

I TRE BIANCIARDI DELLA “VITA AGRA”: IL NARRATORE, IL PROTAGONISTA, L’AUTORE REALE

di Francesca Iaquinto

La vita agra è animata da una verve intimamente oppositivo-contrastiva a più livelli e il fatto trova conferma nell’affermazione forte: «Io mi oppongo» (p.160 dell’edizione Feltrinelli 2016).

Il presente studio si prefigge due scopi: illustrare come la declinazione narratologica della contrapposizione sia la più affascinante e foriera di spunti critici e conseguentemente spiegare il significato della suddetta asserzione.

L’elemento fondante e strutturale del romanzo, la sua autentica spina dorsale, consiste nella distinzione tra io-narrante (voce narrante), io-narrato (personaggio che agisce nel romanzo) e autore reale. Si tratta di tre entità differenti che Bianciardi vuole abilmente sovrapporre mediante l’ambiguità identificativa potenziata stilisticamente, narrativamente e sul piano linguistico.

Innanzitutto, Bianciardi si serve della narrazione in prima persona, ossia dell’omodiegesi; in secondo luogo offre un tipo di narrazione retrospettiva per cui si individuano due entità distinte: un io narratore e un io personaggio.

Il primo è portatore dell’istanza narrativa principale, ossia della voce narrante che nel presente della narrazione racconta e risponde alla domanda “chi parla?”; il secondo è colui che vive le esperienze del romanzo in un tempo passato rispetto al presente della narrazione.

La scelta dell’omodiegesi è significativa ed è portatrice di una posizione ideologica forte: all’interno della società del boom economico, in cui chi non ricopre una funzione precisa resta un semplice contribuente ai margini e privo di nome, la voce che dice «io» si impone con forza contro la personalizzazione e la massificazione.

Al contempo, la scelta di non attribuire un nome proprio al personaggio significa che le vicende dell’io-narrato non sono dotate di unicità e straordinarietà; al contrario, i fatti routinari che vengono presentati possono capitare a un qualunque abitante-lavoratore culturale nella metropoli che spossa le identità e prosciuga le energie: «Io non me la passo peggio di tanti altri che gonfiano e stanno zitti. Eppure proprio perché mediocre a me sembra che valeva la pena di raccontarla» (p. 158).

Inoltre, non assumere un’identità vuol dire proteggersi dall’assalto della città: firmare il contratto di affitto con il proprio nome significa esporsi alla minaccia delle autorità e pagare le tasse; inserire il proprio nome nell’elenco telefonico attira i tafanatori alla porta di casa.

La modalità retrospettiva risulta interessante perché consente di soffermarsi sulla distanza che separa io-narrante e io-narrato in termini di tempo, prospettiva e punto di vista sul mondo.

L’io-narrante infatti rivive il proprio passato e certifica lo scarto, l’avvenuto cambiamento: «Non fu così, certamente, ma così avrei potuto pensare e scrivere, dieci anni or sono» (p. 28).

Il protagonista, alla luce degli anni, ha subito un processo di sviluppo in senso involutivo, verso un isolamento e una chiusura al mondo radicali.

A questo proposito, occorre sottolineare l'elemento di maggior interesse che l'opposizione in questione desta: l'io-narrante è pienamente consapevole che il motivo scatenante che l'aveva condotto nella capitale del miracolo non troverà compimento.

La missione, palesata al lettore precisamente all'inizio del capitolo III e che prevede l'esplosione del tanto agognato «torracchione di vetro e alluminio» (p. 33), non verrà mai realizzata. Nonostante l'io-narrante dunque sappia molto bene e fin dall'inizio che le intenzioni iniziali del protagonista non si concretizzeranno mai, si diverte a ritornare sull'obiettivo iniziale fino al punto in cui non ne parlerà più decretandone l'impossibilità: l'epoca degli eroi, dell'azione e delle grandi ideologie è definitivamente conclusa.

Proprio perché sa di essere completamente libero nel gestire la narrazione e di esercitarne il pieno controllo, la voce alimenta le speranze del lettore che accresce le sue aspettative in merito all'esito di una missione che non avverrà.

