

## MATTIA CAPONI, *Quale Parigi? Nota alla Parigi di Lorenzo Viani*

«*Che anarchia... l'Arte... Non è vero?*»  
(L. Viani)

Se si guarda ad una città d'arte, attraversata da molti autori se non da tutti, una delle immediate associazioni di certo è Parigi. La capitale francese si ancora più saldamente, nell'immaginario, ad un periodo definito: è la capitale dell'Ottocento. Eppure, da qualche tempo, ha anche avuto uno spostamento d'interesse: una particolarizzazione *fin de siècle* e soprattutto primonovecentesca; cioè verso un'epoca in cui pittori poeti e scultori d'ogni nazione vi entrarono, quasi personaggi di una scrittura romanzesca, connettendosi in un rapporto psicologico e soggettivo con uno degli spazi per eccellenza. A voler guardare quindi con attenzione la memorialistica sul periodo prebellico, ognuno di quei testi riflette la relazione con la realtà in cui è inserito l'artista. Una relazione sicuramente autoriale, ma che in alcuni testi più ambigui e meno definibili si presenta come personale: nei casi in cui la narrazione memorialistica è non per nulla detta 'romanzata'.

Un interessantissimo caso di ambiguità strutturale e soggettivazione topologica è decisamente *Parigi* di Lorenzo Viani.<sup>1</sup> Pittore, incisore e scrittore di particolarissimo caso, la visione che esprime nei riguardi della capitale francese è però spesso lasciata ai margini, non trovando la centralità dei successi altrui. Un uso tipicamente strumentale, in funzione limitata all'autore, è invece la sorte più frequente per questo testo.<sup>2</sup>

Volendone invece cercare il rapporto con la città, centrale fin dal titolo, si ha una operazione di ricerca profonda; perché, se è sempre difficile raccogliere una testimonianza sulla Parigi della *Belle époque*, è per lo più impossibile cercare di disossarla, tanto da poter vedere finalmente la città reale stagliarsi davanti agli occhi. Totalmente insostenibile è questo tipo di ricerca su un testo di Viani (che pure però la città la racconta, a modo suo): per questi motivi, in questo articolo si guarderà soltanto alla lente descrittiva dell'autore – un impasto tematico, stilistico e persino politico, come si vedrà – la quale filtra la narrazione, allontanando irresistibilmente Parigi dalla vista.

---

<sup>1</sup> La prima ed. è Milano, Treves, 1925; qui si cita da Viani (1980).

<sup>2</sup> Quando i suoi libri, come giustamente sottolinea Terzuoli, proprio non sono «ricordati quasi come appendice aneddotica della feconda opera del pittore» (Terzuoli [1962], p. 193).

La nota scolarizzazione discontinua e varia di Viani lo aveva portato già ad avere una conoscenza del disegno, mentre svolgeva l'apprendistato di barbiere da Fortunato Primo Puccini e da Narciso Fontanini. Ed è appunto in quei retrobottega viareggini che si era formato, leggendo e disegnando, tra il 1894 e il 1900.<sup>3</sup> Queste piccole note, di certo insufficienti, in modo irresistibile cercano di entrare nell'articolo; sono giustificate perché, senza troppa precisazione ma in modo identico, *Parigi* comincia con la rievocazione del maestro e dei giorni di scuola, dell'espulsione e del passaggio alla «barbitonsoria»:

*A me capitò un padrone, garibaldino fanatico, giocatore di lotto e uomo caldo... diceva lui. Questa parola la ripeteva sovente alla moglie onde giustificare certi gesti e certe occhiate ghiotte che egli dava alle donne formose: «Lo sai, son caldo!».*

*La sua bottega era il ritrovo di tutti i reduci dalle Patrie Battaglie del paese, quasi tutti caldi come lui, i quali, finito il furore delle armi, si scaldavano al fuoco di altri arrembaggi; uscendo ripetevano in coro: «Siamo caldi!».*

*Lì, fui preso dalla mania di imparare.<sup>4</sup>*

Soprattutto, sempre intorno all'inizio di secolo, sulla spinta avuta dalla conoscenza di Plinio Nomellini era migliorato e aveva proseguito la sua strada verso la pittura, anche tramite l'iscrizione all'Istituto lucchese di Belle arti, ai viaggi per le città d'arte della toscana e oltre, fino all'Accademia delle arti e del disegno di Firenze.<sup>5</sup>

Accumulata diversa produzione, «fra il 1904 e il 1906» Viani aveva organizzato «le prime mostre personali (anche a Milano, in occasione dell'apertura del valico del Sempione)», e nel 1907 aveva anche partecipato alla «VII Biennale veneziana con due gruppi di disegni ispirati al tema de "I Dispersi" e de "Gli Ossessi"». <sup>6</sup>

In parallelo alla crescita artistica era corsa la sua adesione all'anarchismo, affinato con le letture, instradato sempre da Fontanini, Nomellini e Roccataglia Ceccardi, gonfiato dagli incontri anche di Andrea Costa e Pietro Gori, e culminato con l'ingresso nel circolo «Delenda Carthago». <sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> «Sono nato a Viareggio il 1 di novembre del 1882 da genitori della lucchesia capitati qui ai tempi di Maria Teresa [e Carlos Borbone] di cui erano servitori. Non ebbi mai passione per la scuola. I miei genitori si struggevano che io conseguissi la licenza delle scuole comunali, o almeno, come soleva spesso ripetere mia madre – analfabeta – imparassi a mettere in carta. Invece non terminai che la seconda, allora mi instradarono ad un mestiere: il barbiere, che ho fatto fino all'età di anni diciotto. Imparai a scrivere alla meglio. Poi mi detti allo studio» (lettera di Viani a Giovanni Papini del 13 dicembre 1924, cit. in Martini [2006], pp. 37-38).

<sup>4</sup> Viani (1980), pp. 60-61.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 38 e Ciccuto (1980), p. 8.

<sup>6</sup> Ciccuto (1980), p. 9.

<sup>7</sup> Su ciò vedi: «Nel Casone fu costituita la Delenda, una società segreta che non lasciava veruna traccia di scritti e di carteggio. Ogni affiliato diventava centro d'azione. [...]. La stanza dove si raccolsero non aveva finestre e vi si accedeva per una porta bassa come la chiudenda di un forno. La Delenda proclamava la proprietà un furto, e il furto la rivendicazione dei propri diritti. Patria, il mondo. Legge, la libertà. [...] Quelli della Delenda odiavano i timorosi, i pavid,

Difatti, giustificando il precoce ingresso della scrittura rispetto ai fatti narrati, la prima conoscenza di Parigi è tutta libresca e desunta dagli *Ultimi giorni della Comune*, da Michelet e da Hugo:

*«Parigi! "Nulla di più fantastico, tragico, stupendo. Per Cesare, città vettigale; per Giuliano, villa; per Carlo Magno, scuola, dove richiama dotti di Alemagna e cantori d'Italia e che Papa Leone III battezza col nome di Sorbona; per Ugo Capeto, palazzo domestico; per Luigi IV, porto con pedaggio; per Filippo Augusto, fortezza; per San Luigi, cappella; per Luigi il collerico, patibolo; per Carlo V, biblioteca; per Luigi XI, stamperia; per Francesco I, bettola; per Richelieu, accademia; per Luigi XIX il luogo dei letti di giustizia e delle camere ardenti; per Buonaparte, il gran crocicchio della guerra!"»*

