

VASCO PRATOLINI

CRONACA FAMILIARE
E PAGINE DI ALTRI ROMANZI

a cura di
GIORGIO LUTI



EDIZIONI SCOLASTICHE BRUNO MONDADORI

INTRODUZIONE

Sollecitato a pronunciarsi sul peso della tradizione letteraria e sulla sua fedeltà ad essa nel complesso della sua opera fino ad Allegoria e derisione, Vasco Pratolini ha risposto¹ con la consueta concretezza di scrittore che si è fatto da sé, con le proprie mani, e non teme la sincerità, i cosiddetti conti con se stesso: "Come se uno scrittore nascesse sotto un cavolo. E insieme ai suoi classici, ai suoi 'stranieri', non muovesse da quei Maestri, che (proprio uno come me, di una generazione appunto senza Maestri) seppe eleggersi e riconoscere: il mio Palazzeschi, il mio Tozzi... E accanto ai Maestri, gli uomini faro della sua stessa generazione; nel mio, nel nostro caso, Vittorini...". Queste parole sono estremamente indicative per la ricostruzione di una possibile "preistoria" pratoliniana; quindi sarà logico che proprio di qui prenda le mosse un breve cenno sulla formazione di un artista solo in apparenza dominato dalla natura e dall'istinto, ma in realtà condizionato da radici che affondano in un terreno ricco di humus culturale, di succhi antichi e di nuovi fermenti.

Certo sappiamo che Pratolini è, almeno agli inizi, un autodidatta; ma sappiamo anche che questa condizione di partenza avrà un peso assai limitato poiché l'autodidatta ha una mano particolarmente felice nella scelta, e i suoi classici, i suoi "fantasmi" letterari sono quasi sempre quelli giusti, gli strumenti che mirabilmente gli servono a progredire sulla sua strada. Dante — quello della Vita Nova — è la prima lettura, subito seguito dal Manzoni e dagli antichi cronisti della tradizione fiorentina, mentre timidamente si affacciano i primi stranieri: il mondo avventuroso di London e la dolente socialità di Dickens. Non dimentichiamo, d'altra parte, che lo spazio culturale in cui si muove il giovane Pratolini è quello della Firenze degli anni trenta, quindi un ambiente in cui una ben sedimentata tradizione regionalistica si è venuta progressivamente aprendo alle istanze di rinnovamento europeo avanzate dai gruppi di giovani intellettuali gravitanti attorno ad una

Tutti i diritti riservati
© Arnoldo Mondadori Editore 1960
© Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori 1968
Printed in Italy
Stampato nelle Officine Grafiche
A. Mondadori di Verona -VII - 1981

1. Alcune domande a Vasco Pratolini, a cura di G. A. Cibotto, in "La
ni: Gli scrittori non nascono sotto i ca-
fiera letteraria", Roma, 1 dicembre 1966.

rivista come "Solaria", e in cui il pesante clima politico ha trovato una solida diga di sbarramento nella cifra letteraria del movimento ermetico, costantemente agganciato alla nuova sensibilità ideologica delle correnti più avanzate del moderno cattolicesimo francese. Questa atmosfera inquieta e dinamica agisce progressivamente sulla natura pratoliniana, determinandone di volta in volta le scelte letterarie, quasi a completamento o a correzione delle tendenze originarie che lo vincolano ad un "fondo" popolano e regionale.

Così, se Pratolini ci parla del "suo" Palazzeschi e del "suo" Tozzi, dobbiamo necessariamente dargli credito ed affidare una solida consapevolezza alla matrice toscana, testimoniata a viso aperto nel suo Tappeto verde che ancora si muove a mezza strada tra l'atmosfera regionale ed un memorialismo sentimentale maturato oltre l'amara provincia di un Maccari e di un Bilenchi (quello della Vita di Pisto e della Storia dei socialisti di Colle). Più tardi l'incontro diretto con la privatissima avventura letteraria del gruppo fiorentino, avvierà il regionalismo pratoliniano ad un approdo dove la memoria avrà un peso determinante, ma occorrerà che l'indagine nel tessuto del tempo e della società trovi, nell'esercizio letterario, piena consapevolezza, rinunciando al populismo astratto e al contatto obbligato tra politica e cultura in cui il giovane scrittore aveva creduto d'intravedere la saldatura tra il suo lavoro di cronista e gli uomini che l'avevano prodotto, tra la sua "società" (quella del "quartiere") e la sua letteratura.

I primi lineamenti di Pratolini — o meglio i connotati del suo primo personaggio, "Sapienza" — sono dunque da collegarsi ad una operante tradizione regionale che si avvia alla configurazione di una provincia venata dalle inquietudini di una memoria modernissima. Gli esempi del resto non gli mancavano: se pensiamo al Palazzeschi del Palio dei buffi non sarà difficile individuare il rapporto che lo collega alla prima attività pratoliniana. E accanto all'esempio di Palazzeschi s'impone una decisa linea di carattere sentimentale e intimistico, pervasa da una sostanza regionale solida e ben strutturata, quale Pratolini poteva aver mediato unicamente dalla lettura di Pratesi e di Tozzi. In seguito, negli anni dal 1938 al 1940, con l'esperienza di "Campo di Marte", la posizione di Pratolini assumerà una diversa autonomia, ma per ora, intorno al 1935, il lavoro dello scrittore è volto al pieno assorbimento di una tradizione regionale intesa in senso moderno, affidata alle innate qualità evocative della memoria pratoliniana. L'autobiografia, il tentativo

di ripercorrere attimo per attimo, attraverso la propria esperienza, l'esperienza generale e il cammino comune, lo porteranno lentamente dalla pagina lirica alla scoperta progressiva del valore storico della memoria, ad un recupero ciclico dell'infanzia "toscana" affermatosi nelle pagine di Via de' Magazzini e giunto, attraverso il Quartiere, fino a quelle della Cronaca familiare. Un percorso in gran parte avvicabile a quello cronologicamente quasi parallelo di Romano Bilenchi.² Ma Pratolini aveva iniziato con il Tappeto verde, stampato da Vallecchi nel 1941, in cui un racconto — forse il più tipico della sua prima maniera — risaliva addirittura al 1935. Una giornata memorabile può infatti già condurre alla comprensione di quello che dovrà essere lo svolgimento della "memoria" pratoliniana.

Qui la base di partenza è senz'altro la visione realistica della Firenze 1925, il mondo colorito e vivace del quartiere di Santa Croce rivissuto con l'occhio picaresco dei giovani protagonisti, figli di operai, di artigiani, di poveri avventurieri della miseria quotidiana. Ma al di là o al di dentro di questa atmosfera particolare, esiste fin da ora una precisa volontà di fare storia, di cogliere, oltre la scorza esterna del quartiere, la vita autentica del popolo fiorentino, quella realtà amara che agisce e condiziona l'uomo fuori dalla retorica, sgombrato il campo dalle false mitologie e alzato infine il velo che copre il compatto spessore della miseria. Così Pratolini giunge in queste pagine a dare una voce autentica alla via Pietrapiana, al vecchio cinema Garibaldi, e a colorire di un'anima pura le mura opache di Piazza Santa Croce ove rimbalzano le voci aperte dei suoi ragazzi, dei suoi giovani "picari". Non più prototipi ma uomini, creature sorprese nel loro fango quotidiano che è anche la loro quotidiana redenzione, la scelta di una condizione e di un destino. "Intanto imparavo a guardare più a fondo gli uomini e le cose, almeno fino al fondo di me stesso, se non al fondo di esse cose e di essi uomini...": questa la situazione di Pratolini al tempo di Una giornata memorabile, e questa, crediamo, la limpida ragione del suo lirismo, recuperato al documento e alla vita dall'esilio del quadretto d'ambiente.

Certo non tutte le pagine del Tappeto verde si muovevano in quest'aria decisa; spesso il richiamo patetico sembrava prevalere fino a pregiudicare la sostanza sincera della pagina, e spesso l'eco dell'appren-

2. Cfr. L. Caretti, in *Occasioni critiche*, Venezia, Neri Pozza, 1958.

distato letterario (da Campana a Jahier, fino alla prosa d'arte) sembrava acquistare una risonanza pericolosa. Ma intanto, col suo primo libro, Pratolini aveva proposto all'ambiente letterario fiorentino intorno al 1940 una soluzione di tipo regionale ad alto livello, affrontando con la propria autobiografia la proiezione in chiave sentimentale di una situazione popolare, esaminata per ora solo nella stretta dimensione individuale. Si trattava dell'inizio di un cammino che doveva condurre lo scrittore, attraverso esperienze diversissime, al raggiungimento di una struttura "storica" entro la quale comporre un disegno sentimentale molto preciso. Il Tappeto verde proponeva così una serie di prose, un gruppo di quadri "memorialistici" che preludeva già al rinnovamento esterno della situazione letteraria della Firenze di quegli anni. Proprio in questa prospettiva, a breve distanza, appariva Via de' Magazzini che iniziava un nuovo ciclo pratoliniano e che poteva essere considerato, per molti aspetti, il primo libro d'impegno dello scrittore. Pubblicato anch'esso nel 1942, edito da Vallecchi, ristampato più tardi, nel 1949, da Bompiani, Via de' Magazzini si presentava come un diario d'infanzia in cui già s'intuiva la necessità della definizione pittorica di una comune situazione d'infelicità e di miseria; nasce il ritratto della piccola classe fiorentina, tra operaia e artigiana, che è indubbiamente la vittima sociale di questi anni e che Pratolini cerca di offrirci con estremo rigore morale e sentimentale.

* * *

Per comprendere veramente la complicata situazione della poetica pratoliniana intorno al 1940 dovremo a questo punto compiere un passo indietro e fare i conti con l'uomo pubblico, non più con lo scrittore alle prime armi quanto piuttosto con la sua fede politica e il suo impegno culturale. Solo in questa poliedrica dimensione sarà possibile cogliere l'intima struttura della "storia" di Pratolini, il disegno inquieto dell'anima di chi pochi anni più tardi dovrà scrivere le pagine del Quartiere, di Cronache di poveri amanti e della Cronaca familiare.

Dal 1935 al 1939 Pratolini brucia rapidamente due esperienze fondamentali: la collaborazione politico-culturale ad un settimanale politico, il "Bargello", e la direzione con Alfonso Gatto di un giornale letterario di alto impegno quale fu "Campo di Marte" nella sua brevissi-

ma esistenza (1938-1939). D'altra parte le due esperienze risultano strettamente collegate poiché al momento politico-sociale venne affidato un largo margine di prospettiva culturale (e sono questi gli anni decisivi del contatto con Elio Vittorini), così come al curriculum letterario dette sostanza e mordente una problematica sociale maturata su quelle pagine ch'era stato giocoforza rinnegare.

