

Prefazione

Nel pozzo della vita, le chiavi di un linguaggio

A quelle voci d'altri continenti
D'altri pianeti
I pazzi che sono poeti
Ridiventati ragazzi
Diventano pazzi
Come i savi colti dall'allegria
Che è una pazzia
Ciclotimica

*Lorenzo Viani*¹

La categoria del grottesco non ha un significato unico e predefinito: è un tramite espressivo, una modalità per esprimere molteplici possibili significati.

Pertanto, affermare che la scrittura di Viani corrisponde a ciò che il critico letterario Michail Bachtin definisce «realismo grottesco»², non significa spiegarne la cifra. A parere di Bachtin³, il sentire popolare ha come contenuto espressivo, come messaggio e significato la deformazione sovversiva del reale: l'interpretazione dell'esistenza in termini di iperbole, di risata, di corporeità indelimitata e partecipativa. Ma in Viani, come in ogni artista del grottesco, tutto ciò è veicolo di qualcosa di

¹ Lorenzo Viani, *Scriverò un libro di poesie. Così tutti mi chiameranno poeta*, Mauro Baroni, Viareggio 1991, pp. 23-27.

² Antonella Ortolani, *La parola disarmonica. Lorenzo Viani tra realismo grottesco e deformazione espressionista*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004.

³ Michail Bachtin (1965), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979.

strettamente personale: di qualcosa che declina il grottesco a modo proprio, con toni peculiari e irripetibili, tali da immettervi un significato originale.

Per identico motivo, l'arte vianesca non corrisponde neppure all'*Urschrei*, l'«urlo originario» teorizzato dall'Espressionismo⁴, grido primordiale che nella sua pre-linguistica istintività comunica, fuori e al di là dei linguaggi, l'atroce e l'indicibile. Anche in questo caso, infatti, l'arte narrativa o pittorica di Viani adopera elementi espressionisti in maniera extra-espressionista, all'insegna di un'istanza comunicativa del tutto personale, tale da attraversare modi e filoni artistici per valicarli, trasparenzone intatta.

A ben vedere, l'istanza comunicativa di Viani, la sua cifra ultima è il poetico, la poesia. L'emarginazione, la deformità, la miseria e il dolore: il «negativo» di cui questo artista si è voluto cantore giunge infatti a comporsi, nelle opere narrative o figurative, in mosaici grotteschi e violentemente gridati, ma grotteschi e gridati in modo tale da trasmettere un'essenza di bellezza, una sostanza di poesia. Si tratta di bellezza e di poesia nascoste là dove la bruttezza e il degrado, il fallimento e l'immaturità, sembrerebbero non possederne, mentre invece le sprigionano in una forma inusitata, a tal punto sofferta e oscura da risultare scarnificata, ridotta al minimo e all'essenziale, e perciò toccante e acuminata.

Non a caso lo stesso Viani, in appunti di estetica della prima metà degli anni Venti, afferma: «Il bello lo vedono pochi, o per essere più precisi lo sentono pochi. Il bello è rivelazione di una forma sepolta al di là del vero». Di seguito, aggiunge: «Se questa bellezza che ti era ignota, non ne presentisci il fascino, allorché il ricercatore te la palesa in una sintesi conclusiva, tu mai ne sarai affascinato»⁵.

Bellezza ignota, allora, fascino di qualcosa al di là delle apparenze, che soprattutto è tale da svelare la dignità di ciò che è

⁴ Ladislao Mittner, *L'espressionismo*, Laterza, Bari 1965.

⁵ L. Viani, "Appunti sull'arte", in *Scritti e pensieri sull'arte*, a cura di Marcello Ciccuto, Mauro Baroni, Viareggio 1997, p. 104, (prima in «Paradigma», 2, 1978, pp. 239-446 e in *Lorenzo Viani scrittore*, a cura di Marcello Ciccuto, La Darsena, Viareggio 1982, pp. 21-25).

indegno, la luce di ciò che è buio. Dignità e luce che Viani, da artista, «palesa in una sintesi conclusiva», vale a dire componendo il grottesco e il grido in modo tale da farne tralucere armonia e linguaggio. Le sue pertanto sono «sintesi conclusive» che disvelano uno spaesante lirismo: lo strano pulsare la vita quando ridotta ad istanti, a emozioni di anime e corpi che vibrano, smarriti o straziati, talvolta divertiti, senza più protezione né pelle.

È questo insomma uno straniato lirismo, un precipitato di emozioni positive e negative, buone e malvagie. Una bellezza, soprattutto, di persone e di esistenze che vivono travolte ma sopravvivenuti, immerse in solitudini, in rabbie, in raggi di sole o in catene di fato e impotenza.

Di tutto ciò, *Le chiavi nel pozzo*, opera che precede di un anno la morte dell'artista, è l'esito più oscuro ma anche il più alto. Ritaglia, in capitoli simili a una giaculatoria di imprecazioni, di invocazioni e di deliri, personaggi smodati e dolenti, sempre orgogliosi, ispirati ai ricoverati del Manicomio di Maggiano, in provincia di Lucca.

