

STAD2  
PALO  
M

# VASCO PRATOLINI

## ROMANZI



a cura di Francesco Paolo Memmo

Volume primo

BIBLIOTECA DI LETTERE  
FILOSOFIA E MAGISTERO  
Inv. 9005159



Arnoldo Mondadori  
Editore

## SOMMARIO

Introduzione

Cronologia

Il tappeto verde

Diario sentimentale

Il Quartiere

Cronaca familiare

Cronache di poveri amanti

Un eroe del nostro tempo

Le ragazze di Sanfrediano

Note e notizie sui testi

ISBN 88-04-36208-1

© 1993 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano  
per l'opera in raccolta  
I edizione I Meridiani ottobre 1993

## INTRODUZIONE

di Francesco Paolo Memmo

*Potrà sembrare bizzarro, ma credo sia giusto, nell'introdurre il lettore a questi volumi dei «Meridiani» che raccolgono i romanzi di Vasco Pratolini, cominciare proprio dal libro, l'ultimo suo, che qui non troverà posto. Dico Il mannello di Natascia che, in senso puramente tecnico, testo narrativo non è ma libro di poesia (sia pure con inserti di prose e di parti dialogate che addirittura rinviano a un progetto drammaturgico). Ma Il mannello, pubblicato nel 1985, è opera importante per almeno due aspetti, a prescindere da ogni giudizio di valore sulla sua riuscita: innanzitutto è il libro che interrompe il lungo silenzio di Pratolini – muto alla letteratura dai tempi di Allegoria e Derisione (1966) – e insieme in via definitiva lo riafferma; in secondo ma non secondario luogo si presenta, non foss'altro che per il lungo arco cronologico che copre: 1930-1980, come la testimonianza di un travaglio creativo durato tutta la vita, e di quel silenzio – mitico e sin troppo mitizzato – ci offre in qualche modo la chiave.*

*Libro di poesia, Il mannello non è però un libro di poesie: è ancora un romanzo; nelle intenzioni, e nelle sue modalità, nelle sue partizioni e struttura, un romanzo in versi (i versi risultando, diceva scherzosamente Pratolini, solo un modo più veloce di andare a capo). Ed è, proprio, un romanzo che più pratoliniano non potrebbe essere: fatto di «cronaca» e di «cronache» (il titolo, per esteso, suona, con evidente autocitazione: Il mannello di Natascia e altre cronache in versi e prosa), di memoria e di presente, di storia pubblica e privata, di autobiografia e invenzione, educazione sentimentale e educazione politica, apprendistato alla*

vita e vita faticosamente vissuta: dagli anni Trenta (con le ragazze e gli amori, i giochi il bar il biliardo, i cento mestieri, le mille letture, l'orfanità, la fame, la malattia, l'ingresso nel mondo della letteratura, strapaese e ermetismo, viaggi veri e immaginari – Roma visitata, Parigi e Mosca sognate, Firenze sempre al centro dell'universo –, fascismo e preterintenzionale antifascismo), proseguendo attraverso la guerra e la Resistenza, con la scoperta dell'«imbroglio», la militanza comunista, la conquista della dimensione «corale» emblemizzata nella figura del Quartiere; fino all'oggi, ai bui anni Settanta e Ottanta che abbiamo appena finito di attraversare (la restaurazione postsessantottesca, il terrorismo, il rapimento di Aldo Moro – sconvolgenti i versi che ne profetizzano l'assassinio –, la tragedia di una generazione sconfitta prima ancora che dagli altri da se stessa), e per lui scrittore anni di «senescenza» («alla mia età calante»), condannato a essere «inerte spettatore» di crudeltà e tuttavia ancora con la caparbia volontà di rimanere dentro la storia, e raccontarla: «... questo oggi il mio vissuto, ma tu immaginami / vero poeta vero narratore che sa esprimerlo / “questo po' po' di casino” coi suoi risvolti / pubblici e privati i messaggi dalle carceri / dell'universo tuttora concentrazionario il sangue / le stragi impuniti la fame gli uomini le donne liberi / ma di “stare alla catena” e sotto ogni latitudine / il potere! – laggiù, l'omino che più s'infiamma si / spenge affacciato al belvedere della città / che lo seppe ragazzo ammazzasette, coglie con lo / sguardo quel saluto e al primo sole d'una tardiva / primavera si scopre igneo e ibernato. E forse anche / “ci marcia” forse, dissanguato».

In questo senso Il manello di Natascia, romanzo in versi, appare sovrapponibile, pieno su vuoto, nero su bianco (il nero della scrittura sul bianco dell'inesistente), a quel romanzo in prosa, romanzo-romanzo, che Pratolini ha disperatamente tentato di scrivere per più di vent'anni, che forse ha scritto e riscritto e distrutto, forse non ha mai

finito di scrivere, forse non ha mai veramente cominciato a scrivere: la Malattia infantile che avrebbe dovuto costituire l'ultimo volume di Una storia italiana – la trilogia estesa a tetralogia – e chiudere il percorso inaugurato con Metello: risalendo dal passato remoto della storia, raggiungere il presente, e raggiungerci.

Ma sovrapponibile non vuol dire che si può sostituire. Quel romanzo, comunque siano andate le cose, non esiste: di Malattia infantile non c'è traccia tra le carte pratoliniane (forse non appartengono a esso neppure le trentacinque cartelle, Inizio di un vecchio romanzo, che pubblicheremo in appendice al terzo volume): se il suo presente l'ha raggiunto, Pratolini l'ha raggiunto in altra forma, non con gli strumenti del romanzo (che costruiscono un edificio compatto) ma attraverso frammenti, illuminazioni di poeta, intermittenze, intuizioni, registrazioni di sintomi provenienti da uno spazio ancora da esplorare con la «costanza della ragione».