Certo il seme di autonomia sociale e culturale che si annida, in questi anni, nel "Bargello" è assai pericoloso, se vi fanno le ossa giovani intellettuali come Romano Bilenci (sul "Bargello" pubblica la Storia dei socialisti di Colle e alcuni interventi di decisa impostazione sociale: Per una coscienza politica ai contadini, Visita al vecchio politicante, Tempo di revisione, ecc.) ed Elio Vittorini (suoi gli articoli di punta e di rottura anche dal punto di vista politico: Letteratura e fini sociali, Le quattro grandi forze storiche, Lavoro manuale e lavoro intellettuale, Unificazione della cultura, ecc.). Soprattutto intorno a Vittorini, dopo il 1935, si raccolgono e fanno gruppo i più giovani intellettuali che conducono la loro azione parallelamente sul piano della revisione sociale e su quello della libertà ed autonomia totale della letteratura.

D'altra parte quel che conta è sapere che da qui muovono gli elementi caratteristici della contrapposizione insanabile tra i giovani intellettuali che desiderano una revisione sincera e le vecchie strutture della propaganda politico-culturale. È chiaro che i giovani intellettuali si muovono ora con grande difficoltà: sono ormai convinti della inutilità di un'aperta azione politica e si rifugiano quindi nelle proposte sociali e letterarie con le quali si illudono di incrinare le fondamenta retoriche dell'Italia mussoliniana. Nelle ultime annate, quelle cioè caratterizzate dalla presenza di Pratolini e di Gatto, le posizioni d'inquietudine culturale e di crisi sociale si fanno sempre più sensibili. E intanto Pratolini consolida la dimensione "sociale" della sua cultura, quella coscienza "proletaria" che progressivamente lo conduce all'aperta polemica e all'opposizione decisa. Proprio in questo periodo lo scrittore scopre che la sua vocazione al mondo del "quartiere" e della povertà cittadina può avere una sua piattaforma teorica, un suo fondamento politico-culturale. Balza agli occhi la prospettazione sincera dei suoi spunti sociali nel "Bargello": si legga ad esempio L'Italia proletaria nell'Impero dove è chiaramente testimoniata l'origine antiborghese della sua posizione politica, allargando il concetto ad una intera

generazione sensibilizzata ormai al rapporto popolo-cultura. Si prospetta così il limite borghese dell'azione fascista sul piano sociale e la distanza che separa i miti della rivoluzione dalla realtà presente:

*“Per noi, per me l'antiborghesismo non era una posa ma una radicata convinzione, una fede – smentita dai fatti – che ci è potuta costare rinunce e umiliazioni, se i piccoli uomini potessero impressionarci. Ma il nostro metro misura troppo in altezza e forse, in tali concetti, noi, popolo del popolo, si tradiva il popolo o i libri, e i ricorsi storici avevano succhiato il midollo della nostra materia popolana...”*³

Evidentemente questa prima impostazione del 1936 trova conferma in una serie di interventi dedicati al proletariato. Nella serie *Il soldato torna contadino*⁴ Pratolini polemizza apertamente contro il tentativo di trasformare in speculazione quello che era stato un autentico impegno popolare, caratterizzando in tal modo l'antitesi tra interesse privato e interesse di classe, con implicazioni che già rivelano elementi marxisti. E ancora in *Tempo culturale della politica*⁵ si sciolgono gli ultimi dubbi nel richiedere una definitiva compromissione sociale nei confronti del mondo operaio (*“Ad ogni modo si deve inoculare nell'operaio [e in chiunque] una possibilità superiore, cioè sempre più chiara e definita, di coscienza sociale e rivoluzionaria”*). La scelta è ormai fatta; non passerà molto tempo e il *“Bargello”* non potrà più ospitare simili impostazioni di sapore eretico. Ma intanto, circa nella stessa epoca, in *Necessità della dottrina*⁶, Pratolini tornerà alla valutazione dei grandi fenomeni rivoluzionari e alla piena coscienza della grande crisi europea, rinnegando ogni considerazione di gretto nazionalismo. Non soltanto si delinea la grande antitesi delle forze europee, ma si tenta un pericoloso salto nel buio quando si afferma che per fascismo si deve intendere unicamente uno spazio sociale ancora da conquistare. Al di là di queste posizioni illusorie esiste, d'altra parte, uno stato latente d'incertezza e d'inquietudine che appanna di *“sentimento”* la prosa politica di Pratolini; lentamente si è fatto strada il tarlo del dubbio, la consapevolezza che il mito rivoluzionario si è già trasformato in dittatura borghese.

Nasce in questo spazio la scelta consapevole dei temi proletari dei primi racconti pratoliniani e la carica ideologica che salverà dalla oleografia le prime prove dello scrittore. Ma i giovani del *“Bargello”* han-

3. *“Il Bargello”*, 10 maggio 1936.

4. *“Il Bargello”*, 12 luglio e 6 sett. 1936.

5. *“Il Bargello”*, 31 gennaio 1937.

6. *“Il Bargello”*, 7 febbraio 1937.

no i giorni contati: il regime non gradisce più la loro incomoda presenza e li liquida proprio allorché il loro distacco non è più procrastinabile. In gran parte passeranno all'opposizione clandestina e, in alcuni casi, cercheranno proprio nella letteratura e nell'azione culturale quello spazio che il *“Bargello”* non poteva più offrire.

Così Vasco Pratolini e Alfonso Gatto fondano nel 1938, presso l'editore Vallecchi, la rivista letteraria *“Campo di Marte”* e ne divengono ben presto gli infaticabili animatori. Nella rivista assistiamo all'incontro positivo di due *“cifre”* solo in apparenza contraddittorie: nella difficile situazione italiana degli anni che preludono alla guerra si afferma la volontà di affrontare un discorso pubblico, di prospettare un aperto colloquio sulla funzione sociale della cultura e dell'arte, e insieme la evidente prospettazione del disagio individuale, il segno della crisi che travaglia il mondo contemporaneo. Comune ai collaboratori della rivista è la fede nella poesia e nel lavoro letterario, ma ora questa fede si fa pubblica, si autodenuncia come aspetto drammatico, trasferendo l'impegno individuale dal piano genericamente letterario a quello strettamente poetico; ed è proprio in questa sede che si afferma come elemento determinante l'apporto del fondo populistico dell'esperienza pratoliniana. La rivista, d'altra parte, rivela chiaramente i dubbi amletici dei suoi organizzatori, il continuo ricambio tra coscienza pubblica e privata, la tensione verso una saldatura impossibile, dettata tuttavia dall'assoluta certezza di lavorare in concreto, per sé e per gli altri. Pratolini vi trasferisce i problemi della sua stessa formazione sospesa tra effettive motivazioni sociali e configurazione memorialistica nutrita profondamente dalle ragioni letterarie dell'ermetismo. Nel lavoro di Gatto si raccolgono e si saldano, con un'operazione di sintesi assai efficace, i contrastanti motivi che trasformarono *“Campo di Marte”* nel foglio più inquieto della letteratura italiana di quegli anni. Gatto si trasforma in divulgatore della cifra letteraria e in assertore di quella accettazione pubblica che ora è necessaria alla concretezza di ogni discorso culturale:

*“Una sola cosa è necessaria e cioè questa: che il pubblico si abitui a considerare il lavoro dell'arte come il proprio... cioè concreto, normale, utile, espressione di uomini e non delle forze naturali che i poeti e gli artisti sarebbero portati a rappresentare e a ‘nascondere’ nel proprio simbolo...”*⁷

7. *Posteri in vacanza*, *“Campo di Marte”*, n. 1, 1938.

Né molto lontana ci sembra la posizione di Pratolini, anche se suggerita da un evidente recupero ("... amici intelligenti son venuti ad insegnarci qualcosa..."). La memoria di Pratolini ha origini concrete anch'essa — e sente il bisogno dell'impegno nella "cronaca" alla quale si dovrà aderire come intellettuali e come uomini. Un'energica compromissione, anche se a Pratolini preme innanzitutto la propria indipendenza teorica, il suo profilo d'irregolare:

"Il Campo di Marte per noi fiorentini fu un gran prato... dove da adolescenti, nel dopoguerra, giocavamo interminabili partite di calcio; più tardi ci si è portato le ragazze... Poi... siamo diventati uomini col coraggio di dire che tutta la fanciullezza fu un tempo precario. Amici intelligenti son venuti ad insegnarci qualcosa. Con essi dedicheremo a questo foglio quello che rimarrà di noi, al di fuori del mestiere, allato della vanità che ci farà compromettere nel tempo... Non siamo al servizio di nessuno, e non avendo interessi nessun interesse difenderemo..."⁸

È venuto il tempo, ora, d'impegnarsi in modo nuovo, in un compito onesto di guida alla poesia, ciascuno sul terreno che gli è proprio e attraverso le vie che ciascuno ha scoperto per proprio conto:

"Poiché nostra funzione è oggi quella di ritrovare, uomo per uomo, categoria per categoria, ognuno sul proprio terreno, l'educazione sufficiente per riconoscersi onestamente il compito di educatori..."⁹

Ben presto, da una semplice ipotesi di lavoro, l'indagine si amplia e progressivamente si sposta dal "fatto personale" a quello di un'intera generazione: si individuano così le ragioni della solitudine, le cause del distacco tra il presente ingrato e la condizione dell'uomo, le origini della profonda frattura che ha incrinato le fondamenta di una cultura a cui si rifiuta oggi la fiducia e si nega la possibilità di partecipare al futuro. "Campo di Marte" viene così svolgendo, ad opera dei suoi redattori, un compito di rottura e di aperta denuncia: caso assai isolato nel quadro letterario del tempo. Si spiega perciò assai bene la funzione catalizzatrice della rivista nei confronti di quei letterati ch'erano andati sempre più orientandosi verso la "letteratura come vita". Questa la sede ideale, e quindi la via alla poesia come recupero di una concreta dimensione di lavoro.

8. *Calendario*, "Campo di Marte", n. 1, 1938.

9. *Calendario*, "Campo di Marte", n. 2, 1938.

Assai breve fu la parentesi fiorentina di "Campo di Marte", ma pur nella sua brevità può ben presentarci il punto d'incontro della "socialità" pratoliniana con la letteratura ermetica e con la richiesta di un totale rinnovamento della cultura proprio negli anni dell'"autarchia". Nelle pagine della rivista Pratolini definisce la propria vocazione ed amplia notevolmente la consistenza del proprio mondo poetico. Forse è proprio in questo spazio che le origini provinciali — l'antica tendenza al lirismo — sono rinnegate per sempre, mentre ci si volge alla saldatura operante tra letteratura e vita, tra cultura e società in una dimensione narrativa che dovrà produrre di lì a poco i suoi frutti.