Il narratore sa che il suo lettore brama ardentemente l'azione e che vorrebbe una trama avvincente, ma è anche consapevole di non potergliela dare. La voce quindi mette in campo la strategia narrativa della sospensione con la quale ritarda il palesarsi dei propositi del protagonista:

Tutto sommato io darei ragione all'Adelung, perché se partiamo da un alto-tedesco Breite il passaggio a Braida è facile, e anche il resto: il dittongo che si contrae in una *e* apertissima, e poi la rotacizzazione della dentale intervocalica, [...] La si ritrova, per esempio, nei dialetti del Middle West americano, [...] ma poi non c'è nemmeno bisogno di scomodarsi a traversare l'Oceano, perché non diceva forse "Maronna mia" quell'altro soldato, certo Merda della compagnia comando, che era nato appunto a Nocera Inferiore? (p. 9)

Questo brano incipitario mostra chiaramente come l'avvio della narrazione non menzioni affatto la missione esplosiva. Nonostante il piano dinamitardo, come dichiarato poi, sia il movente del trasferimento a Milano, l'io-narrante ricorre a tutta una lunga serie di elementi iniziali che precede, e al contempo pospone, l'affermazione relativa ai suoi propositi bombaroli. Solo dopo parecchie pagine egli afferma finalmente:

Non ero venuto su per documentarmi sulla rotacizzazione della dentale intervocalica, o sulle vicende dei compagni di Gesù, no di certo. E nemmeno per farmi sbigottire dall'imperatrice Maria Teresa, né per controllare se Pietro Verri si lava puntualmente le ginocchia. Non ero venuto su per guardare l'osso sacro di Carlone, non per discorrere con Gazaga di Francisco Franco e dei *fascistas maricones*, o con la signora De Sio di quanto fosse dolce la vita sotto Franz Joseph; né per farmi insegnare da Franz il triestino la canzone di principe Eugenio e dei turchi al traghetto del Danubio, né per ascoltare Ettore e le sue sfilze di pittori. Non ero venuto su per fare il verso al Querouaques. Soprattutto non ero venuto su per offrire i miei servizi al moro. No, e poi no. La missione mia era ben altra. (p. 33)

Proprio su questi elementi, negati nel passo, il narratore si è soffermato nelle pagine precedenti: si tratta di una sfilza di negazioni che in realtà afferma, perché tutto ciò che adesso viene rigettato e respinto è stato in realtà minuziosamente e lungamente descritto.

Il meccanismo di posticipazione-sospensione-attesa è una delle forme di protesta di cui il romanzo si alimenta.

L'opera è infatti portatrice di una carica altamente sovversiva poiché contesta in modo sferzante e radicale lo *status quo*.

Si tratta di un idiosincratico tentativo di risposta al boom esplicitato in quell' «io mi oppongo», collocato nella II metà dell'opera.

Quella che l'io-narrato sperimenta e che l'io-narrante verbalizza è una società che punta esclusivamente all'accumulo di denaro, obiettivo possibile solo a condizione di sapersi muovere rapidamente e lavorare efficientemente, per cui ogni esitazione o ritardo è punito con l'esclusione.

Inoltre, tutto ciò che non risulta utile per sé stessi e quantificabile in termini di tornaconto personale è privo di importanza e valore, anzi è una dannosa perdita di tempo:

Il sole piace anche a me, naturalmente, e anzi mi fa bene. [...] In due settimane l'organismo fa appena in tempo ad abituarsi alla vita nuova, e subito si deve riabituare alla vecchia. E poi sono quindici giorni improduttivi, [...] finisce che per quindici giorni non tocchi la macchina, e allora vai sotto, perché le spese continuano a correre, la pigione di casa corre, la luce corre, anche se hai speso bene tutto la quota fissa te la fanno sempre pagare. (pp. 193-4)

Si osservi inoltre la modalità provocatoria d'impiego del termine «missione»: esso ricorre solo otto volte nel romanzo e sette di queste si concentrano tutte tra il capitolo II e il capitolo III (quasi con funzione di promemoria).

In questo intervallo la parola compare (metà del capitolo II), viene resa nota la natura della stessa (incipit del capitolo III) ed è ribadita con insistenza, quasi che il narratore voglia potenziarne la carica esplosiva per poi disinnescare l'ordigno.

