

MALGORZATA PUTO
Università della Slesia

Corpo femminile come strumento d'indagine nel romanzo *Acciaio* di Silvia Avallone

ABSTRACT: Body Image as the Way to Express Femminity *Acciaio* by Silvia Avallone

The analyzed text puts a great emphasis on the human as physical beings in a physical world, in which body image is a meaningful and conscious way to express identity. The female identity includes concepts of self-esteem, self-perception, sexuality and social role and it can be challenging for a number of reasons. Body image can be a powerful way to fulfill the social expectations but it can also be very vulnerable because appearances change so much and cultural messages that fuel dissatisfaction can be very strong. Having a beautiful body can easily be linked to the concepts of success, sexuality, great expectations. Having ugly body can lead to emargination and struggling against the world that from the ancient times promotes the value of beauty in female.

KEY WORDS: body-conscious, identity, evolution, postmodernism.

Acciaio, il romanzo debutto di Silvia Avallone, pubblicato nel 2010 racconta un'Italia insolita, vissuta in una periferia operaia, che raramente viene documentata dalla letteratura moderna. Sembra che a Piombino non siano arrivate le invenzioni tecnologiche e i modelli culturali stranieri ma invece l'unico mezzo che possa generare certezze è il corpo, un organo vivo e dinamico, in continuo cambiamento, che diventa la carta d'identità delle protagoniste. Anna e Francesca, due amiche adolescenti crescono in un determinato ambiente, osservano i cambiamenti nei loro corpi, notano le diversità e le somiglianze, scoprono *le tecniche del corpo* grazie a cui essi diventano autentici.

Il dibattito sul corpo umano è un argomento affascinante a più livelli; filosofico, antropologico, sociologico, psicologico, letterario. Basti pensare all'autorità di Platone per cui il corpo è la prigione dell'anima, oppure alla svalutazione della corporalità evidente in Dante e Manzoni. Marcel Mauss definisce il corpo

come “il primo e il più naturale strumento dell'uomo, oggetto tecnico e nello stesso tempo mezzo tecnico” (MAUSS 392), alludendo così ad una equivalenza che si può instaurare tra spazio fisico e spazio sociale. In questa prospettiva l'habitus ossia le forme e i ritmi corporali si accordano in un contesto socioculturale dato e ne riflettono tutta la sua specificità (LA CECLA 69).

Anche se la paura del corpo imperfetto e del suo declino è classificata come una delle preoccupazioni più angosciose che minacciano la società postmoderna (BAUMAN 1999: 99)¹, il romanzo di Avallone scavalca il concetto legato all'ossessione dei canoni estetici, perché qui si parla di corpi che sono capaci di crescere, di superare i propri limiti, di raggiungere obiettivi.

Come scrive Franco La Cecla, il discorso sulla rappresentazione corporale è legato al concetto di autenticità, e il modo di imparare a diventare uomo o donna significa capire la propria corporalità “fatta di smorfie, di atteggiamenti, di posture, di espressioni *ad effetto*”. La letteratura può narrare “il modo in cui il corpo umano impara le strategie per diventare autentico” (LA CECLA 9). La descrizione del corpo nella letteratura assomiglia antropologicamente ad una certa maniera di posare davanti all'obiettivo, che manifesta uno status o una identità (LA CECLA 66). I personaggi del romanzo di Avallone, sono accomunati dal fatto che intorno a loro c'è una cultura operaia, una cultura con forti tratti distintivi di genere. Essere donne qui non significa essere solo biologicamente femmine, ma rinvia a *pose*, gesti, espressioni, maniere e giochi.

La prima caratteristica corporale che si nasconde nella narrazione di Avallone è la padronanza che le ragazze Francesca e Anna hanno dei loro corpi. Non è tanto la bellezza e la giovinezza delle protagoniste a destare l'interesse, ma loro *stare in posa* in modo consapevole e tranquillo, come se fossero riprese da una macchina fotografica. Si nota subito il dialogo tra i due corpi, la comprensione, il modo in cui si riflettono nei movimenti, la simmetria, la mescolanza di eleganza e di bellezza che richiamano i modelli classici, i corpi perfetti che appartengono al mondo greco. Le ragazze entrano in contatto con il proprio corpo osservandolo, guardandolo allo specchio, toccandolo, seguendo il modo in cui è cambiato, ma anche percepiscono l'impressione che fa sugli altri, particolarmente sugli uomini, che sono come “sotto l'effetto di stupefacenti” (AVALLONE 10) e questo permette loro di capire il differenziarsi dei loro corpi rispetto a quelli maschili.