* * *

Frattanto è chiaro che la dialettica tra letteratura e impulso sociale non poteva essere risolta nella misura di Tappeto verde, ancora ottenuta prevalentemente in chiave lirica. Con Via de' Magazzini assistiamo invece al definitivo recupero della memoria secondo uno schema che sposta in chiave di alta letteratura il mondo fiorentino, quello stesso mondo che aveva prodotto le pagine di Tappeto verde; una memoria che, superata l'infanzia, riproporrà nella serie dei ritratti delle Amiche, pubblicati nel 1943, il tipico calendario sentimentale di Pratolini in una nuova concretezza memorialistica. D'altra parte questa non è una memoria di tipo strettamente ermetico (privatissima e aristocratica), ma è al contrario un'entità nuova, consolidatasi nel tentativo di proporre una veritiera documentazione di una società e di un'epoca ben definite, anche se regionali e cittadine. È questo dunque il vero inizio della storia di Pratolini, poiché è in questo recupero documentario e in questa necessità cronachistica che lo scrittore intuisce come nella propria natura sociale stia la chiave originale della propria poetica.

Il rapporto tra memoria e lirismo avrà il suo culmine nel Quartiere, edito nel 1945 per la "Nuova Biblioteca" e ristampato da Vallecchi nel 1947. Anche al Quartiere potrebbe benissimo essere attribuito il sottotitolo di "Cronaca"; infatti questa storia della vita di un ragazzo nel quartiere di Santa Croce contiene già gli elementi necessari a soluzioni narrativamente più impegnate rispetto a Via de' Magazzini e al Tappeto verde. I motivi sono gli stessi, ma qui il dato biografico si

ampia, risultandone per la prima volta il senso del tempo e della storia. C'è insomma nel Quartiere il tentativo di ottenere una perfetta fusione tra elemento lirico-memorialistico e quell'antica spinta sociale che avevamo rintracciato anche in Via de' Magazzini, nella determinazione del piccolo mondo artigiano e operaio che vive nei caseggiati di via de' Magazzini e di via del Corno. Nel Quartiere il mondo pratoliniano si dilata e l'analisi si sposta logicamente dalla casa e dalla strada all'intero quartiere, per giungere poi, come vedremo, alla esemplificazione tipica di tutta quanta la città nel preciso tempo storico delle Cronache di poveri amanti. Nel passaggio dal Quartiere alle Cronache, nella necessaria evoluzione, nello spostamento sul piano della vita cittadina del problema sociale già vivo nel Quartiere, assistiamo dunque ad un punto di arrivo, alla conclusione definitiva della linea lirico-memorialistica. Nella Cronaca familiare Pratolini raggiunge forse la sintesi effettiva tra poetica e substrato letterario. La formazione ermetica ha lievitato proprio in questa "prosa di memoria" che offre, forse, il punto più alto del Pratolini prosatore senza chiudere d'altra parte il ciclo della sua esperienza d'artista. Così, mentre raggiunge e configura questo suo aspetto di cronista di una "memoria sentimentale", Pratolini tenta lo spostamento "contemporaneo" di questa sua scoperta sul piano della documentazione cittadina.

Forse con le Cronache di poveri amanti il fiorentinismo di Pratolini ha trovato la sua esemplificazione più ampia, concludendo la sua carriera dalla via alla città. Le Cronache di poveri amanti sono il ritratto della Firenze operaia e artigiana proprio negli anni dell'avvento del fascismo, nel periodo in cui il fascismo in ascesa impegna la propria struttura per rafforzarsi e per comprimere definitivamente l'impulso della classe operaia. Pratolini "sente" il fascismo nel rapporto con la sua Firenze, e tenta di darne la proiezione storica, innestandovi positivamente il suo realismo, con accresciuto vigore rispetto alle soluzioni proposte nel Quartiere. Il 1947 è l'anno chiave nell'evoluzione di Pratolini; egli comprende di avere dato, con le Cronache di poveri amanti, il punto estremo della propria odissea fiorentina.

Le Cronache di poveri amanti consacrano Pratolini al successo sul piano nazionale; la "dimensione" fiorentina ha trovato finalmente, allorché arriva a coprire lo spazio della città, la giustificazione anche in sede nazionale. Editto da Vallecchi nel 1947, il romanzo apre

una nuova via al lavoro di Pratolini; nasce ora la necessità di spostarsi al di là dell'area cittadina e regionale.

Un eroe del nostro tempo, che appare nel 1949, è dunque il romanzo che dovrebbe aprire a Pratolini le possibilità di un inquadramento nuovo per la sua storia. Ma intanto l'attesa che si era fatta sentire intorno a Cronache di poveri amanti non può non pesare sullo scrittore che tenta di darci, col nuovo romanzo, il quadro tipico della situazione italiana. Si è molto discusso intorno al romanzo del 1949, definito al suo apparire uno dei libri "negativi" di Pratolini, e negli ultimi tempi, soprattutto per merito di alcuni giovani critici, rivalutato nell'economia dell'opera pratoliniana. È certo però che l'eroe del racconto, il giovane Sandrino, vive una "storia in astratto", logica conseguenza del tentativo di liberarsi di un cliché ambientale mediante un esperimento consapevole.

Si afferma così il voluto abbandono del tono lirico-regionale, ed è un abbandono importante in quanto permetterà a Pratolini di determinare la propria autentica struttura narrativa. Forse la possibilità di progettare questo grande ciclo narrativo della "storia italiana", dai primi del 900 ad oggi, nei tre romanzi (Metello, Lo scialo, Allegoria e derisione) è nata proprio dall'esperienza apertasi con Un eroe del nostro tempo. La storia di Pratolini parte, cioè, dalla strada, per passare al quartiere nel tentativo di un'apertura maggiore, per allargarsi infine alla cronaca della città con il più ampio respiro delle Cronache di poveri amanti. In seguito anche la città è superata in un quadro ove si determina ancor più il peso della storia "in astratto", e apparirà quindi il simbolico "eroe" del nostro tempo. Infine sboccheremo ad un'esperienza decisiva e fino ad oggi sottovalutata dalla critica: le pagine di guerra de Il mio cuore a Ponte Milvio indicano infatti la nuova struttura "storica" della cronaca pratoliniana. Ma siamo rimasti ancora legati alle Cronache di poveri amanti del 1947, a questo mondo ricco di elementi storici e insieme di motivazioni liriche, alla continua e pullulante vitalità di un gioco in cui la letteratura non è soltanto mestiere ma è anche ciò che lievita e muove l'antica memoria del cittadino, facendosi attimo per attimo storia e socialità, divenendo nucleo effettivo di una ricerca di interpretazione storica, senza soggiacere a quelli che in fondo erano gli evidenti limiti regionali della storiografia di Pratolini. Tuttavia la tendenza al lirismo non basta a negare il ritmo cronachistico scoperto da Pratolini, un ritmo che

deve essergli giunto dalle letture dei cronisti del '300 che senza dubbio ebbero gran peso nella sua formazione. Un ritmo d'altro lato collegabile alle sensibili sollecitazioni del realismo toscano, da Pratesi a Tozzi. Sappiamo che Pratolini lavorò intensamente intorno a Pratesi proprio in quegli anni; se ricordiamo il carattere evocativo-sentimentale delle Memorie dell'amico Tristano, è chiaro che non può essere negato il rapporto esistente tra il carattere sociale della "memoria" di Pratesi e la memoria "storica" di Pratolini. Tuttavia queste indicazioni non sarebbero sufficienti a stabilire che le Cronache di poveri amanti siano il romanzo più ampio e di maggior ambizione tentato da Pratolini. Certo Pratolini ha voluto chiudere, nelle pagine del romanzo, non soltanto la storia dei singoli personaggi, ma anche quella della sua città negli anni tra il '25 e il '26; ed è questa la prima tappa della storia che dovrà riaprirsi con Metello su un piano operaio, dilatando il piano "artigianale" delle Cronache di poveri amanti. In Metello avremo così il quadro della situazione operaia e, al di là, ci ricollegheremo alla situazione piccolo-borghese con Lo scialo, fino alla storia "intellettuale" dei giorni che conducono alla guerra e alla resistenza in Allegoria e derisione. Tuttavia le Cronache restano indubbiamente l'elemento centrale della storia narrativa di Pratolini. Qui la sua vena fiorentina raggiunge davvero una forza "epica" che trasfigura la cronaca.

D'altra parte è un fatto indicativo che la Cronaca familiare sia contemporanea o quasi alle Cronache di poveri amanti. Si può affermare che la forza sentimentale dei Poveri amanti derivi in buona parte dalla forza simbolica della Cronaca familiare: il racconto a sfondo sociale che era già nato nel Quartiere e il lirismo del Tappeto verde e di Via de' Magazzini si affiancano nella nuova misura della Cronaca familiare per darci finalmente il libro autentico di Pratolini.

Intanto, sempre nel 1947, aveva pubblicato quel Mestiere di vagabondo che raccoglieva le pagine sparse, costituendo un itinerario assai persuasivo. Nel 1949, come abbiamo già visto, appare Un eroe del nostro tempo che rappresenta la volontà di ampliare la propria ricerca nella documentazione storica, trasferendo il diario nell'esemplificazione di tutta quanta una generazione. Il difetto del libro è da cercarsi nella costruzione volontaristica che stride nel quadro della spontanea poetica pratoliniana, mentre i pregi sono quelli già vivi nelle due "cronache": il senso delle stagioni e dei giorni, il rapporto efficace tra storia e sen-

timento, la partecipazione regionale al dramma di un'intera società. Ne deriva un evidente contrasto che conduce Pratolini alla "determinazione negativa" della storia, al sostanziale equivoco della "mitologia del negativo" in cui, d'altra parte, lo scrittore trova la forza di liberarsi dell'elemento esuberante del suo regionalismo. Le Cronache di poveri amanti contenevano infatti, al fondo della loro durezza, nella loro concretezza regionale, un che di esuberante che costituiva un elemento nuovo della narrativa di Pratolini, ma era anche un termine contrastante nel suo tentativo di documentazione.

Con Le ragazze di San Frediano, che è l'estrema caratterizzazione di tipo quartieristico e cittadino, ultima esplosione del folclore sanfrediano, si conclude una evidente fase di transizione. Molte strade sono state seguite: quella del lirismo regionale parte dal Tappeto verde e si chiude con Le ragazze di San Frediano; quella della memoria nasce con Via de' Magazzini e si localizza nella Cronaca familiare; infine la "cronaca" si afferma nelle Cronache di poveri amanti e trova la sua "sintesi negativa" in Un eroe del nostro tempo, procedendo poi, attraverso esperienze parziali (Il mio cuore a Ponte Milvio) verso la soluzione storica della trilogia.

