

9.

METALLO VIVENTE

UNA LETTURA ECOCRITICA DI ACCIAIO
DI SILVIA AVALLONE

Enrico Cesaretti

doi: 10.7359/711-2015-cesa

*Alessio calpestava ortiche e resti di mattoni refrattari.
Il metallo saturava il terreno e la sua pelle.*

Silvia Avallone, *Acciaio*

*And human metalworkers are themselves emergent
effects of the vital materiality they work¹.*

Jane Bennett, *Vibrant Matter*

La fascia di costa tirrenica in Toscana denominata «Costa degli Etruschi» (<http://www.costadeglietruschi.it>) si estende per circa cento chilometri, da Livorno a nord a Piombino a sud. Sia in Italia che, ancor più, all'estero, quest'area geografica viene normalmente associata ad ambite ed accoglienti località turistiche apprezzate per le loro spiagge ben attrezzate, il mare pulito, i vari parchi archeologici nelle vicinanze, l'eccellente cucina e, in generale, per una politica ambientale illuminata e progressista². Naturalmente, non occorre sottolineare che questa visione paradisiaca è anche sostanzialmente incompleta

¹ «Gli operai metallurgici sono essi stessi effetti emergenti della materialità vitale da essi lavorata». Le traduzioni delle citazioni sono mie.

² Uso il termine «progressista» per indicare che gli sforzi e le politiche ambientali in Toscana sono presentati dai media (giustamente, in molti casi) come particolarmente avanzati se paragonati a quelli di altre regioni italiane (Campania ecc.). Per esempio, nel 2013, il «Programma Bandiera Blu» (<http://www.bandierablue.org/common/index.asp>) che assegna un'ambita etichetta ecologica alle località costiere che rispettano l'ambiente e promuovono politiche di sostenibilità ecologica, ha dato la bandiera blu a: Livorno (Antignano e Quercianella); Rosignano Marittimo (Castiglioncello e Vada); Bibbona (Marina di Bibbona); Castagneto Carducci; Cecina; Piombino (Parco naturale della Sterpaia); San Vincenzo. Questo ovviamente non significa che la situazione in Toscana sia ideale.

e non comprende la natura molto più complessa e articolata di questo territorio³. Per esempio, in una qualunque giornata, la qualità dell'aria nella zona industriale di Livorno è a dir poco mefitica. Pezzi di catrame e rifiuti plastici di ogni tipo, dalle bottiglie ai microgranuli, vengono portati dalle correnti anche nelle spiagge e calette più appartate. Le famose Spiagge bianche di Vada, con la loro sabbia finissima e l'acqua di un perturbante colore turchese caraibico, sono in effetti il sottoprodotto degli scarti industriali tossici (composti di ammoniaca, soda e mercurio) provenienti dallo stabilimento della multinazionale belga Solvay⁴. Tuttavia, in un momento in cui l'Italia è afflitta da un'altissima percentuale di disoccupazione e da una serie di gravi problemi economici e politici, questo tipo di informazione non può che essere relegato al livello di «fastidiosa» e marginale curiosità⁵.

Ciò detto, è pur vero che l'estremità meridionale di questa area costiera, Piombino e dintorni, è rappresentata in modo realistico e penetrante nel romanzo di esordio di Silvia Avallone *Acciaio* (2010)⁶. Il libro problematizza la visione idillica della costa toscana e, allo stesso tempo, solleva questioni ecologiche che vanno ben oltre il livello locale. Ambientato nel 2001, *Acciaio* è la storia della complicata amicizia, dei sogni e della progressiva maturazione di due adolescenti, Anna e Francesca, residenti in un quartiere operaio nella sezione industriale di Piombino, e i cui parenti e amici lavorano nello stabilimento siderurgico della Lucchini. Al tempo stesso, come suggerisce il titolo, il romanzo tratta anche dei rapporti e delle interferenze reciproche esistenti tra gli esseri umani e la materia non umana – inorga-

³ Curiosamente, Carducci nella sua poesia «In riva al mare» – senza nessuna apparente preoccupazione ambientale – menziona già le «sucide schiume» del Tirreno e le sue «immonde prede» cacciate da un «cetaceo».

⁴ Il recente libro di K. Bertrams, N. Coupain e E. Homburg's *Solvay: History of a Multinational Family Firm*. Cambridge: Cambridge U. P., 2012, fornisce al lettore una enorme quantità di informazioni sulla Solvay, le sue lodevoli iniziative e le sue pratiche corporative innovative. Tuttavia, in esso non viene fatto neanche un cenno alla «storia» degli effetti deleteri (sia dal punto di vista della salute che dell'estetica) che questa «azienda a conduzione familiare» ha avuto durante i passati centocinquanta anni (e continua ad avere) sull'ambiente ed il paesaggio (sia a Rosignano Solvay, che nelle aree costiere nelle vicinanze).

⁵ Mentre sto scrivendo (autunno 2014), il futuro dello stabilimento della Lucchini a Piombino non è ancora chiaro.