Il sostantivo, infatti, ritorna per l'ultima volta all'inizio del capitolo X, dove l'io-narrante si indirizza figurativamente al mandante morale della stessa, Tacconi Otello, decretando un'impossibilità.

L'abbandono della missione va di pari passo con l'involuzione della progressione narrativa: aumentano le digressioni, gli inserti traduttori, le descrizioni della città e dei suoi abitanti.

La vita del personaggio si svolge ormai interamente tra le mura domestiche, è estremamente ripetitiva e scandita solo dai ritmi del lavoro di traduzione, cui si interviene l'appagamento dei bisogni primari.

È un romanzo dalla trama esilissima, costruito su una non-avventura e che prevede il trionfo della non-azione. Esso infatti è suggellato dalla voce narrante che conduce il lettore, attraverso mirabolanti digressioni, prima nel bagno di un appartamento di città e infine nella propria camera da letto.

L'equivoco identificativo tra le tre entità in oggetto è ulteriormente alimentato dalla particolare costruzione dell'io-narrato e qui prende forma un'ulteriore declinazione della dichiarata contestazione.

Il personaggio infatti risulta molto simile, per il trascorso, gli impieghi e le frequentazioni (alcune figure, come Carlone, Mario, Ugo, Anna, sono facilmente riconducibili a persone reali), all'autore reale Bianciardi, che si diverte a incrementare l'ambiguità (e l'assenza del nome proprio va nella medesima direzione).

Lo scarto è tutto contenuto in un elemento diegetico nevralgico: Bianciardi non aveva alcuna intenzione di far saltare in aria il torraccione della Montecatini, quando giunge a Milano è già profondamente disilluso e consapevole che nulla possa più essere fatto e che il ruolo dell'intellettuale in città sia ben diverso da quello in provincia.

Tale elemento scarta, nel modo più assoluto, l'ipotesi di un romanzo autobiografico.

L'autore aveva capito chiaramente che nella società del boom, dove non si perde tempo, tutto ha un corrispettivo monetario e la concorrenza è spietata, bisogna essere in grado di proporre qualcosa di unico, di diverso e di spiazzante tale da meritare il denaro e il tempo altrui.

Dal momento che il libro è una merce al pari delle altre e come tale può diventare una tendenza, anche l'autore è passibile di vendita: Bianciardi offre al pubblico quella che sembra essere la sua storia, la presenta come succulenta, la vende come la vicenda di un intellettuale di provincia arrabbiato che cerca vendetta, ma l'epilogo sarà molto diverso dalle premesse.

Siamo nell'era della televisione-*real life*, in cui gli spettatori bramano di entrare nelle case degli sconosciuti per fuoriuscire dalla monotonia del quotidiano.

L'autore si serve delle logiche del boom, irrise, decostruite e degradate nel romanzo, per mettere in scena lo spettacolo della vita «mediana e mediocre [...] entro un fenomeno individuato, preciso ed etichettato. Cioè il miracolo italiano» (p.158).

È la vivifica tensione tra integrazione e rigetto della stessa, tra critica alle strutture e sfruttamento delle medesime. Il risultato è una *standing ovation*: il libro conquista, è un successo assoluto di pubblico e di critica e diventa persino una moda.

La voce narrante, al pari dell'autore reale, è pienamente consapevole che l'intellettuale abbia perso ogni possibile ruolo attivo all'interno della società: alle volte è un semplice produttore di merce-spettacolo, altre volte offre il proprio servizio culturale alle case editrici (vuoi per le traduzioni, vuoi per articoli di costume) come un bracciante a cottimo, pagato a cartella, privo di coperture sanitarie, di tutele legali, di prestigio e alla mercé del committente:

[...] senza pagarci sopra oneri sociali, mutue, previdenze [...]. Ti paghi il caldo, l'usura della macchina e del nastro, tutto quanto. È un lavoro che può rendere, ma nessuno te lo invidia né cerca di togliertelo, perché è parecchio faticoso e non piace. [...] non dà né potere né prestigio, non è a livello esecutivo, e perciò [...] ti lasciano in pace. (p.133)

L'io-narrato, al contrario, non appena giunge nella città del progresso è animato da grande determinazione e fiducia nelle proprie capacità, perché crede di poter fare la differenza e di poter imprimere una svolta positiva sul mondo come intellettuale impegnato.