Le ragazze di San Frediano sono dunque unicamente la vivace pittura di un quartiere. Di fronte al "primo", le cronache di questo "secondo quartiere" peccano per una gioiosità in astratto che viene configurandosi senza una precisa coscienza e si determina come una grande girandola senza tempo e senza storia, frantumandosi in tanti piccoli episodi di vita cittadina. Con Le ragazze di San Frediano, Pratolini chiude un preciso periodo della sua storia certamente con grande consapevolezza se, a due anni di distanza, ne Il mio cuore a Ponte Milvio raccoglie le pagine più dolorose della sua esperienza memorialistica affiancandole, quasi per desiderio di stabilire una pietra di paragone, a quelle scritte nell'immediato dopoguerra, quelle che recano la cronaca di un dato storico quotidiano con il quale lo scrittore deve necessariamente fare i conti.

Due anni più tardi, riprendendo la consuetudine di proporre in chiave antologica tutta la sua esperienza, Pratolini raccoglierà nel Diario sentimentale le pagine antiche di Via de' Magazzini e, col titolo di Memorie dell'adolescenza, tutti i primi tentativi; inoltre alcune delle pagine già riunite ne Il mio cuore a Ponte Milvio: Gli uomini che si voltano, Le amiche (che aveva pubblicato nel 1943), i brani sul-

la guerra e quel Lungo viaggio di Natale che era già apparso nel Mestiere di vagabondo, in un "diario sentimentale" che consegnava tutte le tappe della sua storia.

Intanto siamo giunti a caratterizzare, senza pause di interruzione, la storia pratoliniana fino a *Il mio cuore a Ponte Milvio*. Al suo apparire quest'ultimo libro sembrò a molti appartenere a una fase minore dell'attività di Pratolini. Al contrario queste pagine contengono una nuova valutazione del fatto storico rispetto alle *Cronache di poveri amanti* e al *Quartiere*, un'aderenza nuova alla realtà, il tentativo di fare della storia che non sia soltanto documento di un periodo cittadino, ma sia effettivamente storia di una società e di una classe in una determinata epoca storica. La guerra insegna a Pratolini la via dell'umiltà, portandolo ad affrontare criticamente la dimensione realistica del romanzo.

E d'altra parte fra le *Cronache di poveri amanti* e *Il mio cuore a Ponte Milvio* rimane fondamentale l'esperienza compiuta nelle *Ragazze di San Frediano*. Così Pratolini rinuncia al lirismo e scopre che esiste una "cronaca" alla quale la sua disposizione regionale può contribuire soltanto come elemento di comodo, non mai come dato essenziale.

Con *Il mio cuore a Ponte Milvio* Pratolini tenta delle riprove e propone, soprattutto con le pagine più antiche (*Gli uomini che si voltano* e *Diario di Villa Rosa*), un elemento di tipo cronachistico estremamente risolto, sia nella dimensione storica sia in quella sentimentale. Si è tentati perciò di rivalutare oggi le tre esperienze considerate "negative" nella storia di Pratolini (*Un eroe del nostro tempo*, *Le ragazze di San Frediano*, *Il mio cuore a Ponte Milvio*) appunto nell'apertura verso una narrativa di dimensioni più ampie e nella ricerca assidua di una nuova maturità cronachistica.

Nel 1955 appare la prima parte di "Una storia italiana", la trilogia narrativa che Pratolini aveva da tempo progettato e lentamente veniva realizzando. Ma già all'apparire di *Metello*, Pratolini aveva dichiarato che ciascun romanzo avrebbe avuto una propria autonomia e che tra le tre parti dell'opera non ci sarebbe stata una derivazione progressiva; il rapporto si sarebbe mantenuto unicamente attraverso il collegamento di circostanze marginali e mediante la continuità di tempo. I giorni, in sostanza, avrebbero fatto da connettivo alla storia, presentando la situazione fiorentina delle classi che avevano giocato un

ruolo importante negli anni che avevano visto l'affermarsi del fascismo, per giungere fino ai nostri giorni.

Il Metello è la prima pedina del gioco in cui Pratolini si addentra; con questo suo personaggio egli ci narra appunto le esperienze sentimentali e politiche di un operaio fiorentino tra il 1875 e il 1902. Il centro ideale del libro è dato dal risveglio della classe operaia e dal formarsi delle prime strutture organizzative operaie fino ai primi scioperi. Tutto questo è vissuto dall'angolo di visuale di uno dei protagonisti, il muratore *Metello*, che viene seguito non solo nella sua esperienza politica, ma anche nel suo svolgimento interiore. *Metello*, come abbiamo detto, è un "personaggio tipo"; qualunque altro operaio avrebbe potuto essere il protagonista di questa storia. Così le avventure di *Metello* riecheggiano da lontano le avventure di *Bob*, e la sua è, in fondo, l'esperienza che aveva già condotto in precedenza alle esperienze del *Quartiere* o delle *Cronache*.

Con *Metello*, Pratolini ha voluto raggiungere la "distanza" necessaria alla configurazione del romanzo. Le parti più risolte sono, al contrario, quelle in cui Pratolini esamina i rapporti tra *Metello* e il suo ambiente. Si pensi alle pagine dello sciopero, ed in particolare alla pagina in cui *Metello* e i suoi compagni sono imprigionati e le donne giungono alla porta della prigione, a quelle voci reali che si alternano in profondi richiami.

Qui per la "memoria" il posto è minimo. Pratolini vi raggiunge un ritmo narrativo degno di una cronaca classica, non lasciandosi imporre punti di vista precostituiti ma creando, momento per momento, il dominio della propria pagina. Se pensiamo all'attuale parabola del realismo, sarà logico contrapporvi l'impegno di questa costruzione che concepisce la storia in modo nuovo anche se, in certo senso, la storia come cornice subisce un processo di distacco dall'essenza strutturale del romanzo portando alla duplicità dei piani narrativi e al continuo rimando tra situazione politica e situazione sentimentale.

Dalla storia dell'operaio fiorentino si passa al secondo romanzo della trilogia. Con *Lo scialo*, edito nel 1960 da Mondadori, Pratolini vuol narrare la situazione della piccola borghesia nel periodo dell'affermazione fascista. Questa volta il centro della storia non è più unitario perché Pratolini vuol raggiungere il quadro più ampio possibile della borghesia fiorentina. Così da un lato il personaggio tipico sarà Gio-

vanni Corsini, il piccolo borghese che rinuncia per quieto vivere, per ambizione personale, alla propria origine socialista e che lentamente, adottando una tesi classica, si adegua a quello che è il ritmo della vita italiana nel periodo che vede l'instaurazione e il consolidamento del fascismo e la liquidazione, come classe dirigente, dell'antica borghesia giolittiana. Accanto allo smarrimento di questa "anticlasse" piccolo-borghese che si perde nel tentativo di riproporre il senso della propria dignità e del rispetto di se stessa, Pratolini esamina anche la grande borghesia che si inserisce in questo gioco e trova nel fascismo il mezzo per raggiungere una posizione di netto prestigio.

Folco Malesci, Niní Battignani rappresentano così la coscienza di una classe che, pur nella prevaricazione, mantiene il senso della propria colpa e della propria vergogna. Lo scialo deriva il proprio titolo da una poesia di Montale; forse proprio in questo "scialo di fatti vano più che crudele" si determina la fisionomia del romanzo, perché Lo scialo nei confronti del Metello raggiunge una maggior organicità e una complessità narrativa generalizzante una situazione tipica qual era quella che Pratolini ha voluto mostrarci nella determinazione della "mattia" italiana degli anni che corrono dal 1900 al 1930. Nel proiettare sullo scenario del romanzo il cammino del borghese che si adegua al nuovo ritmo politico e sociale della nazione, nell'alternarsi continuo degli elementi interni, Pratolini raggiunge una nuova ricchezza di elementi anche dal punto di vista prosastico: si passa infatti dal dialogo al narrato con rara capacità integrativa. D'altra parte è certo che questa ricchezza di fondo conduce Pratolini a darci una rappresentazione drammatica della nostra vita negli anni che hanno preceduto la situazione odierna. E il romanzo, attraverso molteplici vie che si alternano e si susseguono, ci conduce fino ai giorni in cui Pratolini (che è del 1913) si affaccia alla vita avendo assorbito e raccolto in se stesso tutta quella che è stata l'esperienza della classe che ha accondisceso al trionfo e all'affermazione del fascismo. Il figlio di Giovanni e di Nella giunge a guardare le cose intorno a sé con Pocchio con cui l'hanno guardato i giovani della generazione di Pratolini.

Ponendo a confronto le prime due parti della trilogia è possibile rilevare la diversa strutturazione che le contraddistingue. La struttura del Metello si presenta compatta e gli inevitabili cedimenti sono unicamente da cercarsi all'interno del personaggio, nel contrasto tra il complicato spessore sentimentale e la funzione attribuitagli di entità

simbolica. Quella dello Scialo è invece una struttura composta, ottenuta mediante la "crescita" autonoma dei diversi piani del racconto, cosicché la disintegrazione della trama contribuisce notevolmente allo sviluppo delle psicologie e dei caratteri. E in effetti si dovrà concludere che la struttura configurata da Pratolini nel passaggio dalla classe operaia alla classe borghese è in fondo l'unico tentativo di sblocco operato dal realismo italiano negli ultimi anni.

La "cronaca" di Pratolini, negli aspetti così diversi che è venuta assumendo dai tempi di Via de' Magazzini ai tempi dello Scialo, nell'ampliarci della ricerca, ha mantenuto una coerenza ideologica sufficiente a far superare allo scrittore, momento per momento, quei punti di arrivo che sembravano definitivi. Se la "storicità" pratoliniana trovi poi dei limiti proprio nel carattere cronachistico dell'indagine, questo è un aspetto ancora da dimostrare. Pratolini è divenuto dopo le Cronache di poveri amanti uno scrittore popolare perché ha saputo proporre il suo personaggio in una dimensione "generale", rinunciando all'autobiografismo che aveva dominato la prima parte della sua produzione, operando uno sforzo continuo, documentabile attimo per attimo, dalla Cronaca familiare alle Ragazze di San Frediano, per giungere infine, in modo convincente, all'applicazione sicura della terza persona. Nelle Cronache di poveri amanti era stata individuata la necessità di inserire la documentazione in un ambito più ampio che non fosse quello della memoria sentimentale, in un quadro storico effettivamente operante, cittadino e nazionale. Metello è stato il primo e decisivo passo in avanti; lo Scialo è stato la seconda tappa di questo cammino in progresso.

