



VASCO
PRATOLINI

CRONACHE
DI POVERI
AMANTI

VASCO PRATOLINI
**CRONACHE DI
POVERI AMANTI**

prefazione di Walter Siti



CONTEMPORANEA

Proprietà letteraria riservata
© 2011 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06108-7

Prima edizione BUR 2011
Prima edizione BUR Contemporanea settembre 2012

Per conoscere il mondo BUR visita il sito **www.bur.eu**

Pratolini o l'illusione dell'interezza

di Walter Siti

1.

In un'intervista a «Cinema nuovo» del 1953 Pratolini dichiarava: «Io ho abitato in via del Corno, il ragazzo che appare nell'ultimo capitolo del libro e che si chiama Renzo, sono io». Renzo, non Vasco: e Renzo si è trasferito con la madre, non con la nonna come fece Vasco tredicenne nell'autunno del 1926.¹ I tempi anche non coincidono perfettamente: quando Renzo appare come «recluta» in via del Corno, nella cronologia del romanzo siamo all'autunno del 1927 – e parlando con una ragazzina che gli interessa il discorso cade sul film *Scampolo* con Carmen Boni, che in realtà uscì nel 1928. Incertezze o volute sfasature che segnalano un rapporto problematico tra romanzo e autobiografia.

Cronache di poveri amanti è il primo romanzo di Pratolini scritto in terza persona, ma rispondendo nel 1957 a Lino Dal Fra l'autore lo definisce «l'ultimo dei miei libri autobiografici». Certo non basta la minima, quasi hitchcockiana apparizione in extremis: l'autobiografismo dev'essere ben altrimenti fondato – tanto più organico quanto più tenace era la volontà di distaccarsi dall'autobiografia. Il libro ha avuto una lunghissima gestazione, dal 1940 al 1946; doveva essere il suo primo e finì per essere il sesto. In quel giro di anni, dal *Tappeto verde* al *Quartiere*, Pratolini non ha mai smesso di cercare negli episodi della propria vita qualcosa che potesse avere una portata generale, soprattutto nella sfera dell'ami-

¹ Cfr. la testimonianza dell'autore stesso nel capitolo «Lo sgombero» del *Diario sentimentale*.

cizia e degli amori; la scrittura aveva il compito di «mettere in forma» l'esistenza, secondo una poetica che risentiva del clima ermetico, della «letteratura come vita» di Carlo Bo e del lirismo creaturale alla Alfonso Gatto. Ma è come se non avesse abbastanza abissi dentro di sé: non potendo esplorare in verticale, il suo autobiografismo si estende in orizzontale – cerca il significato nel contesto, in quel passaggio dall'io al noi che è la novità più reclamizzata del *Quartiere*. Eppure si sente, sotto sotto, la noia di se stesso, la sensazione di non essere mai quello più interessante del gruppo: per effettiva banalità di vita o per difetto di introspezione.

La parte più ambigua della memoria resta *refoulée*, quando l'entusiasmo della lotta partigiana arriva a tutto sconvolgere e a far sentire in colpa chi troppo si rifugiasse ancora nell'intimismo. Dopo la Liberazione, Pratolini deve fare i conti col quotidiano tirare la carretta; ha una figlia di un anno, si trasferisce a Milano ma il lavoro giornalistico non lo soddisfa; alla fine del 1945 va a Napoli, ospite dei parenti della moglie, e comincia a insegnare in un istituto d'arte. Qui, la notte del 3 febbraio 1946, accade uno di quei piccoli miracoli che decidono la scrittura: «Erano circa le tre, ed era una notte, ricordo, fitta di stelle, senza luna [...] Risalii i vicoli della Speranzella, deserti, oscuri, pieni di rifiuti, tutti soli con la loro miseria secolare [...] Era Napoli, ed era la mia città, Firenze, le viuzze stesse della mia adolescenza, dietro Palazzo Vecchio, della mia giovinezza, il mio primo amore: la cronaca memorabile appresa dalle creature di via del Corno [...] Tornai a casa e scrissi le prime pagine del romanzo che da tanti anni mi accompagnava».² Solo da lontano Pratolini riesce a dare universalità a via del Corno, diventata l'archetipo di tutte le viuzze povere di questo mondo; e compare la parola-chiave, «cronaca», che allude alle cronache municipali del Trecento, di Villani Compa-

² Da una testimonianza al «Corriere del libro» del marzo 1947.

gni e Velluti. A Napoli stava discutendo con Rossellini sulla sceneggiatura di un episodio di *Paisà*: e forse è proprio il cinema, *quel* cinema, che lo aiuta a oggettivare la propria immaginazione, a sentirsi uno «scrittore neorealista».