C'è da chiedersi allora perché uno scrittore come Pratolini, autore a cinquantatré anni di nove romanzi oltre che di centinaia di racconti, per non dire di tutta l'opera prestata in altri campi (il giornalismo, a esempio, sin dai tempi remoti del «Bargello» e di «Campo di Marte», e il teatro, il cinema), dopo aver dato alle stampe Allegoria e Derisione, abbia deciso di tacere. Io credo che la risposta si trovi, neppure tanto nascosta, dentro quell'ultimo romanzo: esplicitamente nelle due paginette finali datate «Valdarno 2 luglio 1965» («il tempo, anziché galantuomo, è carogna, la memoria vi urta ancora ogni momento: corrosa dalle nuove esperienze, dalle emozioni, ricorda ciò che le conviene». Col che si vuol dire che nel momento in cui la storia si riallaccia all'autobiografia, e si identifica con essa, l'interpretazione della storia si rivela impossibile: la Letteratura è Allegoria che non risarcisce della Deri-

sione proposta dalla Storia) e implicitamente nella materia e nella struttura stessa del libro. Il quale, in quanto romanzo, è non un romanzo fallito (come alcuni critici, al suo apparire, sostennero; a me sembra invece che Allegoria e Derisione sia uno dei testi fondamentali di Pratolini: libro impervio, inquietante, anche irritante – ma irritante deve essere, sempre, la letteratura, e non consolatorio il ruolo dello scrittore) sì invece un romanzo che racconta del fallimento di un romanzo, dunque del romanzo, della forma romanzo; e in quanto fabula arriva al presente, e dunque esaurisce a quella data il compito che Pratolini si era proposto, ma ci arriva appunto attraverso la scoperta che nel momento stesso in cui si raggiunge il presente e si raggiunge se stessi nel presente, storia e autobiografia tornano a coincidere («Eppure sai che non si è mai altro da sé, ma tanti, diversi, e univoci se stessi») e con l'autobiografia non si fa storia; si fa, tutt'al più, «diario» destinato a uso privato («Se per la sesta, decima volta apri un diario significa che sai ancora ascoltarti»), con la consapevolezza oltretutto che fra la realtà e noi che la viviamo si è ispessito «lo schermo della mistificazione» e la «memoria» si è corrotta in «palinodia».

Il doppio percorso dalla memoria alla realtà e dalla realtà alla memoria non ha pertanto raggiunto il suo obiettivo: «Mi trovo ancora al centro di un imbroglione di cui sono succubo e che io stesso ho alimentato». Perciò ancora una volta, come ai tempi dell'ermetismo: «Isole di noi stessi siamo diventati» – refrain mutuato da Gatto, e già da Pratolini ripreso in una pagina del Tappeto verde: «Io, e tu, e tu, e tu – isole di noi stessi siamo diventati». Si aggiunge adesso l'immagine, più circoscritta e drammatica, della «gabbia» sospesa nel vuoto, entro «un grande abisso, nel quale o si rotola con tutta la gabbia o se ne resta per sempre prigionieri».

Nuovamente confinati, in una gabbia o in un'isola, la letteratura può al massimo essere usata come uno scudo,

non come un'arma; e intanto la storia sfugge alla nostra interrogazione, deride le nostre allegorie, si nega ai nostri strumenti di osservazione. È già tutto detto, del resto, nell'esergo machiavelliano: «Et le parabole non bastano et questa metaphora più non mi serve». Per interposta persona, qui è la spiegazione del «silenzio» pratoliniano: asciutta, chiara, lampante. E definitiva. Definitivamente ribadita nei versi che il Calendario del '67 (poi inserito nel Mannello di Natascia) riporta in febbraio: «con la persistente sensazione che sia il primo / mese anno d'un lungo silenzio ora che ho parlato / mi son raggiunto e spera dentro il cristallo la luce / si ritorce, mi acceca».

Se insisto sul motivo del silenzio è non solo perché a lungo se ne è parlato nell'attesa del romanzo che non è venuto ma soprattutto per sottolinearne la inevitabilità e vorrei dire la necessità. Si consideri anche la durata dell'assenza, matematicamente pari a quella dell'attività narrativa: dall'esordio del 1941, con Il tappeto verde, al 1966 di Allegoria e Derisione, corrono cinque lustri; altrettanti separano quell'ultimo libro dalla morte di Pratolini (1991). È un dato che deve far riflettere chi crede esclusivamente consista, il compito di uno scrittore, nello scrivere: convinzione banale che produce scrittura banale. Pratolini ci ricorda invece, e non in via teorica ma in corpore vili, che il silenzio può essere importante quanto la parola e che la pratica della letteratura consiste anche nel correggere e nel cancellare. Correggere il già detto, magari per dire ancora di più (è il caso della profonda revisione operata sullo Scialo, che nell'edizione definitiva del 1976 risulta un libro addirittura «nuovo» rispetto a quello del 1960); e cancellare ciò che andrebbe detto e non si riesce a dire nel modo giusto o ciò che non va detto perché non ha senso dirlo. Righe pagine e libri tutt'interi, quel che è cancellato rimane comunque visibile in trasparenza insieme

al dolore che è costato rinunciarvi: «Quando lo scrittore ha riempito il foglio», si legge in *Cronaca familiare*, «i freggi neri si sono moltiplicati, il corpo è fitto di piaghe, le parole rifiutate occhieggiano sotto le cancellature come rivoli di sangue raggrumato».

Le «parole rifiutate» non contano perciò meno di quelle pronunciate: è proprio anzi nell'atto sofferto della cancellazione che la scrittura si giustifica, dichiarando la propria irrinunciabilità, e non invece si rivela arido «esercizio di calligrafia sulla pelle dell'uomo», arma spuntata. Davvero allora, se «le parabole non bastano», cioè se non bastano le parole per dire e se non si trovano abbastanza parole per dire, meglio riconoscere che «questa metaphora più non mi serve».