Chi le stava a guardare gli invidiava quel seno, il culo, il sorriso spudorato che diceva: io esisto. Si sentivano frugare dagli occhi maschili. Era quello che

¹ Infatti Bauman in *La società dell'incertezza* nomina inoltre la paura che viene dal mondo esterno e dalle relazioni con gli altri. Il problema del ruolo del corpo umano e della sua perfezione nell'epoca postmoderna viene esposto in: DELSOL. *Sull'ossessione dei canoni estetici* si consulti PACELLI, PAPI, PIERANGELI.

volevano, essere guardate. Te la facevano pesare la loro bellezza. La usavano con violenza. Il loro corpo stava cambiando.

AVALLONE 20

Notando l'approvazione dei spettatori inconsapevolmente capiscono quali sono le aspettative sociali verso il corpo di una giovane ragazza (HYZY 158)². Francesca intende al volo che il suo "corpo della bambina si era come desquamato e aveva assunto gradualmente una pelle e un odore preciso, nuovo. Le ossa del bacino si erano arcuate, formando uno scivolo tra il busto e l'addome" (AVALLONE 10). E' diventata donna. La prima tappa nella maturazione è l'acquisizione della consapevolezza del proprio corpo e il dissociarsi da esso, per poterlo vedere da fuori. Questa non è solo una vaga impressione che si possa avere, ma è una tesi che viene provata dal fatto come le ragazze iniziano a farne l'uso. Dai primi passi, che sono come un camerino da prova fino alle speranze di sfondare nel mondo dello spettacolo che ha Francesca.

Era un gioco e non era un gioco. Anna e Francesca. I due corpi che pulsano come il suono. La finestra è aperta. Si sono chiuse a chiave nel bagno. Lo fanno ogni lunedì mattina, d'estate, quando è finita la scuola e tutti sono al lavoro. Si sono truccate il viso, esagerando. Questo è il loro piccolo carnevale privato, la provocazione da lanciare fuori dalla finestra. Improvvisano balletti. E ci riescono da Dio. Anna si slaccia il reggiseno. Balla. O meglio agita il bacino selvatico. Francesca la segue.

27—28

Nei sguardi delle protagoniste si legge la dichiarazione di poter far fronte al mondo, di non temere niente e nessuno. L'immagine delle ragazze rivela un gioco a mettersi in scena, che comporta la competizione, è come un rito della femminilità in cui le ragazze cercano di confermarsi. Chi le osserva entra in un rapporto con i loro corpi, essere osservate è il segno di una gratificazione da parte degli altri. A differenza di questo, la presenza vicino a loro dei corpi imperfetti, brutti, deformati dal tempo, dalla malattia, dal lavoro che per questo non sono fino in fondo controllabili ha la funzione di amplificazione come lo è nel caso di Donata, portatrice di un grave handicap, che combatte con il proprio corpo ogni giorno, cercando di dominarlo, di ostentarlo il meno possibile, di non dare all'occhio a nessuno.

Per dire una parola, una parola soltanto, di due sillabe, concentrava tutta la sua energia. La parte sinistra della bocca e della mandibola le si era intorpidita per sempre, non permetteva sorriso. Le gambe non le muoveva più per niente.

² Ewa Hyzy approfondisce il concetto del materialismo del corpo femminile nel XX secolo ribadendo la sua funzione di oggetto, e la sua spesso esagerata esposizione delle funzioni di genere, di sesso, di aspetto.

E da un anno a questa parte neanche il braccio sinistro. Si era raggomitolato su se stesso, quel braccio. La mano stretta a pugno non afferrava gli oggetti, non salutava, non accarezzava i gatti né le persone. Tremava soltanto, con scatti duri come il resto del corpo. Corpo offeso. Donata forzava le labbra, la lingua, la gola per riuscire a buttar fuori le parole che aveva dentro. Solo che i muscoli della bocca le storpiavano. Le rendevano brutte e dolorose.