⁶ Silvia Avallone è nata a Biella nel 1984. Dopo aver ottenuto una laurea in Filosofia all'Università di Bologna, ha collaborato con *Il Corriere della Sera* e *Vanity Fair*. Alcune sue poesie e racconti sono apparsi in *Granta* e *Nuovi Argomenti*. Nel 2012 *Acciaio* è diventato anche un film, con la regia di Stefano Mordini.

nica, come il minerale ferroso e i macchinari usati dagli operai per produrre l'acciaio, o il cemento, l'amianto e la ruggine di cui sono fatti i casermoni in cui vivono, e organica, come gli animali, le piante, le alghe e le conchiglie che le ragazze trovano su una spiaggia vicino allo stabilimento. Questa relazione/interferenza è al tempo stesso letterale e simbolica. Per esempio, gli esseri umani possono assumere le caratteristiche degli oggetti, come il padre di Francesca che viene definito un «coso» dopo aver perso un dito in un incidente. Gli oggetti, a loro volta, possiedono qualità animali e vitali, come il metallo fuso che viene associato al flusso sanguigno, o l'altoforno «Afo 4», descritto come uno «smisurato organismo» animato ventiquattro ore al giorno che «digerisce, rimescola, erutta» (Avallone 2010, 25-26).

Basandomi su alcuni dei presupposti teorici e metodologici della recente corrente materialista in seno all'ecocritica (*material ecocriticism*), cioè concentrandomi sulle rappresentazioni degli incontri tra le persone e gli oggetti, di uno spazio in cui i protagonisti umani sono intimamente intricati con entità non umane e, in breve, di una situazione in cui i corpi, le macchine, le sostanze e i paesaggi sono intrecciati e condividono la capacità di agire (*agency*), il mio obiettivo è di suggerire che il romanzo di Avallone non solo offre una visione alternativa di (almeno una parte) della famosa Costa degli Etruschi, ma illustra anche «la complessità di livelli, al tempo stesso ecologici, politici ... artistici, culturali, che costituiscono la vita di questo luogo» (Iovino, 2014 98). Intendo cioè suggerire che questa opera di narrativa, nell'attirare l'attenzione sulle mutue connessioni tra organismi, ecosistemi e oggetti, e tra le sfere biologica, sociale e tecnologica, va ben oltre la storia di Anna, Francesca e dell'acciaieria di Piombino. Partendo dall'esempio di questo «atipico» territorio toscano, immaginario ma anche molto vicino alla realtà, il romanzo aiuta a comprendere dinamiche simili operanti in molte altre «Piombino», siano esse in Toscana (torna in mente lo stabilimento della Solvay), altrove in Italia o in qualunque altro posto nel mondo.

Senza voler ripercorrere e approfondire la genealogia degli studi di ecocritica materiale, desidero qui solo abbozzare alcune delle idee e delle implicazioni di questo recente paradigma critico che sono particolarmente rilevanti per la mia discussione di *Acciaio*⁷. La parte iniziale del mio titolo «Metallo vivente», ad esempio, allude al capitolo «A Life of Metal» nel libro di Jane Bennett *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010). In questo studio Bennett afferma che e-

⁷ Per uno sguardo più approfondito, si veda, in questo stesso volume, il saggio esemplarmente chiaro di Serenella Iovino.

siste una vitalità attiva intrinseca alla materia, che separare ciò che è «inerte» da ciò che «possiede la vita» è più difficile di quanto si possa pensare, e che la forza agente dei materiali «operanti nella natura, nel corpo umano, e negli artefatti umani» deve essere necessariamente considerata al fine di «contrastare il narcisismo degli esseri umani a capo del mondo» (Bennett 2010, xvi). Riprendendo alcune intuizioni dei filosofi Deleuze e Guattari, il capitolo a cui mi riferisco mette in questione la tradizionale «associazione del metallo con la passività o l'assenza di vita tipica delle cose [*dead thingness*] «e osserva che «è il metallo che rivela al meglio questa tremolante effervescenza; è il metallo, carico di vita, che rende possibile 'la prodigiosa idea della Vita Nonorganica'» (Bennett 2010, 55).

Le osservazioni di Bennett sulle forze agenti materiali e le sue idee sull'inseparabilità (post-umana) di entità umane e non umane, queste ultime viste come «'emergenze' la cui esistenza e significati sono strettamente connessi alle dimensioni discorsive con cui sono intrecciati» (Iovino 2012a, 135) sono condivise da altri studiosi che, in linea di massima, considerano il mondo come un luogo in cui le «cose», nel senso molto lato di corpi, oggetti, elementi, paesaggi ecc., sono interconnesse e interferiscono tra di loro. Una conseguenza di questa visione è che la centralità e la supremazia tradizionalmente assegnate agli esseri umani e alla loro discorsività (o, per dirla altrimenti, le prospettive antropo-logo-centriche) vengono radicalmente messe in questione.

Così, per esempio, quando Andrew Pickering afferma che «la vita di ogni giorno ha la caratteristica di avere a che fare con la forza agente della materia [*material agency*], una forza che proviene dall'esterno della sfera umana e che non può essere ridotta a qualcosa entro tale sfera» (1995, 6), il suo obiettivo è di superare dicotomie del tipo società/natura, natura/cultura, e umano/non umano. In modo simile, e nonostante la diversa angolatura disciplinare, quando Stacy Alaimo introduce la nozione di «trans-corporeità» per indicare «la misura in cui la sostanza corporea dell'umano è in fin dei conti inseparabile dall'ambiente' ... il flusso di sostanze ... tra persone, luoghi e sistemi politici/economici» (2010, 2-9), e considera la soggettività (*self*) come un «processo di forze [*agencies*] interagenti piuttosto che un'identità fissa, immobile e autoreferenziale» (in Iovino 2012a, 138), ella mostra il suo interesse nel superare tradizionali giustapposizioni tra materia, *agency* e significati.