Con una dichiarazione d'impotenza si conclude la parabola narrativa di Pratolini; con un atto di fiducia nella parola essa si era invece aperta: «Cosa significò per me baciare Olga in riva al fiume quella sera memorabile, quanto bene ne abbia avuto e quanto dolore sofferto, lo racconterò un giorno». Sono le ultime righe di *Una giornata memorabile*, il testo in ogni senso centrale del *Tappeto verde* e, cronologicamente, il più antico tra quelli che Pratolini ha voluto affidare a quel suo primo esile libretto (l'unico, anche, che si è poi portato appresso nel tempo, ripubblicandolo nel *Diario sentimentale* del 1956 e riconoscendo in esso l'archetipo di tutte le sue scritture, il vero inizio della sua carriera narrativa, esaurita – e tuttavia mai rinnegata – la stagione ermetica con la sua «cifra» allusiva e evocativa).

La promessa di un racconto presuppone il riconoscimento di una vocazione ma anche la consapevolezza dei propri limiti attuali. Ne *Il Quartiere* ritroviamo lo stesso protagonista narrante già nel suo ruolo di scrittore («Giorgio aveva meno di venti anni, e diciannove la sua

sposa. Coetaneo dello sposo era Carlo, io scrittore ne avevo diciotto»). Nel breve giro di anni che separa *Il tappeto verde* (1941) da *Il Quartiere* (1944) qualcosa dunque è avvenuto: se l'aspirante scrittore è diventato scrittore è perché nel frattempo egli non solo ha capito che la realtà non si esaurisce nella propria realtà, nella sfera privata degli affetti familiari, ma anche ha individuato il punto di osservazione in cui collocarsi per avviare l'esplorazione di quella realtà: «Io non ero capace di parlare a nome degli uomini, di rivelare il loro presente dolore. Girai l'ostacolo e intrapresi a narrare del mio privato dolore», afferma Pratolini nella *Premessa* alla seconda edizione (1949) di *Via de' Magazzini* (1942); per cui: «Mi inventai fatti, costellai la mia adolescenza di motivi umani, tentai di rappresentare la "storia di un'anima" che attraverso umiliazioni e offese perviene alla liberazione e all'amore. Ma Valerio purtroppo era ancora il suo autore, non era il personaggio Valerio». Dichiarazione che conferma quanto già l'antico racconto *Una giornata memorabile* confessava al suo interno: «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».

Il processo che porta Pratolini a «diventare uno scrittore» si identifica dunque con l'acquisto di una progressiva capacità di sondare il reale (gli uomini, le cose). Partendo, certo, da sé, dalla propria realtà conosciuta – perché, come assai più tardi dirà Bruno, il protagonista de *La costanza della ragione*, «è dall'orto di casa che ci si incammina per il mondo» – ma conoscendo sin dall'inizio l'insufficienza di quel primo punto di vista: conta ciò che sta oltre quell'orto, oltre il muro, oltre la balaustra della finestra di *Via de' Magazzini*, oltre la propria storia, nella storia degli altri. Il problema sarà allora quello di passare dalla storia della propria storia alla storia della propria storia nella storia degli altri. Solo così l'«itinerario della memoria», nella memoria, compiuto da Pratolini nei suoi primissimi

*libri acquista senso e spessore, poiché è lì che la coscienza emerge e si fa adulta, e il dramma collettivo affiora sulle orme di quello individuale. Non a caso liberarsi e trovarsi sono tra i due termini-chiave dell'opera di Pratolini, e non a caso essi compaiono già nell'ultima pagina de Il tappeto verde: «Io so che bisogna liberarsi della nostra paura, trovarsi» (la sottolineatura è, significativamente, nel testo).*

*Condannato da una primitiva incapacità a raccontare la propria storia, Pratolini aspira dunque sin dal suo esordio a raccontare la storia: superare la propria biografia, oggettivarla abbattendo il muro che ci separa dagli altri, compiere per intero il percorso che dall'orto di casa ci porta verso il mondo.*

*È ovvio che non si tratta soltanto di effettuare una scelta di poetica e di ideologia: rifiuto del solipsismo ermetico per conquistare l'aria e il sole «dietro le barricate» – è la celebre chiusa del Quartiere – o per andare, come un tempo si diceva, «verso il popolo» (mito di scrittori come Pavese e Vittorini, e tanti altri di quella generazione che si trovò a operare tra fascismo e nuovo tempo della democrazia repubblicana, tra ermetismo e neorealismo, con conseguenti e non sempre risolte contraddizioni, comunque con la necessità – da alcuni avvertita in anticipo – di rimettere, per dirla con un titolo di Mario Luzi, «tutto in questione»). Si tratta, è chiaro, anche di questo, e c'è in proposito una sofferza, e però ferma presa di posizione da parte di Pratolini, proprio nei mesi di composizione del Quartiere (Fatto personale, in «Architrave», 31 maggio 1943: lo si legga nelle Note e notizie sui testi allegate al presente volume). Ma soprattutto si tratta di risolvere un problema di tecnica narrativa: trasformare Valerio – che è l'io narrante tanto di Una giornata memorabile e di Via de' Magazzini quanto del Quartiere (emblematicamente, poi, anche di Allegoria e Derisione) – da «autore» in «personaggio»; che significa, in definitiva, conquistare il romanzo come intreccio narra-*

*tivo di storie individuali («io, e tu, e tu, e tu») che ricompongono una storia collettiva.*

*Così, al narratore che dice io nel Tappeto verde, in Via de' Magazzini, ne Le amiche (1943) si sostituisce il narratore che ancora dice io ma per la prima volta dice noi nel Quartiere («Noi eravamo contenti del nostro Quartiere») e in quello spazio si colloca non più come «persona» e protagonista ma come personaggio tra gli altri personaggi, non più voce solista ma elemento di un coro. Nel Quartiere, insomma, non c'è più, come nei primi libri, una figura centrale (proiezione autobiografica dello scrittore) su cui si concentrano le azioni di tutti gli altri attori (uso ovviamente qui il termine nella sua accezione narratologica), ma essi attori instaurano una serie di rapporti per sviluppare storie e situazioni che talvolta convergono, altre volte si allontanano, determinando i diversi destini di ognuno. In Via de' Magazzini, a esempio, tutti i personaggi sono rappresentati in funzione dei loro rapporti con Valerio; nel Quartiere si crea invece una sorta di ragnatela di relazioni in cui è anche Valerio. Così sarà poi, qualche anno dopo, in Cronache di poveri amanti: dove tutte le storie finiscono con l'essere le storie di tutti.*