44—45

Donata non può mettersi in gioco perché il suo corpo non lo permette. Inoltre è sola, quando Anna e Francesca sono sempre insieme a farsi coraggio. Lo stare insieme, il riunirsi è un'altra tecnica del corpo, un modo di saperci fare, "una maniera che aderisce alla geografia e all'evento" (LA CECLA 7) di cui sono testimoni i corpi femminili nel romanzo. In questo caso la verità che cerca la scrittrice non è universale, ma rinvia ad un mondo particolare periferico alle grandi metropoli italiane. Qui il corpo femminile è sempre sostenuto dai corpi di altre donne. È un tipo di socialità femminile che consiste nello stare tra i corpi di altre donne, di intrattenersi a vicenda, alludendo ad una certa maniera meridionale di parlare in piazza. Lo testimonia una serata al pattindromo, le giornate passate in spiaggia, le conversazioni nel cortile del condominio. Le ragazze costruiscono un cerchio all'interno del quale si trattengono con il corpo. In realtà è un gioco, un rito di parlare a turno, allenarsi per essere pronte a prendere la parola. I loro corpi acquisiscono la consapevolezza di come essere autentici, di come attenersi al modello femminile locale che le ragazze hanno come obiettivo. Lo fanno nonostante le insidie che la vita gli prepara. Francesca è una ragazza maltrattata da un padre violento. Il suo corpo è pieno di segni, delle ombre viola degli ematomi, delle botte, dei lividi che la ragazza non vuole vedere, perché respinge mentalmente la situazione in cui si trova. Poi il vedere se stessa in queste condizioni le fa capire l'anomalia del suo stato, reagisce con violenza "afferra un coltello da cucina, di quelli grandi da carne e si trancia un polso. Il taglio è profondo, perde molto sangue. Lei non piange mai" (AVALLONE 50). Rosa, la madre di Francesca è l'immagine della figlia tra qualche anno, "una signora di trentatré anni, con le mani piene di calli e ombre violeece sulla faccia. La sua bellezza di ragazza meridionale era finita in mezzo ai detersivi, nel perimetro di quel pavimento lavato tutti i giorni da dieci anni" (40). La somiglianza dei corpi è dunque un'altra tecnica che viene esposta nel romanzo. La facoltà mimetica³, il modo in cui ci si somiglia geograficamente a Piombino, così come le figlie somigliano alle madri, le ragazze si vedono riflesse nei corpi delle loro coetanee, nei loro gesti, volti, modi di camminare e di muoversi, è all'inizio inconsapevole, ba-

³ Per l'approfondimento sull'argomento della facoltà mimetica si rinvia a M. Augé, l'argomento è stato approfondito anche nel primo capitolo della mia dissertazione: *La mimesi nelle novelle di Federigo Tozzi* (2006).