In questa prospettiva di ecocritica materiale, la rilevanza di *Acciaio* pare dipendere dalle sue rappresentazioni di varie trasformazioni di corpi umani e non umani (siano essi quelli delle ragazze, degli

animali, dei prodotti industriali o del territorio stesso), dalle interazioni tra questi corpi e il loro ambiente, e da quelle che avvengono tra la narrazione, il paesaggio e i soggetti non umani. Nel presentare un quadro delle intime connessioni esistenti tra gli organismi, gli ecosistemi e le sostanze artificiali, il romanzo implicitamente drammatizza i rischi e le (potenzialmente drammatiche) conseguenze derivanti da tale situazione di contaminazione. In altre parole, esso mostra anche quanto sia difficile, se non impossibile, differenziare lo stato di salute o di malattia degli spazi geografici da quello degli spazi esistenziali. Come domanda il narratore: «Cosa significa crescere in un complesso di quattro casermoni, da cui piovono pezzi di balcone e di amianto, in un cortile dove i bambini giocano accanto a ragazzi che spacciano e vecchie che puzzano?» (Avallone 2010, 32).

Acciaio allude sin dall'inizio alla commistione tra il biologico e il sociale, alla «dimensione porosa in cui i corpi sono assorbiti dal mondo, ed il mondo ... è assorbito dai corpi» (Iovino, 2014, 107). La narrazione inizia significativamente con l'immagine dell'attraente, giovane corpo di Francesca che, osservato a distanza da suo padre, si muove e interagisce con la Spiaggia di Via Stalingrado a Piombino insieme ad Anna. Nonostante la provenienza paterna, non c'è dubbio che questo è un tipico sguardo maschile che seziona e frammenta, oggettivandola, la sua figura:

Nel cerchio sfocato della lente la figura si muoveva appena, senza testa. Uno spicchio di pelle zoomata in controluce ... i muscoli tesi sopra il ginocchio, la curva del polpaccio ... una splendida chioma bionda ... E le fossette sulle guance, e la fossa tra le scapole, e quella dell'ombelico, e tutto il resto. (Avallone 2010, 9)

In questo brano non desidero tanto evidenziare questo antico e ben conosciuto tropo, quanto sottolineare la parola «oggetto», vale a dire la «cosalità» (*thingness*) di Francesca, il suo apparente appartenere a uno stato ontologico transizionale, a metà tra tutto e parte, essere umano e cosa («senza testa»). Se si sposta l'attenzione alla spiaggia, si osserva poi che questo è un luogo in cui non solo la sabbia, il sale e l'acqua si mescolano al suo corpo («La caviglia sporca di sabbia», «si iniettava dentro un'onda», «pelle intarsiata di sale» Avallone 2010, 9, 10), ma anche in cui, in una dinamica parallela, «La sabbia si mescolava alla ruggine e alle immondizie, in mezzo ci passavano gli scarichi, e ci andavano soltanto i delinquenti e i poveri cristi delle case popolari» (*Ibid.*). Nonostante il fatto che l'accesso a questa spiaggia sembri essere ironicamente limitato a coloro che appartengono a un certo ceto socio-economico e/o hanno una fedina penale sporca, tutte le so-

stanze in gioco non possono far altro che mischiarsi, noncuranti delle differenze e delle gerarchie (vere o costruite), e delle distinzioni tra il basso e l'alto. Così la sabbia diventa parte del corpo di Francesca e, allo stesso tempo, si mescola alla ruggine, alla spazzatura e agli scarti industriali. Questa condizione di porosità materiale solleva subito domande del tipo: quali possono essere le conseguenze dirette o indirette di questa situazione? E chi può affermare con certezza che la sabbia (o qualunque altro materiale umano o non umano) proveniente da questa spiaggia degradata non si sposti e rischi di contaminare con la sua riprovevole (e/o pericolosa) presenza anche le vicine «Spiagge bianche dell'isola d'Elba ... un paradiso impossibile. Il regno illibato dei milanesi, dei tedeschi, i turisti satinati in Cayenne nero e occhiali da sole» (17)? Naturalmente il romanzo darà alcune risposte a queste domande, ma sin da adesso è possibile suggerire che nello scenario descritto da Avallone non ci sono distinzioni nette e confini stabili tra corpi differenti. Le sostanze, siano esse organiche o inorganiche, naturali o artificiali, sono mescolate e, in breve, gli esseri umani sono sempre «impigliati» con altri soggetti e oggetti.