*«Non lo senti?» mi diceva ansante cogli occhi fuori del capo.*

*«Lo sento» ripetevo cupo «e allora?»*

*«La nostra città è Parigi! L'ho detto e lo ripeto. Poi tu non sai che è la città della Comune!»»<sup>8</sup>*

Da questi dialoghi con Cesare, il figlio del maestro, Viani lascia derivare romanzescamente la partenza e il suo «aberintarsi» ('smarrirsi' secondo il *glossario*)<sup>9</sup> per Parigi. D'altro canto, pare accertato, dice Marcello Ciccuto, che:

*una prima presenza di Viani nella capitale sia registrabile per il periodo compreso fra il gennaio del 1908 e la primavera dell'anno successivo (con una breve "rimpatriata" nell'estate del 1908 e un rapido viaggio a Bruxelles nel dicembre del medesimo anno); mentre un secondo viaggio con relativa permanenza è documentato per i mesi a cavallo tra il 1911 e il 1912.<sup>10</sup>*

Passando oltre a questi unici dati, le evidenze iniziano un po' a scemare; perché non si riesce a distinguere – né Viani sembra consentirlo – tra i due viaggi che si fondono e confondono in un'unica esperienza, impedendo di dirimere le scansioni temporali. Anche l'autore ne sembra cosciente quando nel romanzo suggerisce le due linee temporali, ma eticamente e personalmente le sovrappone – e così di conseguenza anche stilisticamente. Un esempio che valga per tutti lo si trova nelle pagine dedicate a Picasso. Dopo averlo attaccato per aver trasformato la sua arte in «tavole d'algebra, di ragion dura di calcolo, di calcolo

---

i calcolatori, i metafisici. Davano atto alle imprescindibili ragioni dell'istinto con il fatto e tra loro si chiamavano i fattisti. L'umanità, sfrondata da tutte le pusillanimità della morale, da tutti i compromessi, da tutte le leggi, era il termine e l'ascensione suprema. Bestialità o umanità. Orgia dionisiaca o mortificazione della carne e dello spirito. L'individualismo esasperato, sospinto alle estreme conseguenze: Il deserto e la boscaglia o la città strepitosa dove può e deve signoreggiare l'Io» (Viani [1929], pp. 85-86).

<sup>8</sup> Viani (1980), pp. 61-62.

<sup>9</sup> Cfr. Viani (1980), p. 197.

<sup>10</sup> Ciccuto (1980), p. 21.

gelido»<sup>11</sup> – già più che significativa dichiarazione di poetica –, Viani scrive: «Dopo degli anni, ripassai da Parigi: “Sai, Picasso copia Ingres” mi disse un amico».<sup>12</sup>

Se da un lato, quel «dopo degli anni» distingue le due linee, la realtà generica apre alla mancanza di sicurezze – e in un certo senso all’eternità di quel giudizio su Picasso – lasciando il dubbio che una tale sovrapposizione temporale spesso si affacci in questi ricordi, senza potersene accorgere.

In realtà, l’analisi si può avvalere di questa incertezza, scoprendone, come già si poteva nelle opere italiane di fine Ottocento, un ponte di attraversamento del testo. Ha scritto Tommaso Pomilio a proposito di certa narrazione scapigliata:

*Se (per la topo-analisi fenomenologica di un Bachelard) lo spazio, “nei suoi mille alveoli”, può racchiudere e comprimere l’idea di tempo, è possibile che questa contrazione del tempo (che è uno dei tratti più rappresentati, nella percezione della metropoli ottocentesca) enuclei lo spazio (ossia, naturalmente, la percezione di esso) attorno ad una serie instabile di epifanie. Il tempo umano opera, nella costruzione mentale del proprio habitat, quello “spreco” d’immaginario, che (nel tempo moderno) dà vita all’ingranaggio choc-epifania (o è generato da esso); a ciò ancora si opponeva (nell’ultima persistenza dei suburbi non ancora urbanizzati, seppure soggetti a progressiva corrosione), la dilatazione del tempo naturale, la ciclicità stagionale e meccanica: il grande flusso, contro l’illuminazione fuggitiva.<sup>13</sup>*

Non è difficile trovare questa dinamica nella descrizione vianesca di Parigi. La percezione della città, proprio dove si dilata o cede il tempo, cinge i luoghi attraverso la presenza vagabonda del pittore. La narrazione procede sempre per blocchi più o meno lunghi e collegati dai salti che solo la processione di una memoria di più di quindici anni prima (*Parigi* fu pubblicato nel 1925) o di una serie d’epifanie possono dare. Una fusione temporale che invece non intacca i luoghi, sempre riconosciuti, e infine giudicati, come ad esempio il Pantheon che diviene «gran cisternone»<sup>14</sup> oppure Notre-Dame il «vascello in perdizione».<sup>15</sup>

Ancora Pomilio produce osservazioni utili per sciogliere alcuni nodi di questa percezione:

*Lo spazio si circoscrive, si circostanzia, s’incasta in una topografia fisica e mentale (anch’esso si comprime), sempre più si riduce il campo dell’esperienza durativa (e così, degl’incontri casuali e ineluttabili, quasi stagliantisi su un paesaggio immenso e disponibile), cedendo il campo all’immediatezza irriflessa e consumabile dell’esperienza vissuta. All’eclissi di questa geografia, fa però riscontro un dilatarsi della topografia cittadina, sino al punto che è possibile si conformi una sorta di fantastique urbano; o*

---

<sup>11</sup> Viani (1980), p. 170

<sup>12</sup> Ivi, p. 172.

<sup>13</sup> Pomilio (2002), p. 10.

<sup>14</sup> Viani (1980), p. 133.

<sup>15</sup> Ivi, p. 177.

*che, invece, si suscitò una pura contemplazione del turbinò metropolitano, sino alla perdita d'orientamento e alla sua fascinazione angosciante.*<sup>16</sup>

E sulla scorta di queste considerazioni di matrice benjaminiana, si può aggiungere un ultimo aggancio, utile a mettere a sistema il corpo di *Parigi*. L'«immediatezza irriflessa e consumabile dell'esperienza vissuta» in questo libro prende forma, seppur 'romanzata' si è detto, dell'autobiografia, della memorialistica. E perciò, al contrario di volersi fare «irriflessa e consumabile», l'esperienza di Viani tende eticamente a politicizzarsi in arte. Un solidarismo umanitario, l'intento di distinguere tutta un'umanità reietta che popola la capitale e tende ad essere schiacciata anche dalla morale cristiana.

*«Les rapports commencent toujours dans la fiction de l'égalité, de la fraternité chrétienne. Dans cette foule l'inférieur est déguisé en supérieur, et le supérieur en inférieur. Moralement déguisés l'un et l'autre. Dans d'autres capitales le déguisement ne dépasse guère l'apparence et les gens insistent, visiblement, sur leurs différences, font un effort, de païens et de barbares, pour se trier. Ici, ils les effacent le plus qu'ils peuvent. De là vient cette douceur du climat moral de la rue parisienne, le charme qui fait passer sur la vulgarité, le laisser-aller, la monotonie de cette foule. C'est la grâce de Paris, sa vertu: la charité. Foule vertueuse...».*<sup>17</sup>

Questo è un passo di Valéry Larbaud sul «douceur du climat moral de la rue parisienne», che Benjamin chiosa così: «È giusto inscrivere questo fenomeno interamente nella virtù cristiana o, forse, non è qui all'opera l'ebbrezza di assimilare, sovrapporre, comparare che nelle strade di questa città si mostra superiore all'intento sociale di farsi valere?».<sup>18</sup>

