istante: Niemi, subito dopo, aggiunge che la celestiale voce che ascolta provenire dai cieli era invece il rumore di un taxi in avvicinamento.

un primo contatto con le rapide progressioni del Capitalocene. Quarant'anni più tardi, Adolf Pavval percorre le stesse aree a bordo della sua automobile Saab, nelle prime pagine di *Fallvatten*: ogni aspetto è mutato rispetto al passato e il processo di antropizzazione è sostenuto dagli avanzamenti tecnologici: Adolf è d'altra parte avviluppato in un processo di fusione con il proprio mezzo: «Som hos alla vana bilförare kändes gränsen mellan kroppen och bilen allt vagare för att tidvis helt försvinna» (Niemi 2012, 54).²⁴ La trasformazione in macchina muta l'uomo in prolungamento della tecnica e addentellato del Capitalocene.²⁵ Lo spazio attorno all'auto di Pavval è adattato ad un obiettivo meramente produttivo: «Hege-monisk centralmakt med självklarhet gör anspråk på naturtillgångar och arbetskraft i vad man betraktat som mer perifer delar av landet» (Nilsson Skåve 2019, 52).²⁶ Territorio di estrazione e prelevamento delle risorse: una "colonia interna", per usare la prospettiva di Nilsson Skåve in un suo recente contributo critico sull'opera di Niemi.

Sull'auto in transito in territori in trasformazione si abbatte l'onda-vendicatrice. Adolf resta intrappolato nella capsula di salvataggio-abitacolo trascinata dal fiume, non più protetto, ma imprigionato.

²⁴ «Come per tutti gli automobilisti abituali, il confine tra corpo e auto si faceva sempre più labile, fin quasi a scomparire» (Niemi 2013, 65).

²⁵ Patente è la distanza con la simile situazione di confinamento all'interno della caldaia-grembo in *Populärmusik* di cui *supra*: Adolf è ricodificato in un algoritmo-macchina, una sorta di *cyborg* che opera la sua transizione in una «crisalide», ovvero l'abitacolo. Si veda anche un passaggio in conclusione di *Fallvatten*: «Han i Saaben och Saaben i honom, de var förenade, gick inte längre att skilja åt. Hjärtat drog runt vevaxeln, bensinen strömmade genom venerna, pannan blev till en hård, formgjuten vindruta medan turbon röt genom sätesmuskulerna» (Niemi 2012, 240); «Lui nella Saab e la Saab in lui, erano una cosa sola, non si sarebbero più separati. Il suo cuore faceva girare l'albero a gomiti, la benzina gli scorreva nelle vene, la sua fronte si trasformò in un solido parabrezza curvo mentre il turbo gli rombava nei glutei» (Niemi 2013, 290-291).

²⁶ «Un potere centrale egemonico rivendica con chiarezza l'uso delle risorse naturali e della forza lavoro in ciò che si ritiene una zona periferica del paese».

Attorno, la natura è in stato di decadenza. Vincent Laurin, un altro dei personaggi, lacerato dalla fine del matrimonio, lascia il proprio giardino in stato di abbandono – un'altra chiara simbologia del ribaltamento della prospettiva rispetto alle opere precedenti: «Förfallet hade bara tilltagit» (Niemi 2012, 19).²⁷ Ancora: «Världen hade upphört att hänga samman, slets i trasor» (Niemi 2012, 43).²⁸ Dunque, un *requiem* per il Norrbotten, ove, in contraddizione con i romanzi precedenti, il contatto con la natura viene celebrato per la sua assenza (Jonsson 2012, 24).

Per contro, il fiume si caratterizza per una violenza ultrice, come appare nelle stesse dichiarazioni dell'autore: «Det finns något magiskt med en älv, jag tror den är en sorts metafor för livet» (Carlsson 2012, 7).²⁹ La simbologia distopica, d'altra parte, non fa che accumularsi sugli avamposti dell'Antropocene, trascinati via da una natura energetica in un atto di ribellione che ridefinisce la mappa degli interventi dell'uomo sull'ambiente: nell'immagine dall'alto dall'elicottero di Vincent sulla zona alluvionata, i tratti visibili dell'azione umana sul territorio vengono sepolti dalla marea annichilente della massa d'acqua; come in *Kyrkdjävulen* dall'acqua risorgevano le entità malvagie che assediavano i giovani protagonisti, in *Fallvatten* proviene dall'acqua la distruzione delle pretese antropocentriche, *sub specie calamitatis*.³⁰ L'onda di piena risuona come minaccia concreta e del cambiamento climatico (Milles 2012, 7).³¹

²⁷ «La rovina aveva semplicemente seguito il suo corso» (Niemi 2013, 26).