sata sulla frequentazione o sui legami di parentela, che predispongono i corpi a generare analogie, ma col tempo Anna e Francesca capiscono il suo significato. Scoprire l'affinità dei corpi significa percepire il futuro che le aspetta il che in conseguenza le spinge ad agire. Il contesto socioculturale del romanzo è una caratteristica fondamentale, giacché come già ribadito la rappresentazione corporale non è universale, ma legata ad una determinata comunità. Il romanzo è ambientato nelle periferie di Piombino, una località nella provincia di Livorno, dominata dallo stabilimento siderurgico, ormai in crisi, a due passi dalle bellezze dell'arcipelago toscano, dalle città d'arte, dai siti archeologici etruschi dei quali non si vede neanche una traccia. Piombino vive dei ritmi industriali, chi è fortunato lavora nelle acciaierie, chi è meno fortunato si allena nell'arte di cavarsela o parte. La società di Piombino ha tutti i caratteri di un dimenticato mondo dei operai che vivono nei casermoni, sognando una vita migliore, fanno i lavori che esigono forza dei muscoli, vengono sfruttati, mal pagati, muoiono travolti dai macchinari nelle fabbriche. In questo contesto l'esperienza della corporeità non è l'esperienza di un oggetto, ma del modo di essere in relazione; è infatti legata al toccare, all'essere toccati, all'esplorare, al guardarsi, all'essere guardati in un rimando continuo che permette una prima distinzione tra sé e gli altri. Galimberti parla dell'immagine corporea "che è un'immagine dinamica, non statica, dove convergono elementi tattili, visivi, muscolari in quella sorta di sensibilità diffusa grazie alla quale noi ci sentiamo vivere come quella totalità unitaria che sottende ogni azione, unifica ogni sensazione, rapportandola all'unità dell'essere" (GALIMBERTI 132). Gaddini inoltre sottolinea come la costruzione dell'immagine corporea rispecchia una graduale crescita di una persona dall'essere bambino all'essere adulto, inoltre collega l'immagine corporea allo spazio interno, giacché le esperienze corporali vengono continuamente interiorizzate in funzione di una rappresentazione di sé ossia della consapevolezza della propria identità. Inoltre questa consapevolezza viene modificata col tempo durante le tappe fondamentali della crescita, plasmando così la propria identità (GADDINI 474). I cambiamenti che avvengono nell'osservazione del corpo fatta dalle protagoniste del romanzo di Avallone sono come le fotografie in un album di famiglia che dimostra la strada percorsa da una persona testimoniando come è cambiata. Sulla prima foto ci saranno Anna e Francesca, da adolescenti, belle e sorridenti, circondate da parecchie amiche, le due ragazze al centro, le altre più in fondo. Si nota la somiglianza dei corpi delle amiche, la loro giovinezza, le mani sui fianchi in un gesto di padronanza del cerchio, lo sguardo puntato verso l'alto oppure le teste girate una verso l'altra in una simbiosi totale. Sulla foto seguente le protagoniste di nuovo insieme, abbracciate, al mare, in fondo, distanti, i corpi di altre ragazze, come Donata o Lisa, sorella di Donata. Anna e Francesca, girate di spalle verso di loro, immerse nel loro mondo. Poi un'altra foto di Francesca con la madre Rosa, la foto sulla quale si nota subito la ormai svanita bellezza di Rosa, che ha però gli stessi tratti del volto di Francesca, la stessa grazia dei mo-

vimenti, la magrezza, ma è solo un po' più curva, con la stanchezza sulla faccia. Francesca ferma accanto alla madre che non guarda la figlia. Sulla foto seguente Anna con un compagno, più matura, più grande, in fondo sua madre con una smorfia di insoddisfazione, sulla foto accanto suo padre in compagnia di alcuni amici. Sull'altra foto Rosa e Francesca davanti all'ospedale. Sulla foto seguente Francesca con la valigia in mano, sale sul pullman, la foto poco chiara, giacché scattata al volo da un passante. Ultima fotografia. Anna e Francesca insieme per un attimo, non più ragazze, donne, di nuovo a Piombino ma solo per una breve vacanza. Si riconoscono ma non si somigliano più.

La chiave per il formarsi dell'identità femminile in *Acciaio* è dunque un'attenta osservazione del proprio corpo e dei corpi altrui che all'inizio si adeguano inconsapevolmente agli schemi corporali proposti dall'ambiente ma col tempo sono capaci di acquisire autenticità ossia sanno accettare le sfide del momento. Sulle pagine del romanzo le protagoniste verificano la tesi iniziale sulla bellezza femminile che non garantisce un ruolo sociale determinato. La perfezione del corpo svanisce dando luogo ad una forma dell'identità personale e sociale che una donna riesce a elaborare da sola. Questa osservazione permette alle protagoniste di progredire e di costruire un'immagine di sé profonda in prospettiva del quale si separano come amiche per fare esperienze di vita diverse, perché capiscono che un individuo adulto ha bisogno di raggiungere un equilibrio, tra differenziazione e assimilazione per arrivare a un grado di soddisfazione desiderabile. Queste decisioni sono frutto di “una riflessività⁴, un presupposto così inevitabile, ma non apprezzato a sufficienza in quanto processo sociale” (ARCHER, 81). Nella loro determinazione si vede una ferma decisione di separarsi dalle rispettive famiglie per non ripetere gli schemi dei loro genitori. Zygmunt Bauman parla dell'*individualizzazione* ossia la trasformazione dell'identità umana da dato a compito come più preciso rispetto all'acquisizione di un'identità nell'individuo moderno perché porta con sé l'emancipazione dell'individuo dalla determinazione ereditata. Lo stesso Bauman in *Intervista sull'identità*, usa anche il termine *identità-puzzle*, per sottolineare che non sia un concetto prestabilito, ma un compito che l'individuo svolge in un lungo processo non avendo mai all'inizio il numero dei pezzi determinato⁵. Il modo di rappresentazione del