Se è tanto vero che le strade parigine fagocitano tutte le classi sociali, le travestono l'una nell'altra, quest'«ebbrezza» sottolineata da Benjamin pone in gioco la frattura nell'ideale di Viani. Dalle letture sulla Comune e sull'epoca della Rivoluzione, coscientemente messe in testa al libro come si è visto, nella narrazione si passa ad una serie di ritratti dolorosi, realistici nei loro crudeli dettagli. Prima di vedere come si sviluppano le descrizioni, è utile cogliere un anticipo proprio di come la politicità di *Parigi* dia il senso a quei ritratti. Un passaggio, decisamente aderente anche a quanto letto sopra, è questo:

*Stazionavano i meschini presso un grande portone di color d'ombra; dal pietrone che poggiava sui pilastri pendeva la bandiera della patria; il vessillo a tre colori nell'accidia di quelle sere non alitate da vento, dense di una nebbia greve che respirandola lascia giù per la gola il raschiore della caligine, pendeva immoto verso l'impetriato come un cencio mézzo di lordura. Un lampione funebre era acceso sotto, la luce itterica illuminava le parole Liberté Fraternité Egalité. Una porta più piccola si apriva nel portone, tanto*

---

<sup>16</sup> Pomilio (2002), p. 10.

<sup>17</sup> Vedi nota seguente.

<sup>18</sup> Benjamin (2000), pp. 467-468.

*bassa che la gente per passare doveva umiliare la fronte verso il lastricato d'un cortile color dell'inferno.*<sup>19</sup>

La bandiera inerte e soprattutto il motto rivoluzionario offeso da una luce fioca e malaticcia mostrano che gli ideali sono ancora dolorosamente irrealizzati, perfino circondati da un'aura funerea.<sup>20</sup> Sono indice di qualcosa che ha immediate conseguenze testuali; nel giro di una frase appare il significato profondo: umiliazione, specie per gli ultimi. Mario De Micheli più d'ogni altro ha colto quanto questo avesse conseguenze per Viani:

*Dipingeva così, religiosamente i «santi» dell'anarchia, i «poveri cristi», i «poveri di spirito», i «dannati della terra», i «forzati della fame», come li aveva cantati Eugène Pottier nell'Internazionale, che aveva scritto nei giorni dei massacri bianchi della Comune di Parigi.*<sup>21</sup>

Raccogliere i volti, i caratteri e gli atteggiamenti dei «forçats de la faim» è il modo più diretto di politicizzare l'arte che mette in opera il viareggino.

Gran parte dell'esperienza parigina, fatta di vagabondaggi, fame e freddo, è incentrata alla Ruche, l'alveare filantropico e cosmopolita ospitante tutti gli artisti meno abbienti, e in cui anche Viani prende un atelier. Un luogo in cui erano passati, fra i tantissimi, anche Chagall, Léger, Soutine, Archipenko, Modigliani e Apollinaire, Cendrars, Jacob, Salmon.

*Mi portai nel quartiere di Vaugirard, uno dei più popolosi alla periferia che si congiunge al ventre di Parigi con la serpe lunga della via omonima. Vaugirard non ha come gli altri quartieri, il suo cimitero. Nel passage Dantzing, un fondo si strada per il quale si accede alla porta Versailles, c'era allora un quadrato di terra recintato di mura: terreno aspro, in cui ai tempi dei tempi i pattumai rovesciavano le carra piene di immondizie. Su quel terreno grasso impolpato di sostanze putrescenti, vegetavano alte le malerbe: cicerbite, ingrassa- porci; ortica, gramigna e ruta selvatica. Sparpagliati ovunque c'erano pentoli fessi, brocche di smalto schiacciate, padelle dal fondo crivellato, bricchi smanicati, filtri sfondati, casseruole, barattoli, pentoli, tutta la scampanata che ruzzola dalla garetta della lordura. Nel mezzo a quella sterpaia c'era una casa rotonda, qualcosa che ricordava certe camere d'incenerimento; era invece una casa battezzata col vezzoso nome della "Ruche": l'Alveare.*<sup>22</sup>

La racconta come un posto vicino all'inferno, circondato da una discarica. Un luogo costituito di privazioni e fatiche e da un'infinità d'anime perse catturate da Parigi, questa Morgana divoratrice di noi sognatori. Tutti gli inquilini «per lo più banditi dalle loro terre», per quanto ironicamente (a detta dell'autore) avessero «passato il limite dell'onesto», sono torme di provocatori che ripetutamente

---

<sup>19</sup> Viani (1980), p. 150.

<sup>20</sup> Su questo si possono aggiungere le influenze ed il pessimismo dei garibaldini rientrati nella vita comune dell'Italia postunitaria e «costretti a soffrirne l'involuzione», come giustamente fa notare De Micheli, vedi De Micheli (1987)a, pp. 125 e segg.

<sup>21</sup> Ivi, p. 123.

<sup>22</sup> Viani (1980), p. 82.

compongono «a caratteri vistosi» la scritta «La Ruche, Cimitero di Vaugirard».<sup>23</sup> Compensano lo spazio che li circonda e cercano di riprenderne continuamente il possesso. Infestatori che «quando erano installati dentro, non ce li levava più nemmeno l'acqua bollente», tanto che «espulsi da una stanza si rintanavano in un'altra, per poi, dopo poco tempo, ritornare in quella di prima».<sup>24</sup>

Eppure il nucleo centrale delle definizioni sulla Ruche volgono tutte intorno alla storpiatura cimiteriale, ad una religiosità grottesca perfettamente indice dello stile di Viani. La sacralità, se non proprio dell'arte, di un rifugio per gli artisti, si rovescia, trasformando l'edificio in un inceneritore grigio e spaventoso. Boucher, il «padrone di casa», mortificato dall'appellativo ormai comune di «cimitero» per l'Alveare, entrando «vestito di nero com'era sempre, sembrava uno che andasse a visitare i suoi poveri morti».<sup>25</sup> Ma non sono soltanto le circostanze, anche gli interni lo dimostrano: «Presi visione rapida della casa: le rampe delle scale erano sette come i peccati mortali; con sette salti si poteva uscire all'aperto».<sup>26</sup> E ancora:

*Dalla parte che l'edificio crematorio guardava le scarpate delle fortificazioni, sembrava il cimitero dei protestanti in un paesetto cattolico; erbe non falciate si avviticchiavano a plinti di pietra inverditi dall'umidità e su questi posavano le statue delle virtù teologali: Fede, Speranza, Carità.<sup>27</sup>*

La Ruche insomma è cimitero fuori con le tre statue e lo è dentro con i dannati ed i loro carcerieri. Fra questi, a scoprire ancor di più la metafora infernale dantesca, c'è la «concierge», che abita sotto una tettoia vicino al cancello. È «una specie di cagna incatagnata in quel covile» con «occhi cupi come acqua torba, bocca molle, naso in su dai cui fori si poteva veder le cervella, petto polpo, ventre conciato come una pelle di tamburo, coscie divaricate, zampe di papera, la quale urlava dietro a tutti gli inquilini impropri osceni».<sup>28</sup> Cerbero e insieme Caronte che conduce Viani al suo atelier e che svela finalmente il passaggio tra interno ed esterno.

*L'esperienza della città moderna segna infatti il debordare dalla nozione di "interno"; il suo definitivo sconfinare, disperdersi in uno spazio allargato (senza più frontiere da oltrepassare), che è al tempo stesso familiare e sconosciuto al soggetto: interno ed esterno a esso. E qui che si corrode e apre lo spazio interiore, fisico (perché l'abitazione non è più un rifugio, non è il luogo della familiarità, ma è il campo in cui – nell'abbattersi della frontiera – il "perturbante" può sprigionarsi), o psicologico*

---

<sup>23</sup> Ivi p. 83.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> Ivi, p. 84.

