

MARIANNA SCAMARDELLA

*Cicatrici storiche e passaggi verticali nei paesaggi di Vasco Pratolini*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIANNA SCAMARDELLA

*Cicatrici storiche e passaggi verticali nei paesaggi di Vasco Pratolini*

*Gli anni del dopoguerra sono segnati da costanti tematiche affrontate con impronta neorealista. Tra queste la costanza del paesaggio nella letteratura italiana e, segnatamente, nei romanzi di Vasco Pratolini. A partire dai suoi taccuini del '35-'36, nelle descrizioni paesaggistiche vi è uno sguardo interno e in movimento dove il soggetto è immerso in una prospettiva centrale ben definita che assurge, per dirla con le parole di Panofsky, a sua volta ispirate a Ernst Cassirer, a 'una forma simbolica'.<sup>1</sup> I cambi di paesaggio nelle opere di Pratolini - in relazione alle sue esperienze di vita e ai fatti storici - narrano perfettamente le ferite della Storia, tramite la capacità della letteratura di raccontare episodi di cronaca. L'itinerario paesaggistico coincide con quello di coscienza e in questo senso si verifica una maturazione estetica connessa all'ambiente. In questo binomio tempo-spazio, in cui si può rintracciare il significato del termine crònotopo sviluppato da Bachtin, il paesaggio è reso esperto dalla sua storia. Il presente studio si propone pertanto di indagare i passaggi di paesaggi che costellano la produzione di Pratolini, con un'attenzione agli ambienti, sia nel caso di 'spazio aperto' che di 'spazio chiuso' per dirla con le parole di Lotman, dove, citando Henri Lefebvre, è possibile distinguere lo spazio percepito, concepito e vissuto, là dove in Pratolini «la città fu prima vissuta, poi divenne oggetto perpetuo di riflessione narrativa».<sup>2</sup>*

Vasco Pratolini è uno dei principali esponenti del Neorealismo insieme a Italo Calvino, Cesare Pavese ed Elio Vittorini, eppure la scrittura non è soggettiva ma oggettiva e poetica, così che la presentazione della città, partendo da una descrizione realistica, diventa lirica, pervasa da un senso utopistico, mitico. I luoghi sono identità, appartenenza, «panni alle finestre, donne discinte. Ma anche povertà patita con orgoglio, affetti difesi con i denti. Operai, e più propriamente, falegnami, calzolai, maniscalchi, meccanici, mosaicisti. E bettole, botteghe affumicate e lucenti, caffè novecento. La strada. Firenze, Quartiere Santa Croce».<sup>3</sup>

Ogni opera di Vasco Pratolini cambia in relazione alle sue esperienze di vita e ai fatti storici: entrambi questi fattori sono determinanti nella modifica del paesaggio. Come ha scritto Enrico Falqui in un articolo pubblicato nel 1967 sul quotidiano «Il Tempo»:

Da una storia del mondo operaio (1873-1902) si passa ad una della società borghese (1910-1930) e ad una dell'ambiente intellettuale (1935-1965). Con personaggi del tutto differenti, cui è affidato il compito di trovarsi gomito a gomito nel ricomporsi in «un ampio, unitario affresco di vita italiana dalla fine del secolo scorso all'ultimo dopoguerra». [...] Pratolini ha voluto rimediare e ripercorrere, attraverso una sua particolare trilogia, i tre ultimi periodi della storia italiana, configurandoseli e configurandoceli in una serie di aggrovigliate vicende: del mondo operaio; del mondo borghese; del mondo individuale di un intellettuale «che recupera il passato per coinvolgerlo nelle azioni e nei pensieri del presente», poiché «più di sempre t'impugna il presente e ti si propongono i temi del futuro: li soffri, li contesti, li riconosci».<sup>4</sup>

L'attenzione storica è fondamentale in Pratolini come attesta un passaggio tratto da un'intervista inedita reperita in archivio su «L'Europeo» in cui l'autore afferma:

Una società nel suo movimento non gira mai a vuoto, ma a dritto o a rovescio. O nel senso della storia, o nel senso della sua negazione. Perciò non si tratta di perdere totalmente delle certezze per acquisirne di totalmente nuove. Né di disperare. Anche il dritto alla disperazione comporta l'obbligo di render conto di cotesta disperazione, di esprimerla, cioè di compiere comunque un atto vitale e se autentico, se sorgente da un'intima necessità, positivo. Si tratta invece di garantire alle proprie certezze una circolazione mediante l'ossigeno e l'azoto, gli emetici e i veleni. Non di aggiornarle, insomma, non di adeguarle alle idee correnti e di facile consumo. Ma neanche di difenderne la parte che si è rivelata guasta o caduca la quale, sempre, è la conseguenza di nostre pigrizie e di nostri compiacimenti. Io non ho abdicato a nulla che dieci o dodici anni fa consideravo in trono. E poi

<sup>1</sup> Cfr. E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1984.