²⁸ «Il mondo aveva smesso di tenersi assieme, stava andando a pezzi» (Niemi 2013, 54).

²⁹ «C'è qualcosa di magico in un fiume, penso che sia una sorta di metafora della vita».

³⁰ Si aggiunge come significativa immagine dell'erosione dello spazio antropocentrico la casa travolta dalla piena e fluttuante sul fiume Lule: all'interno vi è la figlia di Laurin, Lovisa.

³¹ Non tutta la critica ha sottolineato il valore simbolico della piena come metafora delle conseguenze del cambiamento climatico, per quanto riferimenti indiretti fossero stati espressi dallo stesso Niemi (Engström 2012, 20); prevale una visione incentrata sul racconto distopico della catastrofe e delle personalità coinvolte nel disastro.

Tra la galleria di personaggi scoperta davanti all'abisso della natura vendicatrice, di rilievo per le implicazioni simboliche è quello di Sofia Pellebro. Impiegata in un negozio di Luleå, la città più grande del Norrbotten, intuisce il rischio di una catastrofe e stabilisce di rescindere i legami con il Capitalocene: abbandona il posto di lavoro – laddove la sua collega resta, contratta in un legame di dipendenza dal meccanismo socio-economico che le impedisce una decisione autonoma e di auto-conservazione. A Sofia, che decide di allontanarsi perché stanno giungendo notizie di un ordine di evacuazione, la collega Marina oppone la sua sottomissione al ruolo assegnato dal sistema economico e un senso di lealtà alla proprietà che si è trasformato in rassegnazione: «Marina svarade med en tvetydig gest som kunde betyda: vi styr inte själva över våra liv» (Niemi 2012, 179).³²

Sofia, invece, viene meno alle norme convenzionali del diritto e della proprietà privata. Dapprima abbandona la sua auto su una strada di scorrimento bloccata dalla paralisi di auto sospese in una fuga immobile, poi sottrae mezzi di trasporto ad altri profughi, viene meno ad ogni vincolo di lealtà: nell'angoscia della piena lotta della vita, Sofia antepone la salvezza di sua figlia, sola in casa, più a nord, distante da Luleå e più vicina al fronte della piena. Tutti gli strumenti del Capitalocene appaiono qui ostacoli e non strumenti di sostegno alla vita dell'uomo: le auto sono ferme e anche la semplice funzione di trasporto è impedita. L'emergenza emotiva di Sofia ridisegna l'elenco delle priorità e antepone una più stringente geografia degli affetti alla viabilità congestionata delle automobili paralizzante in traiettoria di uscita da Luleå. In questa lotta per la vita riluce forse una prospettiva in cui l'ordine degli elementi tra mondo umano e non-umano è rivisto in una chiave di solidarietà e vicinanza e in opposizione al Capitalocene:

³² «Marina rispose con un gesto insicuro che poteva voler dire: non siamo noi a governare la nostra vita» (Niemi 2013, 216). Chiaramente, si intuisce che sarebbe invece il sistema socio-economico a farlo.

come già nella riflessione di Arne Næss, uomo e natura si compenetrano e l'ambiente appare sotto la forma di "io dilatato" (Næss 1974, 183).³³

4. Conclusioni

La parabola distopica tracciata in *Fallvatten* ribalta gli obiettivi narrativi delle prime opere di Mikael Niemi: laddove, nei primi romanzi, il rapporto con la natura procedeva nella direzione della rimozione dei confini tra umano e non-umano e muoveva, attraverso lo spazio, all'abolizione di centralità e marginalità in una mappa di ecumene in cui ogni elemento avviene nella contemporaneità, in *Fallvatten* l'uomo è infine posto in una condizione di separazione irreversibile. Nessuna magia o energia positiva compenetra lo spirito dell'uomo, ma un'onda vendicatrice e violenta lo sopraffà. Il culmine della tragedia d'altra parte non implica una piena consapevolezza della portata del disastro: mentre nel Norrbotten la piena travolge le cose e le persone, a Stoccolma gli effetti sono minimi (Nyström 2012, 5): «Det var mörkt i en, på sin höjd ett par sekunder [...]. Det hade varit en blinkning [...]. Dessa två nedsläckta sekunder var den enda störning som kom att drabba Stockholmsområdet» (Niemi 2012, 232).³⁴ La sperimentazione diretta della catastrofe è unica forma di consapevolezza: proprio come gli abitanti di Stoccolma non avvertono la tragedia nel Norrbotten, così l'uomo esperisce un'impressione di immobilità mentre i cambiamenti climatici si attuano su tempistiche proto-geologiche (Clark 2015, 22, 29). Una questione di velocità di scala che ottunde il processo di comprensione.