<sup>27</sup> Ivi, p. 82.

<sup>28</sup> Ivi, p. 83.

*(l'interiorità, o il Profondo, del soggetto): perché il soggetto conosce lo scollamento dalla comunità a cui usava rapportarsi.<sup>29</sup>*

Le riflessioni più salienti, come si è potuto capire, rompono in realtà la frontiera tra interno ed esterno, trasportando il primo nel secondo e più a fondo fino a comporre il paesaggio di Parigi. La questione è ancora una volta legata ai personaggi che popolano le descrizioni: non soltanto Boucher o la «concierge» della Ruche fanno parte di questo paesaggio, ma tutta una serie di uomini che entrano per metonimia con testa, gambe o braccia levate. E in cui la difficoltà di dirigere il distinguo tra la partecipazione e la somiglianza o il distacco da questa ciurma di «damnés de la terre» o ancora di «santi maledetti» è dolorosamente evidente. Quest'esperienza in ambiguità con la miseria la si può vedere perfettamente riportata, in uno strumentale sguardo fuori dalla finestra:

*Lo studio sembrava la cella di un carcere duro, il foro di presa della stufa pareva il pertugio per il quale in segregazione apparisce la ciotola della zuppa [...]. Per curiosare mi avvicinai verso l'invetriata. Com'era desolata a quell'ora la tragica sterpaia: rattristava il cuore. Invece che a Parigi ebbi la sensazione di essere in un villaggio selvaggio: verso le mura c'era delle casette piccole come stallini di maiali, fatte di lattori rugginosi e di casse da petrolio, coperte di teloni incenerati neri, uncinata a dei pioli confitti nella terra. Trombe di stufa schiacciate, tenute in bilico da piramidi di fili di ferro erano i fumaioli di quelle tane; a quell'ora da tutti i tubi filava fumo celeste, cani magri uggolavano a catena legati fuori, uomini intrisi di loja, con le braccia impastate di polta e le scarpe marcie di fanga agghiavano sotto dei sacchi colmi d'ossa e di stracci e di pezze imbevute d'untume e cinciagliori. Erano i cercatori che rufolavano nelle mucchia della lordura aiutati dai loro cani incimurriti.<sup>30</sup>*

È in dinamiche come questa, si diceva sopra con Pomilio, che si vede il «dilatarsi della topografia cittadina»; che si mostra una sorta di «fascinazione angosciante»<sup>31</sup> ed un disorientamento all'interno di luoghi sempre più simili a passi di Dante o di Dostoevskij. Poco sotto la descrizione dalla Ruche, il circondario si allarga allo sguardo. Non è un caso, in questa percezione deformante di Viani, siano proprio un casermone ed i suoi soldati ad essere che senza scopo e senza posa. Una turbinante punizione eterna prosegue la rottura della frontiera:

*Di mezzo a un acquatrino che fumava come sotto vi ardesse un fuoco di stracci si elevavano i tetri muraglioni del cortile di una caserma. L'immenso edificio anneriva sulla luce del tramonto, dalle finestre aperte che in ordini uguali dilungavano sulla facciata e ne aumentavano la tetraggine, si udiva un vocio sconnesso come si ode quando si passa di sotto le mura di un manicomio. La sentinella passeggiava come un dannato davanti al portone, l'ufficiale sembrava un compasso piantato sulla terra, il tricolore svaniva nel tramonto violetto. Dei soldati ramazzavano il cortile, un gruppo*

---

<sup>29</sup> Pomilio (2002), p. 19.

<sup>30</sup> Viani (1980), pp. 84-85.

<sup>31</sup> Pomilio (2002), p. 10.



*di prigionieri erano ad arieggiare sopra una scarpata, contornati da altri soldati con le bajonette innestate. Dei cavalli legnosi erano legati ai mozzi delle carrette celesti, altri soldati poltrivano sui muriccioli di un fosso che tagliava il cortile a metà. La tromba ogni minuto faceva il terribile lagno dei adunati, una corvé accendeva i lampioni fuori delle mura. L'acre tanfo dolciastro e acuto delle esalazioni ammoniacali, il fetore degli uomini accatastati, il bestino delle comunità appestava l'aria. I gesti insulsi, come quelli dei galeotti e dei pazzi, quell'andare e venire senza guida d'una volontà, quel trapano d'ottone, martirizzavano l'anima.<sup>32</sup>*

L'antimilitarismo, cardine dell'anarchia e che sarà interrotto da Viani sono con la partecipazione volontaria alla Grande Guerra<sup>33</sup>, è uno dei principi deformanti di questo passo. Ma, a maggior ragione, vedersi circondato da «gesti insulsi, come quelli dei galeotti e dei pazzi» e da «quell'andare e venire senza guida d'una volontà» non possono far altro che «martirizzare l'anima» del pittore. Infatti aveva detto Benjamin che la città per il *flâneur* «si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza».<sup>34</sup> Così l'insensatezza di ciò che si mostra e la clausura della Ruche hanno la stessa espressione e durezza, la stessa mancanza di scopo e di volontà.

Il martirio dell'anima, nella deformazione piena e drammatica della visione metropolitana, coglie l'io delle descrizioni di Viani, supera e integra la dilatazione degli spazi; aprendo a nuove formazioni che gonfiano l'emozione fino a parametri irrazionali che, si vedrà più avanti, possono entrare nella definizione di espressionismo<sup>35</sup>:

*Fuori, uno strizzone di freddo mi accoppiò il costato. In un attimo gelai fino alla cima dei capelli, una serpigine di aghi mi corse per tutto il corpo. Quando la porta si chiuse pesante dietro alle mie spalle, mi sentii come precipitare nella notte eterna; mi pareva che una spaventosa cateratta fosse stata calata fra me e la vita. Mi voltai dissensato. Sul portone ingigantito dalla mia disperazione vidi una lucciola verde. Era il buco della chiave, poi anche quello fu inghiottito dalla notte. Ripresi la via della Ruche con un'andatura cadenzata e con lo sguardo rivolto contro di me. Uomini e cose si frantumavano nel vortice dei miei pensieri. Una di quell'ore in cui si invocano spaventosi cataclismi, l'esplosione della terra, la caduta dei mondi, l'orrendo silenzio del nulla.*

*Come tramutato dal freddo feci qualche chilometro e alle tre varcavo la soglia della Ruche.<sup>36</sup>*

---

<sup>32</sup> Viani (1980), p. 85.

<sup>33</sup> Vedi Viani (1929), la cui struttura si compone anche delle motivazioni all'interventismo di Viani. Sul suo antimilitarismo e pacifismo è importante ricordare i disegni per l'album *Alla gloria della guerra!*, composto e ideato proprio nel secondo viaggio parigino, e pubblicato con le note illustrative di Alceste De Ambris nel 1912 dalla Camera del Lavoro di Parma; su cui vedi De Micheli (1987)b, Cirillo (2016), p. 33 e Martini (2006), p. 44.

<sup>34</sup> Benjamin (2000), p. 466.

<sup>35</sup> Per ora basti dire che mi riferisco a Muzzioli (2013).

<sup>36</sup> Viani (1980), pp.162-163.