Il secondo capitolo ci conduce dentro il perimetro della Lucchini. In queste pagine, si trovano segnali ancor più evidenti di intrecci corporei e materiali. La scena iniziale è una scazzottata tra Alessio (il fratello di Anna) e un altro giovane operaio accusato di essersi rivolto ad Anna in modo irrispettoso. Essa ci informa subito non solo della violenza, dell'energia e della potenza che lo stabilimento coltiva e proietta, ma anche del fatto che ci troviamo in un luogo in cui le distinzioni tra umano e non umano, tra materia vivente e inerte non sono così evidenti. Nello stesso modo in cui le sostanze inorganiche, come la limatura di ferro che sporca il viso di Alessio ed è da lui ingoiata mentre lotta («Il viso sporco di ghisa ... dovette ingoiare un bolo grosso così di saliva e limatura di ferro» *Ibid.*, 21-22) definisce e diventa parte integrante del soggetto umano, la materia organica è processata dal «corpo» dello stabilimento e finisce per contribuire alla creazione del suo prodotto finale. L'espressione di Bennett «materialità vitale» (o vitalità materiale) (2010, 60) che indica «l'elusiva idea di una materialità che è *essa stessa* eterogenea, *essa stessa* un differenziale di intensità, *essa stessa una vita*» pare particolarmente appropriata nel contesto della fabbrica e delle sue varie componenti teriomorfiche, non a caso ripetutamente descritta da Avallone come un esteso organismo animato. La parola «secrezione», comunemente associata alla sfera fisiologica, viene così usata per descrivere le forze multiple, ibride, che partecipano alla produzione e alla «nascita» dell'acciaio: «L'acciaio non esiste in natura, non è una sostanza elemen-

tare. La secrezione di migliaia di braccia umane, contatori elettrici, bracci meccanici, e a volte la pelliccia di un gatto che ci finisce dentro» (Avallone 2010, 21). Il metallo – continua Bennett – «è sempre metallurgico, sempre una lega [creata] dagli sforzi di molti corpi, sempre qualcosa su cui lavorano molteplici agenti geologici, biologici e, spesso, umani» (2010, 60). Numerosi agenti e le secrezioni di «molti corpi» sono certamente in gioco in queste circostanze, al punto che lo sforzo di braccia meccaniche e umane, l'elettricità, e persino la pelliccia di un gatto diventano gli ingredienti necessari da mescolare e somministrare alle siviere dove avviene la fusione (Avallone 2010, 15). Questo enorme contenitore è solo il primo, surreale abitante di questo fantastico ecosistema trans-corporeo:

Un intero zoo: nel cielo svettavano torri merlate, gru di ogni genere e specie. Animali arrugginiti dalle teste cornute ... La melma densa e nera del metallo fuso ribolliva nelle siviere, barili panciuti trasportati dai treni siluro. Cisterne munite di ruote che assomigliavano a creature primordiali ... Il metallo era ovunque, allo stato nascente. Ininterrotte cascate di acciaio e ghisa lucente e luce vischiosa. Torrenti, rapide, estuari di metallo fuso lungo gli argini delle colate e nelle ampole dei barili ... A ogni ora del giorno e della notte la materia veniva trasformata ... Ti sentivi il sangue circolare a ritmo pazzesco, là in mezzo, dalle arterie ai capillari, e i muscoli aumentare in piccole fratture: retrocedevi allo stato animale. Alessio era piccolo e vivo in questo smisurato organismo. (*Ibid.*, 22-23)

I vari riferimenti a, da una parte, animali, torrenti, rapide ed estuari e, dall'altra, arterie, capillari e muscoli evidenziano il desiderio della scrittrice di correlare retoricamente corpi differenti, tradizionalmente separati e, implicitamente, di assimilare per analogia il paesaggio artificiale della tecnologia e i processi di produzione industriale ai fenomeni naturali e fisiologici. Di fatto, l'energia terrificante, l'eccitazione e la pericolosa bellezza che caratterizzano questo luogo possono evocare la nozione estetica del «sublime tecnologico», forse in una sua peculiare manifestazione «ibrida, postmoderna (e post-umana)»⁸. Una manifestazione, cioè, secondo cui la natura o, meglio, il linguaggio della natura non è stato ancora completamente rimpiazzato da quello della macchina, ma continua a riapparire e ad essere utilizzato per

⁸ Sul sublime tecnologico, si vedano J.D. Slack and J.M. Wise. *Culture and Technology: A Primer* New York: Peter Lang, 2005. Gli autori osservano come la macchina abbia sostituito la natura «con una reverenza quasi religiosa» (18).

comunicare un'esperienza particolarmente impressionante⁹.