<sup>2</sup> M. BIONDI, *Pratolini. Cent'anni di cronache*, Firenze, Le Lettere, 2014, 32.

<sup>3</sup> V. PRATOLINI, *Il Quartiere*, Milano, Mondadori, 1961, 10.

<sup>4</sup> E. FALQUI, *Allegoria e derisione*, «Tempo», 21 marzo 1967.

sussiste ancora questa distinzione: uomo e scrittore, uomo e politico, uomo e metallurgico, uomo e scienziato, uomo e bracciante, uomo e padrone? Pardon imprenditore, operatore. Esorcizziamole le parole per destituirle di significato. Ho semmai delle certezze, come le chiama lei, che giorno per giorno, dieci o venti o trent'anni fa come oggi, ho creduto di dover mettere in discussione per recuperarne ogni volta la sostanza; e che ancor oggi mi assistono. Quali certezze? La fine, sotto qualsiasi aspetto si mascheri, dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo (uomo-artista, uomo-operaio, eccetera). E il confronto delle intelligenze. Tutto questo, riportato alla cronaca nostra, attuale, italiana, significa in letteratura la massima possibilità di ricerca: e quindi sì a tutte le avanguardie, a tutti gli sperimentalismi là dove le loro formulazioni illuminano retroterra che avevano lasciato inesplorati. Anche se i risultati di queste avanguardie e sperimentalismi a me sembrano una delle prove più evidenti di quel feticismo della cronaca di cui parlavamo, ai danni della storia...<sup>5</sup>

L'itinerario paesaggistico coincide con quello di coscienza e in questo senso direi che si verifica 'una maturazione estetica'. Per esempio, *Cronache di poveri amanti* pubblicato nel 1947, inserendosi nella stagione neorealista, è costellato da un paesaggio che rispecchia la situazione drammatica degli anni 1925-26 del fascismo in ascesa. Scrive Gianfranco Contini:

[...] è probabile che la maggior prova dell'autore sia *Cronache di poveri amanti* (uscite lo stesso anno e preparate dal *Quartiere*). In questo libro, il cui titolo ricorda forse programmaticamente il primo di Philippe (*Quatre histoires de pauvre amour*), quella stessa materia sociologica coagula in una vicenda narrativa di impegno politico attuale (è un episodio delle lotte tra sovversivi e squadre fasciste nella Firenze del primo dopoguerra).<sup>6</sup>

Ad un certo punto del romanzo si legge che «squadre di fascisti hanno cominciato a battere il centro».<sup>7</sup> In quest'opera il lettore, fin dalle prime pagine, viene inserito in un contesto paesaggistico di tipo urbano precisamente localizzato:

Via del Corno è lunga cinquanta metri e larga cinque; è senza marciapiedi. Confina ai due capi con via dei Leoni e via del Parlascio, chiusa come fra due fondali: un'isola, un'oasi nella foresta, esclusa dal traffico e dalle curiosità. Occorre abitarvi, o averci degli interessi particolari, per incontrarla. È, tuttavia, a pochi metri da Palazzo Vecchio, che la sotterra sotto la sua mole.<sup>8</sup>

La città con il suo reticolo di strade, come prima accennato, si erge a metafora delle coscienze dei personaggi dell'opera:

Forse soltanto i muri dormono, la notte, in via del Corno. Le persone no. O soltanto quelle che non hanno pensieri. Ma chi non ha pensieri, in via del Corno? O non hanno malattie. E chi non è malato? [...] Cuori e cervelli ammalati di ossessioni, di sensi, di cupidigia, di buoni propositi, di timor di Dio, d'amore. [...] In via del Corno sono tutti inconsiamente degli ammoniti che porgono l'orecchio alla buonanotte del brigadiere. Il dialogo della scorsa notte l'ha udito Maciste che pensa ai suoi compagni arrestati perché sovversivi; l'ha udito Ugo che vegliava per lo stesso motivo; e Maria che si immaginava di avere Ugo accanto a sé; la madre di Milena col cuore stretto di trepidazione per la sua sposina; Antonio terrazziere che sabato rimarrà disoccupato perché l'impresa ha finito i lavori; il rappresentante di nome Osvaldo, ospite di Carlino e pure lui fascista, i clienti dell'Albergo Cervia, ove le prostitute del marciapiede stanno a pensione - e gli altri che ancora non conosciamo. L'hanno udito infine il Nesi carbonaio, col cervello pieno di cifre, di camion e di carbone, ed il Cecchi spazzino e sua moglie ai quali il Nesi ha sedotto la figlia e la fa vivere in un quartierino di Borgo Pinti come una mantenuta tolta dal bordello.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> G. F. VENÈ, *Intervista con Pratolini*, «L'Europeo», 1967