³³ Ad un "io dilatato" tende Sofia, che, come nota Skåve, si fonde in un processo di identificazione con la natura: «Hon blev älv. Älv var allt som blev kvar» (Niemi 2012, 274); «Sofia diventò fiume. Non restava altro che il fiume» (Niemi 2013, 332).

³⁴ «Per un secondo o due al massimo fu buio. [...] Era stato un battito di ciglia. [...] Quei due secondi di buio furono l'unico inconveniente che colpì la zona di Stoccolma» (Niemi 2013, 281).

Una nuova coscienza risvegliata allora deve sorgere:

It is hoped that an emergent culture, coterminous with the species, will make up a collective force strong enough to help counter day-to-day forces and decisions accelerating the extinction of terrestrial life (Clark 2015, 17-18).

Ruolo dell'arte in questo contesto è generare un “cultural imaginary” che contribuisca a convogliare l'attenzione e sollecitare coscienze (Morton 2012, 10); l'immaginazione – anche letteraria – trova nuove strade per presentare il collegamento tra uomo e natura e contribuisce alla formazione di una nuova identità ecologica (Heise 2010).

Eppure, nelle pagine conclusive di Niemi, emerge una visione pessimistica. Il ponte tra umano e natura, la forza energetica che attrae risorse da entrambi i mondi, l'adolescenza e i giovani che in *Kyrkdjävulen*, *Blodsugarna* e *Populärmusik från Vittula* avevano contribuito a rimuovere il confine tra possibile ed impossibile restano muti in *Fallvatten*, oppure sono le vittime ultime:

I ett sönderslaget hus kröp Evelina Pellebro fram under sitt täcke. Sängen var drypande våt och iskall. Hon kunde se rätt igenom det som nyss varit väggar.

Mamma, strömmade det genom henne. [...]

– Mamma? ropade hon med svag röst.

Ingen svarade (Niemi 2012, 276).³⁵

La catastrofe è qui inevitabile: il mondo di *Fallvatten* appare popolato da adulti incapaci di una autentica connessione non mediata con la natura;

³⁵ «In una casa distrutta Evelina Pellebro strisciava fuori dalle sue coperte. Il letto era zuppo e gelato. Poteva vedere fuori da quelle che fino a poco tempo prima erano state le pareti. Mamma, fu il primo pensiero che l'attraversò. [...] “Mamma”, chiamò con un filo di voce. Nessuno rispose» (Niemi 2013, 334). Evelina Pellebro è la figlia di Sofia, che quest'ultima ha cercato nel segmento di romanzo che è incentrato su di lei.

gli adolescenti e i bambini, portatori del peculiare pensiero magico nie-
miano, sono sopraffatti e assenti. Le teorie della produzione di un nuovo
“immaginario culturale” che attraverso la consapevolezza possano portare
a una serie di scelte in difesa dell’ambiente appaiono nell’orizzonte di que-
sto romanzo slanci ottimistici in un contesto compromesso.

Infine: Allenby e Sarewitz avevano immaginato una sintesi della com-
plessità del mondo secondo tre livelli, prospettando l’impossibilità di agire
per il singolo sul livello più alto. Può esistere allora un super-soggetto ca-
pace di riassumere in sé tali complessità e superarle, capace, da singolo, di
impartire un impulso di salvezza alla coscienza globale? Riprendendo lo
scetticismo di Bookchin sulle possibilità di limitazione del concetto di
“crescita infinita”: può il modello economico costitutivo del Capitalocene
immaginare un progetto alternativo che non si basi sul consumo delle ri-
sorse, ma sul suo contrario, il suo assoluto negativo?

Mikael Niemi abbozza una risposta negativa.

Bibliografia

Adorno Theodor W. 1970, *Dialettica negativa*. Einaudi, Torino.

Allenby Braden R. & Sarewitz Daniel 2011, *The Techno-Human Condition*.
MIT Press, Cambridge and London.

Arendt Hannah 2019, *Vita activa. La condizione umana*, (*The human condition*
1958), tr. it. Sergio Finzi. Bompiani, Milano.

Bennett Jane 2010, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke Uni-
versity Press, Durham and London.

Berman Marshall 1988, *All That Is Solid Melts into The Air. The Experience of*
Modernity. Penguin, New York.