*Personaggio non protagonista, Valerio ricopre però nel Quartiere un ruolo supplementare e decisivo: in quanto narratore, egli è anche «testimone» e dunque garante della vicenda raccontata; e in quanto narratore autobiografico si pone in una doppia prospettiva cronologica, quella della storia narrata e quella della narrazione: per cui come dice noi (e cioè: io e gli altri, allora), può anche dire voi (e cioè: io e voi, oggi), rivolgendo appelli diretti ai lettori, invitandoli ad assumere il suo stesso punto di vista, a identificarsi con le ragioni sue e dei suoi compagni: «Se io vi parlo di vizio, di cose brutali e immonde nel nostro Quartiere, voi che dite? Eravamo povera gente» (si noti, in due sole righe, la compresenza dei tre pronomi fondamentali del libro).*



Ma il momento più importante, su questa strada, è rappresentato da *Cronache di poveri amanti* (1947), che è il primo romanzo pratoliniano tutto scritto in terza persona: «Sulla prima pagina del manoscritto di *Cronache di poveri amanti*, avevo appuntato delle parole di Flaubert che mi davano la chiave di questa ritardata nozione: “Dicendo che non bisogna scrivere col proprio cuore mi sono espresso male, volevo dire: non bisogna mettere in scena la propria persona. Il primo venuto è più interessante del signor Flaubert, siccome è più generale, più tipico”» (Omaggio a Via del Corno, in *L'Illustrazione Italiana*, dicembre 1953). E tuttavia, se pure il narratore è assente dalla storia raccontata, egli continuamente si introduce nella narrazione come voce fuori campo, commenta l'azione e chiede ai lettori di partecipare a essa, addirittura dialoga con i suoi personaggi per incitarli o consolarli o rimproverarli, transitando così dalla modalità del voi («Chiedetelo ad Aurora. Chiedetele cosa significa subire il Nesi con tutto il suo lerciume») a quella del noi («Noi pure incontreremo Gesuina: sarà quando la sua vita si mischierà a quella dei cornacchiai. La nostra cronaca è la loro storia») e del tu («Questo tuo cuore, Maciste, che non conosce le prefazioni di Engels, e non ascolta la ragione, proprio quando occorre sia ascoltata!»). In questo modo, cacciato dalla porta come attore, il narratore rientra dalla finestra come regista e di volta in volta lo ritroviamo sulla scena o dietro le quinte o in platea (uso a bella posta la metafora teatrale, suggerita del resto dallo stesso Pratolini quando proprio all'inizio del romanzo descrive via del Corno «chiusa come fra due fondali»; e sulla teatralità delle *Cronache* ha scritto pagine assai persuasive Ruggero Jacobbi).

Va dunque superato il luogo comune della critica secondo cui ci sarebbero due fasi nella narrativa pratoliniana: quella del memorialismo lirico, dell'autobiografia, della privata elegia familiare, e quella invece aperta ai grandi temi civili e sociali, con una linea di cesura che sarebbe se-

gnata dalle *Cronache* di poveri amanti e un progressivo ampliamento della prospettiva dalla strada al quartiere alla città all'Italia tutt'intera. Più giusto mi sembra sottolineare, semmai, lo stacco tra il momento del «diario» (con una scrittura che procede per frammenti, appunti, quasi cartoni per un quadro di cui ora si individuano appena i contorni; e valgano titoli come *Diario di Villarosa*, *Taccuino del convalescente*, *Memorie dell'adolescenza*, oltre naturalmente a *Diario sentimentale* che tutti li comprende) e quello del romanzo in forma di «cronaca»: la discriminante essendo data, come qui si è cercato di sia pur sommariamente dimostrare, dal diverso ruolo che Pratolini assegna al narratore nei suoi rapporti con gli altri personaggi e dal punto di vista che questi assume nella sua esplorazione del reale.

Con ciò, Pratolini non inventa alcuna categoria narrativa. Il modello gli viene per via diretta dagli antichi cronisti fiorentini studiati e ristiudati negli anni del matto e disperatissimo studio in biblioteca (partendo da Dante, ha spiegato una volta lo scrittore, e risalendo dalle note a piè di pagina alle fonti): il *Compagni*, il *Villani*, il *Velluti della Cronica domestica* tradotta in *Cronaca familiare*. E la definizione è nei vocabolari, precisissima nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, ad vocem, dove si legge essere la «cronaca» una «forma di narrazione storica [...] che segue il criterio cronologico, descrivendo anno per anno, con minuziosa precisione, eventi che in genere riguardano soltanto una città o una regione, e di cui il cronachista è stato testimone oculare (differisce dalla storia perché non si fonda su un criterio di valutazione e di critica, non considerando né le cause, né le interferenze, né le ripercussioni degli avvenimenti descritti)». Per Pratolini, non potrebbe essere detto in altri termini: semplicemente, egli associa alla «narrazione» le tecniche del romanzo.