<sup>6</sup> G. CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

<sup>7</sup> PRATOLINI, *Cronache di poveri amanti*, Firenze, Vallecchi, 1947, 222.

<sup>8</sup> Ivi, 11.

<sup>9</sup> Ivi, 15.

Nella percezione di Pratolini, pertanto, una via è in grado di raccontare una plurivocità di storie che la animano, come l'infelicità di Aurora nel subire il Nesi o di Milena che si era fidanzata ma «Alfredo le proibiva perfino di affacciarsi alla finestra»<sup>10</sup> o, ancora, «[Milena] ha trascorso infanzia e adolescenza in via del Corno con il candore di una colomba appollaiata sulla gabbia del leone. È uscita dalle mani della madre timorata e spontanea: ora è Alfredo che la modella».<sup>11</sup> Mi sembra anche interessante all'interno di questa 'geografia urbana' l'opposizione netta che si viene a creare tra le strade: esempio lampante è Via della Robbia che rispetto a Via del Corno «è una strada quieta e pulita. Fuori delle soglie vi sono gli stoini di rete con tante palline bianche che formano la parola: Salve».<sup>12</sup> Alla fine, uno dei personaggi, Mario, portato via con Maciste dalle Bande Nere, esprime la lontananza di via del Corno aggiungendo: «Eppure è la nostra strada! Con tutto il suo buono e cattivo»,<sup>13</sup> affermazione che si potrebbe leggere anche come 'eppure è la nostra vita' stabilendo dunque, in definitiva, una correlazione tra città ed esistenza. Come scrive Walter Siti nella *Prefazione*:

Via del Corno è troppe cose per essere semplicemente una strada [...] ma è anche un teatro, un braccio di mare; 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 Fidelma); ma soprattutto è il luogo dell'autenticità, la famiglia d'elezione che lo risarcisce dal debito di vita scavato in Pratolini dalla morte della madre.<sup>14</sup>

*Metello*, invece, risente del contesto successivo: gli anni dell'amarezza, della disillusione e della guerra fredda. La delusione intellettuale e politica del soggetto si riversa in un "realismo socialista" che ancora una volta è legato allo sfondo di una città. Nella scrittura di Pratolini vi è un impegno rivolto alla società contemporanea, per cui anche Asor Rosa ha sottolineato un costante contatto con la realtà: «La materia che egli tratta, ha in sé fin dal principio, nella propria povertà e nudità, una caratteristica umana che si può adottare solo con difficoltà ad una dimensione integralmente intimista».<sup>15</sup> Le azioni di Metello e degli altri operai si svolgono ancora all'interno di una 'cartina urbana' ben precisata. Dalla prima pagina la presentazione del personaggio coincide prima di tutto con i luoghi: «Metello Salani era nato in San Niccolò, ma fino ai quindici anni, non vi aveva mai abitato. La sua famiglia era di quel Rione, e ciascuno ha le discendenze che si ritrova».<sup>16</sup> In modo circolare si conclude anche l'opera con un'altrettanta visione della città sullo sfondo della scarcerazione di Metello il 12 dicembre 1902 e degli altri rivoltosi: «Erano le cinque di sera, i lampioni erano già accesi, la nebbia sembrava fasciare la città nel giro delle colline e arrestarsi all'altezza dei viali; sopra le vie e le piazze, il carcere, le case, il cielo era pulito e compatto, con tutte le stelle e tre quarti di luna».<sup>17</sup>

*Il quartiere*, immediatamente precedente a *Le cronache*, apre il paesaggio ad eventi privati e pubblici di un popolo. Come sottolinea Francesco Paolo Memmo, vi è un «motivo politico-documentario»<sup>18</sup> che credo si possa rintracciare nel paesaggio in cui trovano posto due motivi centrali in Pratolini: quello politico-ideologico e quello dell'amore. Interessante la larga destinazione incipitaria dell'opera che in modo minuzioso descrive la posizione del Quartiere di cui i protagonisti, dalla prima riga, dichiarano di essere contenti:

<sup>10</sup> Ivi, 56.