«Dove finisce il corpo e dove comincia la 'natura non umana'?» si chiede Stacy Alaimo nel suo *Bodily Natures* (2010, 11). Il brano da *Acciaio* citato sopra offre una potenziale risposta a questa domanda, suggerendo che la tecnologia, l'animalità, il territorio e gli esseri umani sono in relazione tra loro. Alessio, come ogni altra cosa, è solo una parte di questo immenso organismo più-che-umano. La sua sostanza è «inseparabile dall'ambiente» (Alaimo 2010, 2), e la sua vita ed energia vitale sono letteralmente dipendenti (e perfino «incrementate») da quelle dell'acciaieria, la quale, a sua volta dipende da lui per il suo funzionamento¹⁰. Altri esempi di «vibrazioni» della materia, dei suoi «vari livelli di capacità agenziale [*agentic capacity*]» (Iovino e Oppermann 2012, 461) e delle sue trasformazioni sembrano emergere in queste pagine: «[Alessio] Diede un'occhiata alla bionda del calendario Maxim. Perenne desiderio di scopare, là dentro. La reazione del corpo umano nel corpo titanico dell'industria: che non è una fabbrica, ma la materia che cambia forma» (Avallone 2010, 23). Se interpretate letteralmente, queste parole non solo suggeriscono, sulla scia di Bennett, che uno stabilimento industriale e un corpo umano sono due corpi differenti che manifestano un diverso livello di animazione materiale, ma anche che è attraverso le loro rispettive attività, la loro mutua relazione, che il prodotto finale (sia esso industriale/inorganico, come l'acciaio, o biologico/organico, come una vera e propria «secrezione») può essere completato¹¹. Significativamente, sebbene Alessio si ecciti guardando l'immagine di una procace modella su uno dei tanti calendari osé sparsi nella fabbrica, il testo suggerisce anche che il vero (e/o involontario) obiettivo della sua reazione fisiologica è piuttosto il mostruoso corpo non umano dell'altoforno, dato che, dopotutto, egli deve «fecondarlo» prima che quest'ultimo possa procedere con la produzione: «La fecondazione assistita avveniva in un'ampolla alta come un grattacielo, l'urna rugginosa di Afo 4 che ha centinaia di braccia e pance, e un tricorno al posto della testa» (Aval-

⁹ Al tempo stesso, il paragone tra una cascata e una colata di acciaio fuso pare contribuire a indicare la naturalezza di quest'ultima e, dunque, a diminuire (o eliminare) le preoccupazioni ambientali ad essa potenzialmente associate.

¹⁰ «Uno lo sa, lo dà per scontato, che dentro la Lucchini, nelle viscere, si muove la carne di gambe, braccia, teste umane» (86).

¹¹ A proposito di «secrezioni», il fatto che, più avanti, il narratore descriva lo stabilimento come «La giungla d'acciaio, lo stridore continuo, ruggiti, eiaculazioni di impianti» (337) sembra rivelare una confusione tra la tecnologia e la biologia. Non possono non venire in mente qui le osservazioni di Mario Perniola nel suo *Il sex-appeal dell'inorganico* (2004).

lone 2010, 23). In altre parole, la vicinanza testuale tra, da un lato, il «desiderio di scopare» di Alessio e, dall'altro, il gesto della «fecondazione artificiale» che scatena la creazione dell'acciaio non è certo casuale. Sia le caratteristiche animali, i comportamenti animati, «biologici» di Afo 4 e degli altri macchinari, che la corporalità mista, ibrida di Alessio, sono ulteriormente enfatizzati nei seguenti paragrafi che accennano ai pericolosi sottoprodotti e agli effetti catastrofici creati da tale rapporto erotico tra uomo e macchina:

Se la sentiva premere sulla nuca, la torre nera di Afo 4, il gigantesco ragno che digerisce, rimescola erutta ... Fluorescenze azzurrognole, nubi tossiche in quantità sufficiente ad ammorbare non solo la Val di Cornia, ma la Toscana intera ... tonnellate di metallo vorticavano come uccelli, nuvole gialle di carbonio, nere dalle bocche delle ciminiere. Si chiama ciclo continuo integrale. Alessio calpestava ortiche e mattoni refrattari. Il metallo saturava il terreno e la sua pelle ... il movimento elementare della macchina che è uguale alla vita. (*Ibid.*, 24-5)

Ciò che attira l'attenzione in questo scenario di contaminazione non è solo l'intimità e vicinanza tra i differenti corpi di Alessio e Afo 4, o l'accento alle molteplici e diffuse incarnazioni (*embodiments*) del metallo (e di altri materiali), o, ancora, l'analogia esplicita e la diretta assegnazione della vita all'oggetto tecnologico. A un altro livello, questo brano potenzialmente evoca anche una «nascita mostruosa/tossica»¹² e, a sua volta, ciò che Rosi Braidotti ha «codificato come *zoe* ... la forza vitale, non umana generativa della Vita ... la forza trasversale che taglia e riconnette specie, categorie e domini precedentemente segregati» (2013, 60), che implica una nozione estesa (post-antropocentrica) del soggetto e, allo stesso tempo, allude anche a *Thanatos*, l'«altro lato» di *zoe*, «l'aspetto mortuario (*death-bound*) o necro-politico del post-antropocentrismo» (*Ibid.*, 118)¹³.

¹² Viene in mente, al proposito, l'approccio «eco-gotico» di David del Principe che affronta originalmente le implicazioni della Rivoluzione industriale tra Otto e Novecento.