- Bookchin Murray 1990, *Remaking Society. A New Ecological Politics*. AK Press, Chico, Apple Books.
- Bonta Mark & Protevi John 2004, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Carlsson Åsa 2012, *Intensivt från norr*. «Trelleborgs Allehanda», 29 augusti, 7.
- Chakrabarty Dipesh 2018, *Anthropocene time*. «History and Theory», 57, 1, 5-32.
- Clark Timothy 2015, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury Publishing, London.
- Cresswell Tim 2004, *Place. A very short introduction*. Blackwell, Malden; Oxford; Carlton.
- Crutzen Paul J. & Stoermer Eugene F. 2000, *The "Anthropocene"*. «Global Change Newsletter», 41, 17-18.
- Deleuze Gilles e Guattari Félix 2017, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 1980), tr. it. Giorgio Passerone. Orthotes, Napoli-Salerno.
- Engström Björn 2012, *Niemi skräms med dammhaveri*. «Norrländska socialdemokraten», 18 augusti, 20.
- Gorz André 1997, *Misères du présent, richesse du possible*. Paris, Galilée.
- Haff Peter 2014, *Humans and technology in the Anthropocene: Six rules*. «The Anthropocene Review», 1, 2, 126-136.
- Haverty Rugg Linda 2017, *Displacing crimes against Nature: Scandinavian Ecocrime fiction*. «Scandinavian Studies», 89, 4, 597-615.

- Heidegger Martin 1976, *Saggi e discorsi*, (*Vorträge und Aufsätze* 1957), tr. it. Gianni Vattimo. Mursia, Milano.
- Heise Ursula 2010, *Afterword: Postcolonial Ecocriticism and the Question of Literature*, in Bonnie Roos and Alex Hunt (eds), *Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives*. University of Virginia Press, Charlottesville, 251-258.
- Høeg Peter 2023, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, (1992). Gyldendal, København, Google Books.
- Høeg Peter 1996, *Il senso di Smilla per la neve*, tr. it. Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Jonsson Erik 2012, *Djup och mäktig spänningsroman*. «Norrbottnens-kuriren», 29 augusti, 24.
- Landqvist Hans 2012, “– Kuka ... puhhuu ...? stönade Esaias. Vem pratar?”. *Litterär flerspårighet och språkväxling i Mikael Niemis roman Mannen som dog som en lax*. Institutionen för svenska språket, Göteborg.
- Malm Andreas & Holmborg Alf 2014, *The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative*. «Anthropocene Review», 1, 1, 62-69.
- Milles Ulrika 2012, *Infernaliskt kul. Katastrofen snurrar fram som en tivoliattraktion*. «Dagens Nyheter», 29 augusti, 7.
- Mohnike Thomas 2014, *The Joy of Narration*. «Journal of Northern Studies», 8, 1, 169-186.
- Morton Timothy 2007, *Ecology without Nature*. Harvard University Press, Cambridge.
- Morton Timothy 2012, *The Ecological Thought*. Harvard University Press, Cambridge and London.

- Niemi Mikael 1994, *Kyrkdjävulen*. Alfabet, Stockholm.
- Niemi Mikael 1997, *Blodsugarna*. Alfabet, Stockholm.
- Niemi Mikael 2000, *Populärmusik från Vittula*. Norstedts, Stockholm.
- Niemi Mikael 2002, *Musica rock Vittula*, tr. it. Katia De Marco. Iperborea, Milano.
- Niemi Mikael 2012, *Fallvatten*. Piratförlaget, Stockholm.
- Niemi Mikael 2013, *La piena*, tr. it. Katia De Marco. Iperborea, Milano.
- Nilsson Skåve Åsa 2019, *Katastrofer vid vatten*. «Tidskrift för Litteraturvetenskap», 49, 1, 51-59.
- Næss Arne 1974, *Økologi, samfunn og livsstil: utkast til en økosofi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Nyström Maria 2012, *Naturen ger igen med full kraft*. «Upsala Nya Tidning», 29 augusti, 5.
- Serres Michel 1990, *Le contract naturel*. François Bourin. Paris.
- Steffen Will, Crutzen Paul J. & McNeill John R. 2007, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*. «Ambio», 36, 8, 614-621.
- Szerszynski Bronislaw 2012, *The end of the end of Nature: The Anthropocene and the Fate of The Human*. «The Oxford Literary Review», 34, 2, 165-184.
- Tally Robert T. 2019, *Topophobia. Place, Narrative and Spatial Imagination*. Indiana University Press, Bloomington.
- Westphal Bertrand 2009, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*. Armando, Roma.

Giovanni Za

Wijmark Sofia 2012, *Naturen och det kusliga. Nedslag i samtida svensk skönlitteratur*. «Tidskrift för Litteraturvetenskap», 42, 1, 5-17.

Öhman Marie 2009, *Från humanism till posthumanism*. «Litteratur och språk», 5, 74-92.