In quei dintorni infatti, per l'esattezza nelle "ville" di Nozzano – Casa di cura per malattie nervose e mentali – era accaduto a Viani di essere ricoverato dal settembre del 1933 al luglio del 1934, per una recrudescenza dell'asma che da tempo lo affliggeva. Nello stesso periodo soffriva inoltre di disturbi nervosi, di tensioni e insofferenze, causa tra l'altro di un suo attacco pubblico al podestà di Viareggio. La necessità di ricoverarsi proveniva perciò anche dall'intento di sfuggire a possibili ritorsioni fasciste.

Durante la degenza, il vicedirettore della Casa di cura, il neuropsichiatra Guglielmo Lippi Francesconi, essendo primario del vicino Ospedale psichiatrico di Maggiano (detto anche di Fregionaia) accompagnerà lì più volte l'artista, intessendo con lui un rapporto di stima e di amicizia⁶. Anche in seguito, Lippi Francesconi parlerà ad altri di Viani come del suo

⁶ Umberto Sereni, "Per la storia di un uomo di pena: i giorni di Nozzano", in *Ai confini della mente. La follia nell'opera di Lorenzo Viani*, a cura di Gianfranco Bruno ed Enrico Dei, Maschietto & Musolino, Pistoia 2001, pp. 55-65.

«grande fraterno amico»⁷. E dopo la dimissione, ancora, leggerà un discorso inaugurale in occasione della mostra in cui l'artista, a Viareggio il 10 agosto del 1934, espone i lavori eseguiti a Nozzano, composti per lo più da disegni e schizzi. Una mostra che in abituale obbedienza alla ribelle personalità dell'artista è una vera provocazione, in forma di immagini di folli e di disgraziati. Una sfida, se si vuole, rivolta su due fronti: per un verso, alla Viareggio aristocratica e mondana, la città del turismo balneare frequentata da D'Annunzio, Rilke, Borodin, per altro verso all'«uomo nuovo», virile e pugnace, propugnato dal fascismo.

Esattamente questi disegni e schizzi, dopo essere stati ri-congiunti dallo stesso Viani ai corrispettivi testi, vedranno la luce per l'editore Vallecchi l'anno seguente, il 1935. E questa è appunto la nascita de *Le chiavi nel pozzo*, volume che avrà poi, nel 1943, una seconda e ultima edizione, questa volta con l'aggiunta della prolusione tenuta in precedenza da Lippi Francesconi.

L'opera è tutt'altro che un resoconto fedele. Inoltre obbedisce solo a tratti, quasi incidentalmente, ai canoni assunti da un filone letterario mai costituito come tale, eppure insistente. Si tratta di quella che potrebbe essere definita come «letteratura del manicomio», o forse come genere dei «manicomi letterari», intendendo con tali termini narrazioni che ispirandosi a incontri effettivi dei rispettivi autori con i malati mentali, e soprattutto con i loro luoghi di cura, ritraggono gli uni e gli altri in racconti o romanzi, talora quasi zibaldoni, sospesi tra realtà e fantasia, tragedia e aneddoto, compassione e pedagogia⁸.

⁷ Alessandra Belluomini Pucci, «Un artista, un medico. Tracce vianesche nella memoria di Guglielmo Lippi Francesconi», in *Ai confini della mente*, cit., pp. 67-71.

⁸ George MacLennan, *Lucid Interval. Subjective Writing and Madness in History*, Leicester University Press, Leicester 1992; Giacomo L. Vaccarino, *La follia rappresentata. Matti, degenerati e idioti nella letteratura e nell'arte figurativa italiane*, Firenze Atheneum, Firenze 2001; Id., *Scrivere la follia. Matti, depressi e manicomi nella letteratura del Novecento*, EGA, Torino 2007; Edwige Fusaro Comoy, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella letteratura italiana (1865-1922)*, Polistampa, Firenze 2007.

Un breve cenno a questo genere letterario, rutilante ed eteroclitico, ne svela elementi comuni, a dispetto della varietà di epoche e paesi. Volendo citare alcune opere-campione, si potrebbe arbitrariamente partire da *L'Ospedale de' pazzi incurabili* di Tomaso Garzoni⁹, cinquecentesco manicomio immaginario nelle cui sale, e nelle rispettive pagine, sono rinchiusi e descritti, dando loro direttamente la parola, i rappresentanti delle varie forme di follia. Scartando poi i casi in cui l'autore stesso sia stato vittima di follia e di internamento, è fondamentale raggiungere, sia pure con un balzo temporale, una sorta di agglomerazione, a cavallo tra Ottocento e Novecento, di opere affini a tale scia. Si può così procedere dalle "passeggiate" di Charles Dickens – trascritte insieme a Wilkie Collins – presso rispettivi Ospedali psichiatrici^{10, 11, 12}, al *reportage* di Edmondo De Amicis all'interno di un manicomio femminile¹³, per giungere ancora alle pensose, struggenti narrazioni-ricordo di psichiatri direttori di manicomio, quali l'ungherese Istvan Hóllös¹⁴ e il ferrarese Corrado Tumiatì (Premio Viareggio nel 1931)¹⁵. Si pensi poi, ancora, alle descrizioni che dello stesso manicomio di Maggiano visitato da Viani fornisce il suo contemporaneo, e inizialmente amico, Enrico Pea¹⁶: si tratta del «Santuario di Frigionara» dove compaiono, insieme al nonno di Moscardino, folli furiosi e folli melanconici. A questi autori

⁹ Tomaso Garzoni (1586), *L'Ospedale de' pazzi incurabili*, a cura di Stefano Barello, Antenore, Roma-Padova 2004.