L'angosciosa traversata dei caratteri dalla città all'«anima» si mostra, infine, in un passo molto personale, in cui i tormenti sono dovuti anche agli elementi più naturali del paesaggio osservato, fino a rovesciare espressionisticamente il contenuto corporeo e la sua densità:

*Terribili sere, quando siamo vuoti e un tocco di campana rintrona nella nostra testa e tutto il corpo sembra sonoro, i fischi degli uccelli e gli uccelli medesimi con lieve fruscio d'ali par che entrino dal foro di un orecchio e riescano dall'altro sciamando, quando i capelli sembrano erba verde alitata dal vento e i battiti del cuore, le fitte martellate di un fabbro sopra un'incudine di acciaio, quando siamo più del mondo di là che di qua e l'amicizie sono vaghi ricordi color di terra, i parenti favole, il padre e la madre nebbie dipanate dai secoli; quando il cielo fa celeste il sangue medesimo.<sup>37</sup>*

Si potrebbe anche portare, pietra di paragone, la ricostruzione – si noti bene, qui anche più tarda di quella vianesca – fatta da un altro toscano: Ardengo Soffici. Nel *Salto vitale*, ripercorrendo i suoi trascorsi del periodo francese, ricorda anche i suoi momenti alla Ruche:

*Quando vi arrivai io, la Ruche era piena zeppa, come la vidi poi sempre, di ogni generazione di artisti, di bohèmes, e anche d'artigiani arrenativisi da ogni parte del mondo: piena come un uovo. V'erano pittori e scrittori francesi, scandinavi, russi, spagnoli; scultori e musicisti tedeschi; dilettanti inglesi e americani; formatori italiani; incisori del quartiere, falsificatori di statuette gotiche; qualche avventuriero balcanico, sudamericano, o del prossimo Oriente: tutti, quale con la moglie, quale con l'amante, quale solo, – come finalmente ero io. Fra tutto questo caravanserraglio, il mio studio, posto in uno dei fabbricati minori, consisteva in una giusta stanza con la solita larga vetrata nella parete esterna, lucernario a spiovenza, una soupente, o soppalco, da dormiroi sopra un sommier, un piano di legno su due caprette, un cavalletto, un paio di seggiole e una stufa di ghisa. Né altro mi occorreva per il mio uso e il mio lavoro: difatti mi misi subito all'opera.<sup>38</sup>*

Si deve però tenere a mente ciò che Mario Richter riesce a mettere a fuoco, nella sua ottima ricostruzione de *La formazione francese di Ardengo Soffici*, e cioè che Soffici ha in certi punti soprattutto la preoccupazione di dare coerenza alle sue convinzioni, cercando di mostrare di aver assimilato e rifiuto la cultura francese. Per non dire appunto che la realtà descritta è ancora una volta soggetta, anche se in modo diverso da Viani, ad una «trama narrativa fortemente compromessa dalla presenza dell'autore» non solo in quanto «direttamente interessato»<sup>39</sup>, come accennato, ma appunto per la costruzione narrativizzata.

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 184.

<sup>38</sup> Soffici (1968), p. 365.

<sup>39</sup> «L' *Autoritratto* diventa uno strumento alquanto infido, utile soltanto nella misura in cui sia possibile di volta in volta riconoscere, entro una trama narrativa fortemente compromessa dalla presenza dell'autore direttamente interessato (nonostante l'obiettività di fondo, si è visto); alcuni motivi, alcuni atteggiamenti rivelatori, magari soltanto di riflesso» (Richter [1969]), p. 15.

L'utilità del parallelo si mostra nella differenza di approccio. Con l'*Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, il poggese tenta di ricostruire un'aura alla sua esperienza artistica. Riducendo lo spazio di gioco, lanciandosi in disamine moderate che tendono a superare ogni momento di questa memorialistica, cercando di agganciare uno stile unitario e mono-linguistico per quanto possibile, lavora nel senso opposto di Viani. Infatti per Soffici, la Ruche fu un'istituzione un po' borghese che non corrisponde, per esplicita citazione, a quella del viareggino:

*La Ruche descritta romanticamente da Lorenzo Viani nel suo Parigi come una sorta di dostojewskiana [sic] Casa dei Morti, o d'inferno, non era, almeno a quel tempo, nulla di tutto questo. Essa era al contrario l'istituzione più bonacciona, più borghese, più, persino, conciliativa che la mente di un filantropo repubblicano ottocentesco potesse immaginare.<sup>40</sup>*

E non c'è da dimenticare che Soffici ebbe vita relativamente più facile a Parigi entrando quasi subito nelle cerchie de «La Plume», «Gil Blas», «Froufrou», «L'Europe Artiste» ed altre, divenendo presto integrato e apprezzato collaboratore. Viani invece «qualche soldo racimolava facendo caricature e schizzi per i libri di Gorkij e Richepin, o per riviste d'avanguardia»<sup>41</sup> come pure lo stesso «Gil Blas». Mentre se si guarda alle esposizioni di Viani ci sono la galleria di Georges Petit per la *Comédie humaine*, non molto spinta nella ricerca, e l'associazione al Salon d'Automne, che invece era terreno abituale di critici e di artisti non solo parigini.<sup>42</sup> Di quest'ultima ricordava nel 1919 che gli era giunta principalmente grazie all'esclusione del suo trittico *I taciturni* dalla Biennale di Venezia.<sup>43</sup>

Sfruttando un'ultima volta il parallelo con Soffici, si può indicare ancora un luogo mancante. Al Salon des Indépendants, dove in quel periodo si incontrano i presenti e futuri protagonisti della pittura, il poggese espone già nel 1902 e di nuovo nel 1905 e nel 1907, quando ancora doveva iniziare o stava iniziando il suo slancio per divincolarsi da un gusto di tipo preraffaellita e genericamente simbolista.<sup>44</sup> Viani invece non riesce ad entrare ed esibire i suoi disegni o i suoi quadri agli Indépendants.

È solo l'intrico diverso di conoscenze che differenza le due esperienze? Non sembra: semmai distingue i due esiti e quindi ricordi. Scriverà Viani a Nomellini, considerando appunto l'esperienza fatta: «Ti confesso, come a un padre, per te è bene non esserlo effettivamente, che la gita a Parigi è stata un buco nell'acqua, ma ormai il fatto è compiuto e bisogna tirarne quello che si può sia bene sia

---

<sup>40</sup> Soffici (1968), p. 364.

<sup>41</sup> Cirillo (2016), p. 39.

<sup>42</sup> Su cui anche Martini (2006).

<sup>43</sup> Cfr. Viani (1919), p. 211.

<sup>44</sup> Vedi almeno Richter (1969), pp. 16 e segg.

male». <sup>45</sup> E il discreto insuccesso costringe Viani a sofferenze estreme come molti altri infelici che incontra, lasciando così che il giudizio su Parigi si componga; e anche perché è da ricordare romanticamente con Jouvét che «un letterato e un accademico possono essere tolstoiani o picassiani, un artista che dimora alla Ruche può essere soltanto se stesso». <sup>46</sup>

La formazione socialista e anarchica di Viani – se non pure l'esperienza familiare <sup>47</sup> – lo spingerà alla ricerca dei soggetti più derelitti della società e si vedranno nelle prime opere di narrativa – ad es. *Gli ubriachi* (1923) e *I Vàgeri* (1926) – e nelle figure protagoniste dei suoi disegni. L'«ebbrezza di assimilare, sovrapporre, comparare» che con Benjamin si è vista essere presente «nelle strade» di Parigi è un tentativo di indifferenziazione che provoca l'annullamento delle istanze di lotta, perfino «l'intento sociale di farsi valere». Il «linguaggio protestatario» <sup>48</sup> di Viani si costituisce in dialettica col paesaggio in *Parigi*, cercando di scuotere il lettore e porre al centro quei sottoproletari, meschini o dannati che altrimenti non avrebbero voce né coscienza. La comunione con loro permette al testo di portare il rapporto con lo spazio da questi personaggi fino all'io di Viani. L'aureola con cui appaiono nella loro miseria, il modo con cui sono inquadrati nei loro ritratti – un vero compendio si ha nei disegni di Viani – si compone inoltre di «contaminazioni romantiche» <sup>49</sup>, modi appassionati e drammatici.