La nuova prospettiva, opponendosi alla precedente del «diario» e alla successiva della «storia», comporta ovviamente implicazioni di ordine (in senso lato) ideologico su cui si è anche troppo insistito; è però fuor di dubbio che le stesse scelte strutturali e stilistiche sono dettate da ragioni di quel tipo: nell'adozione della «cronaca» come forma di romanzo è già implicita una dichiarazione di appartenenza, e dunque di adesione e partecipazione, all'universo proletario e sottoproletario descritto (e non sarà forse superfluo ricordare, a tale proposito, che Pratolini è tra i pochi scrittori italiani del Novecento estranei, per nascita costume educazione, alla tradizione borghese). Così pure, l'elezione di figure adolescenziali a protagonisti delle vicende raccontate presuppone un interesse tutto particolare per i processi di crescita e di formazione (anche in senso politico: lo sviluppo di una coscienza di classe, l'individuazione del momento in cui le ragioni del cuore cedono il posto alla ragione tout court, anche se poi quelle ragioni – è uno dei rimproveri che più spesso sono stati mossi a Pratolini – continuano a pesare, pretendendo di non essere dimenticate: ma è che il cuore, Pratolini avrebbe sottoscritto la famosa massima di Pascal, ha ragioni che la ragione non conosce). Infine la scelta, come luogo privilegiato di osservazione, di uno spazio chiuso (si ponga mente alle metafore di cui si serve lo scrittore per definire il Quartiere: «alveo di fiume», «isola», «cerchio», «guscio») allude già ai motivi della solidarietà, della resistenza al male, del vincolo sociale senza il quale ogni lotta è destinata a fallire. Perché se non è vero che tutto il bene sta dentro il Quartiere e tutto il male fuori (il bene e il male convivono nelle stesse case, nella stessa strada: il Nesi e Carlino e la Signora non sono corpi estranei alla comunità di via del Corno), è però vero che solo dentro il Quartiere, solo partecipando allo stesso «girotondo», ci si può salvare e che chi esce da quelle mura (per scelta o per costrizione) si avvia verso la sconfitta e la morte, metafori-

ca e non: è la sorte riservata, nel Quartiere, a Carlo e a Gino (l'uno caduto in Africa, nella guerra per la quale, subendo la stolta propaganda del regime, era partito volontario; l'altro consumato in prigione dal rimorso per un omicidio commesso). Ed è, in Cronaca familiare (1947), la fine che attende Ferruccio: il quale dal «cerchio» è stato strappato sin dalla nascita e durante tutta la sua breve vita patisce il trauma di quella esclusione; donde il capitale complesso d'inferiorità che lo perseguita, il «male oscuro» che lo divora prima e più ancora di quello fisico a cui soccomberà: «Non trovavi nulla su cui potere far leva, ti mancava quella fiducia che proviene a un uomo – e tu avevi ormai vent'anni – da una società che lo ha visto nascere e crescere, in mezzo a cui è sempre vissuto e in virtù della quale si sente circondato da una solidarietà collettiva, e magari da un'avversione che è essa stessa un incentivo a lottare per il pane. Tu eri escluso, invece, al di fuori del cerchio».

Di qui l'ovvia assenza, nella Cronaca, di quella orchestrazione corale che è così tipica del Pratolini «cronista» e che anche stilisticamente caratterizza gli altri due romanzi sinora esaminati. Ma non diversamente che in quelli si pone l'accento sul dolore provato da chi non ha saputo ricucire la ferita e assume su di sé la colpa dell'offesa patita dall'altro: «Se ti sei buttato su codesta strada, vuol dire che noi non ti siamo bastati, vuol dire che abbiamo mancato», confessa Giorgio nel Quartiere; e nell'avvertenza Al lettore di Cronaca familiare: «L'autore, scrivendo, cercava consolazione, non altro. Egli ha il rimorso di avere appena intuita la spiritualità del fratello, e troppo tardi. Queste pagine si offrono quindi come una sterile espiazione».

Si definisce così un vero e proprio sistema narrativo delle «cronache», con al centro le Cronache propriamente dette (sullo sfondo delle vicende politiche indagate da Pratolini anche nel lungo saggio Cronache fiorentine 20° sec. apparso su «Il Politecnico», n. 39, dicembre 1947) e

agli estremi Il Quartiere che cronologicamente le precede e Cronaca familiare composta quando già l'affresco di via del Corno era stato avviato (dopo parecchi tentativi abortiti: nell'apparato in calce al volume il lettore scoprirà che un libro da intitolarsi Cronache di poveri amanti era stato concepito dallo scrittore sin dalla fine degli anni Trenta e annunciato «in corso di stampa» da Vallecchi nel retrofrontespizio de Le amiche: 1943).

Che nonostante la sua natura di «colloquio» postumo e la scelta in certo senso antiromanzesca compiuta da Pratolini con la riduzione della dialettica interpersonale al rapporto io-tu, Cronaca familiare vada letta in stretta connessione con gli altri due romanzi, e non viceversa come l'ultima prova del Pratolini idillico e memorialista (in quanto tale salutata, al suo apparire, come un capolavoro da alcuni, vista invece da altri come un momento di involuzione rispetto ai temi corali affrontati nel Quartiere), è una vecchia tesi che in altre sedi ho sviluppato sostenendo tra l'altro (sulla scorta di una felice intuizione di Fulvio Longobardi) che, non paradossalmente, essa Cronaca è il libro più «politico» che Pratolini abbia scritto, tutto centrato com'è sul ricatto di una classe di privilegiati nei confronti di un'altra, con conseguente perdita di identità sociale e culturale di chi ne resta vittima. Che è poi quanto avviene anche nei successivi romanzi pratoliniani, nei quali sempre il privato si ideologizza, nel senso che sempre si parte da un dato privato, da un trauma individuale, ma è poi nella storia che quel trauma si risolve o non si risolve, nella storia degli altri e di tutti, e si esce sconfitti o vincitori nella misura in cui si sa e si può affrontarla: vale per i ragazzi del Quartiere come per i «cornacchiai», per Metello come per il Sandrino di Un eroe del nostro tempo e per il Bruno de La costanza della ragione, vale per la Nini de Lo scialo e tanto più vale per Valerio Marsili che in Allegoria e Derisione assomma sconfitta a sconfitta, non ce la fa a uscire dall'«imbroglio» proprio perché non è riuscito a risolvere il suo dramma ad-

dirittura prenatale, non è riuscito veramente a «soffocare gli Atridi», e dunque non può, fino in fondo non può affrancarsi dal dolore pur sapendo che «per superare il dolore non resta che archiviario dopo essersene illuminati». E Ferruccio ugualmente, nella Cronaca: Ferruccio perde tutte le sue battaglie perché è già stato sconfitto, senza colpa, una volta e per sempre, e perché gli sono state sottratte tutte le armi di conoscenza, condannato a vivere come dentro un acquario, in una dimensione di silenzio nella quale neppure in limine mortis il fratello scrittore riuscirà davvero a penetrare.