¹⁰ Charles Dickens, *A Curious Dance Round a Curious Tree* (17 gennaio 1852), in Harry Stone, *Charles Dickens' Uncollected Writings from «Household Words», 1850-59*, 2 voll., Indiana University Press, Bloomington 1968, vol. II, pp. 381-391.

¹¹ C. Dickens, *Idiots* (4 giugno 1853), in H. Stone, *Charles Dickens' Uncollected Writings from «Household Words», 1850-59*, 2 voll., cit., vol. II, pp. 489-499.

¹² C. Dickens, Wilkie Collins (1857), *Il pigro viaggio di due apprendisti oziosi*, Sellerio, Palermo 2003.

¹³ Edmondo De Amicis (1902), *Nel giardino della follia*, Edizioni ETS, Pisa 1990.

¹⁴ Corrado Tumiatì, *I tetti rossi. Ricordi di manicomio*, Fratelli Treves, Milano 1931.

¹⁵ Istvan Hóllös (1927), *I miei addii alla Casa Gialla*, a cura di Marco Alessandri ni, Edizioni Scientifiche Ma.Gi., Roma 2000.

¹⁶ Enrico Pea (1922-24), *Moscardino, Il volto santo, Il servitore del diavolo*, Einaudi, Torino 1979.

seguirà, quasi a chiudere un ciclo, Mario Tobino^{17, 18}, peraltro qui fondamentale se si pensa che dal 9 luglio del 1942, dunque seguendo di dieci anni le visite di Viani in quello stesso luogo, lavorerà presso l'Ospedale psichiatrico di Maggiano, di cui diverrà poi il primario nel 1948.

Ultima citazione meritano due ulteriori scritti molto diversi tra loro, appartenenti tuttavia al filone e all'area temporale appena detti. Da un lato, l'articolo *In manicomio*, pubblicato sul «Corriere della Sera» dal critico e letterato Ugo Ojetti, direttore dello stesso quotidiano negli anni 1926-27¹⁹. È il resoconto di una visita, il 16 agosto del 1928, presso il Manicomio San Salvi di Firenze. Dall'altro lato un breve racconto di Jack London, *Nel reparto dei dementi*, edito nel 1914²⁰. Narrato in prima persona, è una sorta di confessione di un immaginario paziente ricoverato in un Istituto della California.

A uno sguardo d'insieme, queste e altre opere, pur nella loro difformità mostrano di condividere un patetismo di fondo, una commossa partecipazione, insieme a una dichiarata inclinazione all'aneddoto e al bozzetto, lungo toni di ironia al tempo stesso scherzosi e acri. Senza dimenticare, quasi a legare questi elementi, spunti riflessivi che oscillano, a seconda dei casi, tra semplici accenni e veri e propri teoremi ideologici. L'insieme narrativo ha poi spesso inflessioni liriche, peraltro inevitabili se si considera che solo la poesia, o meglio il narrare poetico, è in grado di cogliere e di trasmettere i vissuti immediati, emotivi, del tutto preriflessivi che l'incontro con la follia scatena. Solo l'intonazione poetica, a pieno titolo, sembra poter abbracciare e in qualche modo circoscrivere la fluida e disarticolata oltranza dei folli e della follia, anzi, specificatamente, dei gesti e delle parole di follia.

¹⁷ Mario Tobino, *Le libere donne di Magliano*, Vallecchi, Firenze 1953.

¹⁸ M. Tobino, *Per le antiche scale*, Mondadori, Milano 1972.

¹⁹ Ugo Ojetti, *In manicomio*, in Id., *Cose viste*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1951, vol. II (1928-1943), pp. 59-96.

²⁰ Jack London (1914), *Raccontata nel reparto dei dementi*, in Id., *Un canyon tutto d'oro e altri racconti (1905-1916)*, Massari, Bolsena 2002, pp. 151-162.

Si dirà allora che questi aspetti ricorrono anche ne *Le chiavi nel pozzo*. Ma l'apparenza inganna. Certo, aneddoti come quello che compare in chiusura, essendo già presenti in opere di altri autori appena menzionate, possono assomigliare a “vignette” di maniera, quasi a un *cliché* letterario. Alle domande che lo psichiatra rivolge di prassi riguardo al giorno e al mese correnti, rivolte a valutare se il paziente abbia perduto o meno la consapevolezza della realtà temporale, l'interrogato risponde in modo da suggerire che il medico, nel porre i quesiti e nel trattarlo in tal modo, è il vero pazzo. Ma in realtà il testo vianesco oltrepassa questi codificati stilemi, e muovendo dalle assolute peculiarità di linguaggio e di temi delle precedenti opere dell'autore, realizza addirittura uno scarto, intensificando e perciò trasmutando contenuti e modi di opere proprie o altrui.