Lo stile allora deve cambiare: via le morbidezze memoriali alla Bonsanti, le finezze simboliche di Lisi, gli indugi psicologici tipo Bilenchi. Confidandosi col suo corrispondente prediletto, Alessandro Parronchi, insiste sul fatto che sta riscrivendo tutto di sana pianta; e che anche la scrittura deve essere «povera» come i suoi personaggi, semplice, diretta. Quasi abolite le subordinate, la sintassi elementare è un esercizio ascetico di umiltà, per ritrovare il proprio cuore nel cuore di tutti («voglio essere uguale agli altri miei simili [...] parlare di loro nella fatica che ho accettato vivendo [...] ascoltandoli, ascoltarmi in essi»). Non a caso torna proprio a via del Corno, dove in fondo ha soggiornato soltanto tre anni – una strada che all’inizio non gli piaceva, e non piaceva alla nonna: «è gente con la quale noi non abbiamo nulla da spartire [...] non può essere educata come da noi, vive sulla strada, fa cento mestieri, e di che genere [...] è la sventura che ci porta in mezzo a loro, ma per poco, un mese al massimo [...] troveremo di meglio, tra gente perbene».³ Nella sua nuova capacità di amare la «gente di strada» Pratolini si illude di scoprire il vero se stesso.

Più adulto, più accogliente e comprensivo; tra il dicembre 1945 e il gennaio 1946 (subito prima della «rivelazione» della notte di via Speranzella) ha liquidato il punto più oscuro della propria autobiografia, cioè il rapporto di odio-amore per il fratello Ferruccio – che era neonato quando la madre è morta («la mamma è morta per colpa tua», pensava Vasco da ragazzo) ed era poi stato allevato da un nobile. Ha scritto in due mesi *Cronaca familiare* e grazie alla parola-chiave («cronaca») è finalmente riuscito ad analizzare senza

³ Ancora da «Lo sgombero» del *Diario sentimentale*.

eccessivi tremori il tema di una doppia vergogna di classe, celebrando il trionfo del fratello lavoratore su quello viziato da una ricchezza non sua (Ferruccio era morto, precocemente e infelicamente, nel 1945). Ora Pratolini è libero, cosciente dei propri mezzi e padrone della propria esistenza perché padrone del contesto; il romanzo su via del Corno sarà autobiografico non per la minima apparizione alla fine del libro ma perché Pratolini è il *regista* che si muove non visto in tutta la narrazione e che solo attraverso l'occhio della regia può dimostrare a se stesso di essere anche il regista della propria anima e dei propri desideri. *Cronache di poveri amanti* è autobiografico come lo sarà, pochi anni dopo, *Ragazzi di vita*.

2.

Sulla teatralità delle *Cronache* ha scritto osservazioni convincenti Ruggero Jacobbi: «sono uno scenario a scena fissa e multipla, come i *Criminali* di Bruckner, il *Desiderio sotto gli olmi* di O'Neill, la *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller; dei quali tutti avranno sotto gli occhi almeno le fotografie riprodotte nelle storie del teatro, coi loro tre quattro piani divisi in stanzette, e il pezzetto di paesaggio esterno, e la ribalta davanti libera per le scene di cortile o di strada, o per fare entrare dai lati i “carrelli” che portano le poche scene ambientate altrove, e poi lasciarle ringoiare dalle quinte». Teatralità che è tipica della vita popolaresca (via Speranzella a Napoli, appunto, o le baruffe goldoniane), ma è anche un modo di raccontare, per «quadri» separati e segmenti paratattici; Pratolini non manca di sottolinearlo all'interno stesso della scrittura: «Dopo di che, fu il coro che entrò nella situazione»; «Via del Corno ha messo l'esaurito. In piedi, davanti al boccascena...»; «Via del Corno è diventata un Politeama»; «Il Cervia ospitava “due per-

sonaggi nuovi per queste scene”». L'autore sta davanti, con la bacchetta, e illustra ora questo ora quel quadro, come un cantastorie: «Le storie di via del Corno sono da cantarsi sulla chitarra!».

Questo creerebbe, inevitabilmente, una situazione di distacco e di superiorità da parte del narratore, se l'azione dell'illustrare non fosse accompagnata da una richiesta di complicità narrativa da parte del lettore: «Tuttavia noi dobbiamo visitare il Carcere delle Murate, se vogliamo sapere come fu che...» – altre volte invece il narratore onnisciente si fa reticente coi lettori per complicità coi personaggi: «qualcosa a proposito del suo lavoro, che ancora non siamo autorizzati a rivelare, siccome è tuttora un segreto fra lui e la sua donna». Il risultato, comunque, è che via del Corno diventa «la nostra strada», dove con «nostra» si intende comune all'autore al lettore e ai personaggi. La vita dei cornacchiai è l'unico orizzonte, tant'è vero che quando certi personaggi se ne allontanano «se vogliamo sapere qualcosa su di loro, dovremo essere noi a cercarli, uno dei prossimi giorni». Al margine estremo dell'ingaglioffamento, il narratore finge di stare dalla parte dei cornacchiai finiti in carcere, sfidando il lettore perbene: «mediante il sistema dell'aeroplano, il cui funzionamento non è onesto portare a conoscenza degli incensurati [...] (chi scrive li conosce per essere stato ladro insieme a loro)».