La costanza della ragione, apparso nel 1963 come elemento collaterale della "Storia italiana", anziché proporre una definitiva sistemazione del processo evolutivo, è sembrato complicare maggiormente il quadro generale, poiché il romanzo, accanto alla sua chiara origine di documento integrativo, ha rivelato un ulteriore assestamento del clima memorialistico verso l'attualizzazione presentata con un'angolazione di breve respiro nei confronti della trilogia; anche se naturalmente lo spazio psicologico dei personaggi risulta di maggior concretezza, umanamente più centrato di quello "simbolico" dei protagonisti della trilogia. Al contrario, il piano storico in cui si muovono i personaggi "contemporanei" della Costanza risulta a volte eccessivamente attualizzato; il loro populismo, la loro appartenenza al clima mitico della "Gali", li allon-

tana nel tempo. Efficace risulta la linea sentimentale che riconduce, con abile operazione en arrière, alla tradizione ancora operante della Cronaca familiare. Nella figura di Lori e nel sotterraneo intreccio delle sue "ragioni" con quelle di Bruno, rivive, con rinnovata consapevolezza, lo spietato interrogativo di Ferruccio. Né il "patetico", di cui Lori e la Costanza sono stati accusati, può toccare in alcun modo la consistenza drammatica di un rapporto condotto alle sue estreme conseguenze con rara coerenza. Anche alla consapevolezza stilistica, alla necessità — già in atto fin dal Metello e di gran lunga affermatasi nello Scialo — di affidare una dinamica nuova allo stile come superamento del piano statico della memoria, la Costanza della ragione ha portato un suo evidente contributo proprio nel contrappunto dei piani, nel gioco di equilibrio tra l'azione e la memoria, tra la riflessione e lo spessore dei fatti. Lo stile, nello spazio limitato della Costanza, trova un definitivo assestamento che risulterà determinante per il completamento della trilogia.

Così nel 1966, preceduta dall'allusiva epigrafe del Machiavelli ("Et le parole non bastano et questa metaphora più non mi serve"), appare l'ultimo atto della trilogia, il vasto romanzo Allegoria e derisione in cui si determina con coraggiosa coerenza il tentativo di concludere, con gli strumenti idonei (l'allegoria e l'ironia), il lungo percorso per approdare ad una struttura autonoma che raccolga le fila disperse della lunga esperienza umana e culturale del protagonista, dell'uomo e dello scrittore Pratolini. Il romanzo si presenta come l'ultimo momento di un'ampia parabola storico-sociale: la storia, cioè, intima e pubblica di un intellettuale negli anni del pieno trionfo del fascismo, in quelli del suo crollo e della lotta di liberazione. Una logica conclusione per chi era partito dalla base operaia del Metello e dalla condizione borghese all'avvento del fascismo. Ma è proprio qui che l'imprevedibile Pratolini ha operato il suo scatto, ha chiuso il vecchio bilancio e ne ha aperto uno nuovo con un colpo di timone che può anche disorientare. Forse, in questa prospettiva, Allegoria e derisione più che concludere un ciclo ne apre un altro, proponendo soluzioni in sede tecnica assai lontane anche dallo Scialo e dalla Costanza della ragione. È stato giustamente osservato che il romanzo è "ben lungi dal volersi presentare come epos nazionale" e che invece "riprende e porta alla sua estrema formulazione la rappresentazione privata dei sentimenti, che però non sono sentimenti di uomini ma di cittadini di una determinata società in un deter-

minato momento della sua storia, da cui la vita dei singoli non può non essere profondamente condizionata"¹⁰. E fin qui Pratolini avrebbe continuato coerentemente il suo antico discorso concludendolo con la parabola privata e pubblica del suo protagonista, trasformato in testimone individuale di una precisa condizione storica. Lo scatto rinnovatore (che è insieme l'elemento dinamico e l'interna antitesi del romanzo) è da cercarsi in altra sede che non sia l'assunto generale dell'opera nel contesto della trilogia, e quindi al di là di questo ideale capitolo dell'"uomo finito"¹¹ pratoliniano. La sorpresa dovremo cercarla al contrario nella struttura autonoma del libro che lo isola in una posizione predominante anche nei confronti delle anticipazioni avvertibili nella composizione a strati dello Scialo. L'impegno stilistico, documentabile nella struttura composita del romanzo, diviene ora vera e propria tecnica costruttiva che si avvale di intersezioni continue, di spostamenti obbligati dal racconto alla riflessione, dal diario alla rievocazione, dal soliloquio moraleggiante alla favola allegorica che risolve il delicato problema dei riferimenti politici. Ne deriva un contrappunto serrato che diviene struttura portante, vera e propria misura del narratore che rinuncia all'autonomia delle singole partiture per stabilire continui rinvii interni con la volontà di annullare nel tessuto multiforme e dinamico della storia l'antica memorialistica che ancora ricompare e costringe il narratore ad una operazione impietosa di auto-rottura, o almeno al rifiuto di una "dominante" narrativa. È chiaro, ci sembra, l'intento di stabilire, all'interno del romanzo, le ragioni critiche di una cosiffatta struttura, proprio come proposta di un modo nuovo di intendere la realtà delle cose, quindi la configurazione di un positivo «realismo critico».

Stabilito questo unico canone interpretativo, resta da fissarne la portata ai fini di un immediato futuro. Per questo già abbiamo detto che Allegoria e derisione più che un libro conclusivo ci appare come l'apertura di un capitolo nuovo. Le parti risolte del romanzo (la rievocazione della giovinezza, l'episodio di Gloria e le pagine conclusive) appartengono senza dubbio alle zone già da tempo conquistate dalla narrativa pratoliniana, a quello spazio ove il patetico e l'idillico risul-

10. Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea* (1940-1965), Roma, Editori Riuniti,

prima edizione 1967.

11. Alessandro Parronchi, in "Paragone", Milano, n. 204, febbraio 1967.

tavano dominati da una memoria storica che in sé conteneva il documento sentimentale di una realtà umana e sociale (le zone, quindi, comprese nell'arco tra il Quartiere e le due Cronache, tra i settori più vivi e spontanei del Metello e della Costanza della ragione). Ma l'ultimo romanzo è in se stesso, nella sua unità strutturale, qualcosa di ben diverso, ed è nella sua unità che deve essere considerato: si parlerà dunque, da parte di alcuni, di un coacervo irrisolto di stimolazioni e di impulsi; e forse, in nome di un passato definitivamente inquadabile, si potrà rifiutare a quest'ultima esperienza la cittadinanza tra le opere migliori di Pratolini. D'altra parte si dovrà pur riconoscere allo scrittore il diritto di rompere il cerchio della propria fortunata prigionia e di tentare, dall'interno del suo personaggio, il capovolgimento delle posizioni, la liquefazione a furia di gelo di quel sangue che si è aggrumato, poiché non è detto che "a contatto con la morte non si annidi la vita". Per Pratolini, in Allegoria e derisione, il problema non è più quello della "misura": piuttosto si tratta ancora una volta di dare una vita autentica al sangue aggrumato delle cose, di trovare al di là dei fatti e dei sentimenti delle vere lacrime che stilino invece di colare.

Pratolini non ha dunque tradito, coll'ultima parte della trilogia, il suo destino di scrittore concreto: l'ansia che si rinnova ogni volta, al fondo della sua capacità di cronista e di memorialista, è autentica ed è proprio per questo ch'egli pone, oggi più di sempre, la propria pagina al centro della crisi del romanzo contemporaneo.

* * *

Desideriamo aggiungere, come conclusione, poche parole sulla scelta che abbiamo operato nell'opera di Pratolini, ai fini di una utilizzazione scolastica.

L'antologia è incentrata su quel piccolo capolavoro che è la Cronaca familiare poiché il libro costituisce uno dei punti fermi nella storia dello scrittore e certo uno dei momenti di più alta evidenza del suo periodo di memorialista. Accanto alla Cronaca abbiamo voluto raccogliere una serie di testimonianze del lavoro compiuto da Pratolini lungo tutto il corso della sua attività. Per questo abbiamo accolto le pagine significative di Una giornata memorabile come dato di riferimento per l'attività del primo Pratolini, fino all'esperienza del Quar-

tiere; accanto a questa valida testimonianza, abbiamo voluto far posto ad uno dei racconti del periodo della resistenza e della lotta partigiana, Paisà paesano, che a nostro avviso illustra assai chiaramente il passaggio obbligato dalla "memoria" alla "cronaca". Infine, rinunciando per ragioni di spazio alla progressiva documentazione di alcune tappe fondamentali della evoluzione pratoliniana (Il quartiere, Un eroe del nostro tempo, Le ragazze di San Frediano), abbiamo volutamente puntato, in questa sede, sulla esemplificazione ampia dei romanzi di largo respiro, scegliendo brani unitari, e possibilmente isolabili, dalle Cronache di poveri amanti e dai romanzi della trilogia, poiché siamo convinti che i risultati più interessanti siano oggi da cercarsi in questa direzione. A conclusione dell'antologia abbiamo voluto includere alcune pagine tratte dalla Costanza della ragione, sia per la innegabile complementarietà del romanzo del 1963 col nucleo unitario della "Storia italiana", sia per l'evidente recupero di un valido memorialismo che può ricollegare queste pagine a quelle ormai lontane della Cronaca familiare.

GIORGIO LUTI

Vasco
Pratolini
**Cronaca
familiare**

Introduzione
di Giorgio Luti

Arnoldo
Mondadori
Editore

Scritta di getto, in una settimana, nel dicembre 1945, pubblicata due anni dopo nelle edizioni Vallecchi, la *Cronaca familiare* propone al critico e al lettore in genere due ordini di problemi: il primo riguardante l'ambito della cronologia, il secondo quello della classificazione letteraria. Mi spiego meglio. Il 1945 rappresenta nella vita di Vasco Pratolini un anno fondamentale: dopo la guerra e la lotta partigiana, la ripresa della sua carriera di scrittore. Stende la serie delle prose partigiane (poi raccolte ne *Il mio cuore a Ponte Milvio*), e soprattutto affida alle pagine della *Cronaca familiare* la soluzione del rapporto tra memoria autobiografica e nuova coscienza storica. Dunque una data da tener presente nella cronologia pratoliniana come consuntivo del passato (*Tapeto verde*, *Via de' Magazzini*, *Il quartiere*), ma anche e soprattutto come punto di partenza per quel romanzo a cui pensa da tempo. Se le date significano qualcosa – (e qualcuno ne è convinto) –, questa della *Cronaca* è per molti aspetti da considerarsi decisiva nel grafico dell'opera di Pratolini.

L'altro problema riguarda il "genere" a cui la *Cronaca* appartiene. Si è molto discusso su questa questione, senza per altro approdare a conclusioni convincenti. Cos'è, allora, la *Cronaca*? Diario, autobiografia, prosa d'arte, racconto lungo, romanzo breve? Direi che nessuna categoria soddisfa pienamente. Il libro presuppone e ingloba l'intera classificazione, senza tuttavia costringersi in una dimensione unitaria.