¹³ Braidotti scrive che «La vita intesa come *zoe* comprende anche ciò che chiamiamo 'morte'» (2013, 134). L'obiettivo della sua «etica affermativa post-umana» è di sottolineare «l'aspetto produttivo del continuum vita-morte» e «la politica della vita stessa come una costante forza generativa che include e va oltre la morte» (*Ibid.*, 121). Dalla prospettiva del suo materialismo post-umano vitalista «l'enfasi posta sull'impersonalità della vita è echeggiata da una analoga riflessione sulla morte» e quest'ultima «non potrebbe essere più distante dalla nozione di morte come lo stato inanimato ed indifferente della materia, lo stato entropico al quale il corpo dovrebbe 'ritornare'» (*Ibid.*, 131-137). Va chiarito che la mia ci-

Gli incontri di Alessio con una serie di cadaveri organici e inorganici compresi «Il cadavere putrefatto di un topo», «le carcasse postume dei tre altiforni non ancora smantellati», seguiti dalla sua visione dei vari gatti randagi del luogo «tutti malati, tutti bianchi e neri a forza di incrociarsi sempre tra loro», mentre cammina verso l'uscita della fabbrica dove «cominciavano i canneti, le paludi e tu potevi tirare un sospiro di sollievo» (Avallone 2010, 24-26), può dunque suggerire un contesto di vulnerabilità trasversale, dato che i topi, gli altiforni, i gatti e, in fondo, Alessio stesso, sono tutti oggetti «deperibili». Al pari della vita, la morte, la distruzione e la malattia non sono prerogativa di una singola cosa. Come osserva Braidotti, «il corpo [qualsunque corpo] raddoppia [e diventa] il cadavere potenziale che è sempre stato» (2013, 119).

All'interno delle avanzate dinamiche capitaliste che la Lucchini (o quel che di essa rimane) continua a incarnare, secondo cui «L'Occidente ... riproduce il mondo e lo esporta» (Avallone 2010, 25), la vitalità e la decadenza, l'inizio e la fine coesistono e influenzano molteplici corporalità. Il paesaggio apocalittico descritto nel romanzo, nel quale «Alcuni rami della fabbrica morivano, ciminiere e capannoni venivano fatti saltare con il tritolo», mentre, allo stesso tempo, «gli operai ... si divertivano a cavalcare gli escavatori come tori, con le radioline portatili a palla e una pasticca di anfetamina sciolta sotto la lingua» (*Ibid.*), pare catturare perfettamente la complessa dinamica e prossimità tra morte inorganica e vita organica (e viceversa). L'assurda morte di Alessio al termine del romanzo ci ricorda ancora degli intrecci e delle interconnessioni ambientali discusse finora. Da una parte, infatti, in modo simile a un altoforno in disuso, egli rappresenta una (umana) «carcassa postuma» (evocante al tempo stesso uno dei «cadaveri potenziali» menzionati da Braidotti), un superfluo «ramo della fabbrica» e, dall'altro, mentre la sua corporalità scompare, egli diventa indistinguibile da, e letteralmente mischiato al corpo post-umano della fabbrica: «Alessio aveva ... cessato di essere un corpo, ed era diventato ... una pozza di sangue allargata tra i tondi, una polla abbacinante. Non Alessio. Un gatto» (*Ibid.*, 341).

Ulteriori riferimenti agli interscambi tra «corpi umani, creature non umane, sistemi ecologici, agenti chimici e altri agenti» (Alaimo

tazione di Braidotti vuole enfatizzare specialmente il fatto che la morte (come la vita) «non è una prerogativa umana» e la prossimità di entità umane e non umane, ma che, almeno in questo romanzo, non riesco a individuare un suo «aspetto produttivo». Vedo più gli effetti negativi, letali della modernità industriale su molteplici soggetti/oggetti.

2010, 2) possono rintracciarsi in altri momenti nel testo. Quando, ad esempio, Anna e Francesca raggiungono in motorino insieme a due amici una delle aree abbandonate della Lucchini, un altro «Ramo morto della fabbrica [che] si era ridotto a una carcassa di ruggine ... [un] cimitero industriale» (Avallone 2010, 64-65), la contrapposizione tra la desolazione del luogo e il desiderio e la vitalità sessuale degli adolescenti non potrebbe essere più evidente. Tuttavia è anche facile rendersi conto che tale giustapposizione può anche essere ribaltata, dato che molteplici sostanze nocive prodotte dallo stabilimento entrano nei loro corpi, rendendoli implicitamente una sorta di precaria appendice di questo ecosistema infernale:

Lo spolverino prodotto dal carbone te lo sentivi entrare nei polmoni appiccicarsi addosso, annerire la pelle ... il corpo batteva forte insieme ai metalli nei forni. Le barre, i blumi, le billette: insieme al cuore, le arterie, l'aorta ... Il lamento rauco, perenne delle acciaierie, te lo sentivi vibrare nelle ossa ... Il piombo, l'odore pesante del ferro bruciava i polmoni e le narici ... ti sentivi liquefare. (*Ibid.*, 64)

Ancora una volta, materia umana e non umana si mescolano in questo ambiente fino al punto in cui i corpi, saturati di sostanze chimiche, sembrano letteralmente liquefarsi, proprio come i metalli coinvolti nella produzione dell'acciaio. E ancora, dopo che Enrico, padre di Francesca, ha un incidente sul lavoro che gli frattura le vertebre e le costole e gli maciulla una mano, il suo corpo non solo è rotto (proprio come uno degli escavatori in disuso) e letteralmente trasformato in un oggetto inutile («Poi, non era più neanche un nome e cognome. Coso, era diventato» *Ibid.*, 288), ma l'amputazione del suo dito rispecchia in parallelo un'altra perdita fisica che avviene nel corpo industriale dello stabilimento: «La flessione dell'acciaio sul mercato, nel giro di due decenni, aveva costretto a smantellare Afo 1, 2, e 3. Non c'erano più. Come il suo dito. Un buco enorme nel terreno saturo di veleno ... Uno zero nel sistema depresso» (*Ibid.*). Così come il dito di Enrico sparisce, anticipando per sineddoche sia la scomparsa degli altiforni che di Alessio, il suo corpo diventa «Uno zero nel sistema depresso» (*Ibid.*), un'altra entità scartabile in questo spazio di confusione e contaminazione corporea dominato dalla logica di mercato.