*L'arte è per me l'esaltazione dell'impossibilità della rivolta, della eccessività e, se volete, della follia. Visitando l'opera mia per meglio penetrarne lo spirito, è necessario sapere l'identità effettiva di anima che io sento di avere coi vagabondi, coi deplacé, la comunanza di vita che io ho col popolo, il quale mi espresse dalle sue viscere e da cui*

---

<sup>45</sup> Cit. in Ciccuto (1980), p. 11.

<sup>46</sup> Jouvét (1950), p. 4.

<sup>47</sup> «Subito dopo il licenziamento, mio padre, senza arte né parte, girottolava per i canti delle darsene, senza veruna speranza. Gli occhi riflettevano la desolazione. Piano piano egli si scarnì, sulle spalle ricurve le scapole sembravano due pietre che lo gravassero verso la terra. Il pane perse il colore e il profumo, divenne un pastone pesante e del colore della terra argilla. Ingozzato che s'era faceva piastrone sullo stomaco come aver mangiato pastone da mattoni. Mia madre si spolpò e ingiallì. Tutti ci cominciarono a negare. Il fornaio voleva vedere i soldi sulle mani, il macellaro dava cincigliori di ciccia da cane. Rivedo mio padre vergognoso rasentare il muro della mia strada, con sotto il cappotto un cavolo infradito, un chilo di farina di granturco e una cartatina di sale. Mia madre non si mise mai lo scialle sulla testa come facevano quasi tutte le altre donne del vicinato né andò mendica di uscio in uscio. Si mise invece a lavare i bucati. La vedo ancora nei tristissimi inverni uscire di sulle pietre del fosso e tornare a casa come un'affogata a cui Dio avesse concesso di rivedere i figli per l'ultima volta. Non avendo panni di che mutarsi, si nudava nel canto del fuoco e si faceva asciuttare pelle e vestimenta dalle fiammate. Per tutto il giorno tremava come una bimba. Così intirizzita andava a far legna nel bosco e ritornava tutta sanguinante. La sera non si accendeva più il lume. Si stava nel canto del fuoco come gatti» (Viani [1930], pp. 124-5).

<sup>48</sup> La definizione è di De Micheli, v. De Micheli (1987)a.

<sup>49</sup> Viani, *Gli incantatori di serpenti*, cit. in Id., p. 121.

*non mi sono mai, mai staccato, perché in mezzo al popolo io vivo e vivendo creo con amore i miei eroi!*<sup>50</sup>

Per Viani Parigi ha subito l'impatto di una somma di «sgalerati», miserabili e dimenticati che continua a cercare e trovare, ad osservare e raccontare; e si vedono presto «l'empito della sincerità umana e della passione umanitaria, il senso altissimo della pietas e la violenza della denuncia, la coscienza dell'umiliata e offesa condizione del reietto e del povero, l'humor tagliente e affettuoso verso la commedia umana, il sentimento mistico e panico per la solennità della natura».<sup>51</sup> Ne viene fuori la descrizione di una città di grande buio e inquietante silenzio, perlustrata da un *flâneur* attentissimo, in cui ogni essere che la popola sprofonda nella lordura, nel gelo, nella fame, nella follia e nel delirio, come anche Viani stesso. Il suo occhio implacabile ne esprime continuamente un giudizio severissimo – che è poi quel che resta alla fine del libro dei tanti miseri che si affastellano uno dopo l'altro. Le stesse strutture, lo si è visto negli esempi sulla Ruche, che dovrebbero accogliere tante di queste persone finiscono per subire deformazioni infere e punitive.

E se pure, come Betocchi, si vuol vedere le figure e gli aneddoti come «provinciali, negati all'universale», non si può tralasciare di ammettere che «una partecipazione reale, popolare, alla vita di questi personaggi resiste sempre»; non si può in fondo non dire che «i suoi personaggi sembra averli sottratti, appunto, a un clima più effimero, di superficie, per portarli in zone più profonde».<sup>52</sup> Si veda per questo il colloquio avuto col Mohammed Sceab, cantato anche da Ungaretti, che Viani ritrae prima del suicidio, «malinconico come una pecora», mentre «impoveriva il suo gagliardo sangue arabo a Parigi»<sup>53</sup>:

*Quel corpo così bene attagliato nelle rivolte del barracano, umiliato nella tragedia di quei vestiti di bordatino e il capo in cui un tempo aveva rosseggiato il tarbuscio rosso, ora ricalcato dentro lo chapeau Melon, mi fecero dirgli disperato: «Ma perché sei venuto a Parigi?».*

*Egli mi guardò stupito, vidi ne' suoi occhi di mussulmano che la Mecca era stata sostituita da questa città dove singhiozzano i violini.*

*«Vous savez, monsieur Viani, Paris est Paris».*

*Il vento faceva sveltare le rame degli alberi e parevano tante verghe di metallo, la gente rincasava infreddolita, delle nuvole cariche di verde poggiavano sui tetti; mentre s'andava là là pensosi, sentii che sul mio viso si scioglievano degli stracci di neve. «Ci mancavi anche te» dissi e scossi i ciuffi dei capelli. Ceab [sic] guardò il cielo con lo stupore di un giudeo quando vide che Cristo avea scoperchiato l'avello.*

*Ceab [sic] guardò la terra, si scosse le maniche della giubba: «Che cos'è questo?» e gli tremava il cuore e le mani. «Che cos'è questo?» richiese supplichevole.*

*«È neve» gli risposi.*

---

<sup>50</sup> Id., *Testi inediti e rari*, cit. in Cirillo (2016), p. 36.

<sup>51</sup> Russoli, cit. in Ciccuto (1980), p. 29.

<sup>52</sup> Betocchi (1954), p. 38.

<sup>53</sup> Viani (1980), p. 142.

«Viani,» mi disse timido «sono venuto a Parigi per vedere la neve: sì, la neve, la neve: scusatemi, gradirei godere da solo questo spettacolo».54

L'«impossibilità della rivolta», che l'arte dovrebbe «esaltare», come dice Viani, trova a soggetto tutti di *deplacé*, come Sceb, e ancora una volta i miseri. Va ora aggiunta a ciò una annotazione di discriminazione. Si diceva prima che Viani usa verso i suoi personaggi «pietas» e «violenza di denuncia» – non pietà – in aperta differenza dai veristi. Ha scritto Pietro Pancrazi che «i nostri veristi [...] dai loro poveri diavoli esprimevano anche libertà umana, poesia, li facevano anche cantare. E, sempre, la loro arte volle essere umanamente e socialmente pietosa». Viani invece i suoi miserabili «per il colore e nel colore, piuttosto li salda e ribadisce nella loro pena e miseria»55 Aveva scritto infatti già nel 1907:

*Arte sociale... e tutti i deficienti e gl'insipienti si gettarono sulle tele, [...] con il cristiano intento di suscitare pietà, o, peregrina intenzione, la rivolta; ne abbiamo visti tanti di quei lavoratori sfibrati e cadenti, di emigranti sconsolati e affamati, carne lacera e spezzata, mal resa, mal costituita, immonda; e se un senso di rivolta sentimmo fu contro coloro i quali tentarono di farci ingoiare l'amara pillora [sic] nell'ostia dell'arte sociale.*56