Innanzitutto, bisogna ripeterlo, *Le chiavi nel pozzo* è tutt'altro che un resoconto fedele. Personaggi e accadimenti non risalgono ai soli giorni di Nozzano, ma talvolta a esperienze e incontri precedenti. Senza contare poi che non solo la trama narrativa, ma il discorso stesso dei folli, si arricchiscono di complessi rinvii di carattere culturale. Si tratta di esplicite citazioni, altre volte di impliciti echi, e spaziano da scrittori e poeti quali Dante, Manzoni, Shakespeare, D'Annunzio, Pascoli e Carducci, fino a giungere al patriota Mazzini e a un presidente della Repubblica francese, Marie Sadi Carnot, ucciso dall'anarchico italiano Sante Geronimo Caserio.

Tuttavia questo primo registro, acculturato e razionale, distante dai folli “reali”, anzi rivolto a trasfigurarli in incarnazioni di autonome idee dell'autore, si fonde a lampi evocativi, cantilene, brani sconnessi, che pur se memori di moti artistici coevi, primo tra tutti il Futurismo, costituiscono originalissimi tentativi di trasmettere in maniera diretta il modo d'essere della follia.

Ogni pagina dunque, ne *Le chiavi nel pozzo*, ricorrendo in forma estrema all'utilizzo, abituale in Viani, di termini e fraseggi appartenenti a gerghi e a dialetti, intesse una trama studiata, frutto del meditato uso di vocabolari e di letteratura, ma

questa di continuo si apre, da una parte, in brani disarticolati, dall'altra in immagini e atmosfere di insolita poesia. Ne scaturisce perciò una singolare commistione di razionalità ed emozione, di intelletto e istinto, di ordine e caos, con squarci che irrompono ora rallentando il ritmo, ora invece accelerandolo, inserendo comunque frammenti di sogno e di delirio. Frequenti poi gli intermezzi costituiti da vere liriche, o da filastrocche e canti, disposti a intervallare le prose.

È poi forse un'eccezione, nella letteratura italiana, il lungo reale delirio in chiusura del capitolo intitolato "*Testareggi*". Follia non più immaginata, e spesso travisata, dalla letteratura, ma da quest'ultima accolta e trascritta, fagorante narrazione che rivela quanto l'ascolto della dissociazione, del caos, della derelizione, renda possibile cogliere, di tutto ciò, il valore. Il valore umano di chi ha perduto se stesso, la propria storia, il reale, ma che nel suo dire smarrito fa dello smarrimento discorso. Trasmettendo a chi lo ascolti – come Viani, e come noi lettori – una disorganizzata ma ricca profondità emotiva.

In sostanza il primo effetto, di fronte già alle frasi d'apertura, può risultare respingente. Sconcerta, di primo acchito, il profluvio di vocaboli marinareschi, di altri lucchesi o viareggini, di altri ancora attinti a gerghi quale quello della malavita, e di altri infine – lo ha sostenuto per primo Emilio Cecchi²¹ – inventati di sana pianta. Si assomma, ancora, l'impulso a *stranomare*, vocabolo vianesco che indica la tendenza a definire con soprannomi i personaggi (da *Biasciabodde* a *Spara Orsi*, dalla *Sdrenita* alla *Sciacquaintrugli*).

Tutto ciò, indubbiamente, stanca e allontana. Tuttavia a rileggere frasi o intere pagine, più volte e di seguito, eventualmente dopo aver compreso alcuni lemmi con l'aiuto di glossari e note – ma comunque anche senza essersi adoperati a farlo – può accadere di scivolare in una particolarissima, inattesa atmosfera. Si tratta di una sorta di alone semantico che tocca

²¹ Emilio Cecchi, "Lorenzo Viani", in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, diretta da E. Cecchi e Natalino Sapegno, 12 voll., Garzanti, Milano 1969, vol. IX.

il cuore e il sentire, e che appaiandosi al contenuto narrativo lo illumina e lo scioglie, rendendolo comprensibile, o meglio percepibile, a un livello intuitivo e preriflessivo. Come se insomma, per chi legge, il senso venisse compreso prima e al di fuori di ogni capire.

Lo stesso Viani, parlando anche ma non solo della sua necessità di *stranomare*, in un articolo del 1925 annota: «Le figure nascono nella fantasia del popolo e in noi con una intelaiatura di parole sue e noi le vediamo balzare in rilievo quanto più rimaniamo nell'atmosfera delle loro espressioni. Anche i soprannomi sono armature su cui si crea la personalità, perché la "stranomazione", come dice la plebe, è la somma di un'acuta analisi delle deformazioni dell'anima e del corpo. Scrivendo la storia di "Beppe il Pelato", per certe intimità contenute nel racconto, essendo egli noto con questo nomignolo, volevo battezzarla "Giuseppe il Calvo" ma appena scrivevo questo titolo, perdevo di vista il soggetto plebeo. Cataclè, Trebesto, il Tallito, Scenta-peperoni, Occhio leto, Lucelettrica, Pannaò, il Vandalò, Dinamite, l'Anellaio, Senza mutande, già da queste stranomazioni s'alza una turma di gente esagitata; così si dica delle parole, dialettali, rionali o di gergo»²².