<sup>11</sup> Ivi, 82.

<sup>12</sup> Ivi, 51.

<sup>13</sup> Ivi, 72.

<sup>14</sup> W. SITI, *Prefazione* a PRATOLINI, *Cronache di poveri amanti...*, XI.

<sup>15</sup> A. ASOR ROSA, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, 39.

<sup>16</sup> PRATOLINI, *Metello*, Milano, Mondadori, 1960, 5.

<sup>17</sup> Ivi, 340.

<sup>18</sup> F. P. MEMMO, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, 66.

Noi eravamo contenti del nostro Quartiere. Posto al limite del centro della città, il Quartiere si estendeva fino alle prime case della periferia, là dove cominciava la via Aretina, coi suoi orti e la sua strada ferrata, le prime case borghesi, e i villini. Via Pietrapiana era la strada che tagliava diritto il Quartiere, come selezionandolo fra Santa Croce e l'Arno sulla destra, i Giardini e l'Annunziata sulla sinistra. [...] Via de' Malcontenti ne era un'arteria e un monito; via dell'Agnolo la suburra, sulla quale immetteva Borgo Allegri ove in un'età lontana un'immagine della Madonna, dipinta da un concittadino immortale, portata in processione, si degnò miracolare in mezzo al popolo, rallegrandolo. [...] E bettole, botteghe affumicate e lucenti, caffè novecento. La strada. Firenze. Quartiere di Santa Croce.<sup>19</sup>

Qui «la vita scorreva su quelle strade e piazze come nell'alveo di un fiume».<sup>20</sup> Nell'opera *Il Quartiere* il paesaggio non fa solo da sfondo ma diventa parte integrante della vita dei protagonisti. Seleziono almeno il Paragrafo II in cui seguiamo i passi del gruppo di amici, in particolar modo quelli del protagonista che segue il tragitto dell'amata Luciana verso San Piero, poi il saluto di Luciana all'amica a Porta Croce. Oppure la camminata del protagonista mentre va al lavoro col padre imboccando Borgo Pinti con le «strade in pendio».<sup>21</sup> Ne emerge una scrittura quasi cinematografica. Il paesaggio è importante perché dà vita alle esperienze dei personaggi che sono come sagome; non è un caso che la descrizione dei luoghi primeggia su quella dei personaggi che non vengono descritti; il nome del protagonista compare solo a p. 58 (Valerio). Oppure, altro aspetto, interessante narrativamente parlando, è la vocalizzazione interna del quartiere: «Le donne di via dei Papi e di via dell'Ulivo» dove «il mondo si delimita tra l'arco di San Pietro e Porta alla Croce».<sup>22</sup> Tra l'altro è interessante sottolineare la puntualità dei luoghi, dalla discesa «dell'Affrico in secca»<sup>23</sup> dove Luciana e Valerio stanno assieme, al punto dove Valerio e Marisa si concedono una sincera confessione di un amore finito e un ultimo saluto: «Al Madonnone, sotto l'immagine sacra racchiusa nel tabernacolo stava accesa una lampada la cui fiammella era impercettibile nella luce della sera estiva. Andammo oltre, fino all'imbocco del viuzzo Moriani ove Marisa abitava. Lì ci fermammo per salutarci».<sup>24</sup>

La città, definita con «un senso di archeologia e di eldorado insieme»<sup>25</sup> assume una posizione centrale. Nelle opere di Pratolini, infatti, fa spesso da sfondo la città di Firenze, come scrive Mario Biondi: «Il suo cielo era quello di Firenze, nessun altro cielo lo avrebbe mai ispirato scrutandola con l'occhio del narratore fino al suo spiraglio di verità».<sup>26</sup> L'uomo e il paesaggio sono uniti. La città senza l'uomo rimane vuota e priva di ricordi: «La città era dell'uomo e l'uomo era della città, nella città. L'una e l'altro si appartenevano per poter fare storia, perché si accendesse la scintilla della storia, che lo scrittore avrebbe poi raccontato. Le pietre della città furono i maestri muti dello scrittore».<sup>27</sup> Scrive ancora Biondi: «Nessuno ha raccontato Firenze come lui, facendo di Firenze, pur raccontata mille volte, la sua Firenze, una città con segno pratoliniano, come è esistita una Parigi proustiana. La città pratoliniana è stata quella dei poveri amanti e quella dei duellanti che contendono fra loro nell'infinito conflitto delle avverse parti politiche. Il rosso e il nero».<sup>28</sup> Non sembra un caso che proprio al centro dell'opera *Il Quartiere*, i protagonisti ammettono che allontanarsi da quest'ultimo è come andare al di là di una propria difesa; egli si leva quasi a personificazione dell'intera città: «Il nostro mondo, Giorgio ha ragione, si delimita sempre più fra l'Arco San Pietro e Porta alla Croce. In questa nostra preclusa volontà di precluderci mentalmente