Perché sempre l'«impossibilità della rivolta» ha poi, dichiaratamente, per oggetto quella «rappresentazione inesorabile dello sfasciamento mostruoso di esseri umani» che per molti vale l'«impossibilità della sua arte».57 Un raffronto diretto con tanti di questi artisti «sociali» forse potrebbe aiutare a coglierne la distanza anche ideale di Viani. Un passaggio esauriente su questo è proprio il ricordo dell'esposizione alla Galerie di Petit:

*Dopo due giorni ricevei l'avviso di portare i miei disegni alla Galleria di Georges Petit, quella dove fu esposto il ritratto di Dorian Gray. Era lusinghevole per me [...]. Malgrado il titolo corrosivo, la "Commedia Umana" accampata nelle aeree sale di Georges Petit era un sinedrio di scettici, di lepidi e di servizievoli, apparati sotto il bel nome come un branco di cenciosi sotto una grondaia: i giardinetti svenevoli di Semoff, gli aborti ventruti di Weber, i quadri normali di Raffaelli, le vesciche slabbrate di Herman Paul, le rotondità obese e tagliuzzate di Léandre, i titillamenti di Abel Faivre e i bozzetti di quel galantuomo di Zandomenghi: tutta roba che sarebbe crollata sotto uno scroscio di risa di Daumier.*

---

<sup>54</sup> Ivi p. 144.

<sup>55</sup> Pancrazi (1946), p. 28. E prosegue giustamente distanziandolo anche Fucini: «Va da sé che i "vageri" non somigliano neppure ai contadini e popolani e vagabondi del tradizionale bozzetto toscano: questi, tutti stemperati nel loro paesaggio, quasi figure e voci della natura; quelli, ciascun per sé, isolati e rattratti nella natura come punti o grumi d'ombra. Empoli e Viareggio stan vicino; ma il Fucini e Viani sono lontani che più non potrebbero» (*ibidem*).

<sup>56</sup> Viani, *L'esposizione internazionale di Venezia*, cit. in De Micheli (1987)a, p. 125.

<sup>57</sup> «Quella rappresentazione inesorabile dello sfasciamento mostruoso di esseri umani, fece gridare alcuni alla impossibilità della mia arte» (Viani [1919], p. 211).

*In mezzo a quelle pareti ambrate, insaponate di lampone, dai toni di pisello, i miei disegni di gente pietosa, brutale, avvinazzata sembravano un ponce zincato rovesciato sopra una tovaglia apparecchiata per un agape di filosofi astemii.*

*Ma in questa città, che è raggio per quelli che son lontani, gli indumenti e i nomi sono nei primi piani. La "Commedia Umana" si poteva ben chiamare lo sposalizio di Ciuccianespole.<sup>58</sup>*

Non essendo adatto o adattato al clima artistico e politico che mostra la *Comédie humaine* da Petit, la sua arte appare impossibile. Con una vicinanza più esplicita a Daumier per il fine di lotta politica e di riconoscimento delle condizioni sociali (si pensi proprio al giustamente celebre *Le Wagon de troisième classe*), le maschere dipinte da Viani sono inservibili, come un «ponce zincato» per «filosofi astemii».

*Perché molti circoscrivono l'arte nei limiti della possibilità, io penso che le unità realistiche debbono essere soggiogate al concetto informatore di un'opera.*

*Il quadro (io sono reazionario di concetto) deve essere un'impostazione monumentale dei gruppi, la deformazione coscente [sic] delle parti alla linea passionale e drammatica.*

*Se un'opera manca di passione manca di umanità, quindi è antinaturale, disumana, cinica, accademica.<sup>59</sup>*

Con questo passo del 1919 si può utilmente chiosare l'opinione di Viani alla vista di quello «sposalizio di Ciuccianespole». La struttura «monumentale», romantica se non già vicina ai modi di Fattori, e in un certo senso eroica dei gruppi su una tela, non fanno forse al caso di *Parigi*, se non si osserva che tutto il testo è questa «impostazione». Contro l'accademismo cinico delle altre narrazioni si oppone l'umanità tutta dei «dannati della terra». La «deformazione coscente delle parti alla linea passionale e drammatica» è proprio l'angoscioso accostamento tra tutti gli individui raccontati, ognuno col suo carattere, di cui si fa però carico l'io di Viani che subisce la passione della metropoli come *flâneur* moderno.

Ed è così che lo stile, per coordinarsi a questi temi, si crea in una fusione tra un impressionismo (Falqui ha parlato di «impressionismo vociano» per accentuazioni e contorni delle descrizioni)<sup>60</sup> che ha lontano alle spalle la bozzettistica (e non un semplice bozzettista, come vuole Contini)<sup>61</sup>, e il beneaugurato espressionismo che diffonde una tinta ancora più fosca sulle facce.<sup>62</sup> E lo fa manifestando in pieno le istanze soggettive tipiche di quest'ultima.

---

<sup>58</sup> Viani (1980), pp. 164-165.

<sup>59</sup> Viani (1919), p. 211.

<sup>60</sup> Cfr. in Lodoli (1971), pp. 317-318.

<sup>61</sup> «E Viani [...] affiancò alla sua pittura dialettale una bozzettistica altrettanto dialettale» (Contini [2013], p. 266); ma cfr. *supra* la n. 55 con il giudizio di Pancrazi.

<sup>62</sup> È spinta ad ammetterlo anche Lonzi che pure giudica del tutto «decadente» l'opera di Viani, vedi Lonzi (1969).

*Se pure l'espressionismo, come l'espressione in genere, si carica di soggettività, lo fa però con due particolarità complementari tra loro: [...] si esprime non l'io ma l'io, con la maiuscola, il suo "dramma pronominale" dotato di estensione collettiva in una proiezione sulla scena universale; nello stesso tempo, [...] indica la dinamica verbale (e propria del "verbo"), il "linguaggio resistente e ruvido", ovvero quella estenuazione della parola che coincide con l'essenzialità.<sup>63</sup>*

La lingua di Viani infatti è dura e personale, con aperture peane al versiliese fin nei cardini della frase (pur restando, a mio avviso, nella centralità di un costruito pienamente italiano). Il soggetto invece si somma a tanti altri per mostrare i tratti dei dannati: Viani compie di fatto un'identificazione profonda, di «anima», tra sé ed i miseri descritti, tra la loro Parigi e la propria, tra il proprio soggiorno e la loro vita in condizioni incredibilmente disumane. È un'identificazione sia letteraria sia biografica. E se anche se può apparire inconscia durante lo svolgimento del libro, è in realtà volontaria: dove le condizioni dei suoi «eroi» popolari sono usate per raccontare anche la propria, con un trapasso spesso sfumato, queste toccano la cima del «dramma pronominale» e della resistenza linguistica. Da cui si vede, ormai è chiaro, che i fini sono pienamente politici ed ideologici, oltreché compresenti nelle premesse di una scelta stilistica, in una fusione perfetta.