Il movente originario della missione è di natura ideologica, un atto non utilitaristico, un giusto e doveroso obbligo morale verso la propria comunità d'origine, verso la quale sente un forte senso di responsabilità: «[...] era pacifico, toccava a me.

Del resto bastava come mi guardarono, gli altri, salutandomi prima della partenza» (p.43).

La grande fiducia iniziale del protagonista si sgretola pian piano scontrandosi con una città sorda, priva d'interesse e atomizzata in cui ognuno è estraneo all'altro ed è impossibile dare vita a un consorzio umano.

La logica utilitaristica «longobarda» è capace di affievolire e spegnere definitivamente ogni verve dinamica e di tramutare l'io-narrato in un essere ectoplasmatico.

L'io-narrante verbalizza chiaramente questa deriva attraverso una serie di situazioni emblematiche: a nessuno interessa la vicenda dei minatori sui quali il protagonista vorrebbe scrivere un pezzo giornalistico, la vita di sezione è infattibile perché l'organizzazione è farraginosa ed entrare in contatto con la classe operaia risulta impossibile.

Gli operai giungono in città all'alba in massa e ripartono la sera, una volta concluso il turno.

È difficile incontrarli e interagire con loro, sia perché in città non si trovano sia perché parlano un dialetto incomprensibile.

L'io-narrato passa quindi dall'entusiasmo alla disillusione, alla rassegnazione: ogni azione è vana (compresa la missione dinamitarda) e nulla può intaccare il presente stato di cose.

Questa sensazione di inefficacia, unita anche a ritmi di lavoro serrati, lo porta a rintanarsi tra le mura domestiche in cui si trasporta dal letto alla macchina da scrivere, dal bagno alla cucina.

L'obiettivo è chiaro ed è distante anni luce da quello originario: «Non andare mai a letto prima di aver finito un certo numero di cartelle a macchina. Venti cartelle ogni giorno, compresa la domenica. [...] duemila battute. Tutti i giorni» (p.134).

A partire da questi elementi si costruisce un'ulteriore contrapposizione a riprova della tensione di cui il romanzo è portatore: se da un lato il protagonista ha deciso di riorganizzare le sue priorità in senso narcisistico, omologandosi alla massa, dall'altro rivendica la propria diversità come individuo.

Nel modo di curarsi, comportarsi e soprattutto attraverso una serie di considerazioni sul mondo affidate alla voce narrante, egli dimostra di avere maturato una non comune capacità di analisi critica delle dinamiche del boom, una diversità *interiore homine*.

Innanzitutto non si rade (p.175), in secondo luogo decide di lavorare da casa sottraendosi alle trappole deliranti e meschine della casa editrice; sceglie di non avere una vita sociale che i più intrattengono per convenienza; non vuole comprare un'auto, andare in gita il weekend, in vacanza al mare d'estate o in centro per le spese, come per abitudine fanno tutti.

Infine, rifiuta di muoversi al passo frettoloso e radiocomandato dei pedoni rivendicando la bellezza di una passeggiata senza costrizioni.

Il protagonista sceglie espressamente di rimanere in città per dimostrare a sé stesso e al mondo che un normale individuo, con un altrettanto ordinario lavoro, ce la può fare.

L'io-narrato infatti non fugge dalla città come uno sconfitto, non perisce e riesce a tenere assieme tutto: il lavoro, l'appagamento sessuale e i bisogni primari vengono bilanciati in modo vincente anche grazie all'aiuto di Anna, la sua roccia bionda.

Agli antipodi di un inetto, di un vinto, egli impara a rispettare le scadenze, a essere puntuale con i pagamenti e bravo nelle traduzioni, affidategli in numero sempre maggiore.

La voce che si pronuncia sul mondo inoltre rende il sé che parla interiormente diverso dalla massa di «gusci» vuoti che lo circonda, nonostante anche egli sia colpito dalla malattia del progresso: «Sono i bronchi che non mi reggono, perché basta un po' di freddo, o anche soltanto respirare troppo a lungo l'arione sporco della città, e mi comincia la tosse» (p.179).