Afferrato quindi un tale *pathos*, è a quel punto consentito, a paesaggi e a luoghi, a personaggi e a vicende, di dispiegarsi senza mediazioni o «senza mutande», ricchi di umanità e significati nel modo in cui potrebbero esserlo un film, una musica o appunto una poesia. E questo è un incalzare di alti e di bassi, di lenti e di veloci, di malesseri e di liberazioni, creato da un'intima sovrapposizione tra un fitto costruito, logico e linguistico, e un diffuso controcanto umorale e percettivo.

Non c'è da stupirsi allora se questo tratto specifico dello stile di Viani, presente in ogni altra sua opera, raggiunge qui un suo culmine che è insieme un mutamento. Il confronto con i folli e la follia sembra infatti aver approssimato lo scrittore, come peraltro è facile possa accadere a chiunque, a un'emozionalità

²² L. Viani, *Letteratura dialettale e rionale*, in «Augustea», I, dicembre 1925, p. 10.

indicibile, a stati d'animo al di qua o al di là della coscienza e del linguaggio. È questo un sentire insieme debordante e concentrato, indefinito ma evidente, verso cui Viani, da sempre prossimo a derelitti e a vagabondi, a poveri e a sciagurati, avverte ora più che mai un'affinità, riconoscendovi proprie e altrettanto indicibili emozioni.

Si ricordi, a questo titolo, ciò che Viani racconta a Ojetti: «Già, a lei piacciono i miei libri? Che io adesso, sì, vivo meglio, e ho una casa e ho una famiglia e le voglio anche più bene che a me, ma quando mi metto a scrivere di questi sfortunati e sgalerati che ho conosciuti in gioventù, mi commuovo. Pare impossibile, ma finisco a credere che ero più felice allora»²³.

Perciò, abitati da follia, luoghi e personaggi sono qui ancor più schermo dove proiettare proprie lacerazioni, immettendole in un linguaggio che tra sonorità e particolarismi diventa corpo e grido pur restando “costruito” e “lavorato”, e che in tal modo congiunge e insieme divarica spaesamento e autocontrollo, dolore e distacco, incoscienza e consapevolezza, poesia e intellettualismo.

Si tratta di un aspetto che merita approfondimento. Per affrontarlo si può ribadire quanto risulti improprio, a dispetto della consuetudine, accostare Viani all'Espressionismo. Se in quest'ultimo le parole diventano, come ebbe a dire un suo esponente, il poeta Johannes Becher, «sismogrammi dell'anima»²⁴, ciò è dovuto all'abbassamento di livello e di importanza delle componenti razionali del lessico e della sintassi. Queste risultano, per così dire, poco presenti e meno utilizzate, confinate a veicolo e supporto dell'impulso preverbale. In Viani invece l'emozione, pur ugualmente in primo piano, lo è a fronte di un'architettura del discorso altrettanto accentuata. In tal modo

²³ U. Ojetti, *Cose viste*, cit., vol. II, pp. 498-505.

²⁴ Johannes Robert Becher, *Aus meiner Sprache*, in Id., *Um Gott. Gedichte, Prosa, Spiel*, Insel-Verlag, Leipzig 1921, pp. 159-261, (cit. in Paolo Chiarini, Antonella Gargano, *La Berlino dell'espressionismo*, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 28).

la densa rete di parole, dialettali, gergali o semplicemente inusuali, necessita in ugual misura di due distinte operazioni di lettura, intuitivo-emotiva (o sensorio-percettiva) e logico-riflessiva. Il lettore si avverte insomma diviso tra partecipazione immediata e arresto decifratario, tra fruizione “tutta d’un fiato”, pause necessarie per la comprensione del significato dei termini.

Un simile procedimento è appunto assai poco espressionista. Implica semmai, come accennato, un’ansia di trasmettere l’intrasmissibile, di dire ciò che non ha parola: di offrire, quasi travolgendo, qualcosa da cui poi la scrittura è essa stessa travolta, e che il discorso tenta, in un atto solo, di capire e vibrare, di contenere e scatenare, di dipanare in parole e di lasciare, invece, allo stato di magma ribollente.

Le due opposte operazioni coesistono, generando una prosa impervia e accidentata, che ha tuttavia effetti di lirismo peculiari e senza uguali.

A poco valgono, dunque, eventuali paragoni: troppa, nelle già vaghe similitudini, la diversità di impianto. Il pensiero può tuttavia andare, quanto ai toscani coevi o di poco successivi, per l’attenzione al dialetto, al popolare, al bozzetto, a Ferdinando Paolieri, Ardengo Soffici, Renato Fucini, oppure, per la satira e l’anarchismo, all’interno peraltro di un *pastiche* linguistico, a Luciano Bianciardi.