*Se l'espressione si presenta comunque come un appello che richiede ascolto, la domanda di riconoscimento non è compilata, nel caso dell'espressionismo, nella forma prestabilita dal modulo; è piuttosto una irruente pretesa di riconoscimento. Una protesta.<sup>64</sup>*

Consequente ma anche originaria nella concezione è la tensione al plurilinguismo e al dialettalismo. Aprendo anche la scrittura, sia nelle formule sia rintracciando parole «tra le riserve del vocabolario»<sup>65</sup>; cercando di andare al di là dei «limiti della possibilità», cioè oltre una lingua sola che renda compatti e circoscritti, unitari e quindi inoffensivi questi umili; Viani compie un doppio movimento. Raggiunge un'adesione più vicina e partecipata agli «sfortunati» ed ai reietti; ma anche produce una fruizione che può salire dal basso.

*Al nostro caso e al nostro stile, convengono parole ignoranti come fette di pane da cani, inesplicabili ma taglienti come tegoli caduti a coltello sul capo, ma italianissime anche se rozze e plebee accatastate tra le riserve del vocabolario... Se dipingendo possiamo allo stesso scopo, impastare il bitume col nero, con la lacca, il celeste col blu di Prussia, per ottenere l'evidenza delle figure; scrivendo possiamo impastare gergo dialetto lingua, ma la lingua e il dialetto e il gergo debbono, nell'impasto, creare un valore di tono dell'unità indissolubile dell'insieme.<sup>66</sup>*

---

<sup>63</sup> Muzzioli (2013), p. 29.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Vedi nota seguente.

<sup>66</sup> Viani, *Del gergo nella lingua*, cit. in De Micheli (1987)a, pp. 126-127.



Questo «impastare gergo dialetto lingua» vuol dire nient'altro che politicamente e socialmente affratellare gli uomini, giungere ad una comunione anche stilistica e linguistica con loro. È in fondo la stessa operazione dello sguardo riproposta sulla lingua; è rendersi perciò vicini, farsi presso agli ultimi con partecipazione. Già nel 1913 aveva scritto: «Idealmente sono Bakunista. L'arte è un'inutile mollezza della vita se alle moltitudini oppresse non è dato goderne...».<sup>67</sup>

Parigi, infine, sfugge e si inselva all'ombra di un giudizio morale e politico, frutto dello sguardo e della passione dell'autore, e quindi anche artistico. Ciò che resta è l'impressione di un'«illusione» che apre alla salvezza di questi dimenticati; dimenticati da tutti ma non da Viani che in modo crudo e perturbante continuamente riporta agli occhi il rimosso, il marginalizzato e l'assimilato dalla società. La protesta che tenta di specificare, personalizzare e nell'individualismo di ognuno affratellare i personaggi masticati dalla metropoli, questa protesta erompe e prova ad allargare lo spazio di gioco. Cerca di far riappropriare degli spazi metropolitani chi, con tinte più scure e contemporaneamente più vivide, li abita. È qui la politica e «irruente pretesa di riconoscimento» di cui scrive Muzzioli:

*L'orrore di Parigi, la solitudine, le nequizie, le orride maschere degli uomini, i lunghi digiuni, le penitenze, non avevano ancora spento la fiaccola delle illusioni; un giorno gli uomini si sarebbero amati e, dimenticando, si sarebbero sentiti fratelli.*<sup>68</sup>

Mattia Caponi  
[caponi.mattia@gmail.com](mailto:caponi.mattia@gmail.com)

---

<sup>67</sup> Id., *Lettera autobiografica*, cit. in Id., p. 119.

<sup>68</sup> Viani (1980), p. 119.

## Riferimenti bibliografici

Benjamin (2000)

Walter Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.

Benjamin (2012)a

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Roma, Donzelli, 2012.

Benjamin (2012)b

Walter Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

Betocchi (1954)

Carlo Betocchi, *Lorenzo Viani scrittore*, in «L'Approdo», a. III, n. 2, aprile-giugno 1954, pp. 36-45.

Ciccuto (1980)

Marcello Ciccuto, *Introduzione*, in Viani, *Parigi*, a cura di M. Ciccuto, Milano, Mondadori, 1980, pp. 5-56.

Cirillo (2016)

Silvana Cirillo, *Vagabondo fra i vagabondi: Lorenzo Viani*, in Id., *Sulle tracce del surrealismo italiano (flâneurs, visionari, sognatori)*, Padova, Esedra, 2016, pp. 27-68.

Contini (2013)

Gianfranco Contini, *Espressionismo letterario*, in «L'illuminista», voll. XXXVII-XXXVIII-XXXIX, 2013, pp. 251-280.

De Micheli (1987)a

Mario De Micheli, *Il linguaggio protestatario di Lorenzo Viani*, in Id., *Le circostanze dell'arte*, Genova, Marietti, 1987, pp. 116-128.

De Micheli (1987)b

Mario De Micheli, *Viani, De Ambris e la guerra di Libia*, in Id., *Le circostanze dell'arte* cit., pp. 129-135.

Jouvet (1950)

Jean-Pierre Jouvet, *Parigi di Lorenzo Viani*, in «La Fiera Letteraria», 7 maggio 1950, p. 4.

Lodoli (1971)

Gabriella Lodoli, *Studi su Lorenzo Viani*, in «Aevum», a. XLV, n. 3-4, maggio-agosto 1971, pp. 288-321.

Lonzi (1969)

Carla Lonzi, *Una mostra di pittura e grafica di Lorenzo Viani*, in «L'Approdo», a. XV, n. 1, gennaio-marzo 1969, pp. 151-153.

Martini (2006)

Francesca Martini, *Quadro senza suggestioni: Lorenzo Viani ante guerra*, in E. Dei (a cura di), *Lorenzo Viani. Pittore e Scrittore Espressionista: Ancona, Mole Varvitelliana. 1 dicembre 2006 -18 febbraio 2007*, Milano, Silvana Editoriale, 2006, pp. 37-47.

Muzzioli (2013)

Francesco Muzzioli, *Per una teoria sull'Espressionismo*, in «L'illuminista», voll. XXXVII-XXXVIII-XXXIX, pp. 25-39.

Pancrazi (1946)

Pietro Pancrazi, *Arte e stile di Lorenzo Viani*, in Id., *Scrittori d'oggi. Serie IV*, Bari, Laterza, 1946, pp. 24-30.

Pomilio (2002)

Tommaso Pomilio, *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Lecce, Manni, 2002.

Richter (1969)

Mario Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici (1900-1914)*, Milano, Vita e Pensiero, 1969.

Soffici (1968)

Ardengo Soffici, *Il salto vitale. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo III*, in Id., *Opere*, vol. VII\*\*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 5-446.

Terzuoli (1962)

Gian Carlo Terzuoli, *Lorenzo Viani scrittore (1882-1936)*, in «Belfagor», a. XVII, n. 2, 31 marzo 1962, pp. 193-205.

Viani (1919)

Lorenzo Viani, *La mia arte*, in «Ardita», a. I, vol. IV, 15 giugno 1919, pp. 208-211.

Viani (1929)

Lorenzo Viani, *Ritorno alla patria*, Milano, Alpes, 1929.

Viani (1930)

Lorenzo Viani, *Il figlio del pastore*, Milano, Alpes, 1930.

Viani (1980)

Lorenzo Viani, *Parigi*, a cura di M. Ciccuto, Milano, Mondadori, 1980.

*The paper tries to describe the idea of space in Lorenzo Viani's book «Parigi». It aims to collect a number of critical references to show how the topological relations effect Viani's point of view.*

*Also, it tries to investigate how the artist's «linguaggio protestatario» ('protester language') is a form of politics, which consequences could be traces in «Parigi» and in Viani's way of deformation. Starting from this, this paper studies how the fight and the «politicization of art» show themselves in «Parigi».*

*Parole-chiave:* Viani; Parigi; espressionismo; Soffici; città; autobiografia; pittura; anarchia.