<sup>19</sup> PRATOLINI, *Il Quartiere...*, 17.

<sup>20</sup> Ivi, 18.

<sup>21</sup> Ivi, 51.

<sup>22</sup> Ivi, 83-91.

<sup>23</sup> Ivi, 106.

<sup>24</sup> Ivi, 119.

<sup>25</sup> Ivi, 20.

<sup>26</sup> BIONDI, *Pratolini. Cent'anni di cronache...*, 23.

<sup>27</sup> Ivi, 34.

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

altre strade e piazze che non siano di Quartiere, ci prepariamo ad un'inconscia difesa verso qualcosa che è al di là e ci ha tradito».<sup>29</sup>

Pratolini, pertanto, è riuscito ad elevare i suoi punti fermi, strade e vicoli, raccontando l'intera città, narrandola insieme alla sua vita, «vivendo con lei e di lei, con le vecchie mura e i quartieri, dentro l'anima di una città e le reciproche sanguinanti aggressioni».<sup>30</sup> Pertanto, rifacendomi al termine cronotopo sviluppato da Bachtin (il che significa letteralmente tempo-spazio, ossia la dimensione spazio-temporale del raccontare), i luoghi narrati da Pratolini sono resi esperti dalla sua storia di cui ogni angolo ne conserva il ricordo, con particolare attenzione a quelli che Lotman ha distinto come 'spazio aperto' e 'spazio chiuso', entrambi prediletti dall'autore. Non a caso, il finale de *Il Quartiere* sancisce una chiusura netta di quest'ultimo rispetto allo spazio aperto che vi è al di là: «Maria disse: - Hai trovato diverso il Quartiere. Ma la gente c'è ancora tutta, lo sai. Si è ammassata nelle case rimaste in piedi come se si fosse voluta barricare. Quei pochi che sono andati ad abitare alla periferia, dove c'è l'aria aperta e il sole, nel Quartiere li considerano quasi dei disertori -. -Infatti, le risposi, anche l'aria e il sole sono cose da conquistare dietro le barricate».<sup>31</sup> All'intersezione dei due spazi la topografia di strade e di quartieri assume una sacralità amorosa di cronache e storie. Henri Lefebvre in *La produzione dello spazio* distingue lo spazio percepito, concepito e vissuto. A me sembra che Pratolini appartenga all'ultimo dal momento che la città è stata vissuta dall'autore, 'inglobata al proprio interno' prima di divenire oggetto e soggetto della narrazione. Lo spazio diventa quasi uno scenario teatrale: «Disertato dalla gente popolana che lasciava i figli scaravellare sulle proprie strade dai nomi d'angeli, di santi e di mestieri, nomi antichi di famiglie grasse del Trecento».<sup>32</sup>

Anche *Cronaca familiare* ha una caratterizzazione del paesaggio dalla prima pagina in cui l'autore rievoca i luoghi esatti dove andava a trovare il fratello:

Ti venivamo a trovare, sul colle, quasi tutti i giorni. Si saliva Costa de' Magnoli. Costa Scarpuccia, era estate, luglio; ogni volta, finita l'ascesa, io volevo trattenermi a guardare San Giorgio e il Drago, scolpiti sulla Porta; la nonna mi tirava per mano. Gli ulivi erano bianchi sotto il sole, emergevano con tutti i rami ai muretti in cui è incassata via San Leonardo. Al di là, i campi arati, perfetti, in leggera pendenza; un gran frinire di cicale, e farfalle smarrite nella luce.<sup>33</sup>

Inoltre è forte la differenza tra la città e la campagna, così come si evince dagli occhi del narratore:

Vivevo una vita diversa, trascorrevi molte ore del giorno sulla strada, venire a Villa Rossa era per me un'avventura, una doppia esistenza che ai miei amici mantenevo segreta. Quando uscivamo dalla Villa staccavo la corsa per via San Leonardo, entravo nei cortili dei contadini, e lanciavo un urlo, suonavo i campanelli delle ville, raccoglievo le ulive cadute dagli alberi.<sup>34</sup>