A caratterizzare Viani, distinguendolo indelebilmente, è una strana, straniante, sussultoria alchimia, linguistico-narrativa e al tempo stesso emotiva, protesa a rivivere pulsioni interiori in un vertiginoso gioco di prossimità e distanza tra registri in contrasto, indefinito o istintivo e definito o razionale. Il tutto nel tentativo di comprendere, ma anche di diluire e trasformare, ciò che dall’animo sembra dilagare. Lo stesso Viani, nelle notazioni di estetica più sopra citate, afferma: «Lavorare per togliere dal cuore l’inquietudine, portare il nostro animo amaro sulle nuvole d’ottobre o nella solitudine dell’alto mare per divagarlo»²⁵.

²⁵ L. Viani, «Appunti sull’arte», cit., p. 99.

Si dirà: non è questo un costeggiare la follia? Certamente, ma resta pur sempre difendersene, distanziandola nel momento stesso in cui vi si resta impigliati. Per trasformarla, la follia, sebbene a rischio di perderne l'intensità, di travisarne il disordine: raffinandola troppo, ingabbiandola in un soffocato linguaggio il quale però, nel contempo, riesce a sprigionarla come sottofondo emozionale preriflessivo.

Si può discutere se questo, dal punto di vista letterario, sia un esito riuscito. Arduo, spesso irrisolto il gioco tra i due registri, definibili come pulsionale e logico, ritmico e ragionato, anche inconscio e conscio o ancora, rifacendosi a Gianfranco Contini nella sua analisi di Pascoli^{26, 27}, da un lato *pre-* e *post-*grammaticale e dall'altro – a coniare una nuova nominazione – *normo-*grammaticale. Occorre ricordare che in quest'ottica il *pre-*grammaticale comprende onomatopée e fonosimbolismi, mentre il *post-*grammaticale corrisponde a *lingue speciali*, quali il dialetto e il gergo.

Resta comunque certo che tale gioco, per come è condotto ne *Le chiavi nel pozzo*, schiude talora veri apici poetico-narrativi, eppure poi spesso, insieme, ingolfati grovigli. Di nuovo, l'effetto respinge, ma a calarvisi intriga: cattura e avvolge, "pervade" il lettore, lo trascina all'interno di un'atmosfera senza pari. Il fascino del risultato risiede insomma nella già citata aura poetica. Questa infatti alla fine, qualora il lettore si lasci "impregnare", promana intensa dal testo.

Il fatto che permangano imperfezioni e spigolosità non esprime poi soltanto incompiutezza. Infatti tale caratteristica

²⁶ Gianfranco Contini (1955), "Il linguaggio di Pascoli", in Id., *Studi pascoliani*, Lega, Faenza 1958 (ora in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245). Occorre ricordare che Viani ha assai letto Pascoli. Nel racconto *Visita a Castelvecchio*, incluso ne *Il cipresso e la vite. Scritti inediti, scelti e ordinati da C. Cordié* (Vallecchi, Firenze 1943), Viani lascia trapelare un significativo ricordo del suo soggiorno a Nozzano. Dice infatti: «Le racconto come insieme [io e il dott. Lippi Francesconi] abbiamo spezzato i rigori di una stretta chiusura invernale, e le rigide vigilie, leggendo e rileggendo Pascoli, sempre Pascoli».

²⁷ Giuseppe Leonelli, "Prefazione", in L. Viani, *Gli ubriachi*, Affinità elettive, Ancona 2006, pp. 7-11.

del dettato e degli intenti, amalgama di equilibrio e disequilibrio, di riuscita e fallimento, anche di maturità e immaturità, corrisponde certo non casualmente all'oggetto del libro, vale a dire alla natura stessa, anch'essa mista e indecidibile, dei folli e della follia.

Ostico dunque, insieme riuscito e non riuscito, *Le chiavi nel pozzo* resta un *unicum* nel panorama letterario non soltanto nazionale, e non solo dell'epoca cui appartiene. Merita attenzione e fortuna, e con la presenta edizione conquista il pieno diritto a una rivalutazione che lo ponga ai livelli che senz'altro gli spettano. Conquista il diritto, soprattutto, a raccogliere attenti e appassionati lettori.

Intensa, plurima, febbrile, quest'opera propone ancora una concezione al tempo stesso implicita ed esplicita della follia. A volte, come già detto, della follia coglie ed esprime l'essenza, altre volte la trasforma, in parte tradendola, in una sorta di significante al servizio di significati precostituiti, espressione di una non sempre originale ideologia dell'autore. A questo riguardo è facile dire che Viani erige qui la follia a voce di un'anti-norma sovversiva e anarchica, di una verità più alta ma in vesti ingannevolmente "basse": verità di ciò che istintivamente e con semplicità è umano. Voce del popolo, anche, e poi di una mitizzata arcadia di pastori, di terre e contadini già celebrata ne *Il figlio del pastore*²⁸, emblema di un vivere in realtà non veramente ctonio e pulsionale, ma più semplicemente "ai margini", estraneo ai canoni e perciò irriso ed emarginato, rinchiuso e soffocato. Come a dire, insomma, che la follia diventa qui ennesima veste del proverbiale, velleitario provincialismo antiborghese di cui Viani ha sempre rivestito la sua personalità e la sua prosa, entrambe fundamentalmente intemperanti e ingenui, e perciò pur sempre, in parte, irrisolte.