⁴ Margaret Archer ribadisce che *la riflessività* dell'individuo è un processo sociale, che dipende dal contesto sociale a seconda di cui tipologia incide sulle diverse forme di mobilità sociale dando origine a: *immobilità sociale, mobilità verso alto, mobilità laterale*.

⁵ Per l'approfondimento sul concetto dell'identità si veda la definizione di Marc AIMÉ in *Cultura* (73 e 81), anche LASCH, dove si parla di una varietà di opzioni che non si escludono a vicenda, la libertà viene definita come libertà di scelta che permette di mantenere aperte le possibilità. Sia Lasch che Bauman non negano l'adeguatezza delle definizioni del termine fondate sui concetti di *coerenza* e *coesione* come ad esempio quella di Maria Jarymowicz o di Artur Reber, ma sottolineano che “il dilemma che tormenta uomini e donne di oggi non è tanto come conquistare le identità scelte e come farsele riconoscere dalle persone vicine, quanto piuttosto

corpo nel romanzo segna le tecniche del corpo impiegate dalle protagoniste in un contesto socioculturale definito. Esse servono a costruire un'identità ossia a "dare ordine a un groviglio culturale, storico e sociale" (AIMÉ 73) e così imparare cosa significa essere autentici.

Bibliografia

- AIMÉ, Marc, 2013: *Cultura*. Torino, Bollati Boringhieri.
- AUGÉ, Marc, 2000: *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*. Torino, Bollati Boringhieri.
- AVALLONE, Silvia, 2010: *Acciaio*. Milano, Rizzoli.
- ARCHER, Margaret S., 2007: *Riflessività umana e percorsi di vita*. Trad. da Paolo BOCCAGNI. Erickson, Trento.
- BAUMAN, Zygmunt, 1999: *La società dell'incertezza*. Bologna, il Mulino.
- BAUMAN, Zygmunt, 2002: *La società individualizzata*. Bologna, il Mulino.
- BAUMAN, Zygmunt, 2006: *Intervista sull'identità*. Roma—Bari, Laterza.
- BREWER, M. 2010: "The social self: on being the same and different at the same time". *Personality & Social Psychology Bulletin*, 17(5), 475—482.
- DELSOL, Chantal, 2003: *Esej o człowieku późnej nowoczesności*. Trad. Małgorzata KOWALSKA. Kraków, Znak.
- GADDINI, Eugenio, 1989: "Note sul problema mente-corpo". In: IDEM: *Scritti 1953—1985*. Milano, Cortina, 474.
- GALIMBERTI, Umberto, 2005: *Il corpo*. Milano, Feltrinelli.
- HYZY, Ewa, 2003: *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Kraków, Universitas.
- LA CECLA, Franco, 1999: *Saperci fare. Carpi e autenticità*. Milano, Elèuthera.
- LASCH, Christopher, 2004: *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*. Milano, Feltrinelli.
- MAUSS, Marcel, 1972: *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino, Einaudi.
- PACELLI, Laura, PAPI, Maria Francesca, PIERANGELI, Fabio (a cura di), 2011: *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*. Matelica, Hacca.
- PUTO, Małgorzata, 2006: *La mimesi nelle novelle di Federigo Tozzi*. Katowice, PARA.
- ZECCHI, Stefano, 2007: *Le promesse della bellezza*. Milano, Mondadori.

Nota bio-bibliografica

Małgorzata Puto, docente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Slesia, laureata in lettere, dottore di ricerca in scienze umanistiche. Si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato una monografia ed articoli vari di cui elenco completo è accessibile sul sito: <http://ifr.us.edu.pl/index2.php?id=5&sub=255>.

quale identità scegliere e come rimanere all'erta e vigili in modo da poter fare un'altra scelta nel caso che la prima identità venga ritirata dal mercato".