I due romanzi scritti da Pratolini, l'uno di seguito all'altro, tra il novembre del 1947 e l'ottobre del 1948, Un eroe del nostro tempo e Le ragazze di Sanfrediano, entrambi poi pubblicati l'anno successivo, pur riprendendo alcuni temi già presenti nelle opere precedenti, si devono considerare al di fuori delle «cronache» sin qui descritte e definite come vero e proprio sistema narrativo. Del secondo, in particolare, non deve trarre in inganno il titolo: che si richiama allo spazio chiuso di un quartiere e allude ai motivi così pratoliniani dell'adolescenza e della corallità, della solidarietà di gruppo e di classe (in questo caso anche di sesso), e insomma di tutto quanto abbiamo visto attivo nello scrittore fino all'altezza cronologica del 1946. Manca però, a Le ragazze di Sanfrediano, uno degli elementi essenziali dell'organizzazione cronachistica del racconto, e cioè la partecipazione (non necessariamente come personaggio) del narratore: il quale qui è tutto collocato all'esterno e quando interviene lo fa per teorizzare, in termini alquanto approssimativi e con troppo didascalico tono, una supposta natura sanfredianina fondata su genuinità, vitalità, gioia di vivere nonostante tutto, senso tribale della giustizia; insomma gente, quella di San Frediano, che «rappresenta la parte più becera e più vivace

dei fiorentini» e «la sola a conservare autentico lo spirito di un popolo che perfino dalla propria sguaiataggine seppe ricavare della leggiadria». Anche altrove Pratolini indugia sulla «natura» come molla dei comportamenti umani, ma il suo più vero interesse di scrittore è precisamente nell'individuazione del momento in cui quella natura si trasforma in consapevolezza e dunque in ideologia. Viceversa, i personaggi di questo lungo racconto che non diventa romanzo sembrano quasi agire in una dimensione e in un tempo storici, maschere immutabili recitanti una parte che si ripete identica da secoli, che preesiste e sopravvive a qualunque guerra o cataclisma. Algido omaggio ai novellisti della grande tradizione toscana (da Boccaccio su su fino a Palazzeschi), anche nel tema stesso del burlatore burlato, con un linguaggio che troppo concede al vernacolo e una eccessiva sottolineatura del «color locale», Le ragazze di Sanfrediano si segnalano solo per il ritmo incalzante di alcune pagine, per la brillantezza e la vivacità dei dialoghi, per l'aria ilare dei giochi degli scherzi delle beffe: un divertissement che denuncia l'esaurimento di una vena e conferma, per altra via (attraverso la favola), l'uscita dal sistema delle «cronache» attuata con Un eroe del nostro tempo: che sembrerebbe, invece, il romanzo di Pratolini più compromesso con la cronaca.

Ma appunto: le «cronache», come categoria narrativa, non sono da confondere con la cronaca intesa come intervento diretto sulla realtà addirittura quotidiana; s'è visto anzi che le «cronache» presuppongono un distanziamento tra tempo narrato e momento della narrazione. Tale sfasatura è massima in Cronache di poveri amanti (vent'anni separano il biennio 1925-1926 ivi raccontato dal 1946 della composizione), minore ne Il Quartiere (circa dieci anni fra il 1932-1936 della vicenda e il 1943-1944 della scrittura), minima in Cronaca familiare (terminata dopo appena sei mesi dalla morte di Ferruccio, ma ovviamente il racconto prende le mosse dal 1918 della sua nascita).

Senza considerare Le ragazze di Sanfrediano, nelle quali il clima postresistenziale evocato non ha reale incidenza sui fatti, è Un eroe del nostro tempo il libro (ricordo: 1947-1948) in cui Pratolini aggredisce più da vicino la contemporaneità, il tema del romanzo essendo quello del fascismo dopo il fascismo, la sua sopravvivenza e risorgenza dopo i nefasti repubblicani, concentrata l'azione nei primi mesi del 1946 (uguale tempestività si avrà con La costanza della ragione, la cui storia culmina nel 1960 della vittoriosa opposizione al governo Tambroni ed è scritta solo due anni più tardi).

Non è però questo il motivo che rende l'Eroe estraneo al sistema delle «cronache», né basta porre in rilievo – poiché s'è visto che già caratterizza Cronaca familiare – l'assenza dell'elemento corale, anche se merita ugualmente di essere sottolineato che il romanzo disegna la storia di individui che pur vivendo in uno spazio chiuso – lo spazio più chiuso e più circoscritto pensato da Pratolini: l'interno di un appartamento con stanze in subaffitto – e pur incrociando le loro vicende, non costituiscono una comunità (nel senso, anche, che non riescono a comunicare: nonostante il grande, il troppo parlare che fanno). In altro risiede, almeno rispetto al Pratolini sino allora edito, l'anomalia di questo libro: intanto nella chiave interpretativa adottata, che mescola un po' moravianamente marxismo e psicoanalisi, con la conseguenza di accentuare i caratteri morbosi del protagonista Sandrino e della sua vittima Virginia, il sadismo dell'uno (destinato a uccidere) e il masochismo dell'altra (votata al suo ruolo sacrificale); ma soprattutto si sperimenta qui la nozione del «tipico e rappresentativo» che sarà alla base del sistema della «storia», con pretesa di obbiettività e distacco da parte del narratore il quale annulla totalmente la propria presenza e addirittura (vero e proprio hapax nella narrativa pratoliniana) abbandona la stessa topografia fiorentina, nella convinzione che la distanza spaziale, in contraltare alla vi-