A ben vedere, tuttavia, al di là di questi aspetti non sempre riusciti e originali – e ben lontani da quella che sarà la commossa contemplazione della sragione e del manicomio in un

²⁸ L. Viani, *Il figlio del pastore*, Alpes, Milano 1930.

autore di poco successivo quale Mario Tobino – il testo propone la follia come particolare modalità di guardare e di vivere il mondo. Non solo, insomma, come qualcosa che procede “contro”, ma che vuol anche muoversi “incontro”: che avanza nell’assurdo, nell’emarginazione, nella malasorte e nell’ingiustizia, anche nella propria o altrui stoltezza, e che lì vaga smarrendo ogni senso che non sia, a quel punto, l’emozione e l’istante.

Un pazzo, nel capitolo intitolato «Lonferno», afferma che «per arginare la pazzia» occorre «un subisso di stanze e di androni», mentre «se dovessero fare un manicomio per la saviezza, basterebbe una cella sola». In effetti, ne *Le chiavi nel pozzo* i folli proferiscono frasi fin troppo savie, ma altrettanto spesso parlano o agiscono senza alcuna saviezza, con una libertà che è insieme vuota e piena, incongrua e congrua. Disperato, rabbioso, sconcolato o divertito, l’esito è tutto e niente: teoria di sensazioni, caratteri, emozioni in cui la vita si dichiara palpitando, comunicando verità e intuizioni ma restando nulla più che un palpito.

Il *Barone Dresdde*, la *Sdrenita*, *Spara Orsi* e gli altri personaggi sono nient’altro che «chiavi nel pozzo»: hanno smarrito l’accesso a una vita normale non soltanto perché emarginati da altri e rinchiusi, ma perché loro stessi smarriti e in ricerca, senza più chiavi, perduti in un pozzo. E questo è in qualche modo il pozzo dal quale, in molte persone, nascono un proprio sé e la rispettiva, normale esistenza, ma dove altre persone invece affondano, restando prigioniere di una libertà che non è mai tale perché abitata da paura, ferite, debolezza. Infatti qui, come in qualsiasi pozzo e come in questo intero testo, tutti i personaggi sembrano restare nel fondo, o nel pozzo, dove il senso e il non senso non sono ancora disgiunti: poli opposti che emergono e crollano, e che a vicenda si oscurano e si riaccendono senza mai stabilizzarsi.

Ecco allora che il manicomio, insieme alle pagine che lo descrivono, ma poi in generale la follia come grido e realtà esistenziale, si disciogliono in narrazione, diventano spazi, contenitori, teatri, dentro cui l’erranza e l’instabilità si arrestano, per diventare tuttavia più evidenti: soffocano, falliscono, e pe-

rò in questo modo finalmente parlano, acquistano voce e luce. «Dunque», dice Giulietto ne *Gli ubriachi*, nel «Gran Tempio», della follia «tu entri tra tanta gente negligente vestita tutta uguale, con le camicie bianche di bucato, gli occhi stralunati. Entri e ti sembra di essere tra i signori, signori decaduti: chi sta serio in un canto, chi fa lo strafottente, tutti semitranquilli: poeti, ladri, assassini, pittori... ma, con poco, li metti tutti al posto»²⁹.

Nella spesso citata *Lettera autobiografica* del 1913, Viani sembra parlare di qualcosa di analogo: «Lo spirito della mia arte?! Discesa la mia famiglia al piano, da una delle colline che circondano Lucca, credo sia rimasto in cuor mio un vago senso di *Pellegrinare*, concepite le cose traverso un *trauma psichico forse* in esse rimane sempre una impronta mortale»³⁰. Si può allora dire che ne *Le chiavi nel pozzo* l'«impronta» tramite cui sono concepiti i vari episodi, così come quella che governa la sintassi e il lessico, e quella ancora mediante cui i personaggi concepiscono il mondo, recano in sé un «trauma psichico» che è indubbiamente «peregrinazione». Erranza, allora, ma intesa come mancato adattamento al mondo, e come conseguente bisogno, per adattarvisi, di abitarne instabilmente i margini. E questa è una posizione dove la libertà dai vincoli coincide con l'indefinitezza, la quale è in effetti anche qualcosa di «mortale».

I disegni interposti, infine, certo non incidentalmente sembrano danze, soffi, geometrie scabre e sfuggenti di anime e corpi. Anche moti, battiti, ritmi: linee che il “pozzo della vita”, area del buio e della luce, dell'informe e del difforme, dell'incompiutezza e della potenzialità, incessantemente lancia per poi violentemente sperdere.

Sembrano inoltre, se si vuole, calligrammi, ossia segni, o “tracce”, anteriori alla biforcazione tra parola e immagine. E in questo senso è come se sancissero che in questo autore il

²⁹ L. Viani, *Gli ubriachi*, Alpes, Milano 1923, pp. 224-225.