Il famoso stile «semplice» oscilla tra l'epico e l'elegiaco, tra il poema e il bozzetto; a partire dalle apostrofi che l'autore indirizza ai personaggi («Ti ricordi, Aurora?»); «Tu sei Maciste, il boia popolare che ha nome Samson»), che si richiamano certo alle apostrofi omeriche o virgiliane ma anche ai *Poemeti* pascoliani («Ch'era già tardi, ch'eri bella, o Rosa!»). Già cominciando la riscrittura, nelle lettere a Parronchi, l'autore mostrava di sapere quanto la materia dei «poveri» fosse consumata di retorica letteraria e come fosse facile cadere nelle «compiacenze da romanzo d'ap-

pendice». Alcuni personaggi minori, e ambienti, sembrano disegnati con la penna dei *Misteri di Parigi*: «una carrozza ha fatto il suo ingresso, ondeggiando sulle pietre mal connesse»; «i caffè insonni come il vizio di cui la città brulicava» – ma il modello più evidente è certo Verga («ne voglio fare la mia Acì Trezza», ancora in una lettera a Parronchi): sia per l'indiretto libero, indispensabile al rito d'affiliazione, sia per la sensualità ferina dei ritratti femminili («con quel suo seno e quegli occhi che ti passano da parte a parte»), sia per un uso largo dei proverbi, più o meno adattati alla toponomastica cittadina («febbraietto corto e maledetto»; «L'erba voglio non si trova nemmeno in Boboli!»). Ha il vezzo di audacie novecentesche: metafore vivaci tra Luzi e Strapaese («La facciata di Santa Croce è umida di luna»; «i gatti memorabili»), telegrafici composti para-futuristi («ciaba-gazzettino», «Gesuina-bindolo», «fox-Carresi»), qualche descrizione oggettuale tra Palazzeschi e *Berlin-Alexanderplatz* («con alle spalle due file di barattoli della «Conserva Manfredi di Colorno», che recano sull'etichetta un pomodoro gigante»); ma subito torna al folklore verista, agli stornelli delle rificolone – poco prima che Pasolini passasse dalle villotte friulane agli stornelli romaneschi.

Con Pasolini è, tra i contemporanei, il confronto più stretto: per la scelta di confondersi nella «umana allegria», per l'ossimoro della bieca innocenza dei ceti popolari, per il comunismo più sentimentale che scientifico (viceversa, Pasolini si ricorderà del pratoliniano «marinaio di Kronstadt» che «credeva, figurati! che Marx fosse uno dei dodici Apostoli»); ma quel che in Pasolini sarà lacerazione, in Pratolini tende a conciliarsi in uno stile medio e nell'accettazione del guazzabuglio tra cuore e mente. Qualche volta si sente addirittura l'ambizione al superiore sguardo manzoniano, per esempio nella descrizione della conversione politica di Ugo: «Ma allorché nelle tenebre più fitte di un uragano notturno, un lampo illumina a giorno la natura, e la sua folgore, pure

atterrendo, consola, così la mente di Ugo dove i sillogismi si accavallavano convulsamente, si illuminò d'un tratto». Le viscere non si oppongono alle regole, la compassione può andar d'accordo con le risultanze dell'economia. Un atteggiamento conciliante, di surdeterminazione tra sfere diverse, ha forse deciso del titolo; Pratolini aveva quasi deciso di rinunciarvi dopo aver saputo che Bassani aveva pubblicato (nel 1945) le *Storie dei poveri amanti*, ma lo ha mantenuto dopo la riflessione sociologica con cui, in *Cronaca familiare*, commenta il matrimonio del fratello – «il vero amore è dei poveri», scrive, perché ai poveri l'amore serve da reciproco aiuto e da sostentamento: «un uomo povero può commettere tutti gli errori che la sua povertà gli suggerisce, può bestemmiare ed ubriacarsi, può perfino rubare [...] ma non gli è consentito sbagliare nello scegliersi la compagna». Gli incroci quasi da soap-opera per cui i cornacchiai si scambiano i partner mantenendo l'endogamia, più che una risorsa narrativa sono il segno triste del bisogno – come se il titolo, al di là della malinconia bassaniana, lo si dovesse leggere invertito: «cronache di amanti poveri».

3.

Via del Corno è troppe cose per essere semplicemente una strada: è «un'isola, un'oasi nella foresta»; ma è anche un teatro, un braccio di mare («Ma se il Capo Maciste è nuovamente illuminato, la Baia del Nesi ha spento tutte le sue luci»); è il nido dell'anarchia circondato dai simboli del potere (Palazzo Vecchio, il Tribunale, il Bargello), è il meglio ed è il peggio («si vede che via del Corno è il Paradiso!»). «O l'Inferno» gli ha risposto Fidalma); ma soprattutto è il luogo dell'autenticità, la famiglia d'elezione che lo risarcisce del «debito di vita» scavato in Pratolini dalla morte della madre. Tutta la prima metà del romanzo è la storia