La metropoli come una madre-matrigna ammalia e mette in pericolo l'incolumità delle sue creature che vi sfilano in silenzio, senza nome: infermi, paraplegici, strabici e malati cronici. Non solo, la disillusione del protagonista si è tramutata in rabbia, una rabbia che prende corpo e consistenza nella scrittura.

La presa di consapevolezza nell'oggi di quanto sia distorta, assurda e malata la città del progresso fa sì che la voce dia forma alla propria protesta con una scrittura aggressiva, rabbiosa e dissacratrice.

Le digressioni-riflessioni sfogo che costellano il testo, e aumentano di consistenza a mano a mano che si procede nella lettura, ne sono la sede privilegiata.

Qui vengono messi a nudo i paradossi di una società falsamente miracolistica, dai valori rovesciati e regolata da meccanismi sclerotici: la riduzione del sesso da fine a mezzo; il modello asessuato di donna-funzione; il marcamento a uomo in azienda; l'arrivismo delle «segretariette secche»; la visione della morte e l'indifferenza per il destino altrui.

Tutti questi elementi sono ricondotti alla dimensione prediletta dalla voce narrante, quella autentica e genuina per eccellenza, il corpo:

Tutti questi sono i sintomi, visti al negativo, di un fenomeno che i più chiamano miracoloso, scordando, pare, che i miracoli veri sono quando si moltiplicano pani e pesci e pile di vino, e la gente mangia gratis tutta insieme, e beve (p.159).

È proprio nel campo semantico della fisicità che l'aggressione al paradigma utilitaristico egemone, tramite la scrittura, diventa consistente e si declina in varie forme.

Il bisogno autenticamente umano è riaffermato con vigore davanti a una società che automatizza, spossa, prosciuga e artificializza i bisogni.

Le funzioni primarie sono schiettamente e ricorsivamente rappresentate come l'esito della tutt'altro che scontata vittoria quotidiana nella lotta giornaliera per l'esistenza.

Così, nel presentare la battaglia titanica del protagonista –l'assillo del denaro, il timore di non dormire abbastanza, di non dedicarsi a sufficienza all'amplesso e la paura di non rendere nel lavoro–, il narratore ne mostra il lato eroico.

Il nuovo eroe-metropolitano però è degradato e rovesciato perché la sua azione è tutta volta al proprio tornaconto personale e ciò che egli ottiene lo tiene per sé.

Anche con riguardo alla resa fisica dei personaggi, la voce si serve di una spiccata aggressività linguistica poiché indugia sul particolare disturbante.

Si tratta di un procedimento tipicamente barocco che prevede l'affondo alla ricerca del basso, del turpe e dell'osceno e che porta alla costruzione di caricature.

Sono queste il tramite principale della caustica ironia del narratore che si scaglia con ferocia sia contro i tipi-umani-funzione del boom sia contro personaggi storici di rilievo, la cui aura reverenziale non sortisce alcun effetto attenuante.

Il culmine dell'aggressività linguistica viene raggiunto nelle digressioni-riflessioni sfogo dell'io-narrante, fulcro tematico e linguistico del romanzo, sede privilegiata dell'«lo mi oppongo».

Si tratta di sezioni portatrici della vera carica dinamitarda del romanzo, dell'autentica e personale ribellione dall'interno della città.

La protesta si esprime attraverso il duplice ruolo da esse svolto: baluardo dal quale attaccare la società post-fordista dei consumi e luogo dell'innovazione linguistica anti-conformista ed estrema.

Gli *excursus* riflessivo-polemici sono imperniati sulle diverse declinazioni del macro-tema corpo, ossia il cibo, il bagno, il sonno, il sesso e la morte.

All'inizio del capitolo X, l'io-narrante gioca sul significato biblico-originario del termine «miracolo»: è la decisa demistificazione dell'intima natura del boom, assolutamente profana.

La ferocia linguistica si addensa nella visione fantastico- anacronistica, apocalittica per il pensiero dominante, per cui gli uomini sarebbero privi di ogni strumento, materiale, funzione o bene a eccezione dei bisogni primari del corpo, del sentimento d'amore e dell'infinito tempo libero.