Viene sottolineata, dunque, una diversità che intercorre tra città e campagna che rendeva le visite a Villa Rossa «una commedia».<sup>35</sup> E questo viene ribadito ancora più avanti:

Tutto quanto accadeva nelle nostre visite a Villa Rossa era estraneo alla mia vita, esisteva in una dimensione delle cose e del mondo che non mi apparteneva, gioco e commedia come ti ho detto. Quando c'ero dentro, entravo anch'io nella rappresentazione, ne soffrivo la parte intensamente, ma appena fuori, appena rientravo nella realtà che mi era propria, tutto si affievoliva fino a scomparire.<sup>36</sup>

<sup>29</sup> Ivi, 91.

<sup>30</sup> BIONDI, *Pratolini. Cent'anni di cronache...*, 209.

<sup>31</sup> PRATOLINI, *Il Quartiere...*, 201.

<sup>32</sup> Ivi, 3.

<sup>33</sup> PRATOLINI, *Cronaca familiare*, Milano, Mondadori, 1960, 7.

<sup>34</sup> Ivi, 31.

<sup>35</sup> *Ibidem*

<sup>36</sup> Ivi, 35.

E ancora un senso di estraneità e inappartenenza: «Si imboccavano i Viali: un sole pallido, gli alberi spogli, i covoni delle foglie morte ammassati lungo i marciapiedi. Io guardavo fuori dei vetri e la prospettiva inconsueta mi rendeva sconosciuti luoghi a me familiari: lo Chalet Fontana, il Giramontino, le Porte Sante».<sup>37</sup> Nonostante ciò, non mancano momenti in cui la campagna è stata invece di conforto, come si evince da un frammento tratto da *Diario sentimentale*: «Eppure la mia vita fu semplice in campagna. Mi ci ero rifugiato in un momento di sconforto: la città mi aveva lasciato solo con la mia miseria, i miei malanni; finito, con la morte dell'amante, il primo amore, gli autobus correvano sul mio corpo».<sup>38</sup>

Con *Diario sentimentale* il recupero del percorso di formazione esistenziale e letteraria si dilata tra stanze familiari, fino alla via, alla piazza, alla città. Ciò consente di parlare di 'una scrittura del sé' che permette di ricavare un *Io* rivissuto e ricreato dalla memoria. Interessante è soprattutto la sezione *Memorie dell'adolescenza* (1946-48), in particolare l'ultimo racconto del terzetto, *Lo sgombero*. È ripreso il trasloco forzoso di Vasco tredicenne e della nonna dalla decentrata e silenziosa Via dei Magazzini, isola nella città, quasi «paese dimenticato», percorso dalle solite voci e cadenze, esattamente percepibili nella «solitudine delle cose esterne», e dalla casa dell'infanzia, la casa della «balaustra», alla popolata, rumorosa e affollata via del Corno, «con puzzo di cavallo e biancheria appesa alle finestre», la via dove la gente «vive sulla strada, fa cento mestieri», dunque «dove c'è tutto» senza necessità di andare oltre. Pratolini, in altri termini, sembra erigere il suo microcosmo paesaggistico a macrocosmo universale grazie al potere dei suoi sentimenti e, soprattutto, mediante la forza creativa della sua scrittura.<sup>39</sup>

In conclusione, all'interno della città si distinguono quelli che Bachtin definisce 'contorno' e 'orizzonte' del personaggio perché è quello che succede nella città, con le sue cicatrici storiche, che va a delineare la coscienza del personaggio.

Panofsky, ispirandosi alle riflessioni di Ernest Cassirer, propose di considerare la prospettiva centrale come 'una forma simbolica'. Ecco, in Pratolini direi che il simbolo si cristallizza in uno sguardo interno e in un movimento - «la città è un pezzo di nebbia che si muove, e richiama città ed uomini in movimento»<sup>40</sup> - dove il soggetto è immerso in un paesaggio ben definito e che sembra vivere immutatamente per l'eternità, come sottolinea l'autore: «Com'è antica la città, insieme abbiamo trascorso i secoli».<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Ivi, 34.

<sup>38</sup> PRATOLINI, *Diario sentimentale*, Milano, Mondadori, 1962, 152.

<sup>39</sup> Ivi, 27-41.

<sup>40</sup> Ivi, 151.

<sup>41</sup> Ivi, 25.