A conti fatti, parlerei di un'opera a più valenze, in grado di risolvere quasi per miracolo, nella sua complessa e misteriosa articolazione, tutta una serie di elementi strutturali e stilistici che apparentemente sembrano contraddirsi. Forse, a questo punto, è bene forzare i termini della questione ed affermare senza reticenze che già siamo nello spazio della prosa di romanzo, che la *Cronaca* possiede struttura e respiro di romanzo anche se romanzo non è, almeno in senso tradizionale, anche se gli equilibri interni e la scansione prosastica (il ritmo alterno del racconto) sembrano di volta in volta mettere in crisi questa soluzione.

Fuor di dubbio che su questo aspetto particolare (che in parte spiega la fortuna dell'opera) si dovrà tornare, ma intanto vorrei anticipare qualche conclusione: la *Cronaca familiare* a mio parere costituisce un *unicum* nel quadro della narrativa del dopoguerra, un modello di misura espressiva che mi sembra abbia significato molto per l'evoluzione del racconto e del romanzo contemporanei.

Alfonso Gatto nel tenere a battesimo nel 1960 l'edizione mondadoriana della *Cronaca* ebbe a dire che il libro rappresentava « un ostinato metter radici nella storia con un atto di fede ». E in effetti quei due vocaboli (la fede e la storia) servivano egregiamente a definire il registro espressivo che Pratolini aveva privilegiato. « era il nostro – continuava Gatto – l'assurdo di un ideale negativo: il male perseguito dal male stesso a nostra insaputa, pur nella notizia della sua offesa [...] In questa tecnica impersonale della persona colpevole anche del suo bene e della sua felicità [...] prese sempre più corpo il crudele realismo dell'anima e fu la vera e unica dimensione non crepuscolare del nostro lavoro. Quasi nello scrupolo di non meritare la vita, vivendo tuttavia, fummo attenti (e distratti) a volere la nostra mancanza di autorità su noi stessi, a riconoscerla, a difenderla, nell'attesa di noi. Mai i sentimenti avrebbero congiurato a trarre fuori dal diario il romanzesco della nostra avventura ». Così, per i protagonisti di una generazione,

diario e romanzo saldavano le loro ragioni, stabilendo in tal modo lo spazio operativo di questa *Cronaca* che resta appunto, e prima di ogni altra cosa, « una vittoria del cuore umano, del nostro cuore di allora ». Rimangono da stabilire i caratteri di questa "vittoria", smontandone a tavolino gli ingranaggi e rivelandone la sapienza costruttiva celata dietro l'apparente "innocenza".

Ma converrà prima farsi cronisti sommari di quella storia pubblica e privata che sta alle spalle del libro. È evidente che i primi lineamenti della scrittura di Pratolini (ampiamente rivelati dal suo primo personaggio, "Sapienza") sono da collegarsi ad una solida tradizione regionale, o meglio ad una provincia sublimata dalle inquietudini di una memoria modernissima. Gli esempi del resto non gli mancavano: se pensiamo a Palazzeschi narratore non sarà difficile individuare il rapporto che lo collega alla prima attività pratoliniana. E insieme non sarà da trascurare anche una componente realistica (ma di un realismo risolto in chiave intimistica), quale Pratolini poteva aver mediato dalla lettura di Pratesi e di Tozzi. In seguito, negli anni dal 1938 al 1940, con l'esperimento letterario di « Campo di Marte », l'esperienza dello scrittore avrà modo di dilatarsi, ma per ora, intorno al 1935, il suo lavoro tende prevalentemente a risolvere in senso moderno le qualità memoriali della migliore tradizione regionale. L'autobiografia, il tentativo consapevole di raffigurare attimo per attimo, attraverso la propria esperienza, un comune destino di sofferenza, lo porteranno lentamente dalla pagina lirica alla scoperta del valore storico della memoria, ad un recupero ciclico dell'infanzia "toscana" che da *Via de' Magazzini* conduce fino al *Quartiere*. Un percorso in gran parte avvicicabile a quello di Romano Bilenci che in qualche modo cronologicamente gli corrisponde. Ma Pratolini aveva iniziato con il *Tappeto verde*, stampato da Vallecchi nel 1941, in cui un racconto – forse il più tipico della sua prima maniera – risaliva addirittura al 1935/1936. *Una giornata memorabile* può infatti già con-

durre alla comprensione di quello che dovrà essere lo svolgimento della "memoria" pratoliniana.

Qui la base di partenza è senz'altro la visione realistica della Firenze 1925, il mondo colorito e vivace del quartiere di Santa Croce, rivissuto con l'occhio picaresco dei giovani protagonisti, figli di operai, di piccoli artigiani, di poveri avventurieri della miseria quotidiana. Ma al centro di questa atmosfera esiste fin da ora la volontà di fare storia, di cogliere, oltre la scorza del "quartiere", la vita autentica del popolo fiorentino, quella realtà amara che condiziona il proletario fuor da ogni retorica, sgombrato il campo dalle mitologie populistiche e alzato infine il velo che copre il compatto spessore della miseria. Così Pratolini giunge a dare un volto e una voce alla via Pietrapiana, al vecchio cinema Garibaldi, a colorire le mura consunte di Piazza Santa Croce ove rimbalzano le grida dei suoi ragazzi, dei suoi giovani "picari". Non più prototipi ma uomini, creature sorprese nel loro fango quotidiano che è anche la loro quotidiana residenza, la scelta di una condizione e di un destino. « Intanto imparavo a guardare più a fondo gli uomini e le cose, almeno fino al fondo di me stesso, se non al fondo di esse cose e di essi uomini... »: questa la situazione di Pratolini al tempo di *Una giornata memorabile*, e questa, credo, la ragione del suo narrare, recuperato al documento e alla vita dall'esilio della "provincia".

Certo non tutte le pagine del *Tappeto verde* si muovevano in questa direzione: talvolta il patetico sembrava prevalere, e spesso l'eco dell'apprendistato letterario sembrava pericolosamente prevaricare sull'autonomia del dettato pro-sastico. Ma intanto, col suo primo libro, Pratolini aveva proposto all'ambiente letterario fiorentino e nazionale una esperienza nuova e originale: aveva individuato un cammino autonomo che puntava ad una "struttura" storica entro la quale comporre quel disegno esistenziale imposto dai "sentimenti". Il *Tappeto verde* proponeva così una serie di prose, un gruppo di quadretti memorialistici che preludeva già

al rinnovamento della situazione letteraria della Firenze di quegli anni. Proprio in questa prospettiva, a breve distanza, appariva *Via de' Magazzini* che iniziava un nuovo ciclo e che poteva essere considerato, per molti aspetti, la prima opera impegnativa dello scrittore. Pubblicato nel 1942, edito da Vallecchi, ristampato più tardi, nel 1949, da Bompiani, *Via de' Magazzini* si presentava come un diario d'infanzia in cui emergeva la necessità di definire una poetica sgorgata dalla coscienza di una comune situazione d'infelicità e di miseria; nasceva il ritratto della piccola classe proletaria fiorentina, tra operaia e artigiana, che Pratolini cercava di raffigurare con estremo rigore morale e sentimentale.

Per comprendere veramente la complicata situazione della poetica pratoliniana intorno al 1940, si dovrebbe a questo punto fare un passo indietro per fare i conti con l'uomo pubblico, non più lo scrittore alle prime armi quanto piuttosto con il suo impegno sociale e politico. Solo in questa dimensione sarà possibile cogliere l'intima struttura della "storia" di Pratolini, il disegno inquieto dell'anima di chi pochi anni più tardi dovrà scrivere le pagine della *Cronaca familiare*.

Dal 1935 al 1939 vengono rapidamente esaurite due capitali esperienze: la collaborazione ad un settimanale politico, il « Bargello », e la direzione con Alfonso Gatto di un giornale letterario di alto impegno quale fu « Campo di Marte » nella sua brevissima esistenza (1938-39). D'altra parte le due esperienze risultano strettamente collegate poiché al momento politico-sociale venne affidato un largo margine di prospettiva culturale (e sono questi gli anni decisivi del contatto e dell'amicizia con Elio Vittorini), così come al curriculum letterario dette sostanza e mordente proprio quella problematica sociale maturata nella collaborazione all'organo della federazione fascista fiorentina.

Certo il seme di autonomia sociale e culturale che si annida in questi anni nella terza pagina del « Bargello » è assai pericoloso, se vi fanno le ossa giovani intellettuali come

Romano Bilenchi (sul « Bargello » pubblica la *Storia dei socialisti di Colle* e alcuni interventi di evidente impostazione sociale: *Per una coscienza politica ai contadini, Visita al vecchio politicante, Tempo di revisione*, ecc.) ed Elio Vittorini (suoi gli articoli più impegnativi dal punto di vista politico: *Letteratura e fini sociali, Le quattro grandi forze storiche, Lavoro manuale e lavoro intellettuale, Unificazione della cultura*, ecc.). Soprattutto intorno a Vittorini, dopo il 1935 e i gravi contraccolpi internazionali, si raccolgono e fanno gruppo i più giovani intellettuali che puntano con decisione al recupero della libertà e della piena autonomia della cultura.

D'altra parte quel che conta è sapere che da qui muove la contrapposizione tra i giovani intellettuali del gruppo fiorentino e le vecchie strutture propagandistiche del regime. È chiaro che i giovani si muovono con grande difficoltà. Convinti dell'inutilità dell'azione politica, si rifugiano nello spazio della cultura militante. Nelle ultime annate, quelle caratterizzate dalla presenza di Pratolini e di Gatto, le posizioni d'inquietudine culturale e di crisi sociale si fanno sempre più frequenti. E intanto Pratolini consolida la dimensione sociale del suo lavoro culturale, configurando quella coscienza proletaria che progressivamente le conduce all'aperta polemica e all'opposizione. Proprio in questo periodo (ed è il momento della guerra di Spagna) lo scrittore scopre che la sua vocazione al mondo del "quartiere" e del proletariato cittadino può avere una sua piattaforma teorica, un suo fondamento politico-culturale. Si legga ad esempio *L'Italia proletaria nell'impero* dove è chiaramente testimoniata l'origine antiborghese e anarcoide della sua contestazione. Si prospetta così il limite borghese dell'azione fascista sul piano sociale e la distanza che separa i miti della rivoluzione dalla realtà presente: « Per noi, per me l'antiborghesismo non era una posa ma una radicata convinzione, una fede - smentita dai fatti - che ci è potuta costare rinuncie e umiliazioni, se i piccoli uomini potessero impressionarci. Ma il nostro metro

misura troppo in altezza e forse, in tali concetti, noi, popolo del popolo, si tradiva il popolo o i libri, e i ricorsi storici avevano succhiato il midollo della nostra materia popolare... ».