La provocazione della costruzione immaginifica si fa massima quando trionfa l'energica liberazione del corpo:

I miracoli veri sono quando [...] la gente mangia gratis tutta insieme, e beve [...] e appena buio, [...], come capita capita, [fa] all'amore. [...] Scomparse le diete dimagranti e i pregiudizi pseudoestetici, le donne saranno finalmente grasse (p.159 e pp.163-4).

Relativamente alla funzione evacuativa, essa consente la pausa diegetica in cui l'io-narrante riflette, medita e al contempo sperimenta linguisticamente.

Nel frangente della pausa in bagno infatti si inserisce la figura del padre cristallizzato nell'odore «forte e virile, commisto di tabacco» (p.178) che impregna la stanza dopo l'avvenuta digestione.

Il ricordo paterno viene immediatamente reso con un abbassamento e una degradazione nel turpe: «[...] io del babbo ho soltanto questo, il puzzo» (p.179).

La pausa in bagno così come il tema del riposo notturno si inseriscono nel discorso come intermezzi al lavoro di traduzione: si tratta ancora una volta della riaffermazione della corporeità autentica davanti a un'occupazione che spersonalizza e aliena.

Il sesso, terreno privilegiato dove testare la virulenza e la sperimentazione linguistica, è centrale nella digressione collocata a metà del capitolo IV sul «neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio» (p.165).

Le prove sul codice procedono parallelamente alla verifica di tutti i possibili incastri realizzabili tra uomo e donna e la scomposizione fisica delle posizioni sessuali ha come *pendant* una lingua attorcigliata su se stessa: l'io-narrante gioca col sesso come gioca con l'idioma.

Il clamoroso abbassamento finale viene raggiunto dopo un prolungato accumulo in crescendo, quasi un orgasmo posticipato: «[la donna] [...] nel momento supremo, fastigioso, quando si allentano i nessi del vivere secondo paradigma [...] ti dirà di sentirsi puttana» (p.66).

Al pudore di una società bigotta, che si arma di esperti per non nominare esplicitamente il sesso, fa da contrasto il linguaggio liberatorio e sfrontato dell'amplesso che sboccia senza inibizioni.

L'ultima declinazione del corpo su cui la voce narrante riversa la propria aggressività riguarda la morte e la malattia: il terrore dell'io-narrato viene così esorcizzato.

Qui prende forma il riscatto dell'io-narrante sull'io-narrato poiché prende atto della realtà di morte che lo circonda, la fa propria e la volge a suo vantaggio con il meccanismo del rovesciamento inaspettato del pensiero comune:

Il viso dell'agonizzante ci si mostra sempre così terreo e stravolto: sta lottando, non contro la morte ma contro la vita, [...] e si arrabatta di trovare i soldi per pagare il prossimo. Poi, appena morto, lo vedete distendersi, riposare, e sorridere ironico (p.151).

Il riso è capace di annientare la sacralità della morte e, attraverso il procedimento di abbassamento comico, si costruisce la protesta e la rivincita sulla vita e sul boom.

Lo si vede molto bene nell'espressione «bella cagata» (p.152), la sadica vendetta tutta umana del defunto la cui vita appena spezzata è paradossalmente rinvigorita nella morte.

L'esistenza minacciata dai tafanatori, dall'assillo delle spese e del lavoro è un escremento che va evacuato con conseguente senso di estrema leggerezza per l'individuo ma di ingombro per chi dovrà provvedere all'eliminazione di questo concreto ed estremo lascito testamentario.

La voce procede e davanti alla consueta tragedia della morte contrappone un elemento di natura pratico-profana elevato a dramma vero e proprio: la cassa da morto non passa attraverso le porte dell'ascensore.

L'ironia continua quando parla della «camera [...] moribondaria» (p.153) e della cerimonia ideale che contravviene alle usuali, serie ed esclusive processioni dietro al furgone: il defunto desidera che i rappresentanti del lavoro in città sostengano finalmente il suo peso da morto.

Oltre ad essere aggressiva, la scrittura dell'io-narrante risulta animata da una vocazione anarchica. Egli impone le proprie regole, riafferma la piena libertà personale e il valore dell'individuo dinnanzi ad una società che incasella in funzioni, detta ritmi di vita, impone obblighi monetari e in cui il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa e la lingua tecnologica puntano all'autoreferenzialità e all'appiattimento semantico.