Dopo aver esaminato le pagine relative alla rappresentazione della Lucchini, vale la pena dedicare almeno alcune osservazioni allo spazio del «canneto», la spiaggia segreta delle ragazze che è l'apparente, naturale alternativa alla fabbrica. Dico «apparente» perché, nonostante le ovvie differenze, c'è anche una certa somiglianza tra

questi luoghi narrativamente cruciali, specialmente se consideriamo che in tutti e due si assiste all'assimilazione di elementi umani e non umani e si allude alla vitalità (e alla mortalità) della materia. Animali, oggetti animati e inanimati, prodotti di scarto, rifiuti e spazzatura sono tutti parte di questo ecosistema, e comunicano una fondamentale continuità e mutualità tra ciò che è industriale/tecnologico e ciò che (si suppone) naturale. Così, nel canneto Francesca e Anna, significativamente «emettendo risolini poco umani» (*Ibid.*, 111), diventano «due escrescenze di quel luogo» (*Ibid.*), mentre il loro sudore si meschia alla linfa della vegetazione, i loro corpi si mescolano a quelli degli insetti, delle alghe, delle conchiglie, dei gatti e, insomma, a tutte le altre cose, vive o morte, che vanno a finire qui:

Sudore misto a linfa. La peluria delle piante pruriginava a contatto con la pelle. Sembrava di camminare nella lana ... La spiaggia era un cumulo di alghe ... I pescatori ci venivano a gettare le carcasse per non pagare la tassa dei rifiuti ... Posidonie brune a milioni, riversate dal mare tutte lì. Sulla riva si sfibravano in una mucillagine nera, una poltiglia che sapeva di pipì e di pane ... Masticavano le alghe. Affondavano il muso nelle pellicce umide e ruvide dei gatti ... Quel punto morto della costa era ridotto a un brodo primordiale di cose ... un mestolo, una piastrella di ceramica. [Francesca] Si chinava a scavare e gridava, se dissotterrava qualcosa di umano. (*Ibid.*, 109-11)

Il contrasto ironico che emerge in queste righe tra la condizione senza vita di questa fascia costiera (altrove definita una «zona morta») e il fatto che, allo stesso tempo, essa costituisce anche un «brodo primordiale» non può passare inosservato. Non solo questa apparente necroregione¹⁴ contrasta chiaramente con la sua definizione di «brodo primordiale», la soluzione chimica che si presume sia all'origine della vita sulla Terra ma, a sua volta, tale sostanza creatrice di vita è paradossalmente composta da prodotti umani e scarti inorganici. In altre parole, questi oggetti simultaneamente suggeriscono una condizione di «vita» e «morte» o, per dirla con Bennett, «in un momento si rivelano come roba morta e, nell'altro, come una presenza vitale: cianfrusaglie, e poi attori (*claimant*); materia inerte, e poi attiva» (Bennett 2010, 5)¹⁵.

¹⁴ Prendo a prestito il concetto di «necroregione» da Serenella Iovino (2012) per indicare un'estensione di spazio (comprendente il «canneto» ma anche tutta l'area della Lucchini) che mostra evidenti segni di abbandono ecologico e culturale.

¹⁵ Nella sezione «Thing-Power I: Debris», Bennett descrive un (simile) in-

Questa condizione sembra riemergere anche in un altro brano. Quando, dopo aver litigato con Francesca, Anna ritorna da sola alla spiaggia e medita mentre guarda i rifiuti portati dal mare: «Cisterne vuote, assorbenti usati, bottiglie di plastica e di vetro ... Passava accanto ai cadaveri delle cose. C'erano cocci e cartoni di succo di frutta. C'erano posate e piatti di plastica sventrati. Le docce arrugginite lassù, e qui un secchiello rotto» (Avallone 2010, 258), la visione di desolazione e abbandono la colpisce profondamente. Essa, infatti, stimola la sua memoria, incrementa la sua consapevolezza degli effetti che questo luogo ha su di lei «I luoghi ti impastano. I luoghi ti diventano estranei» (*Ibid.*, 258), la rende consapevole che ci sono «le cose che ritornano e le cose che non possono tornare» (*Ibid.*, 258-259), e, infine, le fa implicitamente associare Francesca (e la loro amicizia interrotta) a una di queste cose «in movimento».

Quando Bennett osserva che «una materialità materiale non può mai essere gettata 'via', perché essa continua le sua attività anche quando è scartata o non voluta», e che le cose inanimate hanno «la curiosa capacità ... di agire, di produrre effetti drammatici e sottili» (2010, 6), le sue parole paiono di nuovo ben descrivere la sorta di interazioni tra entità umane e non umane appena menzionate.