cinanza cronologica degli eventi narrati, possa garantire alla rappresentazione quel carattere di emblematicità che il titolo stesso, mutuato da Lermontov, suggerisce. Di non poco conto anche l'altro carattere di novità che Un eroe del nostro tempo presenta rispetto alle opere anteriori, nelle quali sempre vinceva sul pessimismo dell'intelligenza l'ottimismo della volontà e sempre in qualche modo il male veniva esorcizzato: nel Quartiere con l'aria e il sole da conquistare dietro le barricate; nelle Cronache di poveri amanti con la riduzione della Signora a manichino incapace d'intendere e di volere e nell'ultimo capitolo con l'incontro tra Renzo e Musetta incamminati sulla strada del futuro; in Cronaca familiare attraverso l'esercizio stesso della scrittura che, dopo la morte di Ferruccio, permette il «colloquio» spirituale tra i due fratelli. Nell'Eroe, invece, la teorizzazione del fascismo come malattia morale capace di sopravvivere persino alla sua sconfitta storica e alla sua estinzione politica rende impossibile, nei fatti, la redenzione di Sandrino e vanifica ogni intento pedagogico degli ex partigiani Bruna e Faliero, sicché la vicenda non può che precipitare verso la sua tragica conclusione. Dico nei fatti: perché poi Pratolini non rinuncia neppure questa volta alla speranza e si inventa un improbabilissimo finale che lascia aperta, con relativa consumata metafora, una «strada» di salvezza per il suo eroe: «Ecco, egli aveva da percorrere una strada lunga e diritta, tutta oscurità, tutta neve, a capo della quale, lontanissima e tuttavia visibile, da toccare s'egli avesse allungato una mano, c'era Elena che gli sorrideva». Improbabile ma inevitabile: avesse optato per una diversa soluzione, Pratolini sarebbe già stato entro il sistema della «storia». Ne è però, ormai, negli immediati dintorni.

Nella più recente monografia su Pratolini, apparsa quando questo volume era in bozze ma non troppo tardi

da non poterne qui brevemente discutere (Pratolini romanziere di «Una storia italiana», *Le Lettere*, Firenze 1993), Oreste Macrì procede a un'operazione critica inedita: annette le Cronache di poveri amanti al ciclo di Una storia italiana e, con l'aggiunta de La costanza della ragione, amplia motu proprio la trilogia in pentalogia (con una tentazione, anche, di esalogia; ma Un eroe del nostro tempo rimane alla fine escluso più forse per considerazioni di tipo estetico che per altro): «Il motivo principale del cominciamento di Una storia italiana dalle Cronache di poveri amanti, in testa a quella che ho chiamato "pentologia", consiste nella immissione del Satana politico, il Male incarnato, nella tela e trama rationale dell'umanità fiorentina dal tempo prebellico al '42-'43 del tempo resistenziale [...]. La prima materia puramente idillica si politicizza violentemente con la Notte dell'Apocalisse e la gigantesca sagoma di Maciste» (p. 14).

Dato atto a Macrì della grande intelligenza che gli ha permesso di approfondire, fra l'altro, aspetti finora poco indagati dell'opera pratoliniana (la ricorrenza di alcune immagini simboliche, il peso e il senso dello strato vernacolare), mi permetto di dissentire dalla sua tesi: le ragioni sono, credo, implicite nella linea interpretativa seguita nelle pagine precedenti. Il Satana politico, che si appalesa in forme più massicce nelle Cronache, più subdole nella Cronaca (non casuale è la diversa desinenza), attraverso da cima a fondo tutta l'opera pratoliniana postbellica (compreso dunque Un eroe del nostro tempo che non è più «cronaca» e non è ancora «storia») e, certo con qualche forzatura, se ne potrebbe scorgere una prima apparizione già in Via de' Magazzini, in quella scena della zuffa tra fascisti e comunisti in piazza della Signoria che è quasi un anticipo della Notte dell'Apocalisse: ma lì gli uomini sono «ombre» che si muovono, e le parole «udite e rimaste inspiegate».

La «cronaca» prende il posto del «diario» proprio quan-

do quelle ombre diventano figure e le parole udite cominciano a essere spiegate. La «storia», poi, succede alla «cronaca» quando, esaurita la rappresentazione in via testimoniale degli effetti e definitivamente uscito dalla scena come narratore, lo scrittore può procedere alla ricerca delle cause prossime e remote che della storia hanno determinato il corso. Il progetto sottintende il superamento delle istanze neorealistiche ed è riassunto da Pratolini in una celebre intervista: «Che cosa operava entro la crisi in cui s'era venuto a trovare il cosiddetto neorealismo? Cos'era che ancora ci univa? Quello che tutti abbiamo riconosciuto, e cioè la spinta della libertà, che ci portava a osservare e quindi restituire gli effetti di una storia che si era rappresentata contro di noi anche se alcuni di noi stessi vi avevano partecipato attivamente o passivamente. Ma continuando a indagare sulla realtà presente, sulla cronaca che non poteva di giorno in giorno non evolversi e diventare diversa, si correva il rischio di rincorrere eternamente gli effetti di una causa che continuava a sfuggirci... Risalire da questi effetti alle cause, dalla cronaca alla storia. Nient'altro» (Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973, p. 46).

Sul piano concreto della scrittura, ne discende come conseguenza una parallela inversione di marcia («dall'esterno all'interno del personaggio, dalla corallità alla psicologia»; cfr. l'importante Dialogo con Pratolini sul romanzo, in «Quaderni Milanesi», n. 3, primavera 1962) e l'adozione di una diversa prospettiva, di un nuovo punto di vista: che nelle «cronache» è quello delle classi che subiscono e nella «storia» quello dei ceti egemoni o comunque protagonisti: il proletariato ai suoi albori rivoluzionari fra Otto e Novecento in *Metello* (1955); la piccola e media e grossa borghesia ne *Lo scialo* (1960), le cui vicende culminano negli anni 1925-27, gli stessi delle Cronache, con la «seconda ondata» dello squadristico fascista e, di nuovo, la *Notte dell'Apocalisse* come momento

della resa dei conti ma questa volta, appunto, rivissuto dall'altra parte della barricata (il capitano Folco Malesci, «boia del Pignone», in luogo del maniscalco Maciste, «Angelo dell'Annunciazione»).