Evidentemente queste parole del 1936 trovavano conferma in una serie di interventi dedicati al proletariato. Nella serie *Il soldato torna contadino* si polemizza apertamente contro il tentativo di trasformare in speculazione quello che era stato un autentico impegno popolare, caratterizzando l'antitesi tra interesse privato e interesse di classe con implicazioni che già rivelano elementi marxisti. E ancora in *Tempo culturale della politica* si sciogliono gli ultimi dubbi e si chiede una definitiva compromissione nei confronti del mondo operaio [« Ad ogni modo si deve inoculare nell'operaio (e in chiunque) una possibilità superiore, cioè sempre più chiara e definita, di coscienza sociale e rivoluzionaria »]. La scelta è ormai fatta. Ma intanto, circa nella stessa epoca, in *Necessità della dottrina*, Pratolini tornerà alla valutazione dei grandi fenomeni rivoluzionari di massa e alla piena coscienza della grande crisi europea, espungendo ogni considerazione di gretto nazionalismo. Non soltanto si delinea la grande antitesi delle forze europee, ma si tenta un pericoloso salto nel buio quando si afferma che per fascismo si deve intendere unicamente uno spazio sociale ancora da conquistare. Al di là di queste posizioni illusorie e mistificanti esiste, d'altra parte, uno stato latente d'incertezza e d'inquietudine che appanna di "sentimento" la prosa politica di Pratolini: lentamente si è fatto strada il tarlo del dubbio, la consapevolezza che il mito rivoluzionario è definitivamente tramontato. Nasce in questo spazio la scelta consapevole dei temi proletari dei primi racconti e la carica ideologica delle prime prove narrative dello scrittore.

Nel 1938 Vasco Pratolini e Alfonso Gatto fondano, presso l'editore Vallecchi, la rivista letteraria « Campo di Marte » e ne divengono ben presto gli infaticabili animatori. Nella difficile situazione italiana degli anni che preludono

alla guerra si afferma nella rivista fiorentina la volontà di affrontare un discorso pubblico, di avviare un aperto colloquio sulla funzione sociale dell'arte, e insieme la evidente prospettazione del disagio individuale, il segno della crisi profonda che travaglia il mondo contemporaneo. Comune ai collaboratori è la fede nella poesia e nel lavoro letterario; ma ora questa fede si fa pubblica, si autodenuncia come aspetto drammatico. Ed è proprio in questa sede che si afferma come elemento determinante la carica populistica dell'esperienza di Pratolini. La rivista d'altra parte rivela chiaramente i dubbi e la tensione morale dei suoi organizzatori, il continuo ricambio tra coscienza pubblica e privata, la ricerca di un punto d'incontro nella certezza di lavorare in concreto, per sé e per gli altri. Pratolini trasferisce in quelle pagine i problemi della sua formazione sospesa tra motivazioni sociali e le ragioni letterarie dell'ermetismo. Nel lavoro dei due direttori si raccolgono e divengono operanti i contrastanti motivi che fanno di « Campo di Marte » il foglio più inquieto della letteratura italiana di quegli anni. È venuto ora il tempo d'impegnarsi in modo nuovo, in un compito onesto di guida alla poesia, ciascuno sul terreno che gli è proprio: « Poiché – dice Pratolini – nostra funzione è oggi quella di ritrovare, uomo per uomo, categoria per categoria, ognuno sul proprio terreno, l'educazione sufficiente per riconoscersi onestamente il compito di educatori ».

Così, ben presto, da una semplice ipotesi di lavoro, l'indagine si amplia dal "fatto personale" al bilancio di un'intera generazione. Vengono individuate le ragioni della solitudine, le cause della frattura che ha incrinato le fondamenta di una cultura a cui ora si rifiuta ogni fiducia. « Campo di Marte » viene così svolgendo, ad opera dei suoi redattori, un compito di rottura e di aperta denuncia. Si spiega perciò assai bene la funzione catalizzatrice della rivista nei confronti di quei letterati che erano andati sempre più orientandosi verso la formula ermetica della "letteratura come vita".

Assai breve fu la parentesi fiorentina di « Campo di Mar-

te », ma pur nella sua brevità rappresenta il punto d'incontro della "socialità" pratoliniana con la letteratura ermetica e con la richiesta di un totale rinnovamento della cultura. Tramite la rivista Pratolini definisce lo spazio del suo lavoro ed amplia considerevolmente la consistenza del suo mondo poetico. Forse è proprio per questa via che le origini provinciali sono rinnegate per sempre, mentre ci si rivolge ad un valido rapporto tra letteratura e vita, tra cultura e società, in una dimensione narrativa che dovrà produrre di lì a poco i suoi frutti.

Frattanto è chiaro che la dialettica tra letteratura e impulso sociale non poteva essere risolta nella misura prevalentemente lirica di *Tappeto verde*. Con *Via de' Magazzini* assistiamo invece al recupero della memoria secondo uno schema che ne accentua il carattere narrativo. Si tratta, a conti fatti, di una memoria che, superata l'infanzia, riproporrà nella serie dei ritratti delle *Amiche*, pubblicati nel 1943, il tipico calendario sentimentale di Pratolini in una nuova concretezza storica. D'altra parte questa non è una memoria di tipo ermetico (privatissima e aristocratica), ma un'entità nuova che tenta di proporre la documentazione di un'epoca e di una società ben definite. È questo dunque il vero inizio della storia di Pratolini, poiché è in questo recupero documentario e in questa necessità di fare cronaca che lo scrittore intuisce come nella disposizione sociale stia la chiave originale della propria poetica.

Il nuovo rapporto tra memoria e documento avrà il suo culmine nel *Quartiere*, edito nel 1945 per la "Nuova Biblioteca" e ristampato da Vallecchi nel 1947. Anche al *Quartiere* potrebbe essere attribuito il sottotitolo di "cronaca", in quanto questa storia della vita di un ragazzo nel quartiere di Santa Croce contiene già gli elementi necessari a stabilire un percorso narrativamente più impegnativo nei confronti dei due libri precedenti. Qui il dato biografico si amplia, determinando per la prima volta il senso del tempo

e della storia. C'è insomma nel *Quartiere* il tentativo di ottenere un equilibrato rapporto tra elemento lirico-memorialistico e quell'antica spinta sociale che avevamo rintracciato anche in *Via de' Magazzini*, nella determinazione del piccolo mondo artigiano e operaio che vive nei caseggiati di via de' Magazzini e di via del Corno. Nel *Quartiere* l'analisi si sposta dalla casa e dalla via all'intero quartiere, per giungere poi allo spazio cittadino nel tempo storicizzato delle *Cronache di poveri amanti*. Nel passaggio dal *Quartiere* alle *Cronache* si conclude l'iter memorialistico, mentre nella *Cronaca familiare* si tenta una sintesi definitiva tra le diverse componenti della poetica. La formazione ermetica ha lievitato proprio in questa "cronaca" tesa e unitaria che offre, forse, il termine conclusivo di confronto per l'esperienza del prosatore, senza per altro chiudere il ciclo evolutivo del narratore. Così mentre raggiunge e configura questo suo aspetto di cronista di una "memoria sentimentale", Pratolini affronta lo spostamento "contemporaneo" di questa sua esperienza sul piano della documentazione storica e quindi del romanzo.

Siamo così giunti al nodo centrale della *Cronaca*, o meglio delle due cronache, quella familiare e quella pubblica, che impongono la definitiva frattura col passato e l'apertura di un nuovo orizzonte narrativo per lo scrittore e per la prosa italiana di quegli anni. Si tratta ora di fissarne la precisa fisionomia.

In primo luogo è da osservare che il dato autobiografico è un mero espediente. Né si deve prestar fede eccessiva alle dichiarazioni che l'autore premette alla *Cronaca*: « Questo libro non è un'opera di fantasia. È un colloquio dell'autore con suo fratello morto. L'autore, scrivendo, cercava consolazione, non altro. Egli ha il rimorso di aver appena intuita la spiritualità del fratello, e troppo tardi. Queste pagine si offrono quindi come una sterile espiazione ». Anche se gli eventi della cronaca (la morte della madre, l'adozione, la

malattia e la morte del fratello) corrispondono puntualmente a quelli che hanno segnato la biografia di Pratolini, ciò che conta non è questo. Sta di fatto che in queste pagine Pratolini realizza finalmente il "personaggio", consegnando alla figura del fratello un ruolo dominante nei confronti delle "creature" tradizionali del suo piccolo quartiere. Soprattutto ora si configura la possibilità di un colloquio fra personaggio e autore, con la individuazione di un "tu" narrativo a cui è affidato il compito di stabilire i tempi interni della storia, la scansione delle stagioni e degli anni in un contrappunto di rara maestria. La trama del racconto, la struttura esterna è lineare. Si sviluppa secondo uno schema tripartito (l'infanzia, la giovinezza, la morte del fratello) perfettamente equilibrato (cinquanta paragrafi di varia dimensione: tredici per la prima parte, diciannove per la seconda, diciassette per la terza), entro il quale svolgono una funzione di raccordo alcuni capitoli di transizione che collegano momenti appartenenti a diverse, e talvolta distanti, zone cronologiche.