Nuovamente, è il riscatto attraverso la scrittura dell'io-narrante sull'io-narrato, ingranaggio eterodiretto.

La volontà di dominio sulla lingua è sancita già in esordio di narrazione (pp.28-30), dove l'io-narrante si sofferma sulle illimitate possibilità che la scrittura offre, tentando di riassumerle tutte.

Non si tratta, come afferma Paolo Zublena, di elencare e poi disattendere le promesse fatte al lettore, quanto piuttosto di ribadire il controllo esercitato sulla narrazione e soprattutto di giocare da padrone con il codice.

È l'apice della maturità creativa che l'io-narrante raggiunge dopo anni di ricerca e di vita vissuta nella metropoli, premessa fondamentale perché si realizzi la sua rivincita.

Il lavoro sulla lingua si esplica in differenti tipi di procedimento, tutti concorrenti al potenziamento della rabbia linguistica data l'impossibilità di un concreto piano dinamitardo.

È come se facesse ingurgitare al lettore del boom uno «scioppetto» ad alto contenuto aggressivo con l'obiettivo di destare un moto di sdegno e rabbia nei confronti di una realtà disumana e fintamente miracolosa.

Innanzitutto, l'io-narrante opta per l'eteroglossia alla Bachtin: è portatore della voce altrui e offre una molteplicità di codici linguistici (p.23).

Il meccanismo polifonico permette di spaziare sul piano diastratico, diafasico, diamesico e diatopico e di calare il lettore nella vita socio-linguistica dell'io-narrato, una caleidoscopica realtà caratterizzata da grande eterogeneità espressiva.

La mescolanza di voci è resa mediante il ricorso al discorso diretto, al discorso indiretto introdotto dai *verba dicendi* e al discorso indiretto libero privo di espliciti diacritici.

Il meccanismo elencativo-geminativo, invece, prevede l'elencazione strabordante e incontenente per attrazione del significante o per puro gusto sinonimico.

Attraverso l'elencazione disgregante vengono messe efficacemente a nudo le storture e le assurdità di una società malata di profitto e al contempo si denuncia l'appiattimento del linguaggio.

La prolissità scrittoria si staglia contro il promosso modello di efficienza, garante di precisione, serietà e guadagno: «Puntare al sodo [...] il quadratino del sì e quello del no, e sotto quattro righe in bianco per l'esempio» (p.130).

Indugiare è pernicioso e disprezzato in azienda perché premono le scadenze ravvicinate e i ritmi serrati:

E mi licenziarono, [per] questo fatto che [...] mi guardo attorno anche quando non è indispensabile. Nel nostro mestiere invece [...] bisogna muoversi, scarpinare, scattare e fare polvere (p.110).

La varietà di lessico, di suoni e di accezioni invece è protesta rispetto ad una lingua incolore, piatta e sterile che domina in casa editrice, dove le azioni sono sempre le stesse, le parole diventano numeri e l'invenzione linguistica non trova spazio.

Un altro procedimento anarchico-aggressivo è quello iterativo per cui determinate parole o frasi vengono ripetute con insistenza e regolarità.

Le clausole fisse hanno una duplice funzione: danno maggior rilievo alle azioni quotidiane, la cui pregnanza semantica si prosciuga analogamente al corpo stirato della «segretarietta», e permettono al lettore di fissare alcuni personaggi, luoghi e contesti.

Si stabilisce, così, una corrispondenza biunivoca tra determinante e determinato: ogni fine del mese bisogna fare il conto delle spese; le segretarie sono sempre secche; Ugo e Mario litigano «al solito»; Mara, ha una scrittura che «pende all'indietro» ed è la cambiale fissa alla fine del mese; Aldeabal il basco ha «la bronchite cronica»; le ragazze di Brera hanno sempre «i piedi sporchi»; il traffico di Milano è costantemente rabbioso; le attività domestiche dei Fisslinger sono le medesime e l'appartamento a Brera è sempre al «numero otto».