Ne deriva infine, occorre ribadirlo, l'assunzione di un ruolo diverso per il narratore: il quale adesso, in quanto «storico», persegue un massimo di oggettività e si illude di raggiungere quel traguardo semplicemente rinunciando alla sua presenza intrusiva, all'io e al noi, salvo poi accorgersi che la via romanzesca non fornisce comunque una chiave d'accesso alla verità e che in ciò risiede la sua energia e però anche, al tempo stesso, il suo insuperabile limite: «la forza di un romanzo consiste nel darci, della vita, non l'immagine dentro uno specchio, ma il suo inesauribile movimento. Il romanzo è scienza in quanto è ricerca, ma non approda mai né a una verità né a una scoperta. I romanzieri sono uomini carichi d'immaginazione e privi di fantasia [...]. I loro libri non ci liberano da nessuna delle nostre angosce, semmai le esasperano, e ci suggeriscono una pluralità di soluzioni. È questo, in definitiva, che me li fa sopportare» (sono parole di Sandro, il colto medico amico di Ninì ne *Lo scialo*). Ma questo è anche ciò che decreta il fallimento del romanzo (del romanzo storico, del romanzo realista, del romanzo in quanto tale) come strumento interpretativo della storia: fallimento sancito da quel grande romanzo che è *Lo scialo* – nel quale tutti i personaggi raccontano e si raccontano la propria verità, tutti in definitiva mentendo – e da quel grande antiromanzo che è *Allegoria e Derisione* nel quale la verità cercata da Valerio è negata dagli altri («Quando hai supposto di dire la verità, quasi sempre, è madornale, pochi ne hanno avuto il sospetto»). Privati di ogni connotazione metafisica i versi montaliani posti in epigrafe a giustificazione del titolo, il secondo volume della trilogia è la presa d'atto che la vita (la storia) «è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele», e che la vita (la storia) «è crudele, più

che vana»; donde anche lo scialo della scrittura, delle parole, per dire di quella vanità e crudeltà, per dire del male e del marcio della società e della corruzione di tutte le coscienze, dell'enorme vuoto che neppure mille e più pagine di libro riescono a colmare.

Il «sistema della storia» spezza così, violentemente, il filo rosso della speranza (nella storia e nella letteratura) che teneva compatto il «sistema delle cronache» e si allungava, con atto volontaristico, sino a Un eroe del nostro tempo e sin dentro il primo volume della trilogia: in Metello la vittoria della classe operaia alla fine del lungo sciopero del 1902 sembrava annunciare la nuova età delle magnifiche sorti e progressive («Si poteva fargli segnare il passo, spingerli indietro non era più possibile»); ma già Lo scialo è il resoconto drammatico e impietoso di una sconfitta collettiva, la denuncia di un tradimento della storia: la cui strada non procede diritta, sia pure in salita, sia pure costretta a superare infiniti ostacoli, ma ha curve mortali, deviazioni improvvise e inaspettate, vertiginosi ripiegamenti. E Allegoria e Derisione va letta come il referto della sconfitta di un individuo (nel suo ruolo di scrittore, anche) e di una generazione: che prima ha perso la partita con la storia per colpa della propria ambiguità e per una fondamentale mancanza di chiarezza, e dopo è arrivata in ritardo all'appuntamento con la «costanza della ragione», troppo vecchia, ormai, per poter scommettere sul futuro.

«Io non sono, non lo sono oggi almeno, un essere ragionante. Sono soltanto offeso», dice Valerio Marsili in Allegoria e Derisione. La conquista della ragione è il traguardo della sua affannosa ricerca, ma gli strumenti di cui si serve si rivelano fallimentari, e fallace la convinzione che lo muove: «Avere chiari propositi significa mettere ordine nella memoria». Per Bruno Santini, il protagonista de La costanza della ragione (1963), il passaggio alla maturità,

e dunque all'«età della ragione», si identifica con il rifiuto della memoria e con la «profanazione dei sentimenti». Che è operazione esattamente opposta a quella, tutta intellettuale, compiuta da Valerio: questi investiga, nel presente, il passato, rimanendone impigliato («Quale verità vado inseguendo, d'un passato tanto recente da averne ancora addosso, in un senso fisico addirittura, i risentimenti, gli odî, gli umori?»); esplora, nel suo ruolo di storico, una storia di cui gli sfugge continuamente il senso. Bruno invece, nel momento in cui ce lo racconta, si è già disfatto del suo passato, lo ha archiviato: vive nel presente del suo tempo ed è tutto proiettato nel futuro («Domattina entro alla Gali»); ha già sperimentato la forza dei sentimenti e se ne è affrancato; ha conquistato la ragione e ne ha scoperto la costanza e l'incostanza (accettare la raccomandazione di un prete, sia pure un prete «coi calzoni», e iscriversi subito dopo al Partito Comunista, «per liquidare il turbamento»); non pretende di sconfiggere il male ma solo di smascherarlo e «ricambiarlo con ferocia»; insomma: alle soglie degli anni Sessanta, con più motivi di speranza di quanti ne avessero i suoi fratelli maggiori del Quartiere, adolescente come essi lo erano allora, anche lui operaio, Bruno riconosce che ancora una volta si tratta di resistere nella quotidiana cronaca del lavoro e delle «oneste gioie» da meritare con fatica: «Da ariete ci siamo trasformati in staccionata».

Così, tornando alla sua «cronaca» e interrompendo, tra Scialo e Allegoria e Derisione, il ciclo della «storia», scavalcandone la cronologia e sovvertendone le resultanze, Pratolini oppone alle ragioni di questa la ragione di quella. E mentre il racconto della storia presume che vengano trovate delle risposte, la cronaca propone interrogativi che, per quanto ammodernati, sono quelli di sempre: «Ci appassionano ora i sindacati, può essere una strada? E la nostra giovinezza conta ancora qualcosa? L'atomica, dicono, fa paura, i missili, le bombe all'idrogeno. La tecnica ci

*avrebbe quindi battuti? O noi stessi, che con le idee non le siamo stati a pari?».*

*Le risposte sono, appunto, nella storia. Ma proprio questa è la «storia» che Pratolini non ha scritto.*

Francesco Paolo Memmo

## CRONOLOGIA