³⁰ L. Viani, *Lettera autobiografica* (1913), in *Lorenzo Viani scrittore*, cit., p. 15.

duplica *medium* creativo, verbale e pittorico, appartiene a una sorta di modalità stilistica comune, subordinandosi dunque, lungo i due differenti tramiti espressivi, a un impianto stilistico sovraordinato, a una “matrice” emotiva mentalmente precedente.

Altri disegni, invece, ritraggono i singoli tipi umani che la parola, nelle pagine contigue, descrive. Anche queste figurazioni, pur lontane dalle precedenti, assomigliano a parole in forma di immagini, o a immagini prossime a parole: condensano un carattere e un destino nei tratti di un volto, in questo modo equivalendo, sul piano figurativo, alle *stranomazioni* o soprannomi della corrispettiva prosa narrativa.

Viani avrebbe certo condiviso l’idea di Hanna Arendt, là dove quest’ultima scrive: «Il discorso metaforico-concettuale è sì adeguato all’attività di pensare, alle operazioni della nostra mente, ma la vita dell’anima in tutta la sua intensità si esprime molto più adeguatamente in uno sguardo, in un suono, in un gesto, che nel discorso»³¹.

Lui però avrebbe subito aggiunto che nessun suono, sguardo o gesto, pur restando al di fuori di metafore e concetti, potrebbe mai esprimersi se non attraverso di questi, con loro inarrivabilmente in conflitto e insieme in unione. Conflitto e unione che di questo autore, e soprattutto de *Le chiavi nel pozzo* – e poi ancora dei folli e della follia – costituiscono la contraddittoria poesia. Anzi la poetica, inestricabile contraddittorietà, disperata ma anche felice nei suoi affannati grovigli di ribelle, impotente irrisolutezza.

Marco Alessandrini

³¹ Hanna Arendt (1978), *La vita della mente*, il Mulino, Bologna 1987, p. 112.

Nota all'edizione

L'annotazione a piè di pagina è un compito che fino a oggi altri non hanno realizzato, né per questa né per altre opere vianesche. D'altronde, provvedere Viani di un apparato di note è impresa ardua. Appare però imprescindibile. Risulterebbe altrimenti incomprensibile il suo lessico irto e complesso.

Nel farlo si è qui tenuto conto delle stesse fonti cui attinge, per il relativo *Glossario*, Nicoletta Mainardi nella cura della riedizione di alcuni testi vianeschi (Viani Lorenzo, *Storie di Vagèri*, 2 voll., Vallecchi, Firenze 1988, vol. II, pp. 373-404; il vol. I comprende: *Gli ubriachi*, 1923; *I Vagèri*, 1926; il vol. II include: *Angiò, uomo d'acqua*, 1928; *Il «Bava»*, 1932; *Barba e capelli*, 1939). Si è tenuto ovviamente conto del *Glossario* stesso.

Tra le fonti di cui sopra, ha avuto un primario ruolo di guida il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fondato da Salvatore Battaglia (Utet, Torino 1961-2002, I-XXI).

Si è fatta anche esplicita menzione, quando presenti, dei termini inclusi nelle appendici lessicali compilate dallo stesso Viani per *Angiò, uomo d'acqua* e per *Il «Bava»*. Ugualmente citati, sempre quando presenti, i lemmi rinvenuti da Marcello Ciccuto nei quaderni o taccuini dell'autore (Ciccuto Marcello, *Lorenzo Viani lessicografo*, «Lingua nostra», Vol. XXXIX, Fasc. 2-3, Giugno-Settembre 1978, pp. 38-48). In questi ultimi, che ammontano a varie decine, Viani aveva riunito appunti in vista di redigere «un vocabolario della lingua viva» (*ibidem*, p. 38).

A tutti ciò sono state aggiunte, quali ultime fonti di consultazione: il *Vocabolario del vernacolo fiorentino* di Alessandro

Bencistà (Libreria Chiari, Firenze 2001), interessante soprattutto per l'utile bibliografia citata; il ricco articolo di Clemente Merlo (Merlo Clemente, *Contributo alla conoscenza del tesoro lessicale versiliese*, «Zeitschrift für romanische Philologie», Vol. LXXIV, 1-2, 1958, pp. 116-26); il vero e proprio saggio di Marco Veglia (Veglia M., *Oltre il confine del vero. Dal Ceccardo alle Chiavi nel pozzo*, «Letteratura e arte», Vol. MMV, 2, 2004, pp. 29-53).

Per alcuni modi di dire, si è dovuto comunque ricorrere anche a fonti orali dirette.

Si è infine proceduto ad autonome ricerche al fine di annotare i numerosi rinvii di vario genere (luoghi geografici, vicende storiche, citazioni letterarie e via proseguendo).

L'edizione che si è deciso di ripresentare è la seconda (Vallecchi, Firenze 1943). Questa, rispetto alla prima edizione (Vallecchi, Firenze 1935), presenta l'aggiunta del *Discorso inaugurale* dello psichiatra Guglielmo Lippi Francesconi.

Sono stati riveduti ed emendati i refusi tipografici.

Nella consapevolezza della parzialità del risultato, mancanze e inesattezze devono essere imputate soltanto al curatore.