La tecnica iterativa viene sfruttata dal narratore sia per riaffermare il sé, sia per costruire e ricordare a se stesso la propria identità attraverso i luoghi, le persone che lo circondano e la routine giornaliera.

La specificità del singolo riesce ad aderire alla pagina come un post-it. Un ulteriore procedimento rabbioso-deformante riguarda il diminutivo-aggressivo, che mette alla berlina i rappresentanti umani e le nuove creazioni figlie del boom, e l'accrescitivo ridicolizzante con cui un elemento tradizionalmente e socialmente rilevante viene degradato e screditato.

La tecnica del *fulmen in clausola* invece consiste in una chiusa spiazzante alla fine di un elenco o di una successione di elementi differenti disposti in un crescendo di violenza e impeto.

La libertà anarchico-espressiva diventa massima quando la voce narrante parla indistintamente di tutto senza alcuna gerarchia, giustapponendo tematiche apparentemente molto distanti tra loro.

Sesso e morte accanto a *excursus* eruditi e a interni casalinghi significa prendere drasticamente le distanze dalla concezione utilitaristica egemone.

Segni di demarcazione netta non si trovano neppure nel passaggio dai brani di traduzione a quelli propriamente narrativi poiché i primi si saldano perfettamente all'interno del testo e rispecchiano la profonda interconnessione esistente tra lavoro e vita.

Nel finale infatti si sancisce una sovrapposizione pressoché totale tra i due aspetti:

Dice: *the soft blob of light plopped and burst on the open page*. [...] La morbida bolla di luce gocciò e si ruppe sulla pagina aperta. Come quella che spenge Anna [...]. E anch'io, tra poco, sbotto e goccio. Dunque quel *plopped* va bene così, no?» (p.199).

Ancora, il meccanismo iperbolico serve per aggredire e smantellare a parole il mondo che lo circonda: l'espressività fantasiosa, esuberante e strabordante si staglia con forza a dispetto agli amorfi e grigi abitanti della periferia milanese.

Davanti alla tendenza eufemistica della lingua italiana contemporanea, per cui il codice gira intorno alle parole celandole dietro a una nube di fumo verbale, la voce vuole ribadire l'interconnessione forte tra lingua e realtà.

Infine, proprio in termini di libertà scrittoria, si comprende anche la modalità di organizzazione del materiale narrativo, articolato in undici capitoli.

In particolare, la scelta della pausa tipografica sembrerebbe non avere altra motivazione che la volontà dell'io-narrante stesso: il capitolo III e il capitolo IV godono di continuità tematica (l'esplosione della miniera) così come il capitolo X e XI (la pausa in bagno); la congiunzione coordinante «E» all'inizio del capitolo VI indica la prosecuzione del capitolo precedente; infine, la parola incipitaria del capitolo VIII è l'ultima del capitolo VII, «tradurre».

L'esordio di alcuni capitoli, inoltre, sembra essere riferito a qualcosa di non espresso, di non ritrovabile nel testo, interno alla mente dell'io-narrante.

Il capitolo I si apre con «Tutto sommato io darei ragione» (p.9), presupponendo un discorso antecedente e il capitolo V con «Glielo avrò chiesto cento volte, in tutti i toni» (p.78), dove non si capisce, né emerge esplicitamente in seguito, quale sia l'oggetto della richiesta. Più che capitoli a sé stanti, quindi, essi sembrano paragrafi di un unico discorso interamente dominato dall'io-narrante.

Per concludere, l'affermazione lapidaria dalla quale si è partiti trova spiegazione e ragion d'essere interamente all'interno del romanzo.

Si tratta di una dichiarata protesta che si colloca sia sul piano linguistico (con i suddetti procedimenti di aggressione del codice), sia su quello diegetico (con la voluta e alimentata ambiguità identificativa tra le tre entità in oggetto).

La tensione costante tra inserimento nella società e opposizione alla stessa, tra accettazione e distanza critica da essa, alimenta la persona di Bianciardi, la voce narrante e il personaggio, emblematico rappresentante intellettuale e lavoratore culturale negli anni del boom.

Proprio nella protesta al miracolo che avviene all'interno del miracolo stesso risiede tutto il fascino e la carica dinamitarda del romanzo, emblema della Milano dei primi anni Sessanta.