A questo punto, non è necessario sottolineare né il fatto che *Acciaio* ben comprende la vita e la «mente» dei luoghi rappresentati, né che il romanzo è caratterizzato da una notevole sensibilità per, e consapevolezza delle questioni ambientali, socio-economiche e politiche che affliggono Piombino e dintorni. Preferisco dunque concludere con un paio di riflessioni circa le più ampie implicazioni ecologiche derivanti dall'interazione tra sostanze organiche e inorganiche a cui il testo fa riferimento. La prima è che nonostante il romanzo si concentri su di un determinato paesaggio industriale toscano, esso evoca anche dinamiche di produzione e consumo associate a un certo tipo di capitalismo globale, e fa riflettere sui loro effetti su una varietà di corpi. E la seconda è che esso ci ricorda del ruolo «istruttivo» della letteratura, capace di darci «gli strumenti critici necessari per sviluppare la nostra 'strategia di sopravvivenza' sia dal punto di vista ambientale che politico» (Iovino 2009, 343). Serenella Iovino scrive che una storia può iniziare una pratica di «restauro dell'immaginazione di un luogo» solo quando è «aperta», quando mostra «consapevolezza (di

contro da lei fatto «un soleggiato martedì mattina ... sulla grata a copertura di uno scarico diretto alla Chesapeake Bay» e scrive: «Guanto, polline, topo, cappellino, bastoncino ... Ho intravisto una vitalità energetica in ognuna di queste cose, cose che generalmente concepivo come inerti» (2010, 4-5).

valori e questioni critiche), *progettualità* (una visione del futuro), ed *empatia* (una dialettica di mutuo beneficio tra soggetti differenti)» (Iovino 2012, 107). Anche se le questioni ecologiche non sono necessariamente il soggetto principale del romanzo, *Acciaio* sembra essere «aperto» nel senso descritto da Iovino e, come tale, un esempio di ciò che la studiosa definisce «ri-abitazione narrativa» o, in altre parole, una narrazione capace di influenzare una visione sclerotica del mondo (o di *un* particolare mondo) e con il potenziale di trasformare una necroregione in un «paesaggio evolutivo» (*Ibid.*, 112).

Nelle sue pagine finali, il romanzo accenna a una possibile evoluzione dell'area industriale di Piombino, alludendo ad alcune future, possibili trasformazioni della Lucchini:

Cominciavano già a parlare di bonifica, di smantellamento. Convertire l'economia locale, puntare al turismo e al terziario ... Come il Colosseo, come gli scafi arenati sulla spiaggia, anche l'altoforno, nel giro di un decennio, se lo sarebbero preso i gatti. (Avallone 2010, 351)

Abbiamo imparato che le sostanze che costituiscono questo luogo e quelle che costituiscono gli esseri umani che ci vivono non sono così diverse. Non sorprende, dunque, che alla fine troviamo Francesca descritta come «il più radioso fra gli elementi» (Avallone 2010, 358), su un traghetto insieme ad Anna diretto all'Elba, simbolicamente invertendo la direzione del viaggio e prendendo il posto del minerale ferroso che in passato era trasportato dalle miniere dell'isola fino alle industrie di Piombino. Se da un lato questa azione può essere forse il primo passo verso una forma di restauro e ri-abitazione, dall'altro (più pessimisticamente), essa inevitabilmente richiama e problematizza ancor più la prospettiva idillica della «Costa degli Etruschi» cui ci si è riferiti. Così, mentre il testo reimmagina e ridisegna i confini tra questi spazi arcadici e industriali, ci ricorda anche che qualunque paesaggio richiede interpretazioni più complesse e ibride di quelle a cui siamo abituati. La «bandiera blu» menzionata all'inizio forse adesso mostra anche un accenno di grigio acciaio.

BIBLIOGRAFIA

- Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Avallone, Silvia. 2010. *Acciaio*. Milano: Rizzoli.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Iovino, Serenella. 2014. «Bodies of Naples: Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity». In *Material Ecocriticism*, a cura di Serenella Iovino e Serpil Oppermann, 97-113. Bloomington: Indiana University Press.
- 2012. «Material Ecocriticism. Matter, Text, and Posthuman Ethics». In *Literature Ecology, Ethics*, a cura di Timo Müller e Michael Sauter. 51-68. Heidelberg: Winter Verlag.
- 2009. «Naples 2008, or, the Waste Land: Trash, Citizenship, and an Ethic of Narration». *Neobelicon* 36 (2): 335-46.
- 2012. «Restoring the Imagination of Place: Narrative Reinhabitation and the Po Valley». In *The Bioregional Imagination. Literature, Ecology and Place*, a cura di Tom Lynch, Cheryll Glotfelty e Karla Ambruster. 100-17. Athens and London: The University of Georgia Press.
- 2012a. «Steps to a Material Ecocriticism: The Recent Literature About the New Materialisms and Its Implications for Ecocritical Theory». *Ecozon@3* (2): 134-145.
- Iovino, Serenella e Serpil Oppermann. 2012. «Theorizing Material Ecocriticism: A Dyptich». *Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment* 19 (3): 448-475.
- Perniola, Mario. 2004. *The Sex Appeal of the Inorganic. Philosophies of Desire in the Modern World*. New York: Continuum.
- Pickering, Andrew. 1995. *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Slack Jennifer D. e Wise J. MacGregor. 2005. *Culture and Technology: A Primer*. New York: Peter Lang.