La trama è stata egregiamente riassunta da Francesco Paolo Memmo nel suo recente profilo: « Vasco ha cinque anni e Ferruccio venticinque giorni quando muore la loro madre; i nonni, spinti dalla miseria, pervengono alla dolorosa decisione di far adottare il più piccolo dei due fratelli dal maggiordomo di un ricco barone inglese che abita a Villa Rossa, nei dintorni di Firenze; il padre dapprima si oppone, poi però deve cedere, consapevole di non poter offrire al figlio una vita migliore. Avviene così che Vasco e Ferruccio trascorrono la loro giovinezza separati fisicamente e spiritualmente: fra di essi non c'è comprensione, ma semmai una sorda ostilità; li divide la stessa diversità degli ambienti in cui vivono. Ma un giorno il maggiordomo è costretto a lasciare la villa in cui ha servito per tanto tempo e Ferruccio mal si adatta alla nuova situazione in cui si viene a trovare: cresciuto in un ambiente che non era il suo, educato secondo canoni borghesi in definitiva estranei alla sua natura, tenuto gelosamente lontano dai propri parenti plebei (gli era stato insegnato a

disprezzarli, gli avevano dato notizie false sulla madre, gli avevano persino cambiato nome perché quello vero, Dante, era stato giudicato "troppo volgare"), egli ora decide di affrontare coraggiosamente la vita e di andare alla ricerca delle proprie radici familiari: il fratello, la nonna, la memoria della madre ("Ho pensato alla mamma tutta la notte e ho scoperto perché mi sono sempre sentito solo nella vita. Mi è mancata lei. Lei viva, tutta la mia vita sarebbe stata diversa"). Ed è proprio la memoria della madre, il desiderio di una famiglia mai posseduta che avvicina l'uno all'altro i due fratelli e rende fra loro possibile il primo colloquio, le prime confidenze [...] La cortina che li divideva è dissolta. Ma proprio ora un più spesso e tragico muro, quello irremovibile della morte, torna a separarli. Le pagine che descrivono la malattia di Ferruccio sono fra le più tese del libro, anche se il finale suona un po' retorico e sembrerebbe rimettere in discussione tutte le certezze e le convinzioni faticosamente conquistate... ». Poco è da aggiungere a questo schema che certo non può rendere giustizia al racconto, alla sua incisività segnata da una serie fittissima di scansioni cronologiche (« Quando la mamma morì tu avevi venticinque giorni... »; « Era il 1920... »; « Passarono otto anni... »; « Era il 1935... »; « In quell'inverno morì la nonna... », ecc.) e da motivi ricorrenti a cui si attribuisce una funzione simbolica (ad esempio la celebre "marmellata d'arancio" che compare sui crostini di Villa Rosa nel secondo capitolo, e chiude la storia, nel quarantottesimo, con la ricerca affannosa per il fratello morente, quasi a segnare un vano e disperato ritorno all'infanzia e al grembo materno).

Certo, per tornare al punto di partenza, è difficile definire il "genere" specifico a cui la cronaca appartiene. Si può forse dire con approssimazione ciò che non è, o ciò che non vuol essere, cioè "prosa elegiaca e intimistica", distacco voluto nei confronti del più mosso e dinamico "Quartiere". Ed è questo, in effetti, l'errore in cui è incorsa parte della critica, a cominciare da Asor Rosa. Alla ricerca di "risonanze univer-

sali", il critico segnalava la privatività autobiografica del libro, senza comprenderne il valore emblematico. Mi sembra perciò che abbia ragione Memmo quando afferma che al contrario la *Cronaca* è, paradossalmente, il testo meno privato di Pratolini, « poiché è il libro in cui il privato si fa immediatamente pubblico, per l'evidenza dei fatti raccontati, suscitando così proprio quella "risonanza universale" che Asor Rosa gli negava. Il privato cioè si ideologizza e *in limine mortis* deflagra in una precisa scelta politica ». Conferma questa ipotesi il ben noto dialogo al capezzale del fratello morente. Qui, e soltanto qui, si rivela la speranza in un futuro "comune" che incrina e rompe l'atmosfera sentimentale del racconto:

"...Mi chiedesti: 'Tu credi in Dio'.

"Sì".

"Perché mi dici sì se non ci credi? Vuoi anche tu prepararmi a morire".

"Ma via! È soltanto perché penso sia ridicolo dire, scrivere e dimostrare di non credere in Dio. Bisogna che un uomo si sia trovato di fronte alla morte. Se in questi momenti, allorché non può sperare più nulla dal mondo degli uomini, sarà capace di fare a meno di Dio, solo allora potrà dire di non crederci".

"E se non spera più negli uomini e non spera in Dio, in cosa spera?".

"Spera ancora in se stesso. Si riconosce in tutti quelli che ha lasciato".

"Allora spera ancora negli uomini?".

"Sì, spera ancora negli uomini se non spera in Dio".

"È questo il comunismo?".

"Anche questo" ti dissi.

Così, nello scambio incisivo delle battute del dialogo (e ad un dialogo sempre essenziale è affidato nelle tre parti del racconto un livello intimo e meditativo all'interno dello schema narrativo) è condensata una delle valenze di questa cro-

naca che può, a ragione, essere considerata la storia di un ricatto – quello dei ricchi sui poveri (« un ricatto – è stato detto – che chi è ricco attua nei confronti di chi è povero, della sopraffazione di una classe di privilegiati nei riguardi delle classi inferiori »), ma è essenzialmente, come ben vide Alfonso Gatto, il documento di una generazione che consegna a Ferruccio il “testimone” della comune “innocenza”. La *Cronaca* sta a quegli anni di profonda trasformazione etico-sociale in un rapporto analogo a quello svolto da *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini: dunque un testo risolutivo a cui demandare l’attimo illuminante della rivelazione. Altri libri non saprei indicare che abbiano svolto un ruolo simile nella storia delle lettere italiane degli anni quaranta. Solo che la *Cronaca* non è, come *Conversazione*, un testo realizzato in chiave simbolica. La novità del racconto sta al di qua o al di là del simbolo. Documento di una generazione, ricerca di una linea operativa, la *Cronaca* è prima di tutto la realizzazione, nei moduli narrativi, di una educazione dei sentimenti (e non è casuale, in questo caso, il ricorso alla sigla flaubertiana), in grado di vanificare i limiti della “letteratura” e della “memoria” ermetica.

In effetti il piccolo mondo del quartiere (e la serie analoga dei personaggi minori: la nonna, il babbo, la Dina, la Semira, ecc.), così come le strade e le piazze della Firenze popolana, acquistano un rilievo non provinciale, dilatano il loro significato grazie alla tensione sentimentale. Dunque uno dei libri che contano e segnano proprio sul piano della storia il salto di qualità, lo stacco fra una cultura elitaria e una cultura che si apre ai tempi nuovi. E proprio questa mi sembra la funzione primaria del libro, ben al di là del dibattito tra spazio lirico-memoriale e dimensione narrativa. Che poi il filo rosso del racconto sia rappresentato dalla presenza implacabile della morte (quella della madre che dà il via alla storia, e quella del fratello che la conclude) è un dato incontrovertibile. Ma si tratta, a ben leggere, di una costante che progressivamente realizza lo spostamento dell’asse narrativo dal “pa-

netico” al sentimento consapevole. È dunque per questa via che Pratolini raggiunge finalmente la fisionomia autonoma del suo “personaggio”, concludendo così il percorso dell’autobiografia.

Resta da aggiungere qualche indicazione sullo stile del libro che può apparire al tempo stesso concitato e disteso. E d’altra parte proprio questa ambiguità stilistica contribuisce a farne un “caso”, ad accentuarne la tipicità. Inoltre il procedimento alternativo di più timbri prosastici, condensati per altro in una sola dimensione, agisce anche come connettivo strutturale, per cui è gioco-forza riconoscere alla *Cronaca* una funzione autonoma e peculiare. Lo vide bene, fin dal lontano 1947 (dunque “a caldo”), uno dei più acuti recensori, Oreste Macrì, che pur impostando il suo intervento sulla cifra ermetica, meglio di ogni altro seppe rivelarne la fortunata dinamica del testo pratoliniano. « Si tratta – diceva Macrì – di una zona mediana, perennemente allarmata, dove il sentimento (fino alla passione, allo strazio...) si congela in moduli fissi di narrazione cronachistica, oggettiva; e dove i fatti esteriori si sciolgono per inerzia, quasi per dolcezza ferale, in acri umori di affetto e di pianto. È un’arte che intravede le regole del gioco formale [...], ma in definitiva punta tutto per tutto su determinato contenuto vitale, su un approfondimento paziente, ostinato, di una sola vena fortunosa del passato ». E ancora: « Contro la natura mitica, corale, eroica di un Vittorini, o l’analitismo iperbolico di alcune parti di Bilenci, Pratolini, in figura di minore e succinta classicità, parifica e armonizza realtà e mito, verità e favola, accadimento e invenzione, mirando fissamente l’esatta e dosata quantità di vita che si propone, approfondendo nella stessa attività, nello stesso tempo del narrare. Di qui il ritmo faticoso e leggero, ansimante e felice, impuntato sul pezzo di vita e liberato nella corsa, del suo discorso di prosa; e anzi la fatica e l’ansia sono occultate nella fittizia rapidità delle sequenze sceniche, rapidità che non di rado si segmenta di clausole

decisamente liriche, pur con una sensibile eccedenza di affettività ».

Il "sistema" della *Cronaca* è dunque da cercarsi proprio nella armonizzazione felice degli elementi, ottenuta in sede di struttura mediante il rapporto di ritmi e timbri prosastici apparentemente contrastanti. La forza del libro sta appunto nella capacità di risolvere in direzione unitaria, nella regola del "gioco formale", la tensione narrativa (da antica cronaca toscana) e la rapidità di taglio delle sequenze sceniche: quindi un equilibrio funzionale fra il procedimento per capitoli brevi e la distensione dei moduli sentimentali, fra classicità e invenzione moderna.

Come dicevo all'inizio, la *Cronaca familiare* è un testo "unico" nel quadro della narrativa contemporanea, un libro che ha aperto un'epoca ed ha segnato, come poche altre, l'evoluzione della prosa di romanzo nell'Italia repubblicana.

Giorgio Luti

Firenze, marzo 1980

Le opere

- Il tappeto verde*, Vallecchi, Firenze, 1941.
Via de' Magazzini, Vallecchi, Firenze, 1942 (ora in *Diario sentimentale*).
Le amiche, Vallecchi, Firenze, 1943 (ora in *Diario sentimentale*).
Il quartiere, romanzo, Nuova Biblioteca Editrice, Roma-Milano, 1944; Mondadori, Milano, 1961.
Cronaca familiare, romanzo, Vallecchi, Firenze, 1947; Mondadori, Milano, 1960.
Cronache di poveri amanti, romanzo, Vallecchi, Firenze, 1947; Mondadori, Milano, 1960.
Mestiere da vagabondo, Mondadori, Milano, 1947 (ora in *Diario sentimentale*).
Un eroe del nostro tempo, romanzo, Bompiani, Milano, 1949; Mondadori, Milano, 1963.
Le ragazze di San Frediano, romanzo, in « Botteghe oscure », q. III, Roma, 1949; Vallecchi, Firenze, 1951; Mondadori, Milano, 1961.
La domenica della buona gente, in coll. con Giandomenico Gagni, radiodramma, in « Sipario », nn. 76-77, Milano, 1952.
Lungo viaggio di Natale, in « Omnibus », Milano, 1948.
Il mio cuore a Ponte Milvio, Edizioni di Cultura Sociale, Roma, 1954 (ora in *Diario sentimentale*).
Una storia italiana, I: Metello, romanzo, Vallecchi, Firenze, 1955; Mondadori, Milano, 1960.
Diario sentimentale, Vallecchi, Firenze, 1956; Mondadori, Milano, 1962.
Una storia italiana, II: Lo scialo, romanzo, Mondadori, Milano, 1960; nuova edizione rielaborata: Oscar Mondadori, 1976.